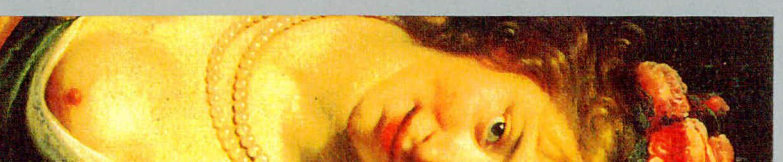


De Utrechtse Parade



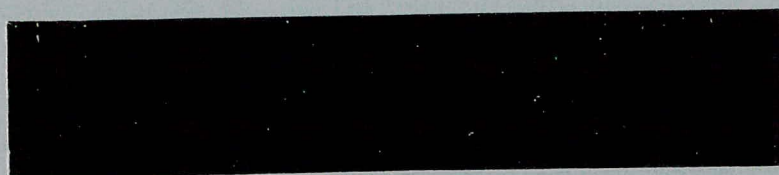
De Utrechtse Parade

1495
1995

van Van Scorel tot Rietveld en Koch

Centraal Museum Utrecht

Centraal Museum Utrecht



De Utrechtse Parade

Agterberg
Begeer
Bloemaert
Brom
Ter Bruggen
Franciscus
Gletcher
De Graaff
Van Heukelom
Van Honthorst
Jonkers
Klaarhamer
Koch
Kocken
Kuik
Van Leersum
Van Leusden
Maas
Mengelberg
Moesman
Moreelse
Van 't Net
Van der Puyl
Van Ravesteyn
Rietveld
Savery
Van Scorel
Stigters
Teister
Tepe
Van Vianen
Wagenaar
Wichman
Wtewael





De Utrechtse Parade

1495
van Van Scorel tot Rietveld en Koch
1995

*Hanneke Adriaans
Marja Bosma
Renger de Bruin
Roman Koot
Jos de Meyere
Ida van Zijl*

Centraal Museum Utrecht, 1994.





VSB FONDS

'De Utrechtse Parade' is mogelijk gemaakt
door een bijdrage van de Stichting VSB Fonds

Inhoudsopgave

<i>Sjarel Ex</i>	De Utrechtse Parade, 1495-1995	pag. 7
<i>Renger de Bruin</i>	Tussen Vredenburg en Hoog Catharijne Utrechtse kunstenaars tegen de achtergrond van de stedelijke geschiedenis	pag. 11
<i>Jos de Meyere</i>	Oude Beeldende Kunst De Dombeelden Jan van Scorel Abraham Bloemaert Joachim Wtewael Paulus Moreelse Roelant Savery Hendrick ter Brugghen Gerard van Honthorst Louis François Gerard van der Puyl	pag. 85
<i>Marja Bosma</i>	Moderne en Hedendaagse Beeldende Kunst Willem van Leusden Erich Wichman Pyke Koch Willem Wagenaar Johannes Hendrikus Moesman Gerrit van 't Net Bertus Jonkers Dirkje Kuik Alain Teister Frans Franciscus	pag. 145
<i>Ida van Zijl</i>	Toegepaste Kunst De Utrechtse neogotiek Adam van Vianen en Paulus van Vianen Cris Agterberg Carel J.A. Begeer Gerrit Th. Rietveld Sybold van Ravesteyn	pag. 225
<i>Hanneke Adriaans</i>	Mode en Kostuums	pag. 261
<i>Roman Koot</i>	Bibliografie	pag. 293
	Colofon	pag. 309





Van Van Scorel tot Rietveld en Koch

Sinds vijfhonderd jaar wonen er kunstenaars in Utrecht die bij naam en toenaam bekend zijn. Sinds honderdzestig jaar is er kunst van Utrechtse kunstenaars gekocht voor collecties van de stad. En al vijfenzeventig jaar is het gemeentelijk Centraal Museum als overheidsverzamelaar actief. Dat vooraf aan de opmerking waarmee ik eigenlijk deze inleiding had willen beginnen, namelijk dat geen museum, als het goed is, op het andere lijkt. Het Centraal Museum lijkt op geen ander museum omdat het beschikt over een collectie die gevormd is uit de culturele rijkdom die de stad Utrecht dankzij z'n kunstenaars vanaf de middeleeuwen bezat. Een collectie met een lange eigen geschiedenis, een collectie die zijn gelijke niet kent.

Ronde jaartallen zijn mooie aanleidingen om een tentoonstelling aan te verbinden. Maar er waren meer redenen voor het opzetten van 'De Utrechtse Parade'. Zo is deze tentoonstelling ontstaan door vragen over de identiteit van het museum en de collecties. Terwijl zich al jaren her en der museale boedelscheidingen voltrekken, leven in het Centraal Museum onverstoort alle disciplines onder een dak. Het is zelfs zo dat in het Centraal Museum kunstvoorwerpen en de stadsgeschiedenis samengaan. Kunstwerken geplaatst in de context van elkaar, de collectie als spiegel van vijf eeuwen stad. De behoefte ontstond om een keer van die jarenlange cohabitatie de resultaten te laten zien.

Maar vijftigduizend voorwerpen is teveel voor een tentoonstelling. Daarom is de volgende beperking gesteld. Sinds honderdzestig jaar wordt werk verzameld van de kunstenaars van de stad. Aan het selecteren daarvan hebben velen bijgedragen, je kunt zeggen dat er een soort consensus is ontstaan. Het idee voor 'De Utrechtse Parade' was een tentoonstelling te maken uit de eigen collectie van al die kunstenaars sinds Van Scorel die behoren tot de Utrechtse mythologie (dat is de consensus). Zo ontstond een genealogie van de Utrechtse kunst van Jan van Scorel tot Frans Franciscus. Een inspectie van de troepen, een schouw van het talent. Een tentoonstelling van de pijlers waarop de collectie staat.

In deze catalogus worden via een chronologisch historisch verhaal de kunstenaars in de context van de stedelijke geschiedenis geplaatst. Monografische hoofdstukken typeren vervolgens de kunstenaars en geven hun plaats in de collectie aan. De tentoonstelling is de tweede lijn. Een onuitgelezen, spannend boek. Zouden er verwantschappen zijn, is er sprake





van een Utrechtse identiteit? Elke kunstenaar in Utrecht kende het werk van zijn voorgangers, elk talent voegde het zijne aan de geschiedenis toe. De kunstenaars zijn in die zin de teller van de collectie, maar wat de noemer is blijft de intrigerende vraag. Van Scorel was als leermeester toonaangevend voor velen, Van Honthorst haalde in Italië het caravaggeske licht, Bloemaert en Ter Brugghen lieten in theatrale scènes hun fantasie de vrije loop. Erotiek en fantasie spelen altijd een grote rol in de Utrechtse kunst, maar is dat nu de spiegel van vijf eeuwen stad? Het verhaal van Utrecht en van haar kunstenaars is dat van een stad die van oorsprong dichterbij Rome lag dan bij de Noordzee. Een rijke stad waar talenten als Van Scorel, Bloemaert en Van Honthorst zich konden ontwikkelen. Toen de navelstreng halverwege de 17de eeuw echter doorgesneden werd en de wegen naar Rome zich sloten begon Utrecht op te drogen. Het werd een dorre en saaie stad, onnavolgbaar in beeld gebracht door de preutse schilder Van der Puyl, een stad die begin 19de eeuw niet kon verhinderen dat de nieuwbakken koning van Nederland, Lodewijk Napoleon, met z'n hof spoor-slags naar Amsterdam verhuisde. Om hem te paaien had het stadsbestuur nog wel een aantal gebouwen speciaal ten zijner gerieve opgetrokken - de Artilleriestallen bijvoorbeeld. Nu vormen ze de zalen waarin de Utrechtse Parade 'marcheert'. De brave burgerlijke binnenskamercultuur overheerste, de kunst was geen andere rol toebedeeld dan die van het kamerplantje. Utrecht lijkt dan kunsthistorisch onder een stolp geplaatst. Totdat er in de eerste decennia van onze eeuw, na een neo-gotische architectuurgolf, vanuit ongeziene spelonken en werfkelders tegenstemmen opklonken. Tegen de brave burgerlijke gematigdheid, de saaie lamlendigheid van de Utrechtse tredmolen, het dode water van de twee grachten die Utrecht rijk is, kwamen figuren in het geweer die blijkbaar genoeg vitriool-grachtenwater hadden gedronken om precies te weten wat er mis was. De kunst leefde op, dankzij Wichman, Moesman, Pyke Koch. Ieder op eigen wijze fulmineerden ze tegen het burgerlijke, het gezapige, de gelijkmatigheid. De een futuristisch, de ander surrealistisch, en de derde aristocratisch, maar alledrie met de behoefte om de band met het 'oude', de vergane glorie - bij twee van hen zelfs: de weg naar Rome - terug te vinden. Echt een voet aan de grond kregen ze niet in Utrecht, daar waren ze te recalcitrant of controversieel voor. Hetzelfde geldt voor de generaties kunstenaars na hen, van wie Teister, Kuik, Jonkers en Franciscus op de tentoonstelling vertegenwoordigd zijn. Het blijven lastige buitenbeentjes die zich niet wensen aan te passen aan het Utrechtse *comme-il-faut*,

of hoe het hoort in de kunst. Minstens zo dwars en niet onder de korenmaat bleven Rietveld en Van Ravesteyn, de eerste met z'n letterlijke functionaliteit en de ander vanwege zijn functionele barok. Deze kunstenaars vormen met zijn allen de mythologie van Utrecht. Een stad die een te klein jasje voor ze is, die een vruchtbare voedingsbodem voor ze was, en weer is. Ik wens U een boeiende kennismaking toe met Utrechts kunstklimaat.

Sjaarel Ex
Directeur Centraal Museum





afb. 1

Jan van Scorel (1495-1562)
De intocht van Christus in Jeruzalem,
(buitenzijde van de zijluiken) 1526/1527

olieverf op paneel,
elk: 81,5 x 65,5 cm

Inv. nr. 6078 a

Tussen Vredenburg en Hoog Catharijne Utrechtse kunstenaars tegen de achtergrond van de stedelijke geschiedenis

De Utrechtse Parade voltrekt zich tegen het decor van de stedelijke geschiedenis. In de vijf eeuwen die Jan van Scorel en Frans Franciscus van elkaar scheiden is de stad ingrijpend veranderd. En toch is er veel hetzelfde gebleven. Het silhouet van Dom en Buur domineren nog steeds het beeld voor wie de oude stad vanuit het westen nadert, al is het water nu verdwenen, maar het komt weer terug. De besluitvorming daarover is net zo moeizaam en ondoorzichtig als die tussen bisschop, raad en gilden in de tijd dat Jan van Scorel zijn eerste werken maakte. Veel veranderd, veel blijft hetzelfde, continuïteit en discontinuïteit, beide zijn zij aanwezig in de Utrechtse geschiedenis. Kunstenaars leefden in die stad met die geschiedenis. Zij maakten daar deel van uit.

Het Utrecht van de bisschoppen

Toen Jan van Scorel 'De intocht van Christus in Jeruzalem' -ook geheten de Lochorststriptiek- schilderde, bevond het bisdom Utrecht zich in de laatste fase van zijn bestaan als zelfstandig vorstendom in het Duitse rijk. ■ Tijdens de gloriejaren van de 12de eeuw was de Utrechtse bisschop de machtigste leenman van de keizer geweest in het gebied dat nu Nederland is. Naast zijn geestelijk gezag in het bisdom Utrecht was hij wereldlijk heer van een gebied, het Sticht geheten, dat het grootste deel van het huidige Nederland ten noorden van de Maas omvatte. Voor de keizer was het aantrekkelijk om leenmannen te bevoordelen die geen erfgenamen hadden; hij kon daardoor elke keer opnieuw een vertrouweling aanwijzen. Na het Concordaat van Worms, in 1122, verloren de keizers hun recht bisschoppen aan te stellen. Die hadden nu geen nut meer als keizerlijke pionnen en daarmee was voor de Duitse keizers het motief verdwenen om de bisschoppen te steunen. Door de afbrokkelende macht van de keizers was deze steun ook steeds minder effectief.

De Utrechtse bisschoppen werden voortaan gekozen door de kapittels, die zich tot een machtsfactor van betekenis ontwikkelden. De grote kapittelkerken (Dom, St. Pieter, St. Jan, St. Marie en St. Salvator) bepaalden het stadsbeeld. Zij waren ook de belangrijkste opdrachtgevers voor de beeldhouwers, de edelsmeden, de schilders en de miniaturisten,

afb. 1



de beoefenaars van de vier takken van beeldende kunst die in het middeleeuwse Utrecht tot grote bloei kwamen. De vijf Dombeelden in het Centraal Museum getuigen hiervan. De kanunniken die in de kapittels zitting hadden, vormden een politieke elite van de eerste orde. Zij domineerden de stand van de geestelijkheid, de Eerste Stand in de Staten van Utrecht, die vanaf 1375 een belangrijke invloed kreeg op het bestuur. De Tweede Stand bestond uit de adel. Verschillende adellijke geslachten zoals Van Hardenbroek, Van Lochorst en Van Lichtenberg verkregen een machtige positie en bestreden elkaar soms fel. De Derde Stand werd gevormd door de steden, die in betekenis toenamen. De stad Utrecht was veruit de belangrijkste. Binnen de stad was een voortdurende machtsstrijd tussen patriciaat en gilden aan de gang.

afb. 2

Het wegvallen van de keizerlijke bescherming en de interne problemen van het bisdom boden de twee belangrijkste vorstendommen in de buurt, Holland en Gelre, de gelegenheid hun gebied uit te breiden ten koste van het Sticht. ■ Aan het begin van de 15de eeuw kwam Holland onder de Bourgondiërs, doordat hertog Filips de Goede de Hollandse gravin Jacoba van Beieren tot afstand wist te dwingen. Filips de Goede zette de politiek van zijn vader en grootvader voort om door huwelijken, aankopen en veroveringen een rijk op te bouwen, dat zich uiteindelijk uitstreckte van Dijon tot Medemblik. Bisdommen werden binnen de invloedssfeer gebracht door een van de hertogelijke bastaardzonen tot bisschop te laten kiezen. Zo werd David van Bourgondië in 1456 bisschop van Utrecht. Hij gedroeg zich als een betrouwbare pion in het machtsspel van zijn natuurlijke vader Filips de Goede en imiteerde diens luisterrijke hofleven op beperkte schaal in het Utrechtse. Op kasteel Duurstede hield hij hof en als mecenas stimuleerde hij in Utrecht een renaissancistisch cultuurklimaat. ■

afb. 3

Nadat Karel de Stoute, de opvolger van Filips de Goede in 1477 gesneuveld was, raakte het Bourgondische rijk in een ernstige crisis, doordat de hertog slechts een negentienjarige dochter Maria als erfgename achterliet. Ook Utrecht werd meegesleept in de conflicten. Het huwelijk dat Maria sloot met Maximiliaan van Habsburg, de zoon van de Duitse keizer, bracht redding, maar speelde de Bourgondische landen tevens in Habsburgse handen. Door een toevallige reeks sterfgevallen met bijbehorende erfenissen werden de Nederlanden in één rijk verenigd met gebieden als Oostenrijk, Milaan, Napels en Spanje. Karel V, de kleinzoon van genoemde Maximiliaan, werd in 1519 bovendien keizer van Duitsland. Utrecht zou weldra deel gaan uitmaken van diens rijk.





■ afb. 2

Jan van Bijlert (1597/1598-1671)
*Portret van keizer Hendrik IV,
 stichter van de St. Mariakerk, 1641*

olieverf op doek,
 200,2 x 95,5 cm

Inv. nr. 2552



■ afb. 3

Rekenpenning van bisschop David van Bourgondië, 1488

koper, diam. 24 mm

Een zittende leeuw slaat vuur uit een tondeldoos,
 met randschrift: AL. .IT. BEREIT. 1488.

(Rekenpenningen werden als telfiches bij rekenwerk gebruikt)

Cat. 1928/2850



■ afb. 4

Kopie naar Jan van Scorel (1495-1562)

Portret van Paus Adriaan VI (1459-1523), 17de eeuw

olieverf op paneel,
91 x 72 cm

Inv. nr. 2244

Na de dood van David van Bourgondië regeerden nog drie bisschoppen over het Sticht. Een van hen was Filips van Bourgondië, eveneens een bastaard van Filips de Goede, die in 1517 bisschop van Utrecht werd. Hij was een groot kunstliefhebber en in zijn gevolg bevond zich waarschijnlijk de schilder Jan Gossaert, die de jonge Jan van Scorel als leerling had. Die vertrok evenwel spoedig in zuid-oostelijke richting. Hij bezocht verschillende Duitse steden, onder andere Neurenberg, waar hij kennis maakte met Albrecht Dürer. Diens lutherse sympathieën bevielen Van Scorel allerminst en daarom trok hij verder, richting Italië. Hij koos daarmee al heel vroeg partij in wat het grootste religieuze conflict in de Westeuropese kerkgeschiedenis zou worden, een conflict dat ook verstrekkende politieke consequenties zou hebben. De reis voerde Van Scorel via Venetië naar Jeruzalem. Dat laatste bezoek gaf hem later in Utrecht het recht toe te treden tot de Jeruzalembroederschap. Vanuit Jeruzalem vertrok Van Scorel naar Rome, waar hij werkte voor paus Adriaan VI. Deze Utrechter van geboorte was begin 1522 tot paus gekozen, maar stierf al na anderhalf jaar. Enkele maanden later keerde Jan van Scorel terug naar Utrecht. Daar werkte hij voor de familie Van Lochorst. Verschillende leden van dit adellijke geslacht waren vooraanstaande geestelijken en behoorden tot de vriendenkring van paus Adriaan. ■ Van Scorels belangrijkste werk uit deze periode is het triptiek 'De intocht van Christus in Jeruzalem', dat hij in opdracht van Herman van Lochorst, deken van de Salvatorkerk, schilderde. Na de voltooiing van dit werk vertrok Van Scorel naar Haarlem om de onlusten te ontlopen die in Utrecht waren uitgebroken. De gilden waren in opstand gekomen tegen bisschop Hendrik van Beieren, de opvolger van Filips van Bourgondië. Ze werden gesteund door hertog Karel van Gelre, die traditiegetrouw hoopte te profiteren van onrust in het buurland. Karel V steunde de bisschop, maar onder voorwaarde dat hij zijn wereldlijk gezag zou overdragen. Hij zou slechts zijn geestelijke waardigheid behouden. In de bisschopskeuze waren de kapittels bovendien gebonden aan de voordracht van de landsheer.

afb. 4



Vredenburg: Utrecht onder Habsburgs gezag

Met deze regeling kwam in november 1528 een eind aan de Utrechtse zelfstandigheid. Om de burgerij rustig te houden werd aan de rand van de stad een dwangburcht, Vredenburg, gebouwd. Dat was ook wel nodig, want lang niet iedereen was gelukkig met de nieuwe situatie. Bovendien begon de Reformatie aanhangers te krijgen in Utrecht. Zo werden enkele



leden van de Jeruzalembroederschap opgepakt wegens 'lutherij'. ■ Zoals we gezien hebben gingen Van Scorels sympathieën niet die kant op. Zijn belangen lagen duidelijk bij de oude orde: als schilder leverde hij aan kerkelijke instellingen en bovendien was hij kanunnik van St. Marie geworden. Dat hij als geestelijke met een vrouw leefde, moet niet worden gezien als aanwijzing voor een heterodoxe instelling. Aan het celibaat werd in de vroege 16de eeuw niet zo zwaar getild.

Het ging Jan van Scorel voor de wind in het door Karel V geschapen bestel. Na zijn terugkeer naar Utrecht in 1530 vestigde hij een eigen werkplaats. Zelfbewust signeerde hij zijn schilderijen, als eerste Noordnederlandse kunstenaar het Italiaanse voorbeeld volgend. Van Scorel leverde onder meer aan de Mariakerk, waarvan hij zelf kanunnik was. Tot de kopers van zijn werk behoorden verder de zoon van de keizer, de latere Filips II, en de keizerlijke stadhouder in Utrecht, René van Chalons. Deze werd in 1543 tevens stadhouder van Gelre, toen dit hertogdom door Karel V werd ingelijfd. Het volgende jaar sneuvelde René in dienst van de keizer en liet zijn uitgebreide bezittingen na aan zijn neef Willem van Oranje. Van Scorels grote produktiviteit verontrustte het gilde, waarvan hij sinds 1540 lid was. In dat jaar maakte een reorganisatie van het zadelaarsgilde, waarin onder meer kunstschilders, huisschilders, beeldhouwers, boekdrukkers en zadelmakers georganiseerd waren, het mogelijk dat ook geestelijken lid konden worden. Naast het schilderen hield Van Scorel zich bezig met onroerend-goed-transacties. Voor handelaren in onroerend goed waren het gouden tijden gezien de koortsachtige bouwactiviteiten. Utrecht veranderde in het midden van de 16de eeuw grondig van aanzien: naast kasteel Vredenburg verrezen bolwerken rond de stad, waarvan stadsbouwmeester Willem van Noort de ontwerper was. Deze schiep ook het nieuwe stadhuis van 1546. Samen met Van Scorel maakte Van Noort een plan om de rivieren rond Utrecht uit te diepen. Dit mislukte echter en beide compagnons kregen heftige ruzie. De belangrijke positie die Van Scorel in de stad innam, blijkt onder meer uit het feit dat hij de feesten mocht organiseren, toen kroonprins Filips Utrecht in 1549 bezocht.

Toen Van Scorel in 1562 overleed, waren er grote veranderingen op til. Karel V was zeven jaar eerder afgetreden en opgevolgd door zijn zoon Filips II. Deze zette de politiek van centralisatie en absolutisme verhevigd voort en deed dat sinds 1559 vanuit Spanje; zijn halfzuster Margaretha van Parma had hij als regentes in Brussel achtergelaten. Hij streefde ernaar om de macht van de hoge edelen terug te brengen, die functies als



afb. 5

Jan van Scorel (1495-1562)
 Portretten van twaalf leden der
 Utrechtse Jeruzalem-Broederschap, na 1525

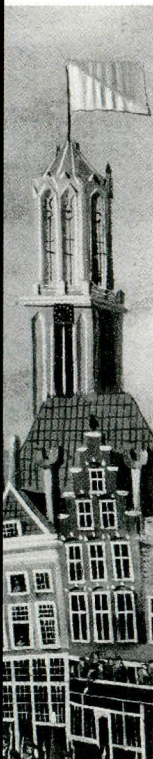
olieverf op paneel,
 48 x 276,5 cm

Inv. nr. 2379

stadhouderschap in de verschillende gewesten vervulden, zoals Willem van Oranje in Holland, Zeeland en Utrecht. Verder verscherpte Filips het repressiebeleid tegen het protestantisme, waarbinnen de calvinistische stroming inmiddels domineerde. De koning probeerde de greep van de katholieke kerk te versterken door een reorganisatie, die tevens de adellijke invloed in de kerk moest verminderen. De Utrechtse bisschop werd daardoor gepromoveerd tot aartsbisschop. De politiek van de koning, uitgevoerd door zijn vertrouweling kardinaal Granvelle, leidde tot oppositie van de adel met Willem van Oranje als belangrijkste woordvoerder. Het optreden tegen de sterk groeiende groep protestanten vormde een van de strijdpunten. De spanningen ontladden zich in 1566 in de Beeldenstorm. In Utrecht werden daarbij verschillende werken van Jan van Scorel vernield.

Filips II was razend en besloot tot een strafexpeditie. Een van zijn generaals, de hertog van Alva, werd naar de Nederlanden gestuurd om de landvoogdij van Margaretha van Parma over te nemen en orde op zaken te stellen. Hij trad hard op tegen de oproerlingen, voor zover die niet zoals Willem van Oranje gevlucht waren. De kettervervolgingen werden in verscherpte mate hervat. Tot de Utrechtse slachtoffers behoorde de glazenier Dirk Weyman, die eind 1568 werd terechtgesteld. Het volgende jaar kreeg Utrecht een Spaanse bezetting.

Alva's schrikbewind had aanvankelijk het gewenste resultaat; zelfverzekerd en strijdlustig is hij geportretteerd door Anthonie Mor (1520-1576/77). Deze leerling van Jan van Scorel was door bemiddeling van Granvelle in contact gekomen met het Habsburgse hof. Voor zijn koninklijke opdrachtgevers verbleef hij enige tijd in Spanje. Evenals zijn leermeester Van Scorel koos hij tegen de Reformatie en voor het strijdbareatholicisme van de Spaanse Habsburgers. Het Utrecht waarnaar Anthonie Mor na zijn Spaanse reis terugkeerde, bleef vast in Spaanse hand, toen elders in de Nederlanden het gezag werd uitgedaagd. Willem van Oranje hoopte gebruik te maken van de onvrede over het bewind van Alva die veroorzaakt werd door het brute justitiële optreden, het gedrag van de Spaanse troepen, het met voeten treden van de privileges en belastingmaatregelen als de tiende penning. Oranje's inval van 1568 werd een grote mislukking, maar vier jaar later had hij meer succes. Door het optreden van de Watergeuzen kozen Holland en Zeeland grotendeels zijn kant, terwijl door invallen van diverse door hem gehuurde legertjes veel steden in de overige gewesten in zijn handen vielen. Voor de poorten van Utrecht verschenen geuzenbenden uit Amersfoort, maar het sterke Spaanse garnizoen in Vredenburg



verzekerde de Domstad voor de koning. Om de verdedigbaarheid van Utrecht te vergroten werd een schutterij opgericht.

Toen het aanvankelijk succesvolle Spaanse tegenoffensief in de zomer van 1573 bij Alkmaar vastliep, kwamen de regeringstroepen in hopeloze patstelling. Het natte land en geldgebrek nekten de Spanjaarden. Alva moest eind 1573 de landvoogdij overlaten aan Requesens en na diens overlijden in maart 1576 sloegen veel Spaanse soldaten aan het muiten. De Statenvergaderingen van de koningsgetrouwe gewesten sloten daarop een overeenkomst met de opstandige provincies Holland en Zeeland: de Pacificatie van Gent. De Pacificatie eiste onder meer het vertrek van de Spaanse troepen uit de Nederlanden, waaronder het garnizoen van kasteel Vredenburg. Toen de bezetting weigerde te vertrekken, begon de Utrechtse schutterij in december 1576 met een beleg, daarbij geholpen door Duitse huurlingen. ■

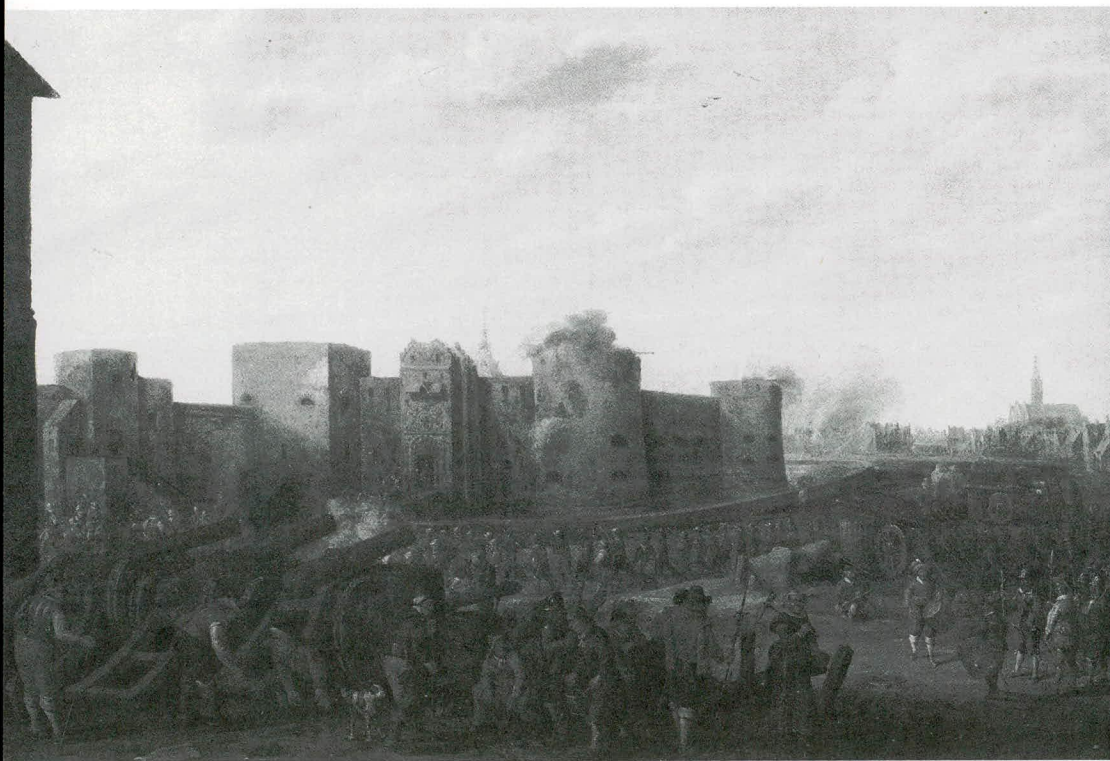
afb. 6

Na zes weken ontruimden de Spanjaarden Vredenburg en het kasteel werd afgebroken. De gildentradities en het verlangen om de Utrechtse zelfstandigheid te herstellen speelden bij dit alles een belangrijke rol. In de zomer van 1577 werd Willem van Oranje weer erkend als stadhouder van Utrecht. In de overeenkomst met Oranje, de Satisfactie, werd invloed van de stadhouder op het bestuur vastgelegd en een compromis gesloten op godsdienstig terrein. De raad werd grondig vernieuwd en de katholieke kerk verloor haar monopolie. De meeste kerken bleven in katholieke handen, maar de calvinisten kregen een eigen kerkruimte: de Minrebroederskerk. Later namen ze ook andere kerken in bezit, waaronder de Nicolaïkerk. Daarnaast had pastoor Duifhuis van de Jacobikerk een aparte gemeente met een middenkoers.

Hernieuwde autonomie

De Satisfactie van 1577 markeert het begin van een scherpe breuklijn in de Utrechtse geschiedenis. Utrecht koos nu voor de Opstand, al bleef de fictie dat de 'Coninck van Hispanien' geëerd werd nog enige tijd gehandhaafd. Het verloop van de strijd dwong echter tot duidelijke keuzen. Begin 1579 verzoende de Waalse adel zich met de regering in de Unie van Atrecht. Kort daarop sloot een deel van de opstandige gebieden zich nader aaneen in de Unie van Utrecht. Initiatiefnemer was de stadhouder van Gelderland Jan van Nassau, een broer van Willem van Oranje, die in tegenstelling tot Oranje zelf fel calvinistisch was en zijn eigen gewest grondig protestantiseerde. In de volgende jaren werd een steeds radicalere koers gevaren, die in 1581 leidde tot een formele afzwering van Filips II als





■ afb. 6

Joost Cornelisz. Droochsloot (1586-1666)
Beleg van het kasteel Vredenburg in 1577, 1646

olieverf op paneel,
 63 x 107 cm

Inv. nr. 2525

landsheer. De radicalisering hing samen met de successen van de nieuwe Spaanse landvoogd Parma, die er in slaagde militaire veroveringen te combineren met concessies, waardoor steeds meer katholieke opstandelingen zich met de koning verzoenden. Een jaar na de Unie van Atrecht liep de Groningse stadhouder Rennenberg naar de Spanjaarden over. Dat sterkte calvinisten in de overtuiging dat de katholieken niet te vertrouwen waren en ze eisten een verbod van de oude kerk. Ondanks pogingen van Willem van Oranje de Religievrede te handhaven werd de openlijke uitoefening van het katholicisme in steeds meer gebieden verboden. In de stad Utrecht gebeurde dat in de zomer van 1580 onder druk van de gereformeerde kerkeraad en de schutterij. De Dom werd overgenomen en met de door calvinisten verstoorte begrafenis van de kort daarop overleden aartsbisschop Frederik Schenck van Toutenburg kwam een symbolisch einde aan de katholieke hiërarchie.

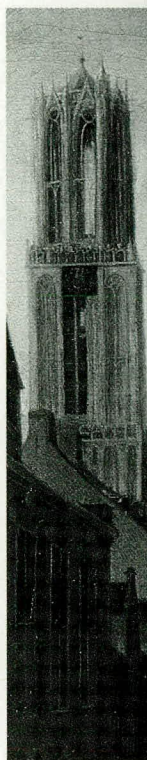
Het verbod van de rooms-katholieke kerk had ingrijpende gevolgen. De kerken werden voortaan voor de gereformeerde eredienst gebruikt of verloren hun functie en raakten in verval. De talrijke kloosters in de stad werden successievelijk opgeheven. Het Agnietenklooster bleef bijvoorbeeld nog ruim dertig jaar functioneren. ■ De gebouwen kregen soms een andere functie, zoals het Minrebroederklooster, dat de zetel van de Staten van Utrecht werd of het Agnietenklooster, dat na eerst als zijdefabriek te hebben gefunctioneerd schildersatelier werd. Door de afbraak van andere kloostergebouwen veranderde het stadsbeeld ingrijpend. Zo ontstond op de plek van het nonnenklooster van het St. Nicolaasconvent het Nicolaaskerkhof. De opheffing van de immuniteiten rond de kapittelkerken maakte de aanleg van straten en pleinen mogelijk. Zo ontstonden de Mariaplplaats en de Korte Nieuwstraat. ■ De kapittels werden niet opgeheven, zoals de gereformeerden geëist hadden, maar gesecculariseerd; het werden een soort beleggingsmaatschappijen met politieke invloed.

De gebeurtenissen rond 1580 hadden vergaande consequenties voor de Utrechtse kunst. Bij de inbezitneming van kerken door calvinisten waren opnieuw veel kunstschaten verloren gegaan. Vooral tijdens de woedeuitbarstingen na het verraad van Rennenberg was het raak; enkele kunstwerken, zoals de vijf Dombeelden van het Centraal Museum, konden gered worden door ordelijke verwijdering. ■ Twee jaar eerder was veel edelsmeedkunst, waaronder de Domschat, op de Utrechtse Munt omgesmolten. Dit kerkelijk bezit was door de Staten-Generaal geconfisqueerd ter financiering van de oorlog tegen de Spaanse troepen. Ook vroeger waren dergelijke maatregelen wel geno-

afb. 7

afb. 8

afb. 9





▀ afb. 7

Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665)
Noordelijke zijbeuk van de voormalige
St. Mariakerk te Utrecht, 1637 of 1641

olieverf op paneel,
 34,5 x 49,5 cm

Aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Inv. nr. 7972



afb. 8

Folpert van Ouwen Allen (1635-1715)
Gezicht in de Korte Nieuwstraat te Utrecht, 1655

olieverf op doek,
 68,3 x 80,2 cm

Inv. nr. 10211

men, maar nu gebeurde het veel radicaler en markeerde het een breukpunt. Door het verbod op de openbare uitoefening van de katholieke eredienst viel de rooms-katholieke kerk als opdrachtgever weg. Ook de band met het hof, dat voor Utrechtse schilders als Jan van Scorel en Anthonie Mor zo'n belangrijke afnemer was geweest, werd doorgesneden.

Het verbod op de rooms-katholieke kerk hield niet in dat iedereen nu calvinist was geworden. Het aantal lidmaten van de gereformeerde kerk was aanvankelijk zelfs beperkt. Daarnaast waren er echter de zogenaamde liefhebbers van de gereformeerde religie, mensen die al dan niet regelmatig naar de gereformeerde kerk gingen, gereformeerd trouwden en hun kinderen gereformeerd lieten dopen, maar geen lidmaat werden. Men viel niet onder de strenge tucht van de ouderlingen en kon in zekere zin oude opvattingen blijven huldigen, maar had toch het voordeel bij de heersende kerk te horen. De schilder Hendrick ter Brugghen, die gereformeerd trouwde maar geen lidmaat was, was zo'n liefhebber. Het verklaart de katholieke elementen op sommige van zijn schilderijen; er is zelfs een tijd gedacht dat hij katholiek gebleven was. Velen bleven inderdaad katholiek, zoals Ter Brugghens leermeester Abraham Bloemaert of een andere bekende leerling van Bloemaert, Gerard van Honthorst. ■

afb. 10

Hoe groot het aantal katholieken precies was, is moeilijk na te gaan, maar vermoedelijk is het percentage katholieken in de bevolking langzaam gedaald tot ongeveer een derde van de bevolking in de tweede helft van de 17de eeuw.

In de omgeving van de stad bleven sommige streken als het Kromme Rijngebied zelfs in meerderheid katholiek. Dat zich in Utrecht en omgeving een omvangrijke katholieke bevolkingsgroep kon handhaven was mogelijk door het betrekkelijk terughoudende overheidsoptreden en de protectie van een katholiek gebleven of met het katholicisme sympathiserend deel van de elite. In de huizen van rijke geloofsgenoten werden clandestien missen opgedragen. Daar werd aanvankelijk tegen opgetreden. Wanneer de gereformeerde kerkeraad, die steeds aandrang op maatregelen tegen 'paapse stoutigheden', veel invloed kreeg, was er sprake van verscherping van de justitiële acties.

Dat was bijvoorbeeld het geval toen de graaf van Leicester in 1585 in het Utrechtse bestuur ingreep en calvinisten uit gilden en schutterij in de raad benoemde. Vooraanstaande katholieken en libertijnse regenten werden verbannen. In deze tijd werd ook de Jacobigemeente onder dwang samengevoegd met de gereformeerde.

De crisis hing samen met de schijnbaar hopeloze toestand van de Opstand na de moord op Willem van Oranje door de





■ afb. 9

Jan Nude (?)

St. Maarten, ca. 1455

kalksteen (gepolychromeerd),

72,5 x 92 x 11,5 cm

afkomstig uit de Domkerk te Utrecht

Cat. 1982/1271



■ afb. 10

Paulus Moreelse (1571-1638)

Portret van Abraham Bloemaert (1564-1651), 1609

olieverf op paneel,

63,8 x 50,2 cm

Inv. nr. 12489

katholiek Balthazar Gerards in 1584 en de val van Antwerpen een jaar later. De vijand stond voor de deur en de woede richtte zich op de vijfde kolonne, de roomsen. De stroom calvinistische vluchtelingen uit het Zuiden versterkte deze stemming. De hulptroepen onder leiding van Leicester, die door koningin Elizabeth van Engeland waren gestuurd, stonden machteloos tegen de oprukkende macht van Parma en zijn inmenging in de interne twisten vergrootte de wanorde alleen maar. Het tij keerde toen Filips II besloot de militaire inspanningen op Engeland en Frankrijk te concentreren. Daardoor kregen Maurits, de zoon van Willem van Oranje, en zijn neef Willem Lodewijk de gelegenheid een tegenoffensief op te zetten, dat zeer succesvol was. De Spanjaarden werden verdreven uit het gebied ten noorden van de grote rivieren en de ondergangsstemming maakte plaats voor optimisme.

In deze jaren werden de contouren duidelijk van een nieuwe staat, de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, die in 1596 de eerste internationale erkenning kreeg. In 1609 accepteerde zelfs de Spaanse koning *de facto* de zelfstandigheid door het sluiten van een Twaalfjarig Bestand. De structuur van de Republiek was een mengeling van oude en nieuwe elementen. Het centrale uitgangspunt was de soevereiniteit van de zeven provincies, die formeel gelijkwaardig waren, al was Holland dominant. Ze werden bestuurd door provinciale Staten, die afgevaardigden naar de Staten-Generaal stuurden. Zelf bestonden de Staten uit afgevaardigden van de steden en van de adel. De geestelijkheid was met de protestantisering overal afgeschaft, maar in Utrecht was het oude Eerste Lid blijven voortbestaan vanwege de secularisering van de kapittels. De positie van de adel verschilde per provincie. In Holland en Zeeland was die zwak, maar in andere gewesten zoals Utrecht had de adel veel te zeggen. De verschillen hingen samen met de sociaal-economische situatie. De verstedelijking had zich in de zeegewesten versterkt doorgezet, terwijl de adel zich elders veel beter had kunnen handhaven. Een merkwaardige figuur in het bestel was die van de stadhouder, een relict uit de tijd van vóór de Afzwering. De twee leiders van het offensief uit de jaren negentig, Maurits en Willem Lodewijk, waren beiden stadhouder in een aantal gewesten. Maurits was dat onder meer in Holland en later ook in Utrecht. De bevoegdheden van de stadhouder verschilde per gewest. In Utrecht waren die vrij groot als gevolg van de Satisfactie van 1577.



De militaire en politieke successen van de Republiek vielen samen met een ongekeerde economische groei, die meer dan een halve eeuw zou aanhouden. Handel en in het kielzog daarvan nijverheid namen een hoge vlucht. De tienduizenden vluchtelingen uit het Zuiden konden moeiteloos in het arbeidsproces worden opgenomen. Hollandse steden als Amsterdam, Leiden en Haarlem vermenigvuldigden hun omvang verschillende keren binnen enkele decennia. Elders was de groei minder uitbundig. Daar vestigden zich veel minder immigranten. Utrecht bleef binnen de oude stadsgrenzen, maar door bebouwing van voormalig kerkelijk bezit kon er binnen de muren veel ruimte gevonden worden. Een in 1624 door de schilder, tevens vroedschapslid, Paulus Moreelse gepresenteerd plan tot stadsuitbreiding ging niet door. ■

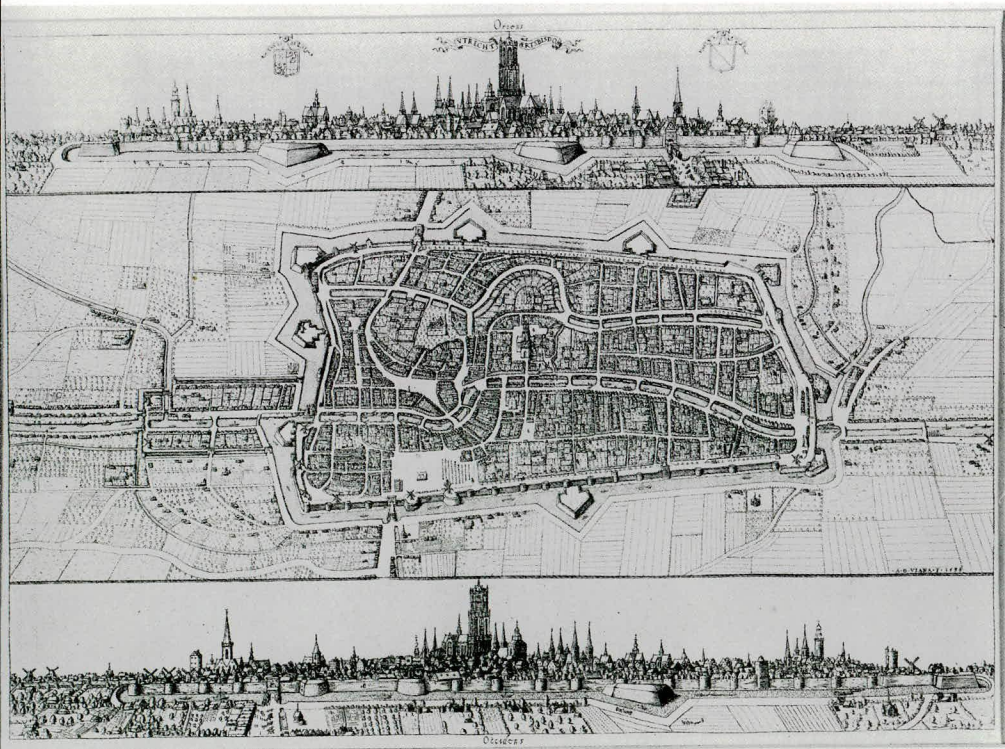
afb. 11

De economische groei in de Hollandse steden kwam vrijwel iedereen ten goede, maar het meest profiteerde de koopliedenklasse, die tussen 1572 en 1578 het stadsbestuur had overgenomen. Deze groep ontwikkelde zich tot een nieuw patriciaat, het regentendom. De regenten moesten lid zijn van de gereformeerde kerk, maar waren vaak voorstander van een gematigde koers en vooral gekant tegen kerkelijke invloed op het overheidsbeleid. Hun levensstijl werd steeds luxueuzer, zonder dat het tot uitbundig vertoon kwam zoals vroeger bij de adel. Deze groep en de sociale lagen direct daaronder waren de klanten van de Hollandse schilders van de Gouden Eeuw. Dit produceren voor een markt van welvarende tot rijke burgers leidde tot een geheel ander kunstklimaat dan de vroegere mecenaatsrelatie tot kerk, adel en hof. Vooral Amsterdam kende een open kunstmarkt.

In Utrecht was de breuk minder radicaal. De oude elite had zich hier beter gehandhaafd en was ten dele zelfs katholiek gebleven. Met de adel en zeker met de stadhouder bestond een meer klassieke mecenaatsverhouding. Frederik Hendrik, die zijn broer Maurits in 1625 was opgevolgd, bouwde samen met zijn vrouw Amalia van Solms een luisterrijk hof op en verleende veel opdrachten aan kunstenaars. ■ De op Italië georiënteerde stijl van Utrechtse schilders als Gerard van Honthorst paste goed bij de internationale vorstelijke ambities van het echtpaar. De stadhouder had overigens een nauwe band met Utrecht door zijn grote bevoegdheden ontleend aan de Satisfactie van 1577. Verder bezaten de Oranjes veel gebieden rond Utrecht. De rol van de adel en het stadhouderlijk hof als opdrachtgever voor Utrechtse kunstenaars verklaart voor een belangrijk deel de

afb. 12





I afb. 11

Adam van Vianen (1568/69-1627)
 Plattegrond van Utrecht, 1598

koperets,
 39,9 x 58,8 cm

Inv. nr. 4760/002



afb. 12

Gerard van Honthorst (1592-1656)
 Portret van Amalia van Solms (1602-1675),
 echtgenote van prins Frederik Hendrik, 1632
 olieverf op doek,
 75 x 62,5 cm
 Inv. nr. 21659



positie van Utrecht als centrum van pastorale schilderkunst. Ook voor buitenlandse vorsten werd door Utrechtse kunstenaars gewerkt. De edelsmid Paulus van Vianen reisde van Fontainebleau via München naar Praag, waar hij enkele jaren in dienst was van de Habsburgse keizer Rudolf II. Zijn vriend Roelant Savery bleef na de dood van Rudolf II (1612) nog enkele jaren in Praag voor hij zich na een kort verblijf in Amsterdam in Utrecht vestigde. Adam van Vianen, de broer van Paulus, zijn zoon Christiaan en Gerard van Honthorst werkten in opdracht van de Engelse, Deense en Zweedse koningshuizen. Die opdrachten bestonden niet alleen uit het maken van kunst, maar konden ook diplomatieke missies en zakelijke transacties behelzen. Zo moest Christiaan van Vianen in 1662 voor Karel II van Engeland 4000 linden kopen.

Het tweede traditionele element in de Utrechtse kunst is het voortbestaan van de katholieke kerk als opdrachtgeefster, zij het in de sterk afgezwakte vorm van schuilkerk. Toen de spanning na de successen van Maurits en Willem Lodewijk minder werd, konden zich uit de samenkomsten bij particulieren thuis schuilkerken ontwikkelen. Het collaboratieargument verdween wat naar de achtergrond, al dook het weer op toen Amersfoort in 1629 plotseling door de Spanjaarden werd veroverd en lokale katholieken met hen samenwerkten. Vooral na de Vrede van Münster, in 1648, toen het Spaanse gevaar definitief geweken was, gaven de stadsbestuurders, die primair op handhaving van de openbare orde waren gesteld, het optreden tegen de schuilkerken een steeds lagere prioriteit, ondanks protesten van de gereformeerde kerk. Omkoping van gerechtsdienaren deed de rest. Nu konden de samenkomstruimten in huizen steeds verder worden uitgebreid tot echte schuilkerken, zoals de Gertrudiskapel bij de Mariaplaats of de Maria Minor in Achter Clarenburg. De inrichting gaf werk aan kunstenaars. Zo maakten de Bloemaerts en leerlingen van hen als Dirck van Voorst altaarstukken voor Utrechtse schuilkerken en voor katholieke kerken in de Spaanse Nederlanden. Ook beeldhouwers en edelsmeden kregen opdrachten. De gereformeerde kerk met haar sobere inrichting plaatste veel minder orders: ze had eigenlijk alleen behoefte aan avondmaalszilver.

De afzetmarkt bepaalde het karakter van de Utrechtse kunst. Katholieke of met het oude geloof sympathiserende opdrachtgevers hadden een voorkeur voor vertrouwde thema's en zorgden voor continuïteit in de Utrechtse kunst. Het Utrechtse caravaggisme met zijn Italiaanse oriëntatie is hieruit te verklaren en ook de edelsmeden richtten zich op het Zuiden. Utrecht behield aansluiting op de katholieke barok,

afb. 13

waar Holland zich afsloot naar de zee. Deze tegenstelling moet echter niet overdreven worden. Naast afname door adel en kerk bestond er in Utrecht een markt van burgerlijke kopers. Portretschilders als Paulus Moreelse en Joachim Wtewael vereeuwigden de rijke burgers en de leden van het nieuwe patriciaat, een groep waar ze zelf deel van gingen uitmaken. ■ Die markt was echter beperkter dan in de grote Hollandse steden. In Utrecht, dat geen zeehaven had, werden niet die winsten gemaakt, die voor de welstand van de Hollandse kooplieden en regenten zorgde.

afb. 14

De vorming van een dominant protestants patriciaat ging in Utrecht ook om andere redenen veel moeizamer dan in Holland. Aan de ene kant hadden oude structuren zich beter gehandhaafd en aan de andere kant was de oppositie vanuit de middengroepen, georganiseerd in gilden en schutterij, veel sterker. In Holland waren die organisaties in 1581 monddood gemaakt, maar in Utrecht bleven ze nog enige decennia een belangrijke factor in de politiek. De gebeurtenissen van 1577 en 1585 hadden de trotse tradities zelfs doen herleven. Het radicale calvinisme, dat in de crisisjaren rond 1580 de doorslag had gegeven, wortelde in gilden en schutterij. Daarnaast bestond er een katholiek segment. Gilden en schutterij verzetten zich tegen de regenten, die na het vertrek van Leicester de macht weer in handen hadden genomen. Dit patriciaat bestond uit oudere families, die na 1577 de kant van Opstand en Reformatie hadden gekozen en uit nieuwkomers, die evenals in Holland de rijen naar onderen wilden sluiten. ■ In religieus opzicht stond men een gematigd calvinisme voor, in politiek opzicht een oriëntatie op Holland en de raadpensionaris van dat gewest, de oorspronkelijk uit Amersfoort afkomstige Johan van Oldenbarnevelt. Zijn partijganger in Utrecht was Gilles van Ledenberg, de secretaris van de Staten.

In 1610 slaagden gilden en schutterij erin een aantal eisen door te drukken, waaronder een verbod op de invoer van op het platteland geproduceerde produkten. Deze voor de gilden gunstige maatregel was nadelig voor de industriële ambities van de adel. De schutterij nam de macht in de stad over en stelde eigen mensen in de raad aan, onder wie Joachim Wtewael. Oldenbarnevelt en Van Ledenberg zorgden er echter voor dat de machtsovername werd teruggedraaid en dat een opstand werd neergeslagen. Het monsterverbond van orthodoxe calvinisten en katholieken in de gildenbeweging is slechts te verklaren door het wijken van het oorlogsgevaar vanwege het Twaalfjarig Bestand. De in hun macht herstelde regenten namen maatregelen om herhaling te voorkomen. De schutterij werd als machts





afb. 13

Paulus Moreelse (1571-1638)

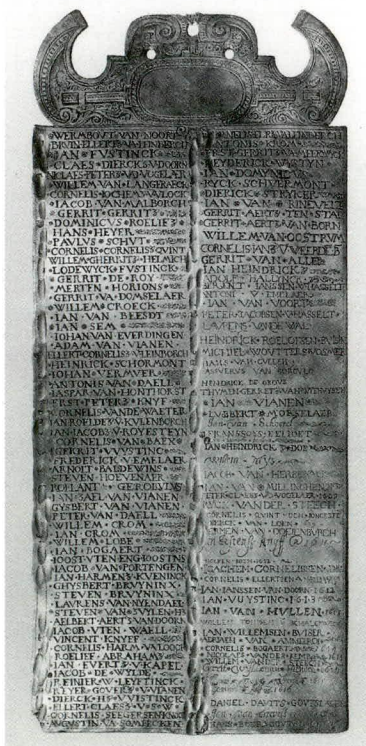
Portret van Philips Ram (1585-1632),
Raad en Schepen van Utrecht, 1625

olieverf op doek,

112,5 x 85,3 cm

Bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Inv. nr. 10238



afb. 14

Gildeplaat met de namen en merken van de
goudsmeden uit de jaren 1704-1740

koper,

54 x 27 cm

Inv. nr. Cat. 1928/3410

factor uitgeschakeld. Daardoor ontbreken grote schuttersstukken in de Utrechtse schilderkunst. De gilden, die nu hun invloed op het bestuur verloren, werden na de troebelen gereorganiseerd. De schilders werden losgemaakt uit het Zedelaarsgilde en gingen met de beeldhouwers, de behangschilders en de lijstenvergulders het St. Lucasgilde vormen. Paulus Moreelse en Joachim Wtewael waren nauw betrokken bij deze reorganisatie. Moreelse werd deken van het gilde, een functie die hij enkele malen vervulde. Vanaf 1639 vormden de schilders een geheel zelfstandig Schilderscollege. Hun zaken bloeiden als nooit tevoren. Schilders als Moreelse, Wtewael en Bloemaert waren in goeden doen en hadden een werkplaats van behoorlijke omvang. Dat iemand als Savery in armoede stierf, lag niet aan een gebrek aan profijtelijke opdrachten, maar aan zijn levensstijl en psychische gesteldheid.

Na het neerslaan van het oproer van 1610 bleef het onrustig in de stad. De twisten tussen remonstranten en contra-remonstranten, die de Republiek tijdens het Twaalfjarig Bestand verscheurden, raakten ook Utrecht. Het patriciaat koos groten-deels voor de remonstranten, de contra-remonstrantse beweging had aanhang in het gildenmilieu. Toen Maurits in 1618 ingreep, zette hij de vroedschap af en benoemde raadsleden uit de gilden, waaronder Paulus Moreelse. Ook Johan Wtewael, een broer van Joachim, werd lid van de vroedschap. Van Ledenberg werd gearresteerd en pleegde zelfmoord. Zijn politieke vriend Oldenbarnevelt werd geëxecuteerd. De overwinning van de contra-remonstranten werd bevestigd op de nationale synode van Dordrecht, waar de remonstranten werden veroordeeld. Ze vormden een eigen kerkgenootschap, de remonstrantse broederschap. Na enkele moeilijke jaren genoten de remonstranten net als de andere niet-gereformeerde protestanten, de lutheraanen en de doopsgezinden, een betrekkelijk grote vrijheid. Opvallende kerkgebouwen waren niet toegestaan en de leden konden bepaalde overheidsambten zoals het lidmaatschap van de vroedschap niet bekleden, maar verder konden ze redelijk hun gang gaan. Er werd soms zelfs rekening gehouden met hun opvattingen. Zo hoefden de doopsgezinden, waartoe bijvoorbeeld Roelant Savery behoorde, vanwege hun principiële pacifisme geen dienst te doen in de schutterij.

Het einde van de Bestandstwisten had de orthodoxe vleugel wel de theologische overwinning gebracht, maar niet zijn politieke ambities verwezenlijkt. Het meer libertijns ingestelde deel van het patriciaat wist de invloed van de kerk op het openbaar bestuur met toenemend succes in te perken. In Amsterdam lukte

afb. 15





■ afb. 15

Paulus van Hilligaert (1595/1596-1640)

De afdanking van de Waardgelders door

Prins Maurits op de Neude te Utrecht in 1618, ca. 1635

olieverf op doek,
106 x 153,9 cm

Inv. nr. 2498

het al snel om 'stoute', dat wil zeggen politiek prekende, dominees de mond te snoeren, maar in Utrecht was dat lastiger. De grote kampioen van kerkelijke invloed op bestuurlijke zaken was de theoloog Gisbertus Voetius, gereformeerd predikant en hoogleraar aan de in 1636 opgerichte universiteit. Hij slaagde er onder andere in de Franse denker René Descartes, wiens leer hij gevaarlijk en verwerpelijk vond, uit Utrecht verwijderd te krijgen. Dit was mogelijk door de steun die Voetius ondervond binnen de vroedschap. Vooral op de regenten die vanaf 1618 in de raad waren gekomen, zoals Moreelse en Wtewaël, kon hij rekenen. Moreelse had zich bijvoorbeeld sterk gemaakt voor de oprichting van de universiteit.

Voetius zou het uiteindelijk afleggen tegen de hem vijandig gezinde regenten. Na de dood van Willem II, de zoon van Frederik Hendrik, in 1650 kwam er in de meeste gewesten, waaronder Holland en Utrecht, geen nieuwe stadhouder en kon de Utrechtse vroedschap zich ongestoord tot een oligarchie ontwikkelen. De raadsmeerderheid oriënteerde zich op Holland en haar raadpensionaris Johan de Witt, terwijl Voetius en zijn geestverwanten in en buiten de vroedschap de anti-Hollandse sentimenten uit de oude gildentraditie aanhingen. De libertijnse regenten kwamen door oorzaken van buitenaf ten val. In 1672 viel de Franse koning Lodewijk XIV de Republiek binnen. Utrecht gaf zich zonder slag of stoot over en ook voor de rest van het land leek de toestand hopeloos. De nieuwe stadhouder Willem III wist het tij echter te keren. Hij slaagde erin de Fransen tegen te houden en vervolgens te verdrijven. Het gewest Utrecht kreeg een Regeringsreglement opgelegd, dat de stadhouder grote invloed in de bestuurszaken gaf; de vroedschap van de stad werd afgezet. Het werd de heren zwaar aangerekend dat ze de stadssleutels zo makkelijk hadden overgedragen. Ze hadden er zelfs in bewilligd dat de Dom weer voor de katholieke eredienst was ingericht. Dat had ook de katholieken weer in de vertrouwde collaborateursrol geplaatst. Toen de stad in augustus 1674 werd getroffen door een tornado en de door het papisme bezoedelde Dom gedeeltelijk werd verwoest, zag Voetius hier duidelijk de straffende hand Gods in.■

afb. 16



Stagnatie en verfransing

In dezelfde tijd begon het economisch slechter te gaan. De uitbreidingsplannen voor de stad, die in 1664 door Hendrick Moreelse waren ingediend, een bewerking van de veertig jaar oude plannen van zijn vader, werden niet uitgevoerd en uitbreiding zou voorlopig niet meer aan de orde komen.■

afb. 17



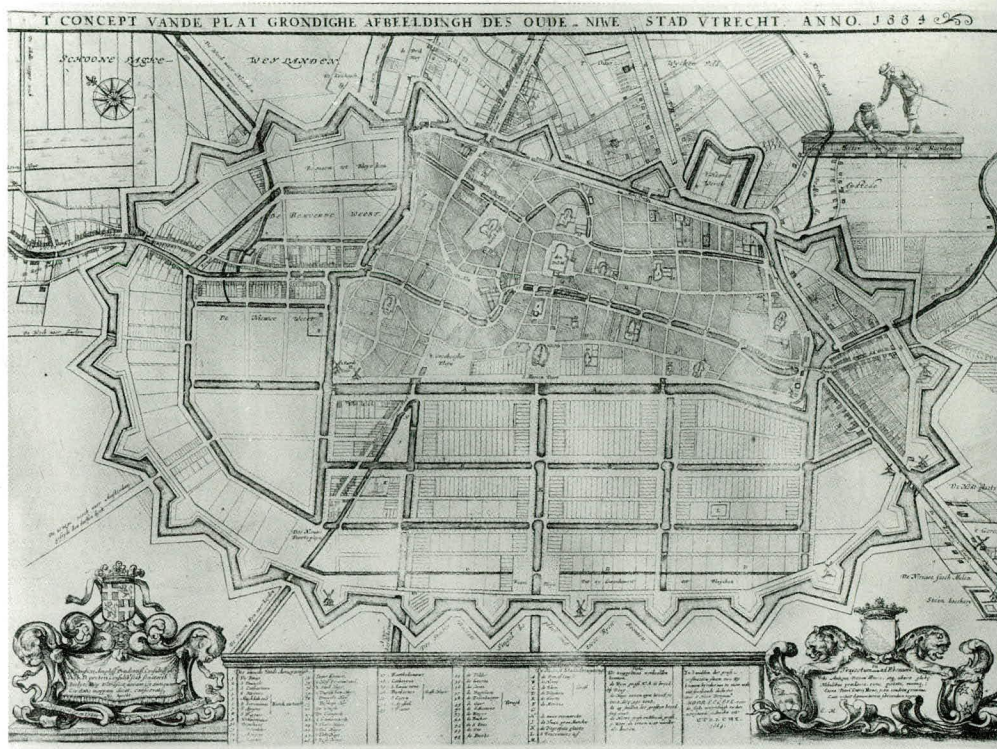
afb. 16

Johan van Kessel (1641/1642-1680)

*De Dom te Utrecht na
de instorting in 1674, 1675*

olieverf op doek,
119,4 x 88 cm

Inv. nr. 2402

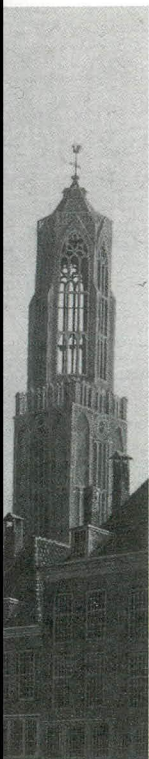


afb. 17

Plan uitbreiding van Utrecht door Hendrick Moreelse, 1664

afdruk van een koperplaat,
51 x 69 cm

Inv. nr. Cat. 1928/283



afb. 18

Hendrik van Limborch (1681-1759)
 Portret van Mr. David Johan Martens (1668-1737),
 ca. 1720

olieverf op doek,
 69,8 x 59 cm

Inv. nr. 9604

De stagnatie zou bijna twee eeuwen duren.

In deze twee eeuwen bracht Utrecht ook nauwelijks kunstenaars van betekenis voort. Na de dood van Hendrick Bloemaert in het Rampjaar 1672 nam geen nieuwe generatie schilders de fakkel over. Nog geen halve eeuw later werd het schilderscollege zelfs opgeheven. Er bleef wel vraag naar schilderijen bestaan, maar die werden elders besteld. De regenten lieten zich veelal door Hollandse schilders portretteren. De grote collectie van de patricische familie Martens in het Centraal Museum getuigt hiervan. ■

afb. 18

Toen in 1713 de Vrede van Utrecht werd gesloten, was het hoogtepunt van de Gouden Eeuw allang gepasseerd.

De Republiek had zich door de oorlogen tegen Frankrijk de laatste veertig jaar zwaar uitgeput en ging onder enorme schulden gebukt. De jaren van grote zeemogendheid waren definitief voorbij. Doordat vooral de Hollandse steden daaronder te leiden hadden, werd de relatieve achterstand van Utrecht kleiner.

De Utrechtse regenten gingen steeds meer op hun Hollandse collega's lijken. Omdat ze sinds de dood van Willem III in 1702 geen last meer hadden van stadhouderlijke invloed, konden ze zich ontwikkelen tot een echte oligarchie. De cultuur richtte zich op Holland en via Holland op Frankrijk. De instroom van Hugenootse vluchtelingen rond 1685 gaf een krachtige impuls aan de verfransing. De achtereenvolgende Lodewijk-stijlen ■

afb. 19

bepaalden de interieurs van de patricische huizen, die aan de Nieuwe Gracht en het Janskerkhof verzezen. ■ Ook de exotische vormen van het Verre Oosten dringen door in het interieur. Het porseleinkabinet en de chinoiserieën worden mode.

afb. 20

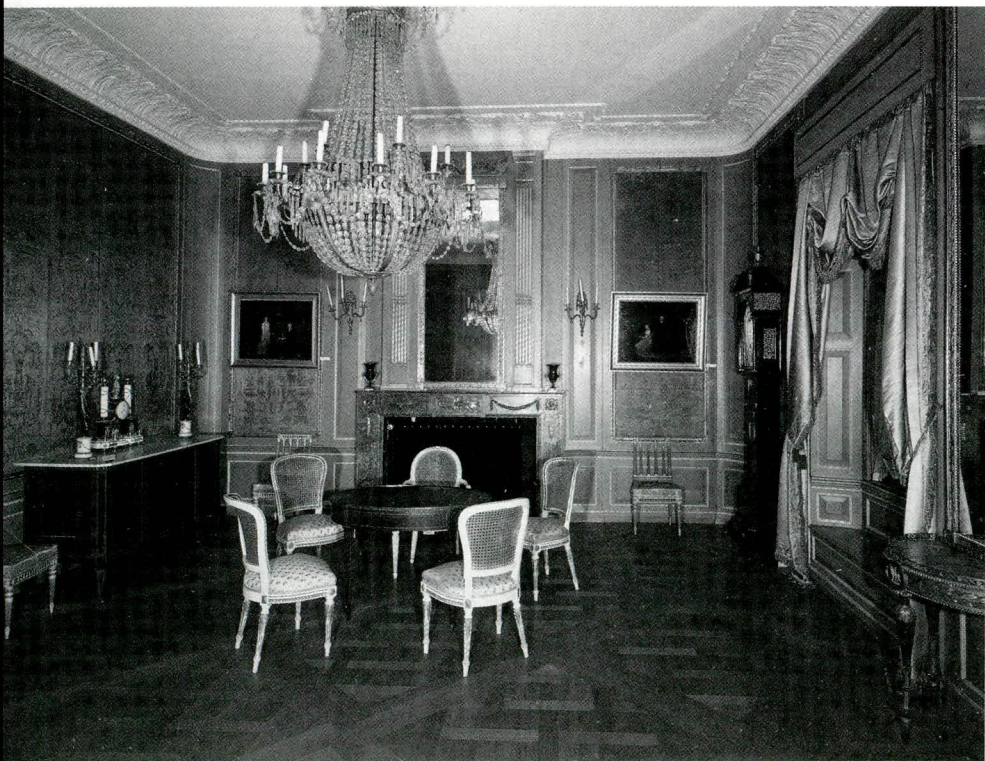
Een mooi voorbeeld is het Chinese behang in het landhuis Oud-Amelisweerd. Bij de kleding zien we de oriëntatie op vooral de Franse mode.

Rond 1770 kwam er een reactie op de verfransing.

Groepen burgers kwamen in leesgezelschappen bij elkaar om lectuur te bespreken en zich te bezinnen op de ontwikkelingen in de samenleving. Men maakte zich grote zorgen over de economische malaise en het algemeen verval. Er was echter hoop: door kennisvermeerdering zou het land weer uit het moeras getrokken worden. Via prijsvragen hoopte men de benodigde ideeën te verkrijgen. Deze optimistische maatschappijvisie gaf aanleiding tot grote bewondering voor de wetenschap, die bij voorkeur gepopulariseerd diende te worden.

Er werden genootschappen opgericht, die zich bezighielden met wetenschappelijke experimenten zoals het 'Provinciaal Utrechtsch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen', het P.U.G., uit 1773. De koppeling van kunsten en wetenschappen was typerend voor de tijdgeest. De verlichte denkers maakten





afb. 19

Kamer in Lodewijk XVI-stijl,
in het Centraal Museum Utrecht



afb. 20

Isaac Ouwater (1750-1793)
Het Janskerkhof te Utrecht, 1779

olieverf op doek,
 52,2 x 65 cm
 Bruikleen particulier

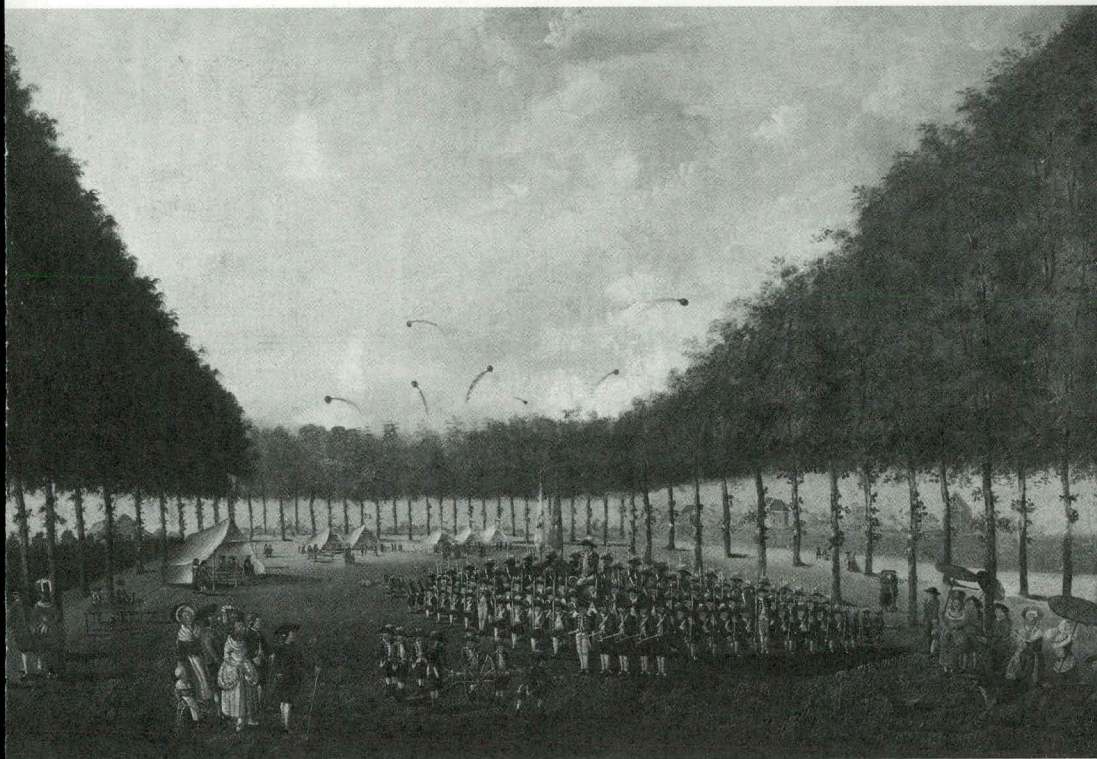
Inv. nr. 20545

zich grote zorgen over de teloorgang van nationaal zelfbewustzijn in de cultuur in samenhang met de toenemende verfransing. Zo beklemtoonde de inspecteur van het Utrechtse tekencollege, de procureur Adrianus Hoevenaer, in een redevoering uit 1778 de geweldige ontwikkeling van de Nederlandse schilderkunst met een speciale vermelding van de rol van Utrechtse schilders. Deze oriëntatie op het eigen vaderland was een algemeen gevoel. Het woord 'Patriottisme' werd veel gebruikt. Deze term zou weldra een politieke lading krijgen. Deze politieke lading ontstond doordat de hervormingsideeën uit het genootschapswezen zich in toenemende mate richtten tegen de bestaande politieke structuur. De regentenoligarchie had grote weerzin opgeroepen en het herstel van het stadhouderschap in 1747 was op een teleurstelling uitgelopen. Willem IV en Willem V gaven er de voorkeur aan nauw met de regenten samen te werken. De machtsuitoefening verliep via het zogenaamde patronaatstelsel. Vertrouwelingen van de stadhouder werden zo veel mogelijk op allerlei posten gezet. In Utrecht werd het Regeringsreglement van 1674 weer van stal gehaald. Het arrogante optreden van de Utrechtse zetbaas van de stadhouder, Willem Nicolaas Pesters, vergrootte de weerzin tegen het regime.

De zaak escaleerde, toen de hervormingsgezinden hun sympathie betuigden met de Amerikaanse opstandelingen tegen het Engelse gezag. Amsterdamse kooplieden zagen bovendien brood in wapenhandel met de rebellen. Dat bracht Engeland eind 1780 tot een oorlogsverklaring. De oorlog verliep catastrofaal voor de Nederlanders en de oorlogsblokkade verergerde de economische toestand. De pro-Engelse Willem V was de aangevoerde zondebok. Zijn tegenstanders, de patriotten, vertrouwden hem en zijn leger daarom de landsverdediging niet meer toe en gingen er toe over de in verval geraakte schutterijen nieuw leven in te blazen. Ook in Utrecht gebeurde dat. Daarnaast richtten de Utrechtse patriotten een exercitiegenootschap, 'Pro Patria et Libertate', op. ■ Dat zou tot een belangrijk politiek pressiemiddel uitgroeien, vooral door toedoen van een groepje activisten rond de Ceylonese student Pieter Philip Jurriaan Quint Ondaatje. Hij zou zich ontwikkelen tot de charismatische leider van de Utrechtse Patriottenbeweging, die in staat was om op het juiste moment het volk te mobiliseren en de regenten daarmee te intimideren. De regenten werden steeds verder in het nauw gedreven en in augustus 1786 nam de schutterij de macht in de stad over. De vroedschap werd op enkele patriotse leden na naar huis gestuurd en er werden verkiezingen gehouden voor een nieuwe raad. De Staten van Utrecht erkenden de

afb. 21





■ afb. 21

Anoniem Utrechts
*Oefening van het
 Genootschap Pro Patria et Libertate
 in het Sterrebos te Utrecht, 1784*

olieverf op doek,
 76,5 x 112 cm

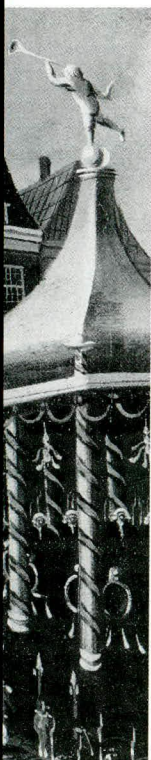
Inv. nr. 2290

machtsovername niet en verplaatsten hun zetel naar Amersfoort. Dwars door de provincie kwam een militaire frontlijn te liggen. In mei 1787 probeerde Willem V de patstelling te doorbreken, maar het stadhouderlijke leger werd bij Vreeswijk door de Utrechtse schutterij verslagen. De begrafenis van de twee gesneuvelden aan Utrechtse zijde werd een geweldige manifestatie. Relikwieën als een met bloed bevelkte sjerp werden tentoongesteld.

In juni 1787 probeerde prinses Wilhelmina van Pruisen, de echtgenote van de stadhouder, naar Den Haag te reizen om daar leiding te geven aan een oranjegezinde opstand. Ze werd echter bij Goejanverwellesluis aan de Utrechts-Hollandse grens tegengehouden, in een herberg opgesloten en teruggestuurd. Woedend vroeg ze aan haar broer, koning Frederik Willem II van Pruisen, deze belediging te wreken. Deze stuurde een leger, dat in korte tijd een einde maakte aan de patriotse revolutie. Duizenden patriotten vluchtten naar het buitenland. Het stadhouderlijk gezag keerde terug en de aanhangers van Willem V bezetten de bestuursposten.

De Patriottentijd leidde tot een diepe breuk in de samenleving. Mensen uit alle lagen van de bevolking kozen partij en beide zijden probeerden met tal van middelen aanhangers te werven. Ook kunst werd op grote schaal aangewend als propagandamiddel. Daarbij valt te denken aan de illustraties in invloedrijke tijdschriften als de *Post van den Neder-rhyn*, schilderijen met uitbeeldingen van glorieus gebeurtenissen als de machtsovername in augustus 1786, penningen, tegeltjes of zilveren keeshondjes, het symbool van de patriotten. Er werden vrijheidstempels en erepoorten gebouwd. De begrafenis van de gesneuvelden van Vreeswijk werd zorgvuldig geregisseerd en op gravures vastgelegd. ■ Er waren zelfs grafmonumenten gepland, maar door de loop van de politieke gebeurtenissen is het daar niet van gekomen. De door patriotten en prinsgezinden voortgebrachte propagandakunst heeft het niet tot kunsthistorische canonisatie kunnen brengen. ■ De enige kunstenaar van betekenis, die Utrecht in deze tijd heeft voortgebracht was L.F.G. van der Puyl (1750-1824). Die hield zich echter niet met de politieke twisten in zijn geboortestad bezig; hij bevond zich toen in Engeland.

Willem V zou niet lang van zijn herstelde macht genieten. Het bondgenootschap met Engeland en Pruisen sleepte de Republiek mee in de oorlog tegen het revolutionaire Frankrijk. De Franse legers bereikten in de herfst van 1794 de grote rivieren en toen rond de jaarwisseling een buitengewoon strenge



afb. 22

afb. 23



afb. 22

Leonard Venroy (1734-1808)

*De begrafenis van Mr. C.G. Visscher, een van de gesneuvelde helden
in het gevecht bij Vreeswijk op 9 mei 1787, 1792*

pentekening,
34 x 25 cm

Inv. nr. Cat. 1928/109



I ofb. 23

Anoniem Utrechts

*Beëdiging der Burgergecommitteerden door de Burgerij
op de Neude te Utrecht op 2 augustus 1786, ca. 1775-1800*

olieverf op doek,
54 x 72 cm

Inv. nr. 2291

vorst inviel, konden de Fransen over het ijs verder marcheren. De tegenstand stortte ineen en Willem V vluchtte naar Engeland. De patriotten, uit hun schuilhoeken tevoorschijn gekomen of uit ballingschap teruggekeerd, namen de draad weer op en riepen de Bataafse Republiek uit. De Bataafse Revolutie kenmerkte zich door verregaande democratische experimenten onder de leus 'Vrijheid, Gelijkheid en Broederschap'. De burgers mochten besturen op verschillende niveau's kiezen en zelfs via referenda en wijkcomité's direct invloed uitoefenen. Dit alles ging gepaard met veel feestelijk vertoon als optochten en dansen rond de vrijheidsboom. Voor de vormgeving werden verschillende kunstenaars ingehuurd. In Utrecht waren de manifestaties gecentreerd rond de Neude, dat in Vrijheidsplein werd omgedoopt.

Op dit plein verrees ook een vrijheidstempel en in 1798 een vrijheidsbeeld. Deze schepping van de architect G. van Dorssen werd vanwege de fors uitgevallen afmetingen in de volksmond 'Dikke Mie' genoemd. Het beeld werd in 1805 weggehaald, een symbolisch einde van de revolutie. Die was al eerder vastgelopen. De onenigheid over de staatsvorm (eenheidsstaat of federatie) had begin 1798 tot een staatsgreep van de radicalen geleid. Die drukten de eenheidsstaat door met een gemanipuleerde volksstemming. Ze werden bij een volgende coup afgezet, maar de nieuwe machthebbers handhaafden de eenheidsstaat, zulks in overeenstemming met de Franse wensen. Een derde staatsgreep, in september 1801, draaide de revolutie in belangrijke mate terug. Achter deze coup, die werd uitgevoerd door het Franse leger, zat evenals bij de eerdere staatsgrepen de wens om de betrouwbaarheid van de Bataafse Republiek als bondgenoot te verzekeren.

Die overweging leidde in 1806 tot het besluit van Napoleon om de noordelijke satellietstaat om te vormen tot het vazalkoninkrijk Holland met zijn jongere broer Louis (Lodewijk Napoleon) op de troon. Gezien zijn rheumatische aanleg had deze liever een wat zuidelijker koninkrijk gehad, maar hij schikte zich in zijn lot en ontwikkelde zelfs een innige band met zijn nieuwe onderdanen. Hij leerde Nederlands en probeerde allerlei Franse maatregelen te verzachten. Zo voorkwam hij invoering van de dienstplicht en stond hij oogluikend toe dat het Continentaal Stelsel, de handelsboycot tegen Engeland, door Nederlanders werd ontdoken. Voor de staatskas was 's konings optreden minder geslaagd. Hij hield een op Parijs geïnspireerd hof en verplaatste dat bovendien enkele malen. In de herfst van 1807 verhuisde hij naar Utrecht.

Voor Nederland met zijn republikeinse traditie was de vestiging van een Empirehof een cultuurschok, maar het wende snel.



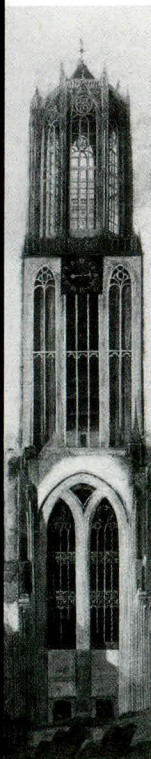
Zo leek de vestiging van de koninklijke residentie voor de Utrechtse elite geweldige carrière en statusvoordelen te brengen. Patriciërs en edellieden verdrongen zich dan ook aan het hof om in de gunst van de koning te komen. De sinds 1795 in Utrecht wonende oud marineofficier Jan van den Velden schreef in zijn autobiografie dat "de geheele stad zich daar liet presenteren". Hijzelf wenste daar echter niet aan mee te doen: "wy hadden geen den minsten lust om ons Hof te maken by dien Champignon Koning, in wiens dienst ik niet verlangde te zyn". Voor degenen met minder bezwaren waren er aantrekkelijke zaken te verdelen zoals hoge ambtelijke posten of opname in een nieuwe ridderorde, de Orde van Unie. Presentaties aan het hof waren uiterst belangrijk en daarvoor werd veel geld uitgegeven. Een voorbeeld van kostbare passende kledij is de hofsleep van Elisabeth Charlotta Both Hendriksen-Winter. ■

afb. 24

Lodewijk Napoleon is een half jaar in Utrecht gebleven. Na het afbranden van de schouwburg aan het Vreeburg bood de Domstad weinig vertier meer en vertrok hij naar Amsterdam. Door de korte duur van het verblijf heeft zich in Utrecht geen echte hofcultuur kunnen ontwikkelen. Er waren wel opdrachten voor schilderijen, zoals bijvoorbeeld het portret dat Van der Puyl maakte van de Abbé Charles Sulpice Flament, ■ de secretaris van de koning, maar de beeldende kunst verliep grotendeels volgens de traditionele lijnen: de tekenacademie, waarvan Van der Puyl in 1804 directeur werd en het in 1807 opgerichte 'Genootschap Kunstliefde'. Een belangrijk deel van het ledenkader van dit genootschap bestond uit patriciërs, die soms ook actief de schilderkunst beoefenden. Later ontwikkelde 'Kunstliefde' zich meer tot een kunstenaarsgezelschap.

afb. 25

De pogingen van Lodewijk Napoleon om de Franse maatregelen te verzachten maakten hem bemind bij zijn onderdanen, maar niet bij zijn familie. In 1810 had de Franse keizer er genoeg van en lijfde het land van zijn broer bij Frankrijk in. Vanaf dat moment daalde een regen van decreten op de geannexeerde gebieden neer. Binnen een jaar was de rechtspraak gereorganiseerd, een burgerlijke stand ingevoerd en een nieuw systeem van maten en gewichten geïntroduceerd. De invoering van de dienstplicht was voor de bevolking het meest ingrijpend. Met onmiddellijke ingang werden Nederlandse jongens opgeroepen om in het Franse leger te dienen. Velen bleven op de slagvelden en vooral de catastrofaal verlopen tocht naar Rusland maakte diepe indruk. Toen begon er ook iets van een verzetshouding tegen de Fransen te ontstaan. In Utrecht werd de afkeer van het Franse gezag nog vergroot door het optreden van de Utrechtse maire P.W. Bosch van Drakestein. Voor het



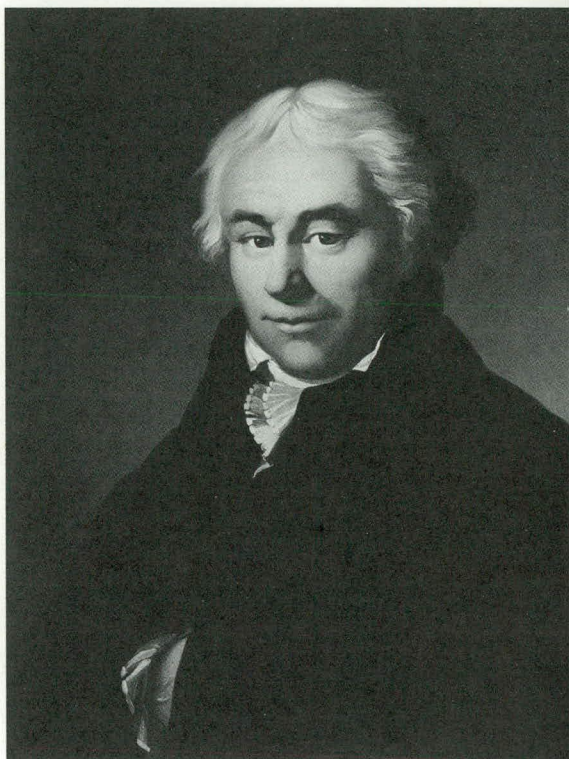


■ afb. 24

Hofsleepe (1809)

lavendel moirée-zijde metivoorkleurig fluweel, geborduurd metivoorkleurige chenille en parelkleurige kralen. Voering: zijden satijn zeer waarschijnlijk gedragen door de Utrechtse Elisabeth Charlotta Both Hendriksen-Winter (1786-1809)

Inv. nr. 19760



■ afb. 25

Louis F.G. van der Puyl (1750-1824)

Portret van Abbé Charles Sulpice Flament (1758-1855), bibliothecaris van de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, 1807

olieverf op doek,
64 x 47,5 cm

Inv. nr. 10005

afb. 26

traditionele patriciaat gold hij als het prototype van de bonapartistische parvenu, de omhooggevallen zoon van een brandwijnstoker, en dan nog katholiek ook. Van adel en patriciaat kocht hij de landgoederen die zij van de hand moesten doen, waaronder Drakestein en Amelisweerd.■

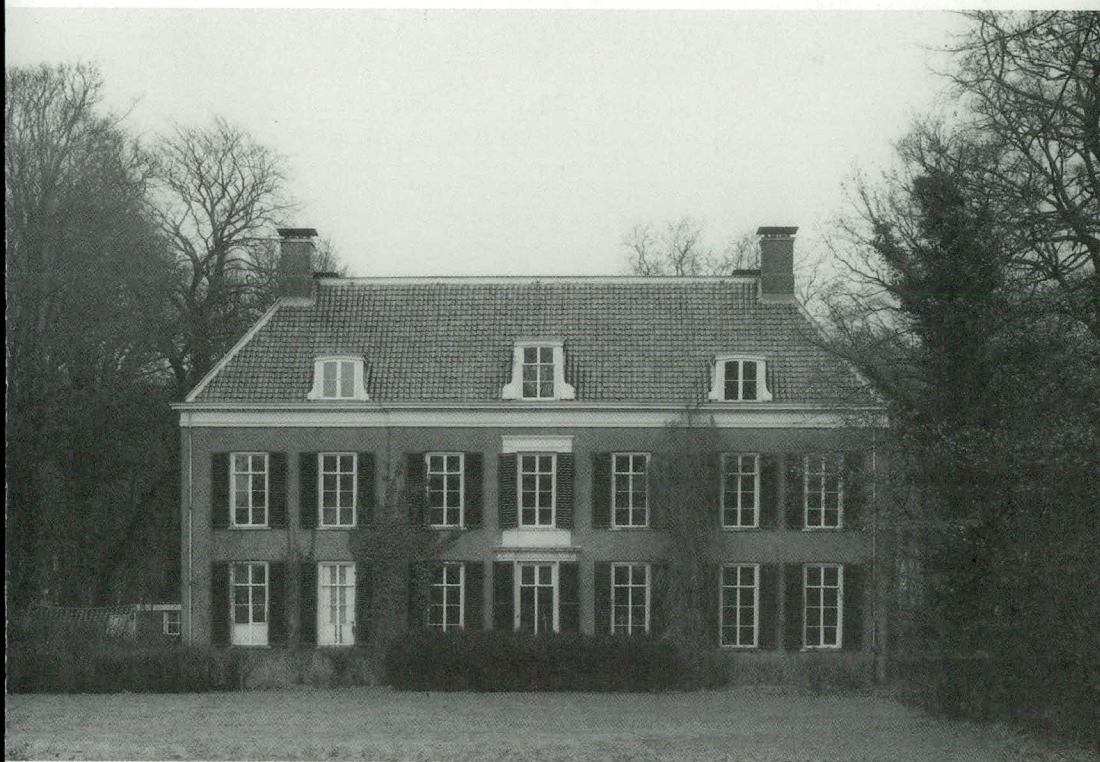
afb. 27

Hoe zeer de afkeer ook groeide, van werkelijk verzet kon geen sprake zijn. Pas toen Napoleon in oktober 1813 bij Leipzig een zware nederlaag had geleden, begon het Franse gezag ineen te storten. Het Franse leger trok zich eerst terug uit de kustgebieden, waarna Gijsbert Karel van Hogendorp de macht in handen nam en de zoon van de verdreven stadhouder, de latere Willem I, naar Nederland liet terugkomen. Utrecht werd in de vroege ochtend van 28 november 1813 ontruimd door de Franse troepen. Dezelfde dag meldde een groep kozakken zich om de komst van de geallieerde legers voor te bereiden.■ Bosch van Drakestein begreep dat zijn positie onhoudbaar geworden was en nam ontslag. De machtsoverdracht naar een nieuw bestuur verliep soepel.

afb. 28

Toen in de volgende jaren onder Willem I het nieuwe staatsbestel werd opgebouwd, speelde de oude elite daarin de hoofdrol, aangevuld met enkelingen uit de lagen daaronder, die zich door een succesvol optreden tijdens de revolutieperiode gemanifesteerd hadden. Ook in Utrecht bestond de raad, die zitting had voor het leven, voor een belangrijk deel uit gevestigde regentenfamilies. Vertrouwde namen als Martens, Ram, Strick van Linschoten en Van Asch van Wijck zijn daarmee verbonden. De belangrijkste burgemeester uit deze periode, jhr. mr. H.M.A.J. van Asch van Wijck, zou ondanks zijn verbondenheid met het verleden het stadsbeeld ingrijpend veranderen. Hij ontwierp een plan om de stadsmuren te slopen en te vervangen door plantsoenen. Deze groene gordel, aangelegd door de architect J.D. Zocher jr., omzoomt nog steeds grote delen van de binnenstad. Van Asch van Wijcks belangstelling voor het verleden kwam tot uiting in zijn verzameling van historische voorwerpen, die hij in 1838 onderbracht in een stedelijk museum, dat op de zolder van het nieuwe stadhuis was gevestigd. Dit museum, waaruit het Centraal Museum zou groeien, bevatte onder andere fragmenten van het in het voorgaande decennium gesloopte stadhuis van Willem van Noort.■ Na zijn dood in 1843 stopte het verzamelbeleid tot Samuël Muller Fzn., stadsarchivaris en museumdirecteur, ruim dertig jaar later de draad weer opvatte. Van Asch van Wijck werd als verzamelaar aangemoedigd door zijn directe chef, Florent ridder van Ertborn, de gouverneur van de provincie Utrecht. Bij het uitbreken van de





afb. 26

Landhuis Oud-Amelisweerd, gebouwd in 1770



afb. 27

Pieter Gerardus van Os (1776-1839)

Het inkomen der Kozakken binnen Utrecht in 1813, 1816

olieverf op doek,

141,5 x 169,4 cm

bruikleen Het Gereformeerd Burgerweeshuis, Utrecht

Inv. nr. 22306



afb. 28

Willem van Noort (vóór 1524-1556)

Deuromlijsting van het voormalige huis Lichtenberg, dat tot 1826
deel uitmaakte van het stadhuis van Utrecht, 1546

zandsteen,
69 x 139 x 26 cm

Inv. nr. 2746

Belgische Opstand vertrok deze naar zijn geboortestad Antwerpen; hij liet zijn collectie na aan de Scheldestad en legde daarmee de basis voor het Museum voor Schone Kunsten.

De vernieuwingsplannen van Van Asch van Wijck leidden niet tot wezenlijke stadsuitbreiding. Dat kwam mede door het beleid van zijn uiterst conservatieve opvolger N.P.J. Kien, die burgemeester was van 1839 tot 1878. Men bleef hoofdzakelijk binnen de zeven eeuwen oude stadsgrenzen wonen, rond 1840 met 40.000 mensen. Het behoeft nauwelijks betoog hoe ongezonder dat was. Een nieuwe ziekte als de cholera kreeg dan ook alle kans om veel slachtoffers te maken. De bouwactiviteiten onder het burgemeesterschap van Kien vonden voornamelijk binnen de singels plaats. Zo werd het restant van de Mariakerk in 1844 afgebroken en vervangen door het gebouw van Kunsten en Wetenschappen.

De doorbraak van de nieuwe tijd

Het midden van de 19de eeuw vormt opnieuw een breukvlak in de Utrechtse geschiedenis. In de veranderingsprocessen zijn twee hoofdaspecten te onderscheiden: een van sociaal-economische aard en een met een politiek en sociaal-cultureel karakter. De sociaal-economische veranderingen begonnen met de aanleg van een spoorwegnet, waarvan Utrecht het knooppunt werd. Utrecht kon uitgroeien tot een belangrijk handelscentrum en de industrie trok aan. De daarop volgende bevolkingsexplosie leidde ertoe dat de stad zich in hoog tempo ging uitbreiden, een ontwikkeling die nog steeds voortduurt.

Het tweede complex van veranderingen werd in gang gezet door Thorbecke's grondwet van 1848, die de regentenheerschappij doorbrak. Het proces van steeds verdergaande democratisering en daarmee samenhangende organisatie van katholieken en orthodoxe protestanten en vervolgens ook van socialisten staat bekend als de verzuiling. Deze twee aspecten zijn bepalend voor de tweede helft van de 19de eeuw en de eerste decennia van de 20ste eeuw.

Utrecht kreeg in 1843 aansluiting op het spoorwegnet, vier jaar nadat de eerste trein tussen Amsterdam en Haarlem had gereden. Door deze enorme verbetering en versnelling van de communicatie veranderde de maatschappij fundamenteel. De schaalvergroting en de doorbreking van de lokale autonomie, waarvoor in de Bataafs-Franse tijd de politieke basis was gelegd, kreeg nu een voor iedereen zichtbare realiteit. Verplaatsing over grotere afstanden werd voor steeds grotere

groepen mogelijk. De culturele horizon verbreedde zich. Ook voor de positie van Utrecht binnen Nederland had de spoorwegaanleg ingrijpende gevolgen. Tot dan toe had de stad aan de rand gelegen van het systeem van trekschuiten. Toen de spoorlijnen na 1850 steeds verder werden doorgetrokken, schoof Utrecht van de periferie van het vervoerssysteem naar het centrum. Al in de eerste jaren lag het in de bedoeling Utrecht tot knooppunt van het spoorwegnet te maken. In de jaren 1870-'71 verrees aan het Moreelsepark het hoofdbouw van de Maatschappij tot Exploitatie van de Staatsspoorwegen naar ontwerp van de architect N.J. Kamperdijk.

Dit gebouw staat er nog steeds, maar het dichtbij gelegen Centraal Station werd in 1938 vervangen door een schepping van Sybold van Ravesteyn, die op haar beurt weer plaats moest maken voor Hoog Catharijne. Van de oude stationsarchitectuur is alleen het Maliebaanstation van A.L. van Gendt over.

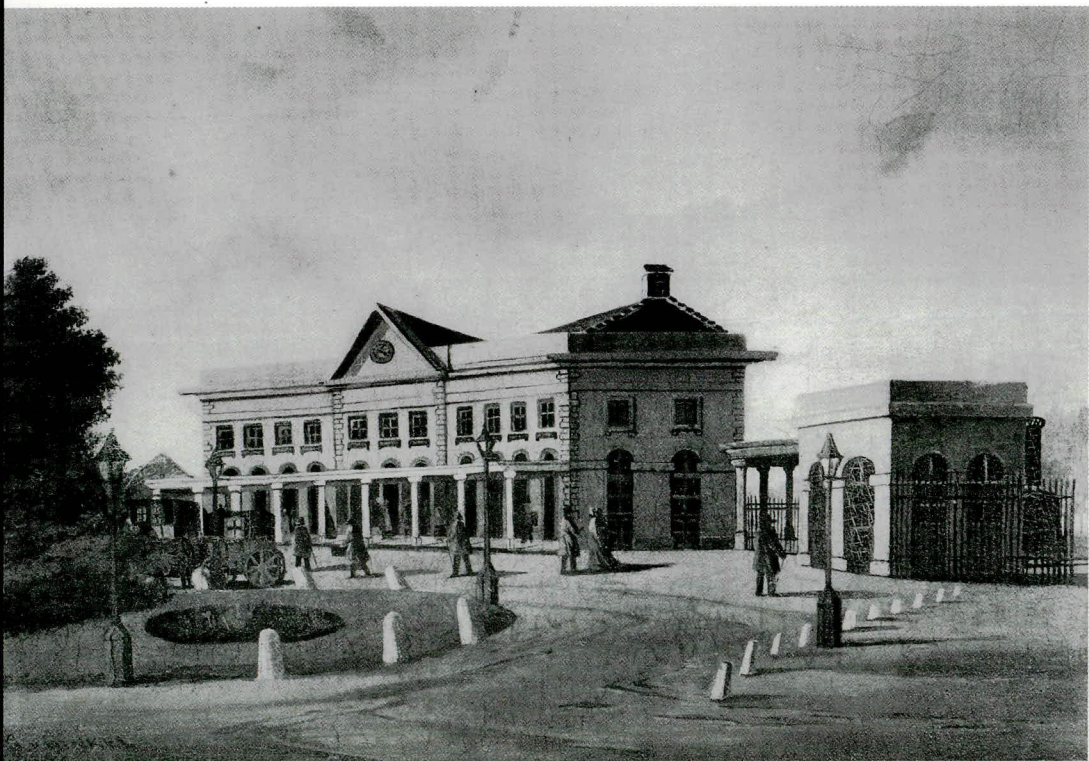
afb. 29

Het doet nu dienst als Spoorwegmuseum. ■

De nieuwe centrumpositie gaf de stad de mogelijkheid ten volle te profiteren van de economische ontwikkeling, die na twee eeuwen stagnatie vanaf 1870 op gang kwam, eerst aarzeland, daarna steeds sneller. Vanaf 1890 is er ook in Nederland sprake van een Industriële Revolutie. Zeer belangrijk voor de Utrechtse participatie in deze ontwikkeling was de totstandkoming van het Merwedekanaal in 1892. Daardoor werd bijvoorbeeld de vestiging van de staalfabrieken van De Muinck Keizer in Zuilen mogelijk. Op handelsgebied was de vestiging van de Jaarbeurs in 1917 een doorbraak. De Utrechtse economie kreeg een nationale en zelfs internationale dimensie.

Tallose bedrijfspanden verrezen, waaronder het hoofdkantoor van de verzekeringsmaatschappij 'De Utrecht'. Deze schepping van de architect Jan Verheul gold als het mooiste voorbeeld van Jugendstilarchitectuur in Utrecht tot het in 1974 werd gesloopt.

De stormachtige economische ontwikkelingen gaven een krachtige impuls aan de toch al op gang gekomen bevolkingsgroei. Aanvankelijk werd deze nog binnen de singels opgevangen, maar na de cholera-epidemie van 1866 was het duidelijk dat het zo niet langer kon. De langzaam op gang gekomen uitbreiding raakte in een stroomversnelling na het aftreden van burgemeester Kien. Zijn opvolgers W.R. Boer en B. Reiger waren warme voorstanders van grootschalige stadsontwikkeling. Al direct na de burgemeesterswisseling, in 1879, werd het 'honderd straten plan' gelanceerd, dat voorzag in een uitbreiding naar alle zijden. De overheid beperkte zich daarbij tot het scheppen van randvoorwaarden en geven van voorschriften. Veel werd overgelaten aan het particulier initiatief. Ironisch



I afb. 29

Johan Godfried van Ginkel (1827-1863)
 Gezicht op het station van de Rijnspoorweg
 (Maliebaanstation), ca. 1860

olieverf op paneel,
 22,2 x 31,3 cm

Inv. nr. 2512

genoeg legden de spoorwegen, die de bevolkingsgroei mede in de hand hadden gewerkt, grote beperkingen op aan de stadsuitbreiding. Om veiligheidsredenen was het aantal overwegen klein gehouden en bovendien waren de spoorbomen een groot deel van de dag gesloten. Later werd het Merwedekanaal een barrière.

De bevolkingsgroei ging echter onstuitbaar door als gevolg van de industrialisatie en de daarmee samenhangende trek naar de stad. Kort voor de eeuwwisseling werd de 100.000-grens bereikt. In de bebouwing ontstond een steeds sterkere sociale segregatie. Vroeger hadden de armen bij de rijken om de hoek gewoond, letterlijk in achterbuurten, maar nu kwamen de verschillende sociale lagen op steeds grotere afstand van elkaar te wonen. Er ontstonden uitgestrekte arbeiderswijken in het westen en noorden van de stad met een overloop naar het naburige Zuilen, op kilometers afstand van de betere buurten aan de oostrand. De elite schoof steeds verder naar het oosten: van de Nieuwe Gracht naar de Maliesingel en de Biltstraat, vandaar naar het Wilhelminapark en tenslotte naar de wijken ten oosten van dit park. Ook het Rietveld Schröderhuis past in deze ontwikkeling. ■ Aanvankelijk woonde Truus Schröder aan de Biltstraat, maar na het overlijden van haar echtgenoot in 1923 gaf ze aan Rietveld de opdracht een huis te ontwerpen dat aan de nog landelijke oostrand van de stad zou worden gebouwd. In dit gedeelte van de stad verzeen nog een aantal scheppingen van Rietveld zoals de chauffeurswoning aan de Waldeck Pyrmontkade en enkele woonhuizen aan de Erasmuslaan. Ook Van Ravesteyn liet hier zijn sporen na: zijn eigen woning aan de Prins Hendriklaan en een verbouwing in het huis van jhr. M.R. Rademacher Schorer aan het Wilhelminapark. De in omvang en rijkdom toenemende elite, die kapitale huizen in het oosten van de stad liet zetten, vormde ook voor de inrichting van deze woningen een belangrijke markt. Men bestelde meubels, bijvoorbeeld bij Rietveld, die zich in 1917 als zelfstandig meubelmaker vestigde aan de Adriaan van Ostadelaan, bij het Wilhelminapark. Ook voor edelsmeden en juweliers als Carel J.H. Begeer bestond een zich uitbreidende markt.

Na 1900 nam de overheidsbemoeienis met de stadsuitbreiding sterk toe. Aanvankelijk was de bouw van nieuwe wijken grotendeels overgelaten aan het particulier initiatief, maar tegen de eeuwwisseling brak het besef door dat de overheid een grotere verantwoordelijkheid had dan het op afstand sturen van het proces. Het Amsterdam van wethouder Wibaut was het grote voorbeeld en het is dan ook geen toeval dat juist de Amster-

afb. 30

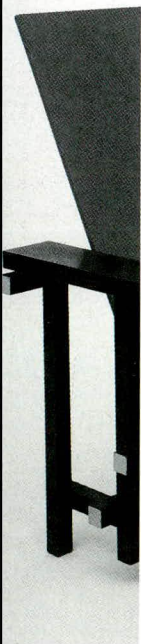


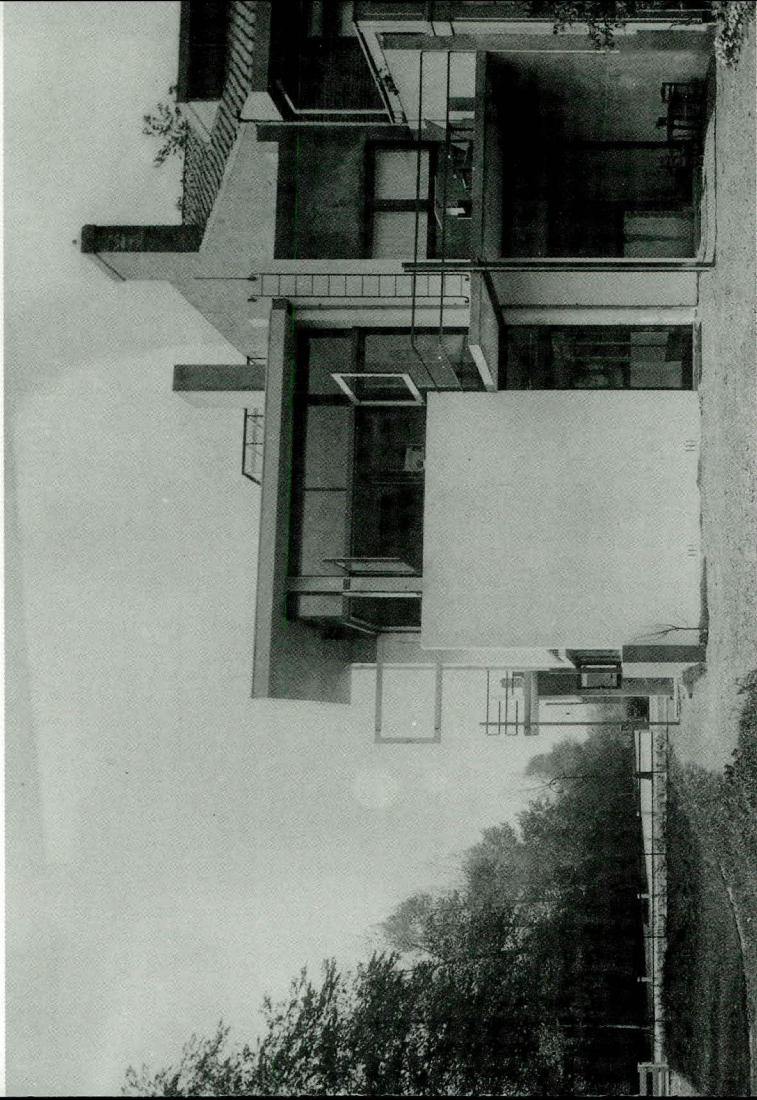
damse architect H.P. Berlage werd uitgenodigd een plan voor Utrecht te ontwikkelen. Deze presenteerde in 1924, precies driehonderd jaar na het plan van Paulus Moreelse, een ontwerp voor een systematisch uitgevoerde uitbreiding van de stad naar verschillende windrichtingen, maar ook dit plan werd niet uitgevoerd. De initiator van overheidsplanning in de Utrechtse stadsuitbreiding was J.P. Fockema Andreae, die van 1907 tot 1914 wethouder was en van 1914 tot 1933 burgemeester.

Hij verwierp de 19de-eeuwse wildgroei en streefde ernaar het behoud van monumenten te verzoenen met de eisen van de moderne tijd. Hij realiseerde zich ook welke consequenties het sterk toegenomen vervoer had. Naast de trein was er de tram gekomen, eerst met paardekracht voortbewogen, later door elektriciteit. In de straten kwamen steeds meer fietsen en vervolgens ook auto's. Het verkeer maakte grote doorbraken noodzakelijk. Zeer radicaal was de verbreding van Potterstraat en Viestraat en de daaraan gekoppelde bouw van het nieuwe postkantoor op de Neude, een schepping van J. Crouwel.

De planning werd gefrusteerd door een nieuw keurslijf. Na de singels en de spoorlijnen waren dat de gemeentegrenzen. Daardoor was onder andere het plan van Berlage niet uitgevoerd. Annexatiepogingen mislukten en gedurende het interbellum moest Utrecht opnieuw overgaan tot inbreiding, waaraan het nodige groen werd opgeofferd. Juist die parken waren rond de eeuwwisseling een uitdrukking geweest van de zorg om de volksgezondheid.

Tijdens het burgemeesterschap van Fockema Andreae werd meer dan tevoren een cultuurbeleid ontwikkeld. Evenals bij de stadsontwikkeling werd de idee losgelaten dat er op dit terrein voor de overheid slechts een beperkte taak was weggelegd. Zo werd de schouwburg, tot dan toe een particuliere onderneming, in 1914 door de stad overgenomen. De gemeenteraad nam op zich het oude gebouw op het Vreeburg te vervangen. Na discussies van bijna een kwart eeuw verrees op het Lucasbolwerk de nieuwe schouwburg van W.M. Dudok. Het tweede grote verhuisproject in de culturele sector kreeg al eerder zijn beslag. In 1921 werd het nieuwe Centraal Museum geopend in het voormalige Agnietenklooster, dat grondig was verbouwd. Het nieuwe museum was een samenvoeging van het door Van Asch van Wijck gestichte Museum voor Oudheden, dat dertig jaar eerder van het stadhuis naar het huis 'Het Hoogeland' was verhuisd, het Museum Kunstliefde en de archeologische collectie van het P.U.G. Ook de verzameling van het Aartsbisshoppelijk Museum werd bij het Centraal Museum ondergebracht tot het in 1978 opging in het Catharijneconvent.





■ afb. 30

Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)
Rietveld Schröderhuis te Utrecht, 1924
foto ca. 1924



afb. 31

Het Centraal Museum in de Agnietenstraat te Utrecht

Kort voor de verhuizing had een wisseling van de wacht plaats gehad: Muller was als gemeente-archivaris en museumdirecteur opgevolgd door W.C. van Schuylenburg. Het feitelijk beheer van de kunsthistorische collectie liet Van Schuylenburg over aan de nog door Muller aangetrokken conservator, jkvr. Carla H. de Jonge, die Van Schuylenburg in 1941 als directeur opvolgde. Toen vond de personele splitsing tussen archief en museum plaats. De Jonge leidde het museum tien jaar en werd toen opgevolgd door Elizabeth Houtzager, die de directiezetel de volgende twee decennia bezette. Daarna nam Adeline Janssens het roer over.

Verzuiling, neogotiek en fascisme

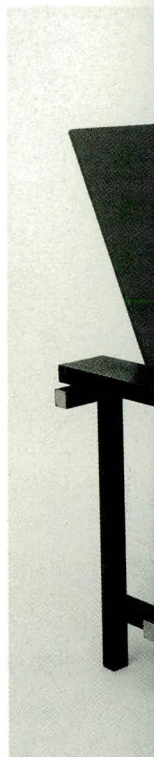
Het tweede hoofdthema van de veranderingen na 1850 is de verzuiling. De grondwet van 1848 doorbrak de na 1813 herstelde regentenheerschappij, al bleken de oude netwerken buitengewoon taai. De volkssoevereiniteit, al uitgangspunt in 1795, werd nu definitief de basis voor het staatsbestel.

Voor alle bestuurslagen werden voortaan directe verkiezingen gehouden. Periodieke verkiezingen braken de Utrechtse politiek open en brachten liberalen aan de macht. Als reactie ontstond een begin van confessionele partijvorming. De eerste leiders daarvan droegen overigens bekende namen. H.A.M. van Asch van Wijck, zoon van de oud-burgemeester, was rond 1860 de Utrechtse representant van Groen van Prinsterers anti-revolutionaire stroming, terwijl W. Bosch van Drakestein, zoon van de oud-maire, het politieke hoofd van de katholieken was.

Aanvankelijk werkten de katholieken samen met de liberalen. De liberale grondwet van 1848 maakte een herstel van de rooms-katholieke bisschoppelijke hiërarchie mogelijk. Na 1580 had de katholieke kerk een min of meer clandestien bestaan geleid. Met de Bataafse Revolutie van 1795 kwam er volledige godsdienstvrijheid en konden de katholieken weer participeren in de politiek. Bij de gelijkstelling van de godsdiensten was bepaald dat de in de 16de eeuw geconfisqueerde kerkgebouwen gedeeltelijk moesten worden teruggegeven, maar daar kwam weinig van terecht. Daarom zorgde de overheid voor nieuwe gebouwen, die tot stand kwamen onder toezicht van Rijkswaterstaat. Een goed voorbeeld van deze Waterstaatskerken is de Utrechtse Augustinuskerk aan de Oude Gracht, een ontwerp van K.G. Zocher.■

afb. 32

Met de godsdienstvrijheid was er nog geen nieuwe kerkelijke structuur geschapen. Toen het Koninkrijk der Nederlanden in 1815 tot stand kwam, kende het zuidelijk deel daarvan, de



voormalige Oostenrijkse Nederlanden, wel een bisschoppelijke hiërarchie en het noordelijk deel, de voormalige Republiek, niet. Een tussen Rome en de Nederlandse regering gesloten overeenkomst om voor het Noorden bisdommen in Amsterdam en Den Bosch te stichten werd niet ten uitvoer gebracht vanwege de politieke onrust, die ontstond toen het Zuiden zich afscheidde. Deze Belgische opstand en de sympathie, die veel katholieken daarvoor toonden, veroorzaakten eenloedgolf van anti-papistische sentimenten. Opnieuw klonk het verwijt dat katholieken onnationaal waren. Zij waren als ultramontanen op Rome gericht. In Utrecht leefde dit anti-papisme wel heel sterk en de groei van het katholieke bevolkingsaandeel vervulde velen met grote zorg.

Het was dan ook een grote schok toen de rooms-katholieke kerk in 1853 uitgerekend Utrecht als zetel van de aartsbisschop koos. Dat was tegen het zere been van verschillende protestanten, die de stad als het centrum van de Reformatie zagen.

Zij organiseerden een actie, de Aprilbeweging.

Toen koning Willem III zijn sympathie betuigde, trad Thorbecke af. De invoering van de bisschoppelijke hiërarchie werd evenwel niet ongedaan gemaakt. De keuze voor Utrecht als zetel voor de aartsbisschop was een teken voor het vergrote zelfbewustzijn van de Nederlandse katholieken. Zij waren niet langer tevreden met de stichting van bisschopszetels, het ging nu om het herstel van de oude zetel van Utrecht. Men oriënteerde zich op de voorreformatische tijd, op de middeleeuwen, toen de katholieke kerk nog een monopoliepositie had gehad. De middeleeuwen kregen daardoor het stempel van een Gouden Eeuw, een verloren paradijs. De gotiek was als de meest typerende uiting van de middeleeuwse kerk het grote voorbeeld; de neogotiek werd de kunstuiting van de katholieke herrijzenis. De nieuwe kerken, die vanaf 1853 in hoog tempo verreesen, werden in deze stijl ontworpen. De bouw van de kerken was nu een zaak van de leidende geestelijkheid. In Utrecht speelde mgr. G.W. van Heukelum een belangrijke rol. Hij was de grote inspirator van de Utrechtse School in de neogotiek. Deze stroming streefde in tegenstelling tot de wat vrijere Amsterdamse School van Cuypers een zo getrouw mogelijke navolging van de middeleeuwen na, vooral naar Duits voorbeeld. De belangrijkste architect van de Utrechtse School, Alfred Tepe, vertrok later naar Duitsland. In de stad Utrecht bouwde hij onder andere de Willibrorduskerk en de Martinuskerk. Van Heukelum haalde verschillende kunstenaars uit Duitsland, onder andere de beeldhouwer Friedrich Wilhelm Mengelberg en de glazenier Heinrich Geuer. Van Heukelum trok ook de Utrechtse edelsmid

afb. 33



afb. 34



I afb. 32

Johan C.U. Legner (1859-1932)

Gezicht op de Oude Gracht te Utrecht met de Augustinuskerk, ca. 1910

olieverf op doek

90 x 100 cm

bruikleen particulier

Inv. nr. 14539



afb. 33

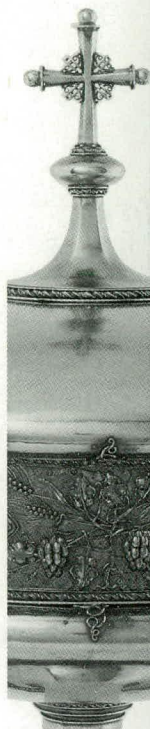
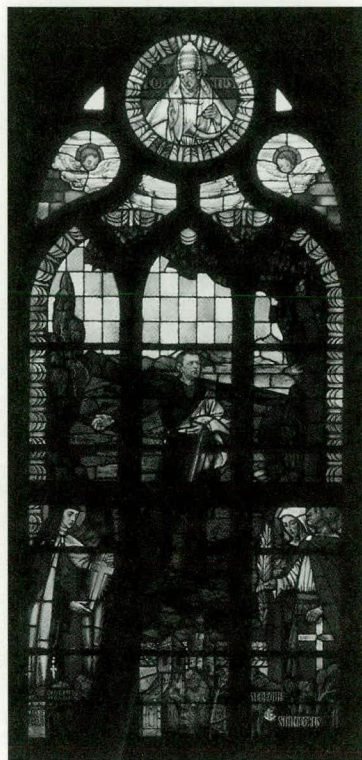
Nicolaes Pieneman (1809-1860)

*De aanbieding van een adres aan Koning Willem III
ter gelegenheid van zijn bezoek aan Utrecht in 1853, 1853*

olieverf op paneel

61,5 x 73 cm

Inv. nr. 5293



afb. 34

Hendricus L.D. Kocken (1882-1956)

De zaaijer van het woord Gods, 1929

glas-in-loodraam, gebrandschilderd glas,

470 x 200 cm

afkomstig uit de St. Martinuskerk te Utrecht

Inv. nr. 26065



afb. 35

Johanna W.F.P. Brom (1898-1980)

Johannes G.J.E. Brom (1891-1954)

Leo H.M. Brom (1896-1965)

Ciborie, 1950

verguld zilver met email,
hg. 38,5; diam. 22 cm

Inv. nr. 17675

De Utrechtse neogotiek is reactionair en radicaal tegelijk. De sterke oriëntatie op het middeleeuwse verleden hield een radicaal program in: herstel van het katholicisme. Het in 1869 door Van Heukelum gestichte St. Bernulphusgilde was in zijn naam een expliciete verwijzing naar de middeleeuwse bisschop die het Utrechtse kerkenkruis had aangelegd. Neogotische gebouwen vormden de meest zichtbare tekenen van de katholieke herleving, die op steeds meer terreinen duidelijk werd: onderwijs, maatschappelijke organisaties, de pers en de politiek. Utrechtse voorbeelden zijn het dagblad *Het Centrum* en de kiesvereniging 'Recht voor Allen' met leiders als de advocaat mr. A.W.K. Ariëns en verschillende leden van het geslacht Bosch. Veel protestanten zagen deze ontwikkeling met afgrijzen aan. Dat waren meestal de meer vrijzinnigen. Tussen orthodoxe protestanten en katholieken ontstond een toenadering in de schoolstrijd, het streven naar gelijkstelling van het bijzonder onderwijs op religieuze basis en het openbaar onderwijs.

De protestantse partijen, de Anti-Revolutionaire Partij (ARP) en de Christelijke Historische Unie (CHU), vormden een politiek verbond met de katholieken, die uiteindelijk de Rooms-Katholieke Staatspartij (RKSP) vormden. Deze 'coalitie' had de gelijkstelling van het bijzonder onderwijs tot hoofdpunt. Ook bij andere zaken zoals zedelijkheidswetgeving bestond overeenstemming. De Pacificatie van 1917, die via een grondwetswijziging de gelijkstelling van bijzonder en openbaar onderwijs en de invoering van het algemeen kiesrecht regelde, bekroonde de emancipatie van katholieken en orthodoxe protestanten.

De grondwetswijziging van 1917 honoreerde zowel de eisen van de confessionelen als die van de sociaal-democraten. Van socialistische zijde was al decennia lang geijverd voor algemeen kiesrecht. Voor de sociaal-democraten was het een bittere teleurstelling dat hun Sociaal-Democratische Arbeiderspartij (SDAP) op ruim 20% bleef steken en dat de confessionelen de meerderheid kregen. RKSP, ARP en CHU bepaalden de landelijke politiek en op lokaal niveau waren zij vaak overheersend. In de Utrechtse gemeenteraad hadden ze samen ongeveer de helft van de zetels. De ver doorgevoerde verzuiling verdeelde de maatschappij in gescheiden hokjes van orthodoxe protestanten, katholieken en socialisten met daarnaast een wat minder duidelijk afgebakende vrijzinnig-liberale zuil. Het hele systeem van maatschappelijke organisaties was hiervan doortrokken. Voor de arbeidersbeweging was het een teleurstelling dat de sociale wetgeving niet werd doorgezet en zelfs gedeeltelijk

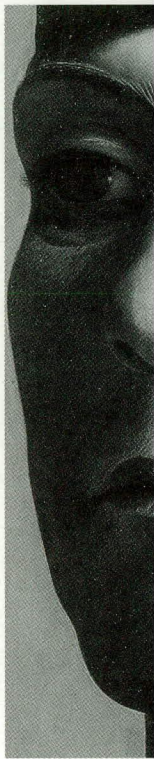
werd teruggedraaid. De hooggespannen verwachtingen over de nieuwe maatschappij, die bij de invoering van het algemeen kiesrecht zou ontstaan, kwamen niet uit en sloegen zelfs om in het tegendeel. In deze context ontstond het anti-parlementarisme, dat ook in intellectuele kring wijd verbreid was, een stemming die nog versterkt werd door de economische crisis van na 1929. De dichter Geerten Gossaert (pseudoniem voor prof. F.C. Gerretson) drukte deze stemming uit met de woorden "elke gezonde kunstenaar staat vijandig ten opzichte van de maatschappij".

Ten dele was de afwijzende houding marxistisch georiënteerd. Links-radicalen partijen als de communisten zetten zich af tegen de naar hun mening te sterke verburgerlijking van de SDAP. Aan de andere kant was er een stroming, die bij de kritiek op de parlementaire democratie nationalistisch dacht en zich op het fascisme oriënteerde. Men walgde van het parlementaire geneuzel en vond dat de natie aangevoerd moest worden door een krachtige leider. Een visuele verbeelding van deze afkeer van de politiek is het schilderij 'Regeringscompromis' van de Utrechtse kunstenaar Erich Wichman (1890-1929).

Wichman was al in een heel vroeg stadium betrokken bij anti-parlementaire organisaties. In 1921 richtte hij de Rapaillepartij op met het doel de parlementaire democratie belachelijk te maken. Lijsttrekker was de Amsterdamse straatfiguur 'Had-je-me-maar'. Later ontwikkelde Wichman zich steeds meer in fascistische richting. Zo werd hij de drijvende kracht achter *Fascistisch Weekblad voor Nederland De Bezem*. Een dodelijk afgelopen longontsteking behoorde hem voor overgang naar het nationaal-socialisme. Die stap werd wel gezet door een andere Utrechtse schilder, Pyke Koch. Koch zette zich al vroeg af tegen de democratie en huldigde een aristocratisch levensgevoel. Dat bracht hem in conflict met zijn jeugdvriend jhr. Marinus van der Goes van Naters, die de aristocratie afwees en juist koos voor de democratie. De keuze van beiden was omgekeerd evenredig aan hun sociale afkomst. Koch werd uiteindelijk verwant aan de adel door zijn huwelijk met Hedwig de Geer, de dochter van de CHU-politicus jhr. D.J. de Geer, die tweemaal premier was en tijdens de oorlog een omstreden rol speelde door vanuit Londen terug te keren naar Nederland.

Wichman en Koch waren niet de enige Utrechtse kunstenaars, die sympathie toonden voor fascisme en nationaal-socialisme. De veelzijdige kunstenaar Cris Agterberg (1883-1948), een vriend van Wichman, was betrokken bij *De Bezem* en in zijn atelier vergaderde de groep, die de NSB oprichtte. Daarna bleef Agterberg actief in deze partij.





■ afb. 36

Pyke Koch (1901-1991)
Portret van mevr. H.M. Koch-de Geer, 1940
 olieverf en waterverf op triplex,
 230,5 x 130,2 cm
 Inv. nr. 12475



■ afb. 37

Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)
Omslag De Gemeenschap, 1925

druk,
28,3 x 20,5 cm

Rietveld Schröder Archief

afb. 37

De genoemde prof. Gerretson bewoog zich eveneens in fascistisch milieu. Gerretson is een goed voorbeeld van de onvrede met de bestaande structuur, die er ook in confessionele kring bestond. In het protestantse tijdschrift *Opwaartse Wegen* en het in Utrecht uitgegeven katholieke blad *De Gemeenschap* keerden kunstenaars en intellectuelen zich tegen de verstarring in eigen kring. Vooral *De Gemeenschap*, opgericht door Jan Engelman, Hendrik Kuitenbrouwer en Willem Maas, heeft een belangrijke rol gespeeld in het culturele leven tot het in 1941 door de Duitse bezetter werd verboden.

Ook Utrechtse kunstenaars als Otto van Rees en Charles Eyck en de architect Sybold van Ravestein waren bij het blad betrokken. In het denken rond *De Gemeenschap* is een lijn door te trekken vanuit de neogotiek: het nostalgisch verlangen naar de veronderstelde eenheid van de middeleeuwen. Via bewondering voor Italië, een oude traditie in Utrechtse culturele en artistieke kringen, kwamen sommigen tot waardering voor de leider van dat land, Benito Mussolini. De politiek leidde tot ernstige conflicten binnen de redactie van *De Gemeenschap*, waarbij de fascistische lijn van Hendrik Kuitenbrouwer en zijn broer uiteindelijk het onderspit zou delven.

De conflicten rond *De Gemeenschap* kwamen voort uit de afkeer die het fascisme en het veel radicalere nationaal-socialisme gingen oproepen. Aanvankelijke sympathisanten als Willem Wagenaar en de dichter Hendrik Marsman keerden zich af en vooral de laatste werd een heftig bestrijder van het nazisme. Na het aan de macht komen van Hitler in januari 1933 ontstonden comité's, die zich keerden tegen Nazi-Duitsland. Al in 1933 verscheen een *Bruinboek*, dat waarschuwde tegen de gevaren van het Duitse nazisme; tot de initiatiefnemers behoorden de Utrechtse hoogleraren G.W. Kernkamp en H. Bolkestein. Opmerkelijk is dat onder de kunstenaars in het comité van aanbeveling geen enkele Utrechtse naam te vinden is. Toen de terreur in Nazi-Duitsland steeds duidelijker werd en de NSB, die haar hoofdkwartier in Utrecht had, bij de Statenverkiezingen van 1935 8% van de stemmen behaalde, werd de tegenstand sterker. Kerken, maatschappelijke organisaties en initiatiefgroepen stelden zich teweer tegen het oprukkende nationaal-socialisme. Een voorbeeld van zo'n initiatiefgroep is 'Eenheid door Democratie', waarin de Utrechtse hoogleraar P. Geyl een belangrijke rol speelde. De prominente rol van Utrechtse hoogleraren in het publieke debat is typerend voor de vooraanstaande positie die de universiteit in de stedelijke samenleving innam.

De tegenkrachten tegen fascisme en nazisme waren in Nederland sterk genoeg om de onderling ruziënde partijen en

partijtjes in die hoek ver van de macht te houden. Pas na de Duitse invasie kon de NSB een rol van betekenis gaan spelen, als handlangers van de bezetter. Tijdens de meidagen van 1940 ontsnapte Utrecht ternauwernood aan een bombardement door de Duitse luchtmacht. Aanvankelijk hernam het leven na de dramatische oorlogsdagen grotendeels zijn normale loop. De bezetter probeerde in de eerste jaren de Nederlanders tot samenwerking te bewegen en liet daartoe in eerste instantie de bestaande structuren gedeeltelijk intact. Het ambtenarenapparaat en de lokale besturen bleven functioneren. Geleidelijk werd de nazificatie doorgevoerd. Het ontslag van burgemeester Ter Pelkwijk en zijn vervanging door de NSB'er Van Ravenswaaij in het voorjaar van 1942 vormde een mijlpaal. De samenleving raakte steeds verder in de greep van de bezetters en hele bevolkingsgroepen werden weggevoerd: politieke gevangenen, degenen die onder de termen van de Arbeitseinsatz vielen (waaronder de jonge kunstenaar Bertus Jonkers), ex-militairen, joden, zigeuners en homoseksuelen. Van de Utrechtse joden keerde slechts een klein deel terug. De economie werd aanvankelijk gestimuleerd door de inschakeling in de Duitse oorlogseconomie en de werkloosheid van de crisisjaren verdween. Staalfabrieken als de Utrechtse Demka draaiden op volle toeren. Als gevolg van de toenemende schaarste ontstonden echter steeds meer problemen en tijdens het laatste oorlogsjaar raakte de economie volledig ontwricht.

De nazificatie en de ontwrichting van de samenleving raakten ook het culturele leven. Tijdens de eerste oorlogsjaren was op dit gebied nog veel mogelijk en er bestond zelfs een zeer grote belangstelling voor cultuur. Met het verloop van de oorlog werd de situatie echter steeds moeilijker. De eis van de bezetter dat kunstenaars en schrijvers lid moesten worden van de eind 1941 opgerichte Kultuurkamer bracht een scheiding der geesten teweeg. Sommigen zoals Koch, Agterberg en Van Ravesteyn kozen voor samenwerking met de Duitsers, daarbij voortbouwend op hun vooroorlogse ideeën. Anderen zoals Wagenaar gingen in het verzet. Rietveld maakte stempels voor valse paspoorten.

afb. 38

Het na-oorlogse Utrecht

Voor de na-oorlogse periode wordt het aanzienlijk moeilijker om de kunstenaars in de context van de stedelijke ontwikkeling te plaatsen. Ten eerste is die ontwikkeling nog lang niet uitgekristalliseerd, maar veel belangrijker is dat de schaalvergroting zich na 1945 versterkt doorzette. De ontwikkelingen in de stad vol-



afb. 38

Pyke Koch (1901-1991)
 Postzegels met Germaanse symbolen, 1943-1944

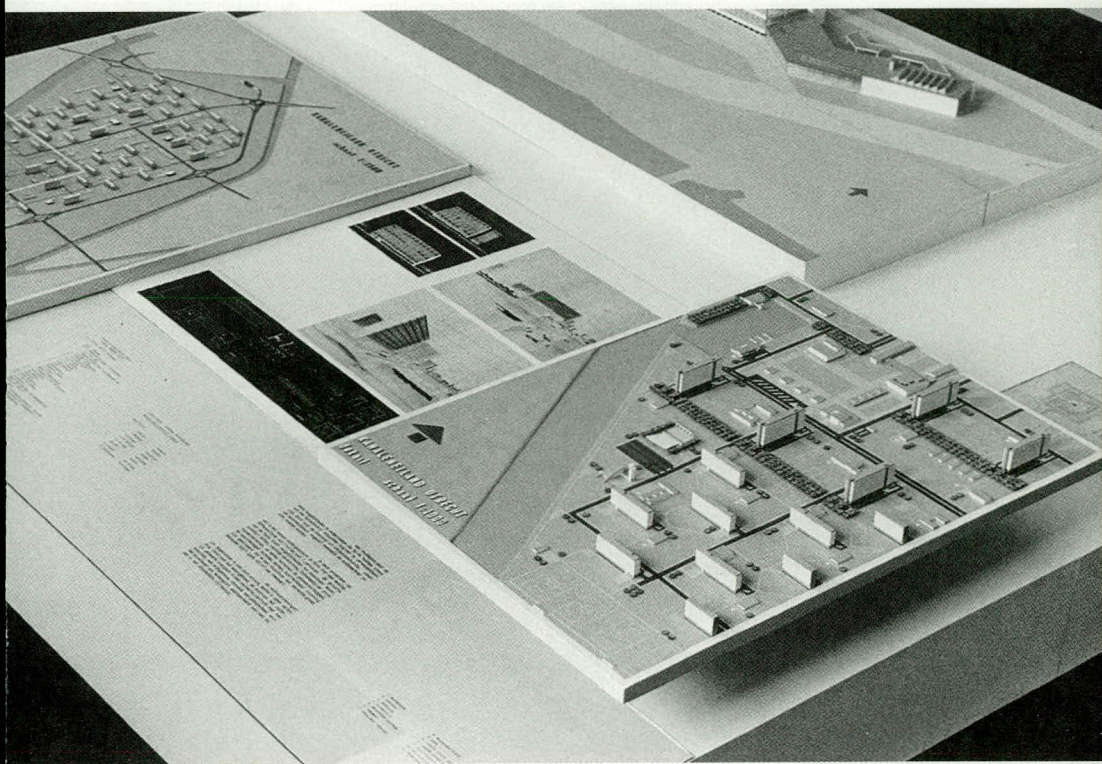
gen in toenemende mate landelijke en internationale trends en het eigen Utrechtse karakter vervaagt. Opvallend in de Utrechtse geschiedenis van na 1945 is dat van de twee hoofdlijnen uit de periode 1850-1940 de eerste lijn, de economische ontwikkeling en de stadsuitbreiding, aanvankelijk scherp wordt doorgezet en daarna gedeeltelijk stagneert, terwijl bij de tweede, de verzuiling, de vooroorlogse situatie in eerste instantie terugkeert om vanaf het midden van de jaren zestig af te breken.

Bij de stadsontwikkeling werden in de na-oorlogse wederopbouwstemming grootse plannen ontwikkeld. De in 1948 als opvolger van Ter Pelkwijk aangetreden burgemeester jhr. C.J.A. de Ranitz ontpopte zich als een fervent voorstander van ingrijpende veranderingen. In 1954 ging een langgekoesterde wens in vervulling: uitbreiding van het gemeentelijk grondgebied. Door annexatie ten koste van omliggende gemeenten werd het oppervlak van de stad meer dan verdubbeld en steeg het aantal inwoners van bijna 200.000 tot ruim 240.000.

Op het nieuwverkregen gebied werden de volgende twee decennia de wijken Kanaleneiland, Hoograven, Overvecht en tenslotte Lunetten uit de grond gestampt. Tot de architecten, die aan deze stadsuitbreiding meewerkten, behoorde Gerrit Rietveld, die sinds 1950 een hernieuwde erkenning had gekregen. ■ De nieuwbouw leidde eerst nog tot voortgezette bevolkingsgroei, maar na 1970 ging het aantal inwoners dalen. De trek van de elite naar het oosten zette zich over de gemeentegrens voort en gezinnen uit de middengroepen vestigden zich in de omliggende slaapsteden Nieuwegein, Houten en Maarssen. Door het afnemende aantal inwoners per huis blijft in Utrecht echter een grote woningbehoefte bestaan. Om daaraan te voldoen en om de als gevolg van de verhuizingen scheefgegroeide bevolkingssamenstelling te corrigeren, streeft Utrecht opnieuw naar gebiedsuitbreiding. Na de bouw van de wijk Voordorp rond 1990 was de gemeente weer volgebouwd.

Onlangs werd overeenstemming bereikt met de gemeente Vleuten-De Meern over afstand van een stuk grondgebied, waarop de komende jaren het stadsdeel 'Leidsche Rijn' met 20.000 woningen moet verrijzen.

Niet alleen aan de buitenkant van de stad veranderde er veel, ook de binnenstad onderging een metamorfose. Rond 1950 startten de discussies rond de functie van het centrum. In het *structuurplan* van 1954 werden vergaande voorstellen voor doorbraken en nieuwbouw in de oude stad gelanceerd. De meningen waren heftig verdeeld. Jan Engelman verwoordde met zijn afkeer voor "platte hoedendozen die het stadsbeeld



■ afb. 39

Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)
 uitvoering: Studenten HBO Academie van Bouwkunst
Maquette Kanaleneiland Utrecht, 1957

hout, papier, kunststof, geverfd
 85 x 118,5 x 83,3 cm

Inv. nr. 26060



■ afb. 40

Ir. Sybold van Ravesteyn (1889-1983)

Centraal Station Utrecht, 1936

afgebroken: ca. 1974

foto: Gemeentelijke Archiefdienst

ontsieren" de weerstanden tegen de vernieuwingen, terwijl Rietveld zich een warm voorstander toonde en zich afzette "tegen de behoudzuchtigen, die het liefst terug zouden willen keren naar de zeventiende eeuw". Hij pleitte voor grootschalige hoogbouw in de binnenstad. Uit de mogelijkheden 'museum' of 'levende stad' koos de gemeenteraad in 1956 voor de laatste optie. De uitwerking naar concrete plannen duurde nog een kleine tien jaar. Toen werd besloten de singels gedeeltelijk te dempen en rond het Centraal Station het winkelcentrum Hoog Catharijne aan te leggen. Omdat de regering in Den Haag en de provincie aanvankelijk bezwaar hadden tegen de plannen, kon pas in 1968 worden begonnen met de uitvoering. Aan de bouw van Hoog Catharijne zouden belangrijke architectonische monumenten als het gebouw van 'De Utrecht' en Van Ravesteyns Centraal Station ten offer vallen. Ook elders in de binnenstad begon de sloop ten behoeve van verkeersdoorbraken en nieuwbouw. De gemeenteraadsverkiezingen van 1970 markeerden evenwel een omslag in het beleid. De sloopplannen werden opgeschort en de singeldemping werd gestaakt. Later in de jaren zeventig startten projecten die resulteerden in renovatie van de bestaande bebouwing en kleinschalige woningbouw op de opengevallen plaatsen. De onvrede over Hoog Catharijne leidde tot nieuwe debatten over de toekomst van het zakelijk centrum, die zouden uitmonden in het Utrecht City Plan. Dit plan voorziet onder meer in terugkeer van het water in de Catharijnesingel.

afb. 40

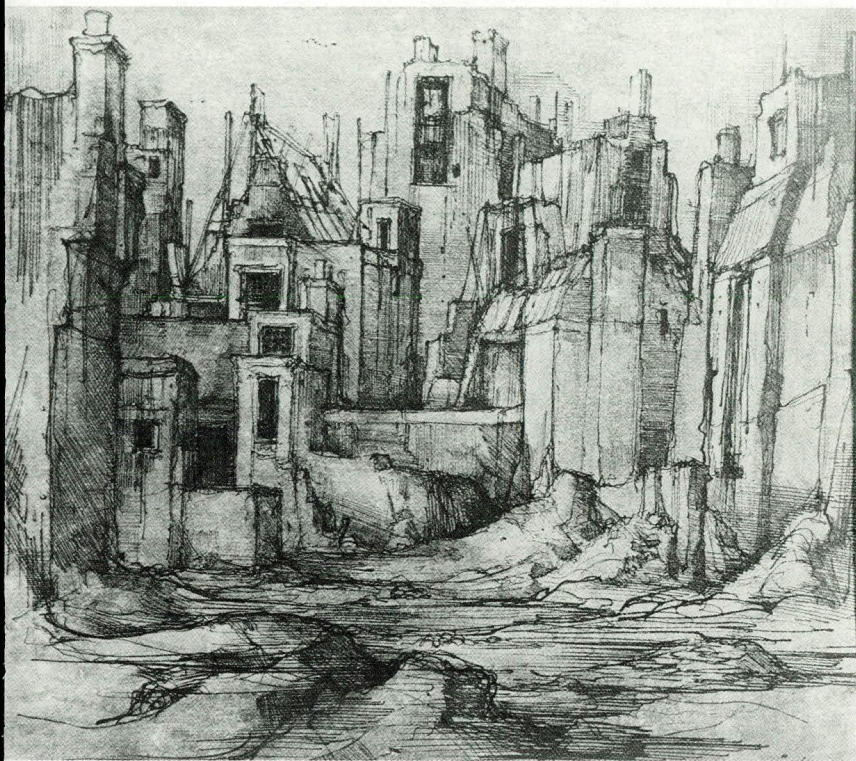
De ingrijpende veranderingen in het stadsbeeld riepen bij kunstenaars zeer verschillende gevoelens op. De tegengestelde standpunten van Rietveld en Engelman over de plannen in de jaren vijftig zijn genoemd. De visie van Engelman wordt door beeldend kunstenaars als Kuik en Teister gedeeld. Het is opvallend dat zij stelling nemen tegen moderne stedenbouwkundige opvattingen en pleiten voor behoud van het bestaande. Voor Dirkje Kuik was de verdwijnende oude stad een bron van inspiratie. Zij legde die in tekeningen vast, waarbij zij zich nadrukkelijk oriënteerde op de Utrechtse meesters uit de 17de eeuw. Ook Willem van Leusden liet zich inspireren door de Gouden Eeuw. Teister greep op een nog verder verleden terug: het Utrecht van de bisschoppen. De stad wordt door deze kunstenaars meestal als een ideaalbeeld gebruikt. In de fantasie van deze kunstenaars is de stad een beeld uit het verleden. Hun Utrecht vinden zij aan de werfkelders en, bij wijze van contrast, in de landelijke rust van Rhijnauwen, waar Kuik en Jonkers veel gewerkt hebben.

afb. 41

De tweede ingrijpende verandering in de afgelopen halve eeuw is de ontzuiling geweest. Na de oorlog keerde, tegen de verwachting in, het bestel van voor 1940 vrijwel onveranderd terug. De drie grote confessionele partijen behaalden weer de meerderheid, waarbij de RKSP de nieuwe naam Katholieke Volkspartij (KVP) kreeg. De vernieuwingsbeweging rond de Partij van de Arbeid (PvdA) liep op niets uit en deze werd nauwelijks groter dan de vooroorlogse SDAP. Ook in de Utrechtse gemeenteraad bleven de partijen ongeveer op sterkte. ARP, CHU en KVP bezetten gezamenlijk nog steeds ongeveer de helft van de raadszetels. Pas in de jaren zestig veranderde de situatie dramatisch. De confessionele partijen en dan vooral de KVP verloren een groot deel van hun aanhang. In 1982 viel het Christen-Democratisch Appèl (CDA), waartoe de drie partijen inmiddels samengesmolten waren, buiten het college van Burgemeester & Wethouders. In 1990 keerde de partij terug in het college. In 1994 bleef de partij in het college, al is er met slechts zes zetels maar weinig over van de meerderheid, die veertig jaar geleden nog bestond. Ook de PvdA kreeg rond 1970 zware klappen, herstelde zich in de jaren zeventig, maar viel later weer sterk terug. De partij bleef evenwel ononderbroken collegepartij. De invloed van nieuwe partijen zoals D66 en GroenLinks, die geen wortels in de verzuiling hebben, is sterk toegenomen.

De wijziging van het politieke landschap is het gevolg van de culturele revolutie, die vanaf het midden van de jaren zestig Nederland op zijn kop zette. De al veel eerder ingezette ontkerkelijking kwam in een stroomversnelling. Vooral bij de katholieken, waar interne veranderingen het externe proces versterkten, was de ineenstorting van het oude bolwerk spectaculair. De kerken liepen leeg en de neogotische gebouwen werden gesloopt of kregen een andere bestemming zoals de Martinuskerk, die tot appartementencomplex verbouwd werd. De gelovigen die overbleven, stemden niet meer automatisch op de confessionele partijen, die binnen een decennium bijna gehalveerd werden. De verzuilde organisaties en media veranderden van karakter, zoals *De Volkskrant*, of verdwenen zoals de Utrechtse krant *Het Centrum*, waar Alain Teister zijn loopbaan was begonnen. Het Nederlands Katholiek Vakverbond (NKV), fuseerde met het socialistische Nederlands Verbond van Vakverenigingen (NVV) tot de Federatie van Nederlandse Vakverenigingen (FNV), die haar hoofdkantoor in Utrecht vestigde.

Uiteindelijk hebben de ontwikkelingen uit de jaren zestig een sterk verzuilde stad als Utrecht veel ingrijpender veranderd dan het vanouds al kosmopolitische Amsterdam, al waren de



■ afb. 41

Dirkje Kuik (1929)
Afbraak van wijk C, 1962

gewassen pentekening,
30,4 x 36,3

Inv. nr. 15306

gebeurtenissen in de hoofdstad veel spectaculairder. Dat geldt ook voor de universiteiten, die rond 1970 een volledige gedaanteverwisseling ondergingen. De eisen voor inspraak van studenten en ideologisering van onderwijs en onderzoek kwamen op een moment dat de universiteit door de groei in het aantal studenten veranderde in een massale organisatie. Telde de Utrechtse universiteit in de jaren vijftig ruim 5000 studenten, in de jaren zestig verdrievoudigde dat aantal om na 1975 te stabiliseren op meer dan 20.000. Een enorme diversificatie van de studentencultuur was het gevolg. De corpora, die hun monopolie allang hadden verloren, raakten nu ook hun positie als boegbeeld van de studentenpopulatie kwijt en kregen slechts een minderheid van de studenten binnen hun muren. Het beeldbepalende element voor de universiteit werd de radicaliserende studentenbeweging. Toen die in het midden van de jaren zeventig uiteenviel, was er geen dominante studentenorganisatie over. De student was geïndividualiseerd.

Individualisering, schaalvergroting en professionalisering zijn ook in de Utrechtse kunst waarneembaar. De opleiding voor kunstenaars werd ingekaderd in het hoger onderwijs. De Akademie voor de Beeldende Kunsten Artibus ging per 1 januari 1987 op in de Hogeschool voor de Kunsten. De kunstenaars in opleiding waren HBO-studenten geworden. Zij studeren in Utrecht zonder een duidelijke binding met de stad of een daar heersend kunstklimaat. Lokaal georiënteerde schoolvorming zoals onder leiding van Willem van Leusden plaats vond op de Utrechtse Kunstnijverheidsschool, waar kunstenaars als Moesman en Van 't Net werden gevormd, is in deze context minder voor de hand liggend. Zelfs wanneer kunstenaars in Utrecht geboren zijn zoals Frans Franciscus vervaardigen zij geen typisch Utrechtse kunst. Franciscus heeft zich inmiddels gevestigd in Amsterdam, de stad die het traditionele richtpunt in de Nederlandse kunst is. Van een duidelijk Utrechtse kunststroming is momenteel nauwelijks sprake meer. Hooguit kan men opmerken dat er een sterke grafische traditie is. De vooroorlogse activiteiten op dit gebied van Willem van Leusden en Dick van Luijn zetten zich na 1945 voort in het grafisch gezelschap 'De Luis' dat werd opgericht door Kuik, Moesman en Van Maarsseveen. Momenteel kunnen kunstenaars terecht in het Grafisch Atelier, waar, om de cirkel rond te maken, de etspers van Van Leusden gebruikt kan worden. Enkele traditionele organisaties zoals 'Kunstliefde' en het P.U.G. hebben alle stormen overleefd, al staan ze niet in de frontlijn van de kunst. Bij 'Kunstliefde' komt het tweede eeuwfeest in zicht. Het 150-jarig bestaan werd in 1957 groots gevierd.

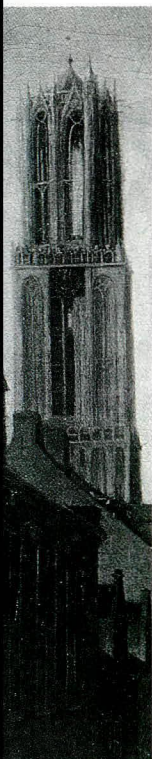
Bij tentoonstellingen van hedendaagse kunst neemt het Centraal Museum momenteel een prominente plaats in. Na de samenvoeging van het Museum voor Hedendaagse Kunst Utrecht met het Centraal Museum en de benoeming van Sjarel Ex tot directeur als opvolger van Adeline Janssens in 1988 is het beleid er nog sterker dan voorheen op gericht om de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst en vormgeving via exposities en aankopen te laten zien. Daarnaast blijven de eeuwen omvattende collectie en exposities rond kunstenaars en vormgevers uit het verleden van groot belang.

Een terugblik

Aan het eind gekomen van een parade van vijf eeuwen wordt het tijd voor een korte terugblik. Wanneer we de kunstenaars van 'De Utrechtse Parade' tegen de achtergrond van de stedelijke geschiedenis proberen te typeren vallen twee trefwoorden in: katholicisme en conservatisme. Utrecht heeft voor een Noordnederlandse stad steeds een hoog katholiekenpercentage gekend en ook onder de kunstenaarspopulatie is deze godsdienstige groep goed vertegenwoordigd. Katholieke kunstenaars hebben zelfs een prominente rol vervuld. In de 16de eeuw wezen Jan van Scorel en zijn leerling Anthonie Mor het opkomende protestantisme nadrukkelijk van de hand. Belangrijke 17de-eeuwse schilders als Bloemaert en Van Honthorst waren katholiek en hun kunst sluit aan bij het barokke Zuiden. De neogotiek, die het gezicht van de Utrechtse kunst in de tweede helft van de 19de en het begin van de 20ste eeuw bepaalde, was bij uitstek katholiek. In de jaren twintig en dertig van deze eeuw tenslotte was er een prominente kunststroming rond het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap*. Het katholicisme is sterk verbonden geweest met conservatisme. Van Scorel wees het nieuwe protestantisme krachtig af. De katholieke 17de-eeuwers hadden als tweederangs burgers in een formeel protestants land een natuurlijk verlangen naar het verleden. De neogotiek was een poging dat geïdealiseerde middeleeuwse verleden te laten herleven. Een dergelijke nostalgie is ook rond *De Gemeenschap* te bespeuren en dat bracht diverse kunstenaars uit dit milieu tot bewondering voor het Italiaanse fascisme. Italië was steeds een inspiratiebron voor Utrechtse kunstenaars geweest: het ultramontanisme van de neogotiek, het maniërisme en caravaggisme uit de Gouden Eeuw en het langdurige verblijf van Jan van Scorel in Italië na 1520.

Een nostalgisch verlangen naar het verleden is ook waarneembaar bij naoorlogse kunstenaars als Kuik en Teister. Zij

reageren op de dramatische veranderingen door de cityvorming rond Hoog Catharijne. Deze projecten vormen een fase in een proces van schaalvergroting, dat begon toen Utrecht in de Bourgondisch-Habsburgse staatsstructuur terechtkwam. Bij de Opstand tegen Spanje na 1570 was een terugverlangen naar de Utrechtse zelfstandigheid uit de middeleeuwen een belangrijk motief en in de Republiek der Verenigde Nederlanden was Utrecht een van de zeven soevereine provincies. Holland was echter dominant en vanaf de late 17de eeuw werden dit geweest en vervolgens Frankrijk maatgevend voor de Utrechtse cultuur. In de Bataafs-Franse periode (1795-1813) verdween de politieke autonomie en werd Utrecht deel van een eenheidsstaat. De komst van de spoorwegen na 1840 doorbrak het lokale isolement volledig en Utrecht kreeg een centrumfunctie. De bevolking groeide razendsnel en de stad trad eindelijk buiten haar 12de-eeuwse grenzen om daarna steeds verder in omvang toe te nemen. Dat proces gaat nog steeds door. Het tweede jaartal uit de ondertitel van de tentoonstelling - 1995 - symboliseert het onvoltooide van de ontwikkelingen en het toekomstgerichte van een expositie waarin conservatisme zo'n belangrijke rol speelt.



Met dank aan

Hanneke Adriaans, Marja Bosma, Maarten Brinkman, Sjarel Ex, Jos de Meyere, Pauline Micheels, Frank Pietersen, Suzanna de Sitter en Ida van Zijl voor hun commentaar op eerdere versies.





De vijf Dombeelden, ca. 1455

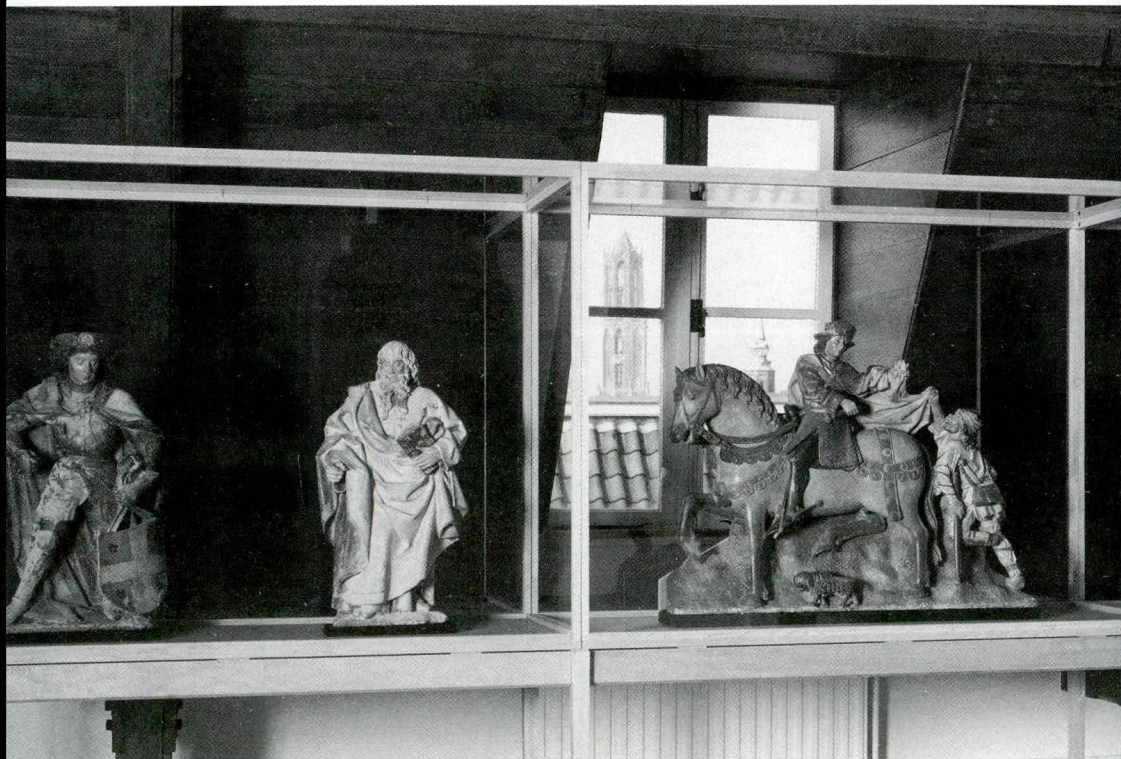
In de Middeleeuwen was Utrecht een bloeiend artistiek centrum. Dit gold vooral voor de beeldhouwkunst, die in de 15de eeuw een hoogtepunt bereikte. Tal van voorbeelden zijn bewaard gebleven, onder meer in het Centraal Museum, dat op het gebied van Utrechtse sculptuur een zeer representatieve collectie bezit. Tot de belangrijkste stukken behoren de zogeheten vijf Dombeelden.

De Dombeelden maakten hun entree in de verzameling van de stad Utrecht in 1838. Blijkens een bewaard gebleven kwitantie van 3 mei 1838 kocht de gemeente de beelden toen van de architect, schilder en kunstenaarsbiograaf Christiaan Kramm, die ze in hetzelfde jaar had verworven van de heer D'Yvoy. Deze laatste had de beelden in 1813 gekocht, kort nadat ze waren weggehaald uit de archiefkamer van de Dom. Vermoedelijk waren de beelden daar al eeuwen opgeslagen. In elk geval hebben ze zonder ernstige beschadigingen en zelfs met behoud van de originele polychromie de beeldenstorm getrotseerd.

Over de oorspronkelijke bestemming, over de maker en de datering van de vijf Dombeelden, heeft lang verwarring bestaan. Op gezag van de vroegere stadsarchivaris en museumdirecteur van Utrecht, S. Muller, werd aangenomen dat de groep oorspronkelijk bestemd was voor de graftombe van bisschop Rudolf van Diepholt in diens kapel in de Utrechtse Dom. Bovendien was Muller van mening dat de beelden in of kort na 1475 vervaardigd waren door Cornelis de Wael. Deze was in 1475 Jacob van der Borch opgevolgd als Dombouwmeester na diens overlijden in dat jaar. In de *Catalogus van het Historisch Museum der Stad Utrecht* uit 1928 werd Mullers toeschrijving en datering -omstreeks 1480 - overgenomen.

De Utrechtse hoogleraar prof. dr. W. Vogelsang nam stelling tegen de toeschrijving van Muller en beschouwde de Dombeelden als werk van de zogeheten Meester van het Sterfbed van Maria of Meester van de Musiceerende Engelen. Deze noodnamen voor één en dezelfde meester waren gebaseerd op beelden met dergelijke voorstellingen, die zich in de collectie van het Amsterdamse Rijksmuseum bevinden. Later echter kwam Vogelsang op zijn standpunt terug. In *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, uitgegeven in 1935, schreef hij de vijf beelden toe aan Jacob van der Borch! D. Bouvy, voormalig directeur van het Aartsbisshoppelijk





afb. 42

Jan Nude (?)

*Vijf beelden afkomstig uit de Domkerk
te Utrecht, ca 1455.*

*Van links naar rechts: Sint Joris in harnas,
Sint Paulus met boek in linker hand,
Sint Maarten te paard, Sint Agnes met het lam
en Sint Maria Magdalena met de zalfpot*

kalksteen, gepolychromeerd,

Cat. 1928/1271



■ afb. 43

Jan Nude (?)

Sint Agnes, ca 1455

kalksteen, gepolychromeerd, hg. 73 cm
afkomstig uit de Domkerk te Utrecht

Cat. 1928/1271

Museum en later van het Rijksmuseum het Catharijneconvent te Utrecht, trok zowel de toeschrijving als de datering van Muller en Vogelsang in twijfel. Tevens stelde hij vast dat de blikrichting en de gehele uitvoering van de vijf Dombeelden erop duiden dat ze oorspronkelijk voor een hogere plaatsing bestemd moesten zijn geweest en niet voor een grafombe. Verder merkte Bouvy op dat uit de vlakke afwerking aan de achterzijde van de beelden af te leiden was dat ze tegen een wand stonden opgesteld. Overigens had Vogelsang ook al zijn twijfel uitgesproken over de datering: 1475 was te laat.

P.T.A. Swillens ten slotte kwam na archiefonderzoek tot de conclusie dat de vijf Dombeelden met nog enkele andere, thans niet meer bekende beelden, dienst deden als decoratie van het oxaal dat in het midden van de 15de eeuw in de Utrechtse Dom werd opgericht. Dat oxaal was in 1455 in gebruik. Later onderging het oxaal een aantal veranderingen. Wat er uiteindelijk met de beelden gebeurde, is onduidelijk. Swillens vond ook de naam van degene die de "beelden" voor het oxaal maakte, namelijk Jan Nude, en sloot niet uit dat hij rond 1455 de vijf Dombeelden vervaardigde. ■

Over Swillens' suggestie bestaat tegenwoordig wel een redelijke consensus, zowel wat toeschrijving als datering betreft, alhoewel in de catalogus *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden* uit 1958 de maker van de Dombeelden aangeduid wordt als Meester van de Utrechtse St. Maarten en de Vier Heiligen. Maar hoe dan ook, de maker van de vijf beelden neemt een tamelijk aparte plaats in binnen de Utrechtse beeldhouwkunst, in die zin dat nauwelijks ander werk met deze zogeheten Dombeelden in verband kan worden gebracht. "Anders", aldus de genoemde catalogus *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, "dan bij vele Noordnederlandse beeldhouwers wordt het werk van de meester niet gekenmerkt door een huiselijke burgerlijkheid, doch door een hoofse gratie, die herinnert aan de liefelijkheid der Utrechtse pijpvaardbeelden. Met deze laatste heeft hij o.a. de wijze van uitbeelden van het golvende korte haar gemeen".

De centrale figuur van de groep stelt St. Maarten voor, de beschermheilige van de Dom en de stad Utrecht. De heilige is te paard weergegeven en snijdt met een zwaard een stuk van zijn mantel om het aan een kreupele bedelaar te schenken, die achter het paard staat. De andere heiligen zijn eenvoudigweg te identificeren aan de hand van hun gebruikelijke attributen: St. Joris als ridder met schild (de lans die daarbij hoort, is verdwenen); St. Paulus met boek (zijn gebruikelijke zwaard is eveneens verdwenen); St. Agnes met aan haar rechterschoon

afb. 42



een lam; St. Maria Magdalena ten slotte met zalfpot. St. Joris geldt als de beschermer van het geloof; St. Paulus als de strijder voor het geloof. St. Agnes en St. Maria Magdalena, van wie relieken in het koor van de Dom werden bewaard, genoten in Utrecht een grote verering.■

Jan van Scorel

Schoorl 1495 - Utrecht 1562, Mariaplaats 13, 14,
Nieuwegracht (mogelijk zijn atelier)

De belangstelling voor Jan van Scorel en zijn werk dateert uit de tijd van de schilder zelf. Toen reeds werd Van Scorel genoemd als de eerste en onsterfelijke onder de kunstenaars. Deze loftuitingen waren afkomstig van vrienden van de kunstenaar, de kring van humanisten, die tot ver buiten de grenzen van de Noordelijke Nederlanden een belangrijke spreekbuis was van wat er toen op artistiek en cultureel gebied gebeurde. De eeuwen door bleef, tot op de dag van vandaag, belangstelling bestaan voor Jan van Scorel en zijn werk.

Over de geboorteplaats en -datum van Jan van Scorel zijn we dankzij Carel van Manders *Het Schilder-Boeck*, uitgegeven te Haarlem in 1604, goed geïnformeerd. "Hy was geboren in 't Jaer 1495. den eersten dagh van Ougst (augustus)/in een Dorp by Alckmaer in Hollandt/gheheeten Scorel/t'welck hem den toenaem heeft toeghelangt". Van Mander schrijft verder dat de ouders van Jan van Scorel vroeg stierven, maar hij vermeldt er niet bij dat Van Scorel de zoon was van een priester. Later zou Jan van Scorel er zelf als geestelijke een vrouw en kinderen op nahouden.

Vóór Van Scorel in de leer ging bij een aantal schilders was hij leerling op de Latijnse School te Alkmaar. Die school garandeerde een voor die tijd zeer degelijke opleiding. Jan van Scorel was veertien toen hij de Latijnse School te Alkmaar verliet om te gaan schilderen. Volgens Van Mander had hij drie leermeesters: Willem Cornelisz te Haarlem, Jacob Cornelisz te Amsterdam en Ianijn de Mabuse te Utrecht.

Van Mander heeft weinig goede woorden over voor de eerste leermeester van Jan van Scorel, maar oordeelt gunstiger over de tweede, Jacob Cornelisz, ook genaamd Jacob Cornelisz van Amsterdam of Van Oostzanen. Volgens Van Mander verlaat Jan van Scorel het atelier van Jacob Cornelisz te Amsterdam om in Utrecht te gaan werken bij de schilder Ianijn de Mabuse - Jan Gossaert, genaamd Mabuse - die in dienst was van bisschop Filips van Bourgondië. Van Mander voegt er onmiddellijk aan toe dat Jan van Scorel niet zo lang bij de beroemde





afb. 44

Jan van Scorel (1495-1562)
De bewening van Christus, ca. 1540

olieverf op paneel,
 168 x 137 cm

Inv. nr. 6450



I afb. 45

Jan van Scorel (1495-1562)
De intocht van Christus in Jeruzalem,
 ca. 1526/1527

olieverf op paneel,
 79 x 146,8 cm (middenpaneel)

Inv. nr. 6078 a

schilder te Utrecht bleef, "want desen Meester onghereghelt van leven/veel in lichte herberghen hem beghevende tot drincken en vechten/Schoorel dickwils voor hem betaelde/en voor hem in ghevaer des levens was/soo dat hem geen nut en docht daer by te blyven." De ontmoeting tussen Van Scorel en Gossaert vond wellicht plaats in 1518. In dat jaar kwam Filips van Bourgondië naar Utrecht, waarschijnlijk met Jan Gossaert in zijn gevolg.

afb. 44



Naast de drie leermeesters die Van Mander vermeldt, noemt de Utrechtse geleerde Arnold Buchell een vierde: Cornelis Buys. Aan deze informatie voegt Buchell toe dat Buys bij zijn dood een memorietafel voor de familie Van Egmond van der Nijenburg onafgewerkt achterliet. Na zijn terugkeer uit Italië, aldus Buchell, voltooide Jan van Scorel het stuk. Lang heeft men gedacht dat dit het schilderij 'De bewening van Christus met leden van de familie Van Egmond' was, dat zich in de collectie van het Centraal Museum bevindt.■

In 1518 vertrok Jan van Scorel naar het zuiden. Onderweg bezocht hij in Neurenberg de schilder Albrecht Dürer. Hij bleef daar enige tijd, maar blijkbaar was de aandacht die Dürer besteedde aan de leer van Luther de belangrijkste reden voor Jan van Scorel om Dürer en Neurenberg te verlaten.

Jan van Scorel werd in Duitsland en Oostenrijk, zo weet Van Mander, overal hartelijk ontvangen; maar nergens bleef hij lang. De schilder verdiende goed geld met de verkoop van zijn werk, temeer omdat zijn produktie hoog was. Een van de schilderijen die Van Scorel toen vervaardigde is het drieluik 'De heilige maagschap', dat zich nog steeds in de kerk van het Oostenrijkse Obervellach bevindt. Hij schilderde het in 1519. Typerend is het feit dat Jan van Scorel het drieluik niet signeerde met het gebruikelijke Jan van Scorel fecit (= heeft het gemaakt), maar als "Ioannes scorel (...) pictorie artis amator": liefhebber van de schilderkunst. Door deze formulering maakte hij zich bekend als kunstkenner. Maatschappelijk gezien was de kunstverzamelaar en -expert ver verheven boven de kunstenaar, die in wezen beschouwd werd als niet meer dan een ambachtsman.

Vanuit Karinthië trok Jan van Scorel naar Venetië, het centrum van waaruit pelgrims per schip vertrokken naar het Heilige Land, dé bedevaartplaats bij uitstek. De overtocht van Venetië naar Jeruzalem duurde in de regel vier tot zes weken. Tijdens de reis maakte Jan van Scorel portretten van zijn medepassagiers. Verder tekende hij "in een Boecxken zijn dagh-vaerden" en, vervolgt Van Mander,



■ afb. 46

Jan van Scorel (1495-1562)
Madonna met wilde rozen, ca. 1529

olieverf op paneel,
 51,9 x 44 cm

Inv. nr. 12432 a

ook "eenighe Landtschappen/ghesichten/Stedekens/Casteelen/en geberghte(n)".

Na zijn aankomst in Jeruzalem maakte Jan van Scorel kennis "met den Gardiaen van 't Clooster tot Sion". Met hem bezocht Jan van Scorel de omgeving. Van Scorel verliet echter al snel Jeruzalem. Op zijn terugreis bezocht hij de stad Rhodos. Daarna ging hij naar Venetië terug. Op zijn verdere reis naar Rome bezocht Van Scorel "meer plaetsen". Van Mander, die deze bijzonderheden vermeldt, voegt er niet bij om welke plaatsen het gaat.



Op 9 januari 1522 werd Adriaan Florisz Boeyens tot paus gekozen. "Desen was van Utrecht gheboren/en te Room gecomen wesende/quam Schoorel in kennis by den Paus". Uit de tekst van Van Mander is verder nog duidelijk dat Jan van Scorel door paus Adriaan VI werd aangesteld als 'concervator' van het Belvedere, waar de kunstschaten van het Vaticaan werden bewaard. Jan van Scorel was als 'concervator' van het Belvedere de directe opvolger van Rafaël; in diens atelier werkte hij in het Vaticaan. In elk geval woonde Jan van Scorel in mei 1523 in de pauselijke appartementen te Rome. Dat blijkt uit een notitie in het dagboek van de Venetiaanse gezant Marino Zanuto. Jan van Scorel was toen bezig met het schilderen van twee portretten van de paus die volgens Zanuto zo goed waren dat het leek alsof men de paus zelf zag. Een kopie van die portretten bevindt zich in de collectie van het Centraal Museum. Jan van Scorel was te Rome zeker opgenomen in de vrienden- en kennissenkring van paus Adriaan VI. Tot die kring behoorde onder anderen Willem van Lochorst, bastaardzoon van Herman, aan wie Van Scorel na zijn terugkeer in Utrecht enkele schilderijen leverde.

De exacte datum van Van Scorels vertrek uit Rome is onbekend. Wel weten we dat hij na zijn terugkeer in Utrecht zijn intrek nam bij Herman van Lochorst, deken van Oudmunster. Voor hem schilderde Van Scorel het drieluik 'De intocht van Christus in Jeruzalem', dat zich in de collectie van het Centraal Museum bevindt. Op dat schilderij heeft Van Scorel de band tussen de familie Van Lochorst en paus Adriaan op een geraffineerde manier vastgelegd. Op de linker zijvleugel van deze triptiek lijkt de voorgestelde heilige Cornelius namelijk precies op paus Adriaan VI. Uit de informatie die Van Mander verstrekt valt op te maken dat het drieluik pas na de dood van Herman van Lochorst naar de Utrechtse Dom werd overgebracht. Het schilderij werd als een memorietafel geplaatst bij het graf ter nagedachtenis van drie leden van de familie Van Lochorst die

daar begraven lagen.

afb. 45

Jan van Scorel heeft in 'De intocht van Christus in Jeruzalem' de stad op een topografisch zeer nauwkeurige wijze weergegeven. Van Scorel moet voor het maken van zijn schilderij schetsen hebben gebruikt die hij tijdens zijn verblijf te Jeruzalem getekend heeft. Na zijn bezoek aan Jeruzalem trad Jan van Scorel toe tot de Utrechtse Jeruzalembroederschap. Wie de pelgrimstocht naar het Heilige Land op eerzame wijze had volbracht, kon bij terugkomst in eigen land lid worden van zo'n broederschap. Voor dit Utrechtse genootschap schilderde Van Scorel tussen 1525, het jaar dat hij van zijn reis terugkeerde, en 1527, het jaar dat hij naar Haarlem vertrok, de portretten van telkens twaalf leden op twee panelen. Op het eerste van de panelen beeldde Jan van Scorel ook zichzelf af. Zo'n tien jaar later, omstreeks 1535, schilderde Jan van Scorel een derde paneel met portretten van de Utrechtse Jeruzalembroederschap; in dit geval waren het acht broeders en één zuster. Deze panelen, die bewaard zijn gebleven in de collectie van het Centraal Museum waren oorspronkelijk bestemd voor de kapel van de broederschap. Die kapel stond in de buurt van de Janskerk.

afb. 47

Op 29 april 1527 stelde Jan van Scorel procuratores aan om tijdens zijn afwezigheid zijn belangen te behartigen. Hij verliet Utrecht om de onlusten te ontlopen, die ontstaan waren als gevolg van een politieke machtsstrijd. Hij vestigde zich in Haarlem, waar hij het druk had. Hij huurde daar een huis omdat hij, volgens Van Mander "veel aengeloopen en versocht wiert Jongers aen tenemen.". Eén van die leerlingen was Maerten van Heemskerck.

Toen Van Scorel in 1530 naar Utrecht terugkeerde en daar voorgoed zou blijven, heeft hij er waarschijnlijk spoedig een atelier gevestigd. Veel documenten om dat te bewijzen zijn er niet, maar uit de bronnen die er zijn valt op te maken dat het atelier van Jan van Scorel vooral in de jaren veertig van de 16de eeuw bijzonder actief was. In die periode was Anthonie Mor leerling bij Jan van Scorel.

afb. 46

Van Scorel ontving tal van opdrachten. Zo leverde hij bijvoorbeeld in 1542 aan koning Gustaaf van Zweden een "Mary-beeldt", waarmee een Madonna bedoeld wordt. Van dergelijke schilderijen maakte hij meerdere versies. Een ervan behoort tot de verzameling van het Centraal Museum. Overigens beperkte Van Scorel zich niet tot het vervaardigen van schilderijen op klein formaat. Tal van meer dan levensgrote schilderijen



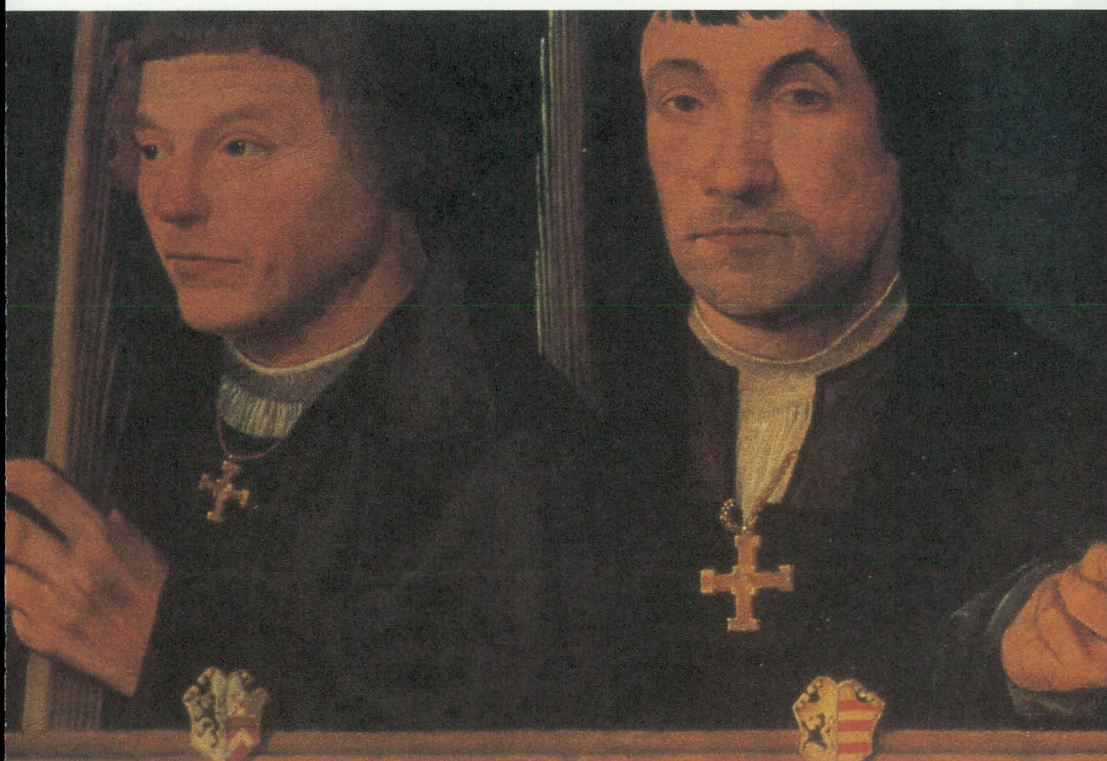


▀ afb. 47

Jan van Scorel (1495-1562)
*Portretten van negen leden der Utrechtse
 Jeruzalem-Broederschap, ca. 1535*

olieverf op paneel,
 46,5 x 247,5 cm

Inv. nr. 2377









verlieten zijn atelier. In 1550 ontving hij bijvoorbeeld de opdracht voor het schilderen van een altaarstuk voor de Nieuwe Kerk te Delft. Het werk is verloren gegaan, maar de bewaard gebleven documentatie over het totstandkomen van het altaarstuk is zeer interessant. Zo weten we onder meer dat het bewuste altaarstuk groter moet zijn dan een vergelijkbaar stuk in de Utrechtse Dom. Verder werd bepaald dat het Delftse altaarstuk "soude wesen met dubbelde ofte vier opslaende deuren". Van Scorel moest ervoor zorgen dat de figuren zodanig geschilderd zouden zijn, "dat men staende onder die grootte orgel, achter in de kerck, goede kennisse sal moge hebben van alle die figuren." Als loon voor zijn werk vroeg Jan van Scorel aan de Delftse kerkmeesters 50 Carolusgulden jaarlijks over een periode van 25 jaar en een lijfrente van twee ponden Vlaams jaarlijks voor zijn zes kinderen. Het totale bedrag wat hijzelf zou krijgen -1250 Carolus-gulden - was vier maal het bedrag dat hij voor zijn duurste huis betaalde!

Naast zijn werkzaamheden als schilder ontplooië Jan van Scorel ook allerlei andere activiteiten. In de jaren veertig en vijftig van de 16de eeuw namen Van Scorels activiteiten toe. Hij verrichtte ze niet als kanunnik of in opdracht van een kapittel van de Utrechtse Mariakerk, maar voor eigen rekening. Wat Van Scorel in die jaren ondernam is niet in één woord samen te vatten. In hedendaagse termen zou men Van Scorel planoloog en ingenieur kunnen noemen. Daarnaast had hij een aandeel in de organisatie en decoratie voor triomfantelijke intochten door Karel V in 1540 en van diens zoon Filips in 1549 te Utrecht. Verder was hij actief als restaurator van schilderijen, als musicus, schrijver, etc. etc.

Op 6 december 1562 is Jan van Scorel te Utrecht overleden. Bij zijn graf in de Utrechtse Mariakerk werd een monument opgericht. Voor zover dat is na te gaan, is een dergelijk grafmonument voor een Noordnederlandse kunstenaar in de 16de eeuw uniek. De waardering, die Jan van Scorel reeds tijdens zijn leven genoot, bleef onverminderd na zijn dood. Door de eeuwen heen is zijn werk geprezen.

Het Centraal Museum heeft 9 schilderijen van Van Scorel in de collectie.



Abraham Bloemaert Gorinchem 1566 - Utrecht 1651, Nieuwegracht, Mariaplaats

Abraham Bloemaert wordt weleens de 'stamvader van de Utrechtse School' genoemd. Dit predikaat is niet ten onrechte wanneer men bedenkt dat Bloemaert talrijke leerlingen had, waaronder Cornelis van Poelenburch, Jan Both, Jan Baptist Weenix, Hendrick ter Brugghen, Gerard van Honthorst, Jan van Bijlert en niet-Utrechters als Jan Gerritsz Cuyp en Nicolaus Knupfer. Bloemaert, die zelf niet kon terugzien op een voorbeeldige scholing, heeft alles in het werk gesteld om dat beter te doen.

Over het leven van Abraham Bloemaert zijn we dankzij de vele bewaard gebleven documenten redelijk goed ingelicht. Een belangrijke bron van informatie over de eerste vier decennia van Abraham Bloemaerts leven is Van Mander in diens *Het Schilder-Boeck*, uitgegeven te Haarlem in 1604. Ongetwijfeld heeft de kunstenaarsbiograaf en schilder Van Mander zijn informatie over Bloemaert uit de eerste hand ontvangen.

Abraham Bloemaert werd op 24 december 1566 te Gorinchem geboren. Zijn vader, Cornelis Bloemaert, was beeldhouwer, architect en ingenieur. In 1567 verhuisde het gezin Bloemaert naar 's-Hertogenbosch, waar vader Cornelis onder meer belast werd met de restauratie van de preekstoel in de St. Janskerk, die tijdens de beeldenstorm in oktober 1566 beschadigd was. In 1576 werd de vader van Abraham Bloemaert lid van het gilde te Utrecht. Hij moet in dat jaar of kort daarvóór van 's-Hertogenbosch naar Utrecht verhuisd zijn.

Van Mander schrijft dat Abraham Bloemaert zich in Utrecht eerst thuis bij zijn vader oefende in het kopiëren naar tekeningen van Frans Floris of naar kopieën van deze Antwerpse kunstenaar. Na deze eerste oefeningen werd Abraham Bloemaert in de leer gedaan bij de Utrechtse schilder Gerrit Splinter, die door Van Mander een "cladder" (kladschilder) wordt genoemd. Maar, vervolgt Van Mander, omdat deze Splinter zich dagelijks te buiten ging aan overmatig drankgebruik, bleef Bloemaert daar niet langer dan veertien dagen. Daarna ging Bloemaert in de leer bij Joos de Beer. Maar ook bij deze Utrechtse schilder, die volgens Van Mander "den besten schilder niet en was", bleef Bloemaert niet lang. Vader Bloemaert zette zijn zoon thuis aan het werk. Ook de volgende leermeester, Anthonie van Blocklandt, bleek niet zo'n succes te zijn, "want desen ghebruyckte den jongen tot een Lakaey en dergelijcken dienst". Na een leertijd van anderhalf jaar bij Van Blocklandt





■ afb. 48

Abraham Bloemaert (1564-1651)
De Aanbidding van de drie koningen, 1624
 olieverf op doek,
 168,5 x 194 cm
 Inv. nr. 2575



afb. 49

Abraham Bloemaert (1564-1651)
Latona en de Lycische boeren, 1646

olieverf op doek,
 69,4 x 100,5 cm

Inv. nr. 2573

bleef Bloemaert weer thuis.

Toen Bloemaert vijftien à zestien jaar oud was, werd hij naar Parijs gestuurd, waar hij achtereenvolgens bij ene lehan Bassot, Maistre Herry en bij Hieronymus Francken werkzaam was, aldus Van Mander. Op 31 oktober 1591 werd Bloemaert burger van Amsterdam. Hij richtte daar samen met zijn vader in het voormalige Clarissenklooster een atelier in.

Op 2 mei 1592 trouwde Abraham Bloemaert te Amsterdam met de achttien jaar oudere Judith van Schoonhoven. Na het overlijden van zijn vader, die op 1 november 1593 werd begraven, keerde Abraham Bloemaert terug naar Utrecht, waar hij zich blijvend vestigde. Op 22 november maakten hij en zijn vrouw te Utrecht hun testament op. Victor van Scorel, een zoon van de beroemde Utrechtse schilder Jan van Scorel, was aanwezig bij het opmaken van de akten. Judith overleed op 8 november 1599 ten gevolge van de pest. Ze werd begraven in de kapel van het voormalige Maria Magdalenaklooster. Op het kloosterterrein had Abraham Bloemaert een huis gehuurd. Op 12 oktober 1600 hertrouwde Bloemaert met Gerarda de Roij, die hem een rijke kroost schonk. Onder de zeven zonen waren Hendrick, die schilder en dichter was; Adriaen, die eveneens schilder was; Frederick en Cornelis, die beiden graveurs waren.

Bloemaert was in 1611 betrokken bij de oprichting van het Utrechtse St. Lucasgilde, dat wil zeggen de afscheiding van de schilders uit het Zedelaarsgilde. In 1618 was hij deken van het gilde.

Tot op hoge leeftijd bleef Abraham Bloemaert actief. Op 20 mei 1647 - hij was toen al over de tachtig - sloot hij nog een contract af in verband met het geven van lessen aan Samuel Griffet uit Amsterdam.

De invloed van Abraham Bloemaert was enorm. Nog lang na zijn dood werd werk van Bloemaert gekopieërd. Zo schilderde bijvoorbeeld Frederik Willem van Pruisen enkele "oude koppen" naar voorbeelden van Abraham Bloemaert.

De beroemde Franse schilder François Boucher graveerde een serie prenten naar Bloemaert. Onderdelen van die prenten gebruikte Boucher als inspiratiebron voor zijn schilderijen. In bezit van Bouchers schoonzoon bevond zich een landschap 'dans le style de Blomaert'; dat schilderij was gemaakt door een leerling van Boucher.

Een niet gering aandeel in de wijde verspreiding van Bloemaerts didactische kwaliteiten hadden prenten. Deze prenten, waaronder meerdere werken vervaardigd door zijn zonen Cornelis en Frederick, zijn onder meer te vinden in





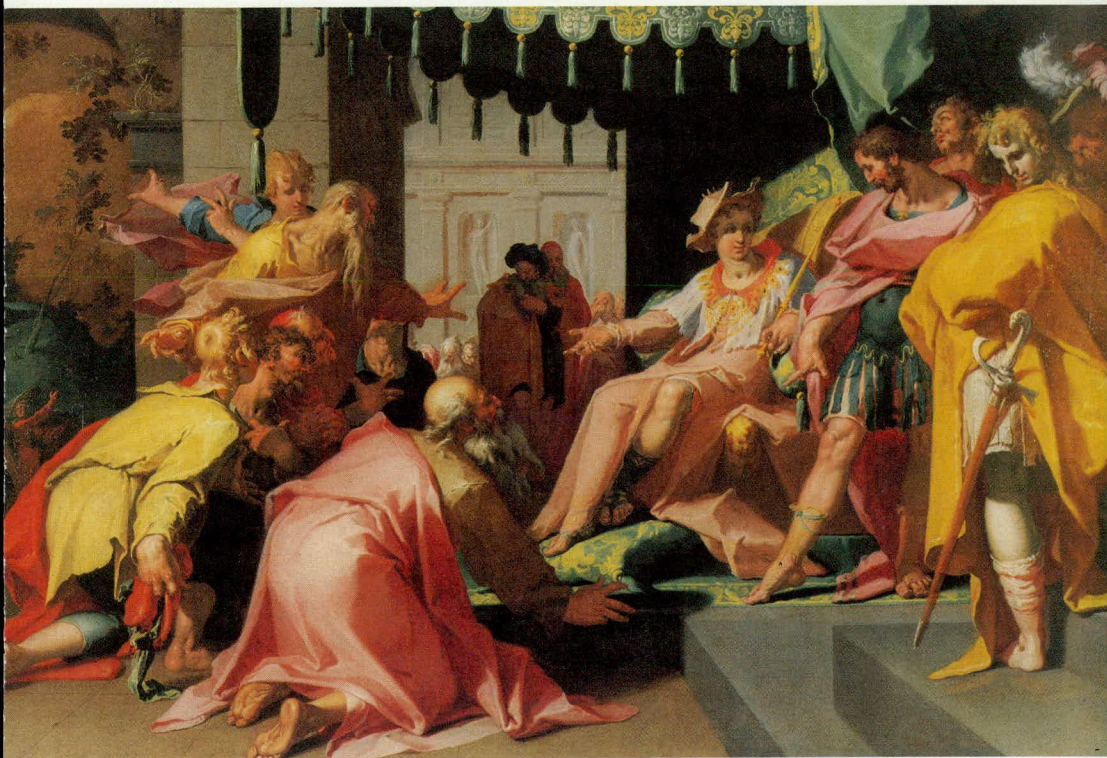
▀ afb. 50

Abraham Bloemaert (1564-1651)

Mercurius, Argus en Io, ca. 1592

olieverf op doek,
63,5 x 81,3 cm

Inv. nr. 22657



afb. 51

Abraham Bloemaert (1564-1651)

Jozef en zijn broers, ca. 1600

olieverf op doek,

134,6 x 202,5 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Inv. nr. 8289

Artis Apellae Liber, dat in het midden van de 17de eeuw te Utrecht werd uitgegeven door Frederick Bloemaert. Abraham Bloemaert liet ook talloze tekeningen na, waarin zijn virtuositeit op dat gebied zeer sterk tot uiting komt.

In zijn oeuvre, dat voornamelijk bestaat uit religieuze en mythologische onderwerpen, historieschilderkunst dus, is de stilistische ontwikkeling, of beter gezegd de invloed van de verschillende stijlen die tijdens zijn leven opgang maakten - maniërisme, caravaggisme en classicisme - zeer goed te zien.

Op 13 januari 1651 is Abraham Bloemaert na een lang en productief leven te Utrecht overleden. Hij werd daar begraven in de Catharijnekerk, waar twee jaar eerder zijn vrouw Gerarda de Roij was begraven.

Abraham Bloemaert was een welgesteld man. Hij bezat in Utrecht meerdere huizen. Zijn goede vriend en stadgenoot Arnold van Buchell vermeldt bovendien dat hij in oktober 1635 ter gelegenheid van een bezoek ten huize van Bloemaert daar tal van kostbaarheden en curiositeiten zag. Voor een aanzienlijk deel had Bloemaert zijn welvaart te danken aan de verkoop van zijn werk.

Door de eeuwen heen is de waardering voor Abraham Bloemaert en zijn werk zeer groot geweest, te beginnen bij Van Mander. In de 19de en het begin van de 20ste eeuw zijn echter dissonanten te beluisteren. Zo had bijvoorbeeld Bürger - een pseudoniem voor E.J.T. Thoré en gewoonlijk vermeld als Thoré-Bürger -, de herontdekker van Frans Hals en Johannes Vermeer, geen goed woord over voor Bloemaert. Naar aanleiding van een bezoek aan het Mauritshuis in Den Haag noteerde Bürger in zijn *Musées de la Hollande* in 1858 in verband met schilderijen van Bloemaert: "Ce n'est pas la peine de s'arrêter à ces insignifiantes peintures". De kritiek had voornamelijk betrekking op het vroege, maniëristische werk van Bloemaert. Vooraan in de rij staan Van Eijnden en Van der Willigen met dit soort commentaar in hun *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*, uitgegeven te Haarlem in 1816. Ze hebben zeer veel waardering voor Bloemaerts oeuvre, maar voegen daar wel aan toe: "Jammer is het, dat men hem niet kan vrijspreken van gemanierdheid en dikheid in de kleuren der beschaduwde delen zijner beelden". Jammer, aldus Van Eijnden en Van der Willigen, want anders zou men Bloemaert met het meeste recht "den Hollandschen Rubbens" kunnen noemen.

Het Centraal Museum bezit van Bloemaert zowel schilderijen, tekeningen als prenten die een zeer goed beeld geven van de stilistische ontwikkeling van zijn oeuvre evenals van de verschil-



Het Centraal Museum heeft 14 schilderijen, 15 tekeningen en 198 prenten van Bloemaert in de collectie.

Joachim Wtewael

Utrecht 1566 - Utrecht 1638, Oudegracht (Weerdzijde)

Volgens Carel van Mander in diens *Het Schilder-Boeck*, uitgegeven te Haarlem in 1604, is Wtewael in 1566 te Utrecht geboren en was hij de zoon van een glasschrijver.

Wtewaels grootvader van moederszijde was de Utrechtse schilder Joachim van Schaeuyc, wiens naam door Van Mander tot Schuyck wordt vervormd. Tot zijn achttiende was Joachim Wtewael in de leer bij zijn vader, aldus Van Mander, maar werd daarna leerling van de Utrechtse schilder Joos de Beer, "Discipel van Frans Floris". In zijn biografie van Abraham Bloemaert schrijft Van Mander dat De Beer "den besten Schilder niet en was".

Vervolgens trok Wtewael naar Italië "en is ghekomen te Padua, by eenen Franschen Bisschop te weten den Bisschop van S. Malo". Samen met deze bisschop, die geïdentificeerd werd als Charles de Bourgneuf de Cucé, reisde en verbleef Wtewael twee jaar in Italië "en woonde daer naer by hem in Vrankrijck oock twee Jaer". Na zijn terugkeer vestigde Wtewael zich blijvend in Utrecht. In 1592 werd Wtewael daar als meester in het schildersgilde aangenomen.

Op 13 april 1595 vond de huwelijksaankondiging plaats; Wtewaels echtgenote, Christina van Halen, was eveneens uit Utrecht afkomstig. Zij stierf op 13 april 1629. Het echtpaar had vier kinderen. De oudste zoon, Peter, werd evenals zijn vader, schilder, maar was ook actief in de politiek; de tweede, Jan, koos voor een politieke loopbaan; het derde kind, Antonietta, huwde met mr. Johan Pater, die als telg uit een van de aanzienlijkste en rijkste geslachten in Utrecht, eveneens in de politiek carrière maakte; Eva ten slotte, stierf op jonge leeftijd, ongehuwd zoals haar broers.

In 1610 werd Joachim Wtewael lid van het Utrechtse stadsbestuur. De reden van Wtewaels politieke actie had alles te maken met wat Lindeman in diens studie over de schilder als volgt beschrijft: "Het betreft hier een beweging van de Utrechtsche burgerij, die beoogde de haars inziens achtergestelde belangen der burgerij, als te zware belastingen, het verschuiven der nering vanuit Utrecht naar het platteland, het veronachtzamen van privilegiën, te redresseeren".





afb. 52

Joachim Anthonisz. Wtewael (1566-1638)

De Aanbidding van de herders, 1598

olieverf op doek,
86,5 x 106,5 cm

Inv. nr. 7390



afb. 53

Joachim Anthonisz. Wtewael (1566-1638)

Groentevrouw, ca 1618

olieverf op doek,
116,5 x 160 cm

Inv. nr. 2262



■ afb. 54

Joachim Anthonisz. Wtewael (1566-1638)

Zelfportret, 1601

olieverf op paneel,
98 x 74 cm

Inv. nr. 2264

Ook de schilder Paulus Moreelse was bij deze actie betrokken. Joachim Wtewael bleef overigens slechts zeer kort, van 25 januari tot 28 april 1610, op het bestuurskussen zitten; hij werd opgevolgd door zijn broer Jan. Later, van 1 oktober 1632 tot 1 oktober 1636 zou Joachim Wtewael het nogmaals in de politiek proberen, om zijn zetel vervolgens aan zijn oudste zoon Peter af te staan.

In 1611 was Joachim Wtewael, samen met Paulus Moreelse, nauw betrokken bij de afscheiding van het schildersgilde; voordien ressorteerden de schilders onder het zadelaarsgilde. Joachim Wtewael had drie leerlingen. Als eerste wordt Hendrick de Keyser genoemd, mogelijk een neef van de bekende Amsterdamse beeldhouwer en architect Hendrick de Keyser. De tweede leerling was Peter van Winsen, van wie nauwelijks meer bekend is dan een vermelding in de archieven van het Utrechtse schildersgilde. Ten slotte was ook Andries van Bochoven leerling bij Wtewael. Ongetwijfeld zal ook Peter Wtewael leerling geweest zijn van zijn vader. Joachim Wtewael is op 1 augustus 1638 te Utrecht overleden en werd op 7 augustus begraven in de Buurkerk.

Wtewael was in zeer goeden doen; hij kon zich zelfs de luxe veroorloven om op 14 maart 1630 vier huisjes te schenken, twee aan de armenpot van de Utrechtse Jacobikerk en twee aan het St. Maartensgasthuis. Zijn welstand had Wtewael zeer zeker niet primair te danken aan de opbrengsten uit de verkoop van zijn schilderijen, hoewel die volgens Van Mander goed in de markt lagen. Dat wordt trouwens ook bewezen door archivalia. Volgens Van Mander was Wtewael een uitstekend schilder, zowel in grote stukken als in kleine, iets, zo voegt hij daaraan toe, dat niet van elke kunstenaar kan worden gezegd. Van Mander beschouwde Wtewael als een der beste Nederlandse schilders uit zijn tijd en betreurde het dat Wtewael niet de schilderkunst maar zijn handel in vlas op de eerste plaats stelde. Die handel leverde Wtewael, financieel gezien, in elk geval meer op dan zijn schilderijen.

Joachim Wtewael schilderde overwegend historiestukken - zoals 'De aanbidding door de herders'■, in het Centraal Museum - enkele genretaferelen en allegorische voorstellingen - zoals 'Groentevrouw'■, in de collectie van het Centraal Museum -, evenals een aantal portretten. Deze laatste blijven beperkt tot beeltenissen van familieleden en nauwe verwanten. Van deze portretten bezit het Centraal Museum een aantal zeer representatieve voorbeelden, onder meer Wtewaels zelfportret evenals de portretten van zijn echtgenote■, zijn dochter Eva■ en zijn zoons Peter en Jan.

afb. 52

afb. 53

afb. 56

afb. 55





afb. 55

Joachim Anthonisz. Wtewael (1566-1638)
*Portret van Eva Wtewael (1607-1635),
 dochter van de schilder, 1628*

olieverf op paneel,
 55 x 40,5 cm

Inv. nr. 18022



afb. 56

Joachim Anthonisz. Wtewael (1566-1638)
*Portret van Christina van Halen (1568-1629),
echtgenote van de schilder, 1601*

olieverf op doek,
98 x 74,5 cm

Inv. nr. 2263

Het oeuvre van Joachim Wtewael, dat tijdens zijn leven zeer gewaardeerd werd, genoot in latere eeuwen niet datzelfde onverdeelde succes. Na Von Sandrart wordt Wtewael tot in de 19de eeuw door kunstenaarsbiografen buiten beschouwing gelaten, een enkele uitzondering als de Fransman J.B. Descamps in diens *La Vie des Peintres*, uitgegeven te Parijs in 1753, niet te na gesproken. Maar zeer enthousiast was Descamps niet. Over de kleuren in het werk van Wtewael was hij nog wel te spreken, maar de compositie vond hij simpel en voor de hand liggend; de tekening was wel redelijk correct, maar gemanieerd; de gezichten tot vervelens toe dezelfde en de houding van de figuren overdreven; en dan die geforceerde handen "en forme de crochet"!

Een relatief groot aantal schilderijen, dat door Joachim Wtewael werd vervaardigd, is in familiebezit gebleven. Zo kwamen deze stukken in bezit van de aan de familie Wtewael geparenteerde familie Martens. In een inventaris, die in opdracht van Jacob Martens en Aletta Pater in 1669 werd opgemaakt, worden een dertigtal schilderijen van Wtewael vermeld, waaronder zijn zelfportret ■, het portret van zijn echtgenote en het schilderij 'Groentevrouw'.

afb. 54

Het Centraal Museum bezit 10 schilderijen en 4 tekeningen van Wtewael.

Paulus Moreelse **Utrecht 1571 - Utrecht 1638, Boterstraat**

Over leven en werk van Paulus Moreelse zijn we tamelijk goed ingelicht. Hij behoorde niet alleen tot een welgestelde maar ook tot een artistieke familie. Zijn oudste zuster Maria was de echtgenote van de beeldhouwer Willem Jacobsz de Nole. Een jongere broer, Johannes Moreelse, was behalve vendumeester ook schilder. Paulus' dochter, Johanna Moreelse, huwde met de advocaat Johan Portengen, die een broer was van de schilder Pieter Portengen. Deze laatste was een van de leerlingen van Paulus Moreelse. Twee zonen van Paulus Moreelse, namelijk Johannes en Benjamin, waren eveneens schilder. Verder was er ook een dochter die schilderde. Willem Moreelse, tweede zoon van Paulus' jongste broer Joost, schilderde ook. Deze Willem was gehuwd met Geertruyd van Milanen, die verwant was met Octaviaen del Ponte. Deze laatste was in Utrecht behalve lombardhouder ook schilder.

Paulus Moreelse werd in 1571 te Utrecht geboren. Zijn vader, Jan Moreelse, was afkomstig uit de Brabantse stad



Leuven en werd in 1568 burger van de stad Utrecht; kort daarna trouwde hij daar.

De schilder en kunstenaarsbiograaf Carel van Mander vermeldt in diens *Het Schilder-Boeck*, uitgegeven te Haarlem in 1604, dat Moreelse gedurende twee jaar in de leer was bij de Delftse portretschilder Michiel van Mierevelt. Deze laatste had zijn opleiding gekregen in Utrecht bij Anthonie van Blocklandt.

Na zijn opleiding maakte Moreelse een reis naar Italië, waar hij zich volgens de 18de-eeuwse kunstenaarsbiograaf en schilder Arnoldus Houbraken te Rome oefende in het schilderen van historiestukken, maar daartoe geen tijd meer kreeg omdat hij zoveel opdrachten voor het vervaardigen van portretten ontving.

In 1596 werd Moreelse als meester in het Utrechtse schildersgilde aangenomen. In 1611 was hij deken van het gilde. Hij was de eerste schilder die deze functie bekleedde, nadat het St. Lucasgilde zich in dat jaar had afgescheiden van het zadelaarsgilde. Bij deze reorganisatie was Moreelse, onder anderen samen met de schilder Joachim Wtewael, zeer nauw betrokken. Ook in 1612, 1615 en 1619 was Moreelse deken van het schildersgilde. Op 8 juni 1602 huwde Paulus Moreelse met Antonia Wyntershoven. Ze hadden zeker tien kinderen.

Gedurende zijn hele loopbaan ontving Moreelse belangrijke opdrachten. Tal van vooraanstaande personen, ook buitenlanders, zoals de hertogen van Braunschweig, lieten zich door hem portretteren of bezaten ander werk van hem. Onder deze bezitters en verzamelaars bevonden zich ook stadhouder Frederik Hendrik en diens echtgenote Amalia van Solms. Uit een inventaris die in 1632-1634 werd opgemaakt, blijkt dat het prinselijk paar ongeveer honderd schilderijen bezat, waarvan er vijf van Moreelse waren. Twee daarvan, "Een herder" en "Een herderin" hadden ze in 1627 ten geschenke ontvangen van de Staten van Utrecht. Van deze beide stukken is alleen "De herder" bewaard gebleven in het Staatliches Museum te Schwerin. Paulus Moreelse had vele leerlingen, zeker achten-twintig, onder wie Dirck van Baburen, die overigens de enige onder hen is die bekendheid verwierf.

Behalve als schilder - het Centraal Museum bezit een representatieve collectie werken van hem - was Moreelse ook werkzaam als architect en planoloog. In die eerste hoedanigheid ontwierp hij een der Utrechtse stadspoorten, de Catharijnepoort. Deze werd tussen 1621 en 1625 gebouwd en in 1845 gesloopt. In 1624 presenteerde Moreelse aan het Utrechtse stadsbestuur een plan voor een grootse uitbreiding van Utrecht,





■ afb. 57

Paulus Moreelse (1571-1638)

Venus met duif, 1628

olieverf op doek,
81 x 67 cm

Inv. nr. 11288



afb. 58

Paulus Moreelse (1571-1638)

Twee kinderen in pastorale kleding, 1622

olieverf op doek,

121 x 95,8 cm

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Inv. nr. 10240

aan de westzijde van de stad. Het project ging echter niet door. Moreelse was tevens actief in het politieke leven van Utrecht. Als gevolg van politieke twisten verzocht in 1618 een aantal burgers, onder wie Moreelse en zijn collega-schilder Joachim Wtewael om het zittende stadsbestuur te vervangen. Dat gebeurde ook. Moreelse kwam toen in het nieuwe stadsbestuur. Tot het eind van zijn leven bekleedde hij daar in een onafgebroken periode van twintig jaren diverse functies. Enkele personen, die samen met Moreelse in het stadsbestuur zetelden, zijn door hem geportretteerd. Dat is bijvoorbeeld het geval met Philips Ram.

Moreelse was een fel voorstander van het stichten van een universiteit te Utrecht. Hij was nauw betrokken bij de voorbereidingen en bij de opening. Hij ontwierp zelfs de muts die aan studenten werd uitgereikt bij hun promotie. Een van zijn kinderen, Hendrick, was van 1644 tot 1654 hoogleraar rechten aan de Utrechtse universiteit.

Na een zeer produktief en welvarend leven stierf Paulus Moreelse te Utrecht op 5 maart 1638. Hij werd begraven in de Buurkerk "en zyn lyk werd met een statig gevolg ter aarde bestelt", aldus Houbraken.

Het Centraal Museum heeft 9 schilderijen en 9 prenten van Moreelse in de collectie.

Roelant Savery
Kortrijk 1576 - Utrecht 1639,
Snippevlucht (nabij Oudegracht), Boterstraat 20

Roelant Savery neemt in de Nederlandse kunstgeschiedenis een bijzondere plaats in. Hij heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van genres als bloemstillevens-, landschap- en dierschilderkunst.

Algemeen wordt aangenomen dat Roelant Savery in Kortrijk werd geboren in 1576. Nadat Alexander Farnese deze Vlaamse stad op 27 februari 1580 had bezet, verliet de familie Savery Kortrijk en vestigde zich in Brugge. Van hieruit vertrok het gezin rond 1585 naar Haarlem, waar in augustus 1586 Roelants moeder, Catelina van der Beecke overleed. Zijn vader stierf begin 1602, eveneens in Haarlem. In 1590 of 1591 vertrok Roelant Savery samen met zijn broer Jacob, die volgens de kunstenaarsbiograaf Carel van Mander Roelants leermeester was, van Haarlem naar Amsterdam.

Mogelijk in 1603, maar zeker in 1604 was Roelant Savery in Praag, waar hij in dienst kwam van keizer Rudolf II. In dat-



zelfde jaar was daar ook Jan Bruegel de Oude. Ongetwijfeld hebben beide schilders elkaar daar toen ontmoet. Tussen 1606 en 1608 trok Savery in opdracht van keizer Rudolf rond in Tirol. Tal van de schetsen die Savery daar maakte, zijn bewaard gebleven. De onderwerpen die hij in deze schetsen vastlegde, gebruikte hij later in zijn schilderijen. Ongetwijfeld werd Savery tijdens zijn tochten door het Tiroler land vergezeld door Paulus van Vianen. Deze uit Utrecht afkomstige kunstenaar was sinds 1603 eveneens in dienst van Rudolf II.

Tussen 1612 en 1616 was Roelant Savery diverse malen in Amsterdam blijkens het feit dat hij getuige was bij het huwelijk van familieleden. Na 1616 bleef Savery voorgoed in Nederland, eerst te Amsterdam en mogelijk ook in Haarlem. In het Prentenkabinet te Berlijn wordt namelijk een tekening bewaard, waarop behalve de signatuur van Savery ook de vermelding "1618 in Harlem" staat.

Begin 1619 vestigde Roelant Savery zich te Utrecht. Hij werd er in dat jaar als meester opgenomen in het St. Lucasgilde. Savery wordt in het register van dat gilde samen met de bloemstillevenschilder Balthasar van der Ast vermeld.

Ongetwijfeld kende Savery in Utrecht een aantal collega's. Abraham Bloemaert, die toen een leidende figuur onder de Utrechtse schilders was, kende hij mogelijk nog uit de tijd dat Savery in Amsterdam in de leer was bij diens broer. Bloemaert woonde in die tijd ook in Amsterdam. In Praag was Savery werkzaam met Paulus van Vianen, telg uit een beroemd Utrechts kunstenaarsgeslacht. Afgezien van de al dan niet bij Savery bekende kunstenaars, woonden in Utrecht ook enkele familieleden van hem, onder andere zijn neef Hans Savery, die een tijd bij hem inwoonde.

Het feit dat Savery gedurende een aaneengesloten tijdspanne van twintig jaren in Utrecht werkzaam was, rechtvaardigt het om Savery te beschouwen als een Utrechts kunstenaar. Belangrijker dan deze etikettering is de vaststelling dat Savery te Utrecht het belangrijkste deel van zijn oeuvre tot stand bracht. Niet alleen lokaal, maar nationaal en internationaal neemt Savery een aparte plaats in, zowel met zijn bloemstillevens als met zijn landschappen en dierstukken. Bovendien had hij grote invloed op verschillende tijdgenoten, waaronder Gillis d'Hondecoeter. In 1627 werd aan Amalia van Solms, echtgenote van stadhouder Frederik Hendrik een schilderij van Savery aangeboden door de Staten van Utrecht. Bij besluit van 21 december 1626 werd vastgesteld dat voor dat schilderij zevenhonderd gulden zou worden betaald, een enorm bedrag.





afb. 59

Roelant Savery (1576-1639)

Appelschimmel, ca. 1625

olieverf op paneel,
76 x 107 cm

Inv. nr. 10047

Niet alleen Amalia en Frederik Hendrik bezaten werk van Savery. In de winter van 1628-1629 vervaardigde hij in opdracht van de vorst van Liechtenstein twee schilderijen. Via Carel Ludwig van de Pfalz verkocht hij in 1637 een 'Landschap met leeuwen' aan Karel I, koning van Engeland.

Behalve voor Savery's schilderijen bestond in brede kring ook belangstelling voor zijn tekeningen. Dat blijkt onder meer uit het feit dat Rembrandt een schetsboek van Savery bezat, zoals vermeld staat in een inventaris van Rembrandts bezit uit 1656.

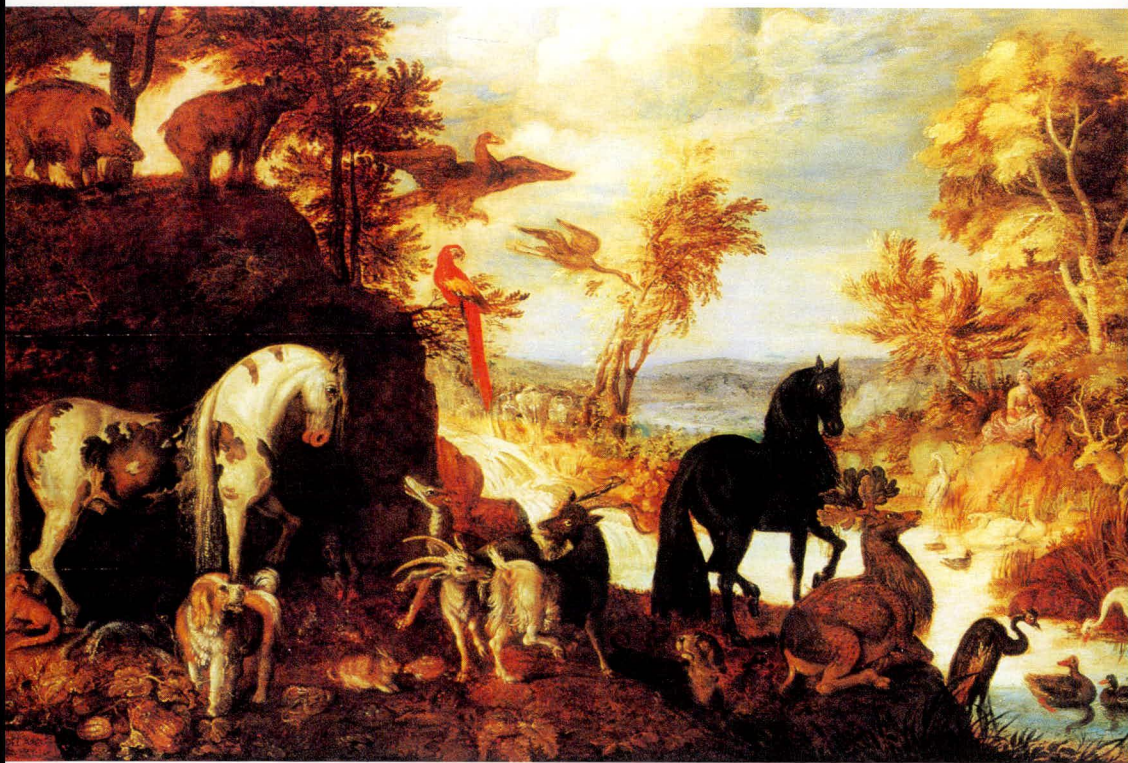
Naar Savery's werk of naar ontwerpen van hem zijn tal van prenten vervaardigd, onder meer door Isaak Major, Jacob Matham, Aegidius en Johannes Sadeler, en Magdalena de Passe. Zelf heeft Savery ook enkele prenten vervaardigd. De schilder en kunstenaarsbiograaf Joachim von Sandrart deelt mee dat Roelant Savery alleen 's morgens werkte, samen met zijn neef Hans Savery; tegen de avond zocht hij vrolijk gezelschap op. In het midden van de 18de eeuw neemt Arnoldus Houbraken deze informatie over en weet verder nog te vertellen dat Roelant Savery ongehuwd was. Op de vraag waarom dat zo was, antwoordde Savery met de woorden van de dichter Horatius: "Melius nil caelibae vita", niets is beter dan een vrijgezel bestaan, of met de woorden van de dichter Meander: "Wie trouwen wil mag trouwen; Maar wie de rust bemint, Die wagt zich van vrouwen".

Voor de Poolse kunsthistoricus professor Jan Bialostocki waren die uitspraken blijkbaar voldoende om Savery als vrouwenhater te bestempelen!

Blijkens een gedicht onder Savery's portret, dat in 1647 werd gegraveerd door Geertruyd Roghman naar een schilderij van Paulus Moreelse, stierf Roelant Savery krankzinnig. Dat gedicht is geschreven door Geertruyds vader, Hendrik Roghman. Deze laatste was gehuwd met Marijken Savery, een nicht van Roelant Savery. We mogen aannemen dat Roghman nauwkeurig op de hoogte was van Savery's levensomstandigheden. Hendrik Roghman besluit zijn gedicht bovendien met een duidelijke verwijzing naar de onderwerpen die Roelant Savery bij voorkeur in zijn schilderijen behandelde: 'allerlei beesten', 'woeste bosschen' en 'Liefelijck Geblomt'. Savery ging echter de geschiedenis in als schilder van landschappen en dieren. Waardering als schilder van bloemstillevens geniet Roelant Savery slechts sinds het midden van de 20ste eeuw, met name sinds de tentoonstelling die in 1954 te Gent aan zijn werk werd gewijd.

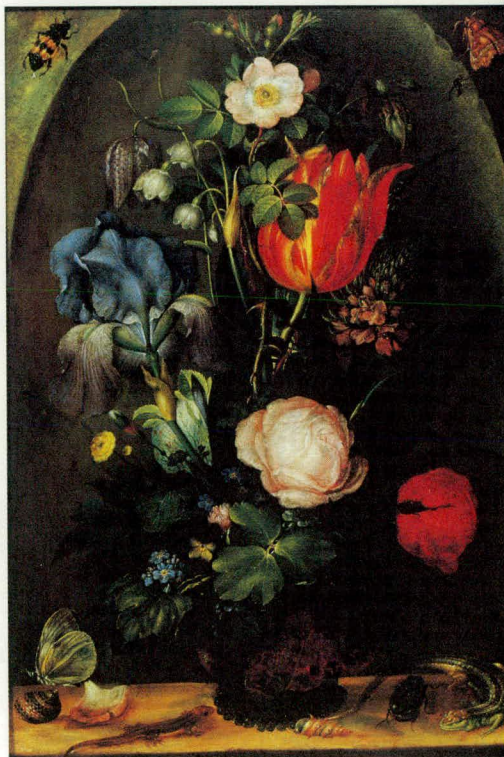
Met uitzondering van de bloemstillevens is het oeuvre van





■ afb. 60

Roelant Savery (1576-1639)
Orpheus spelend voor de dieren, ca. 1620
 olieverf op paneel,
 92 x 183,5 cm
 Inv. nr. 2309



afb. 61

Roelant Savery (1576-1639)

Bloemstillevens, 1603

olieverf op koper,

29 x 19 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Inv. nr. 6316

Savery door de eeuwen heen gewaardeerd gebleven, ondanks de kanttekeningen die af en toe werden geplaatst. Zo prijst de schilder en kunstenaarsbiograaf Jacob Campo Weyerman in het begin van de 18de eeuw bijvoorbeeld de preciese schilderijen van Savery, maar laakt zijn dorre behandeling. Het leven van Roelant Savery eindigt in mineur. In het register van het Utrechtse weeshuis staat bij de datum van zijn begrafenis op 25 februari 1639 vermeld: "Sr. Roelandt Savari, schilder, nalatende een desolaten boedel". Op 30 oktober 1638 - kort vóór zijn overlijden dus - was zijn huis verkocht. De schilder Pieter Portengen werd de nieuwe eigenaar.

Het Centraal Museum bezit 4 schilderijen en 3 tekeningen en prenten van Savery.

Hendrick ter Brugghen

Den Haag (?) 1588 - Utrecht 1629, Korte Lauwerstraat, Snippevlucht (nabij Oudegracht)

Op een originele lijst om een schilderij, dat vervaardigd werd door Hendrick ter Brugghen en door zijn zoon Richard geschonken werd aan de stad Deventer ter nagedachtenis aan zijn overleden vader, staat vermeld dat de schilder geboren werd in 1588. Waarschijnlijk gebeurde dat in Den Haag.

Na zijn opleiding bij Abraham Bloemaert trok Ter Brugghen naar Italië, waar hij naar eigen zeggen ettelijke jaren werkzaam was. In elk geval was hij rond 1 oktober 1614 terug in Utrecht. De terugreis had Ter Brugghen in gezelschap van de schilder Thijman van Galen ondernomen. Beiden werden in 1616 lid van het Utrechtse St. Lucasgilde.

Over een mogelijke tweede reis van Ter Brugghen naar Italië omstreeks 1620 zijn de meningen sterk verdeeld. Vanaf 1622 tot zijn dood komt Ter Brugghen in elk geval regelmatig voor in Utrechtse archiefstukken. In vele gevallen gaat het om juridische stukken. Uit de jaren dat Ter Brugghen in Italië verbleef is geen werk bekend.

Utrechtse kunstenaars als Dirck van Baburen en Gerard van Honthorst hadden tijdens hun verblijf in Italië een respectabele reputatie weten op te bouwen. In hoeverre dat ook het geval was met Hendrick ter Brugghen, blijft een moeilijk te beantwoorden vraag, al lijkt het er op dat het antwoord negatief is. Ook na zijn terugkeer in Nederland blijkt Ter Brugghen niet de meest opvallende kunstenaar te zijn geweest. Zo was tot voor kort onduidelijk of Hendrick ter Brugghen leerlingen had. In elk geval had hij één leerling, namelijk de portretschilder





▀ ofb. 62

Hendrick ter Brugghen (1588-1629)

De slapende Mars, 1629

olieverf op paneel,
106,3 x 93,2 cm

Inv. nr. 5460



■ afb. 63

Hendrick ter Brugghen (1588-1629)
De rijke man en de arme Lazarus, 1625
 olieverf op doek,
 186,2 x 207,3 cm
 Inv. nr. 11241

Sebastiaan van Hattingh (ook wel als Van Hattich aangeduid). Bestuurlijke functies schijnt Ter Brugghen niet te hebben bekleed, noch in de politiek, noch in de kerk, noch in het schildersgilde, noch als regent.

Hendrick ter Brugghen is op 1 november 1629 overleden, op een moment dat in Utrecht de pest heerste. Hij werd in de Buurkerk bijgezet in een familiegraf. Toen Hendrick ter Brugghen stierf was zijn vrouw Jacoba Verbeeck in verwachting van haar achtste kind. Toen zij in januari 1634 overleed waren nog drie dochters en een zoon in leven. Deze laatste was Richard ter Brugghen, die jurist was.

De eerste die Hendrick ter Brugghen volle lof toezwaait is Cornelis de Bie. Hij noemt Ter Brugghen zelfs een van de "vermaerste ende gheruchtbaerste Schilders van sijnen tijd". Vóór De Bie is waardering voor Ter Brugghen slechts zeer sporadisch te vinden. Overigens is het opvallend dat De Bie's lovende woorden gepubliceerd worden op een moment dat de stijl waarin Ter Brugghen werkte, het caravaggisme, passé was en nauwelijks nog waardering genoot, zeker niet in progressieve kringen.

Von Sandrart, die zelf opgeleid was in de kring van Utrechtse caravaggisten, had nauwelijks een goed woord over voor Hendrick ter Brugghen. En dat was voor Richard ter Brugghen meer dan voldoende om fel tekeer te gaan tegen Von Sandrart, die hij uitscheldt voor leugenaar! Richard ter Brugghen heeft onmiskenbaar alles in het werk gesteld om de desappreciatie van zijn vader om te zetten in een heldenverering. Zo wil hij ons laten geloven dat Rubens tijdens diens verblijf te Utrecht in de zomer van 1627 Hendrick ter Brugghen zou hebben geprezen als de enige echte schilder die in de Nederlanden te vinden was. Von Sandrart, die Rubens' gids was in Utrecht en verslag uitbracht van het bezoek van de Vlaamse schilder, noemt wel een aantal Utrechtse kunstenaars maar rept met geen woord over Hendrick ter Brugghen, tot grote ergernis van diens zoon Richard. Von Sandrart doet nog enkele mededelingen, waaraan Richard ter Brugghen zich ook duidelijk heeft gegerd. Die informatie is kort, maar zeer intrigerend. Cryptisch, maar voldoende duidelijk schrijft Von Sandrart dat Ter Brugghen leed aan melancholie. Moet Von Sandrarts opmerking, dat Ter Brugghen tot in zijn graf werd achtervolgd, worden uitgelegd als een tragisch einde ten gevolge van melancholie?

Richard ter Brugghen slaagde er niet in een doorbraak in de herwaardering voor zijn vader te forceren. Dat gebeurde eerst echt in het midden van de jaren vijftig van de 20ste eeuw, onder meer met de tentoonstelling 'Caravaggio en de Nederlan-



den', die in Utrecht en Antwerpen werd gehouden. Tegenwoordig wordt Ter Brugghen beschouwd als de meest begaafde Nederlandse caravaggist.

Het Centraal Museum bezit 7 schilderijen van Ter Brugghen.

Gerard van Honthorst
Utrecht 1592 - Utrecht 1656,
Snippevlucht (Nabij Oudegracht), Domkerkhof

Bij het graf van Gerard van Honthorst in de Utrechtse Catharijnekkerk stond een bordje met de tekst: "De Apelles der schilders door Koningen bemind vergaat in deze lijkbuis, de voortreffelyke hoedanigheden van den man zullen echter niet vergaan; welke aan het bewonderend nageslacht de koninklijke faam duurzaam zal verkondigen". Wie deze bombastische woorden heeft geschreven, is niet bekend, maar de visionaire gedachte van de auteur was niet ten onrechte. Van Honthorst is de geschiedenis ingegaan als een van de belangrijkste Nederlandse schilders uit de Gouden Eeuw.

Over het reilen en zeilen van Gerard van Honthorst zijn we redelijk goed ingelicht. Vooraan in de rij van informanten staat de uit Frankfurt afkomstige Joachim Von Sandrart, die een leerling was van Van Honthorst.

Gerard van Honthorst werd op 4 november 1592 te Utrecht geboren. Zijn vader, Herman Gerritsz van Honthorst, en zijn grootvader, Gerrit Huygensz van Honthorst, beoefenden ook het schildersvak, in hoofdzaak als "cleedtschrijver" (behangsel-schilder). Gerards jongste broer, Willem van Honthorst, werd eveneens schilder. Waarschijnlijk was hij een leerling van Gerard van Honthorst. Een andere broer, Herman van Honthorst, was beeldhouwer, maar werd later priester. Overigens werd Van Honthorsts gelijknamige zoon Gerard ook priester. Twee andere zonen van Gerard van Honthorst, namelijk Anthonis en Richard, waren jurist. Over nog twee kinderen - Eva en Dominicus - is vrijwel niets bekend.

Gerard van Honthorst was een leerling van Abraham Bloemaert. Wanneer hij in de leer ging en hoe lang hij bij Bloemaert bleef, is onbekend. Vermoedelijk vertrok Gerard van Honthorst tussen 1610 en 1615 naar Italië, met Rome als hoofddoel. Hij trok daar de aandacht door de geheel eigen, virtuose wijze waarop hij licht-donker effecten in zijn schilderijen verwerkte, die veelal "nachtstukken" worden genoemd. Dit soort werk bezorgde hem de bijnaam "Gherardo delle Notti", Gerard van de Nachten. De sterke belichting door een al dan



niet verborgen lichtbron, bleef ook na zijn terugkeer in Nederland gedurende een aantal jaren het meest opvallende kenmerk van het werk van Gerard van Honthorst.

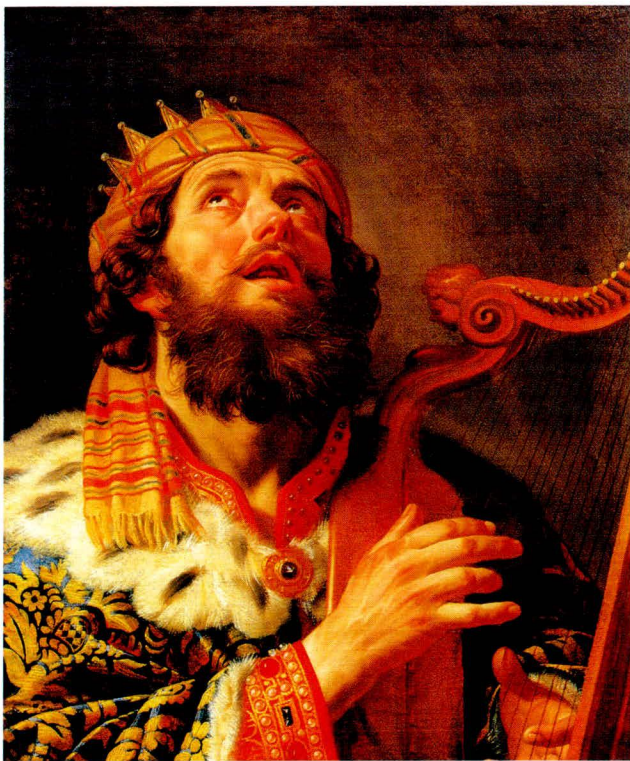
Over het vroegste werk van Van Honthorst is vrijwel niets bekend. Eerst met de schilderijen die hij in Italië vervaardigde, krijgen we vaste grond onder de voeten. Overigens bezit het Centraal Museum geen werk uit Van Honthorsts Italiaanse periode.

In Rome begon hij in het vaarwater van Adam Elsheimer kleine schilderijtjes te vervaardigen. Daarna ging Van Honthorst over tot het schilderen van "Lebens-grossen Nachtstucken" zoals Von Sandrart meedeelt. Met deze werken, zo vervolgt Von Sandrart, kwam Van Honthorst in hoog aanzien. Zijn werken kwamen terecht in vele paleizen, in het bijzonder in dat van Marchese Vincenzo Giustiniani, bij wie Gerard van Honthorst gedurende lange tijd woonde. Een andere beschermheer van Van Honthorst was Scipione Borghese; deze was een neef en secretaris van paus Paulus V. Verder werkte Van Honthorst in Italië onder meer nog voor de groothertog van Toscane, Cosimo II de Medici, voor prinses Colonna-Gonzaga en voor kardinaal Barberini. Deze laatste - die later paus werd onder de naam Urbanus VIII - had Giulio Mancini als lijfarts. Mancini schreef omstreeks 1619 dat Gerard van Honthorst een zeer teruggetrokken man was, melancholicus bovendien, maar zeer beleefd en voorkomend en een man van zijn woord. Wanneer Van Honthorst aan het werk was, vond hij het niet bezwaarlijk dat zijn gasten toekeken. Verder vermeldt Mancini nog dat Van Honthorst zich goed liet betalen, maar het ook best vond wanneer anderen aan zijn werk verdienden.

Op 26 juli 1620 vierde Gerard van Honthorst te Utrecht zijn terugkeer uit Italië. Onder de feestgangers bevonden zich Van Honthorsts leermeester Abraham Bloemaert, de schilder Paulus Moreelse, de schilder en kunsthandelaar Herman van Vollenhoven, de graveur Crispiaan de Passe, de architect Gijsbert van Vianen en diens broer, de zilversmid Adam van Vianen, de uit Antwerpen overgekomen broers Robrecht en Jan Colijn de Nole en de geleerde Arend van Buchell, die de gebeurtenis in zijn dagboek vastlegde. In oktober 1620, dus kort na zijn terugkeer, trouwde Gerard van Honthorst met Sophia Coopmans. Haar grootvader aan moederszijde, Anthonis Dominicusz van Honthorst - via hem was Sophia Coopmans verwant aan haar man -, schilderde ook, terwijl ook een broer van haar, Dominicus Coopmans, schilder was.

In 1622 werd Van Honthorst lid van het Utrechtse schilders-





afb. 64

Gerard van Honthorst (1592-1656)

De harpspelende koning David, 1622

olieverf op doek,

81,5 x 65,2 cm

Inv. nr. 8670

gilde. Het is onduidelijk waarom hij eerst vele maanden na zijn terugkeer uit Italië lid werd van het gilde. In 1625-1626 was Van Honthorst, samen met Adam Willaerts, deken van het gilde, een functie die hij met een onderbreking in 1627 uitoefende tot 1629. Uit die periode, de jaren twintig van de 17de eeuw, bezit het Centraal Museum enkele zeer representatieve werken van Van Honthorst: 'De harpspelende koning David' (1622)■, 'Herderin met duiven' (1652 ?)■, 'De dood van Seneca' (ca. 1623), 'Granida en Daifilo' (1625) en 'Koppelaarster' (1625)■.

afb. 64

afb. 65

afb. 66

In 1637 werd Van Honthorst lid van het St. Lucasgilde in Den Haag; in 1640 was hij deken van dat gilde. Van Honthorsts verhuizing naar Den Haag, waar hij ook een fraaie woning bezat, had alles te maken met de vele opdrachten die hij daar moest uitvoeren. Zo werkte hij voor prins Frederik Hendrik aan decoraties voor de paleizen Honselaersdijk en Huis ter Nieuburch. In dit laatste paleis beschilderde hij een koepel, die volgens mededeling van Von Sandrart, in korte tijd gereed kwam. Tevens beschilderde Van Honthorst daar een galerij, waarvoor hij de enorme som van achtduizend gulden kreeg.

Toen Van Honthorst werkzaam was in Huis ter Nieuburch bracht de Franse koningin Maria de Medici een bezoek aan Nederland. In opdracht van Frederik Hendrik vervaardigde Gerard van Honthorst haar portret. Jean Puget de la Serre, die de koningin op haar reis vergezelde, roemde Van Honthorst als "un des plus fameux peintres de ce ciecle", een van de befaamdste schilders van deze eeuw.

Naar alle waarschijnlijkheid werd Gerard van Honthorst bij Frederik Hendrik en diens echtgenote Amalia van Solms - het Centraal Museum bezit haar portret, door Van Honthorst in 1632 geschilderd - aanbevolen door Frederik V en diens echtgenote Elisabeth, bijgenaamd de winterkoningin en -koningin. Hij was een neef van prins Frederik Hendrik; zij was een dochter van de Engelse koning Karel I. Vóór Amalia van Solms in 1625 in het huwelijk trad met Frederik Hendrik, was ze hofdame bij de winterkoningin.

Gerard van Honthorst had de winterkoningin en -koningin leren kennen ten huize van de Engelse gezant in Den Haag, Sir Dudley Carleton, die op zijn beurt weer goed bevriend was met Rubens. Dat gebeurde in 1621, kort nadat het koninklijk paar zich in Nederland had gevestigd en kort na de terugkeer van Van Honthorst uit Italië. Toen al schreef Carleton aan de Engelse kunstverzamelaar Lord Arundel over de groeiende reputatie van Van Honthorst, van wie hij bovendien een schilderij naar Arundel opstuurde.



Met relaties als Carleton en de winterkoningin is het niet zo verwonderlijk dat Van Honthorsts roem doordrong tot het Engelse hof met als gevolg dat koning Karel hem in 1628 uitnodigde om voor hem te werken. Van Honthorst werd door de Engelse koning niet alleen royaal in pecunia beloond voor zijn werk, maar werd bovendien overladen met kostbare geschenken zoals een compleet zilveren servies voor twaalf personen, een paard en, zoals Von Sandrart het uitdrukt "mit Gnaden", met gunsten. Die gunsten waren het Engelse staatsburgerschap en een pensioen van honderd pond per jaar. Van Honthorst bleef overigens werk leveren aan de Engelse koning, maar leverde nog veel meer aan de koning van Denemarken, aldus Von Sandrart.

Ondanks het ontbreken van exacte cijfers wijst alles erop dat Van Honthorst in de loop van zijn leven een enorm kapitaal vergaarde. Zo kon hij het zich bijvoorbeeld veroorloven om prinses Elisabeth van Hohenzollern een bedrag van vijfendertigduizend gulden te lenen. Op 14 januari 1651 leende hij zeventuizenddriehonderd gulden aan Reynout van Tuijl van Serooskerke. Dat Van Honthorst in zeer goeden doen was wordt ook bewezen door het feit dat bij zijn begrafenis vijfhonderd gulden aan de armen werd geschonken; datzelfde gebeurde ook toen zijn echtgenote twee jaar later overleed.

Gerard van Honthorst stierf te Utrecht op 27 april 1656.

Gerard van Honthorst genoot al tijdens zijn leven internationale bekendheid. Zijn werk werd zeer gewaardeerd. Dat blijkt behalve uit de hoge bedragen die daarvoor betaald werden, ook uit het feit dat veel van zijn schilderijen als reproducties (eigenhandige herhalingen) en kopieën - al dan niet door leerlingen - bewaard zijn gebleven. Ook als leermeester had Van Honthorst een respectabele reputatie opgebouwd. Toen Von Sandrart bij Van Honthorst in de leer was, waren daar zo'n vier- à vijftientig leerlingen die, zo voegt de informant daar nog aan toe, ieder honderd gulden leergeld per jaar moesten betalen. In 1627 had Van Honthorst aan het Utrechtse Domein een rante woning gekocht, waar zijn atelier een oppervlakte van honderd vierkante meter had. In de zomer van 1627 was Rubens hier te gast. Ook in Den Haag had Van Honthorst leerlingen, onder meer de winterkoningin en haar dochters. Van een van deze leerlingen, namelijk van Margareta Maria de Roodere, schilderde Van Honthorst in 1652 een portret dat zich als langdurig bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst in het Centraal Museum bevindt.

Na diens dood bleef het werk van Van Honthorst gezocht. Zo kocht, om slechts één uit de zeer vele voorbeelden te noemen, de Russische keizerin Catharina II in 1764 voor de Hermitage te





■ afb. 65

Gerard van Honthorst (1592-1656)
Herderin met duiven, 1652 (?)

olieverf op doek,
 80,1 x 65,4 cm

Inv. nr. 6499



▀ afb. 66

Gerard van Honthorst (1592-1656)

Koppelaarster, 1625

olieverf op paneel,

71 x 104 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Inv. nr. 10786

St. Petersburg twee pendant-schilderijen die Gerard van Honthorst in 1624 vervaardigde: een luitspelend meisje en een vioolspelende jongen. Beide stukken zijn daar bewaard gebleven.

Van Sandrart schrijft dat zijn leermeester Van Honthorst tot de voortreffelijkste onder zijn kunstbroeders werd gerekend en prijst hem als een intelligent en ijverig vakman, die ook in zijn levenswandel "ein vollkommener Mann" was, deugdzaam, hoffelijk, van onberispelijk gedrag, zeer geliefd en zeer gewaardeerd.

In 1678 - Gerard van Honthorst was toen nog geen kwart eeuw overleden - schreef Samuel van Hoogstraeten in diens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*: "Hondhorst gelukkig Haegs hoffschilder had in zijn bloeiende tijd een wakker pinceel gevoert; maer, 't zy om de juffers te behaegen, of dat hem de winst in slaep wiegde, hy verviel tot een stijve gladdicheyt". Dit laatste is vermoedelijk ook de reden waarom Constantijn Huygens het uiteindelijk liet afweten. Huygens, die rond 1629 in zijn dagboek nog schreef dat Gerard van Honthorst tot de belangrijkste historieschilders van zijn tijd behoorde, liet twintig jaar later een heel ander geluid horen. In een brief aan Amalia van Solms schreef Huygens dat hij van de meeste schilders die voor haar nieuwgebouwde paleis Huis ten Bosch werkten, Gerard van Honthorst als de minste beschouwde.

Het Centraal Museum heeft 8 schilderijen en 22 tekeningen en prenten van Van Honthorst in de collectie.

Louis François Gerard van der Puyl
Utrecht 1750 - 1824 St. Omer (?),
Korte Smeestraat, Zuilenstraat

Van Louis François Gerard van der Puyl bestaat geen monografie terwijl ook de gegevens in biografieën van deze Utrechtse kunstenaar uitermate summier zijn. Een van de belangrijkste redenen voor deze ommissie is de geringe belangstelling voor Nederlandse kunst uit de 18de- en het begin van de 19de eeuw. Van der Puyl werd op 4 maart 1750 te Utrecht gedoopt. Hij is in 1824 overleden, mogelijk in het Noord-Franse St. Omer. De exacte plaats en datum van Van der Puyls overlijden zijn echter onbekend. Evenmin is bekend uit welk milieu Van der Puyl afkomstig is. Wel weten we dat Van der Puyl te Utrecht leerling was van de portret- en genreschilder Hendrik van Velthoven, die in 1770 op 42-jarige leeftijd overleed. In of rond datzelfde





■ afb. 67

Louis F. G. van der Puy (1750-1824)

Jongensportret, 1786

olieverf op doek,
42,2 x 35,3 cm

Inv. nr. 26956

afb. 68

jaar vertrok Van der Puyl naar Frankrijk, waar hij onder meer te Parijs verbleef. Hij schilderde daar voornamelijk portretten en familiestukken. Het schilderij, dat de titel 'Portretgroep van een juweliersfamilie' draagt en zich als langdurig bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst in het Centraal Museum bevindt, dateert uit 1776 en moet in Frankrijk vervaardigd zijn. ■

In 1780 was Van der Puyl weer in Nederland. Mogelijk vestigde hij zich toen voor enige tijd te Leiden. In ieder geval vervaardigde hij in die periode een aantal portretten van Leidenaars, onder anderen van burgemeester mr. Nicolaas Hartingh en van enkele hoogleraren. Het Centraal Museum bezit de portretten van Johan Andreas Cunaeus en diens echtgenote Arnolda Wilhelmina Brantsen. Deze portretten zijn in 1781 door Van der Puyl geschilderd. Het echtpaar woonde in Leiden, waar een aantal leden van de familie Cunaeus hoogleraar was. Na zijn vermoedelijke verblijf in Leiden trok Van der Puyl naar Engeland, waar zijn spoor van 1784 tot 1788 te volgen is. In het eerste jaar schilderde hij daar een portret van Anthony Shepherd, professor te Cambridge. Het daaropvolgende jaar stuurde hij vier schilderijen naar de expositie van de Royal Academy te Londen en in 1787 twaalf schilderijen. Onder deze laatste bevond zich een portret van de eerste hertog van Northumberland evenals een portretje van de Prins van Wales, uitgedost met de eretekens van de Orde van de Kouseband. In 1787 schilderde hij ook het portret van de uitgever en boekhandelaar Thomas Payne met zijn verwanten en vrienden; op dat groepsportret komt ook het zelfportret van Van der Puyl voor. Het Centraal Museum bezit eveneens een zelfportretje van Van der Puyl, maar dat dateert van rond 1810. Zowel in Engeland als in Frankrijk onderging Van der Puyl sterke invloeden van de daar heersende kunstopvattingen.

In 1804 werd Van der Puyl directeur van de Utrechtse Tekenaar Academie die vóór zijn aantreden een sluimerend bestaan had geleden. In diens *Kort Verhaal*, dat in 1807 werd gepubliceerd, schetst Van der Puyl de ontwikkeling van de academie. In een zelfverheerlijkende passage maakt Van der Puyl de lezer duidelijk dat de heropbloei van de tekenacademie aan hem te danken is en dat hem "ter beloning van zijnen ijver en vlijt, den titel van *Perpetuëlen Directeur-Generaal*, of voor zijn leven opgedragen" werd. Verder deelt hij nog mee dat onder hem de tekenacademie van zes tot zesenzeventig leerlingen "is aangekweekt". Een van zijn leerlingen was de portret- en genreschilder Jan Lodewijk Jonxis.

Blijkbaar had Van der Puyl grootse plannen met de Utrechtse





afb. 68

Louis F. G. van der Puyl (1750-1824)
Juweliersfamilie, 1776

olieverf op koper,
 57 x 73 cm
 bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Inv. nr. 10242



afb. 69

Louis F. G. van der Puyt (1750-1824)
De familie de Gauville, 1811

olieverf op doek,
 65 x 62 cm

Inv. nr. 8288

Tekenacademie. In een brief van 26 januari 1807 aan de Hage-naar J. Meerman schreef hij dat hij de academie op het niveau van de "Brabantschen, Franschen & Engelschen schoolen" wilde brengen. Maar puur idealistisch blijken de intenties van Van der Puyl ten aanzien van de tekenacademie toch niet te zijn. Dat valt althans af te leiden uit de opmerking dat zijn werkzaamheden niet zonder "eenige belooning voor den standvastigen arbeid" konden blijven, "daar alle Professoren van Collegien of Academien - een Rijdermeester - een Schermmeester, tot zelfs een Dansmeester gesalarieert zijn en vrijdommen bezitten".

In hetzelfde jaar dat Van der Puyls *Kort Verhaal* verscheen, schilderde hij het in het Centraal Museum bewaard gebleven portret van Abbé Charles Sulpice Flament, die bibliothecaris van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en secretaris van koning Lodewijk Napoleon te Utrecht was. Eveneens in 1807 verliet de kunstenaar zowel de tekenacademie als Utrecht.

Waarschijnlijk heeft hij zijn geboortestad nooit meer teruggezien. Voor de tekenacademie was Van der Puyls vertrek een zware klap, mogelijk ook financieel omdat de schilder volgens omstreden berichten er met de kas vandoorgegaan zou zijn. Naast de zieltogende tekenacademie ontstond een nieuwe organisatie, het 'Genootschap Kunstliefde'.

Het Centraal Museum heeft in de collectie 7 schilderijen en 3 tekeningen en prenten van Van der Puyl.







Willem van Leusden

Utrecht 1886 - Maarssen 1974, Diependaalsedijk, Maarssen

Temidden van het kleurrijke gezelschap van kunstenaars uit Utrecht die op 'De Utrechtse Parade' vertegenwoordigd zijn, is Willem van Leusden een keurige, tamelijk "grijze" meneer. Hij moet aardig en voorkomend geweest zijn; stond open voor het "nieuwe" dat zijn leerlingen en collega's bij tijd en wijle aandroegen, ging daar ook in mee - maar kwam vaak niet verder dan een wat schoolse toepassing van vorm- en stijlprincipes. De eigen verwerking bleef daarbij verhoudingsgewijs achter.

De grafische technieken hebben Van Leusden altijd het meest geboeid, en dat is misschien wel typerend voor zijn kunstenaarschap: juist naar dat gebied van de beeldende kunsten waar zoveel geëist wordt van de ambachtelijke vaardigheden van de beoefenaar ervan, ging zijn hart uit. In de door de techniek opgelegde gebondenheid zocht Van Leusden naar andere mogelijkheden, wellicht: naar zijn eigen vrijheid.

In de begintijd vormde de grafische techniek echter juist een handicap. Van Leusden, van 1907 tot 1910 geschoold door de etsklas aan de Rijksacademie, startte zijn carrière met traditionele etsen van traditionele onderwerpen: kathedralen en andere middeleeuwse bouwwerken. Geleidelijk moet hij hebben beseft dat hij daarmee als kunstenaar niet veel verder kwam; rond 1915 neemt hij af en toe het penseel ter hand om een moderne stijl uit te proberen. Het schilderijtje 'Boom' (1916) ■ getuigt daarvan. Als hij, rond 1918, bij het Genootschap Kunstliefde Gerrit Rietveld leert kennen, breekt een bijzondere tijd aan. Vanaf dat moment, tot ongeveer 1930, maakt hij vrijwel geen grafiek meer. Van Leusden, die in Maarssen woont, is goed bevriend met de plaatselijk arts dr. Hartog. Voor de renovatie van diens spreekkamer stelt Van Leusden Rietveld voor, die inderdaad de opdracht krijgt. Aangestoken door Rietvelds voorbeeld, begint hij zelf ook meubels te ontwerpen. In 1924 richt hij zijn eigen woonkamer volgens de ideeën van De Stijl in; het 'Weefgetouw met stoeltje' komt hiervandaan. ■

Rietvelds introductie van Van Leusden aan zijn 'Stijl'-collega's werpt zijn vruchten af: hij wordt voor diverse manifestaties van 'De Stijl' uitgenodigd. Hij neemt deel aan de architectuurtentoonstelling bij de beroemde Galerie de l'Effort Moderne in Parijs (1923), die vervolgens naar Düsseldorf reist. Van Doesburg is enthousiast over zijn maquettes en architectuurtekeningen, en gebruikt ze als voorbeelden van de nieu-



afb. 72

afb. 73



■ afb. 70

Willem van Leusden (1886-1974)
1940-1945 (*De Boodschap*), 1941/1946

olieverf op doek,
99,5 x 76,5 cm

Inv. nr. 20172

we stijl in zijn artikelen.

Van Van Leusdens ontwerpen wordt maar weinig daadwerkelijk gerealiseerd; het blijft beperkt tot de verbouwing van een directiekeet tot een zomerhuisje (dat niet meer bestaat) en een rijtje woningen met een winkel aan de Gansstraat-hoek Ledig Erf in Utrecht. Voor dat laatste heeft Van Leusden maar weinig credits gekregen; de architecten die de verbouwing uitvoerden hebben er nooit bij verteld dat ze dit naar zijn ontwerp deden. Overigens beeldde Pyke Koch het rijtje af in zijn schilderij 'Suicide et Souvenir' uit 1928.

Het moet in 1923 of iets later geweest zijn, dat Van Leusden de Russische kunstenaar El Lissitzky leerde kennen. Lissitzky was naar aanleiding van de "Erste Russische Kunstausstellung", die na Berlijn in Amsterdam te zien was, naar Nederland gekomen; tijdens daaropvolgende verblijven in ons land logeerde hij bij Van Leusden. Deze raakt diep onder de indruk van de Rus. Aan de 'Constructivistische composities' die dan ontstaan, is Lissitzky's invloed duidelijk te zien.

Tegen het einde van de jaren twintig voelt Van Leusden zich echter op een dood spoor zitten. Om uit de impasse te geraken zoekt hij zijn toevlucht bij de oude vertrouwde techniek van de grafiek. Dit is echter ook het moment dat de leerlingen van zijn klasje aan de Burgeravondschool, Moesman, Wijmans, Wagenaar en Van 't Net, de touwtjes in handen nemen en met de naaktmodellen en gipsen beelden, bedoeld om nijver na te tekenen, aan de haal gaan: ze ensceneren er surrealistische taferelen mee. Het duurt niet lang of Van Leusden geeft zich gewonnen. Opnieuw ziet hij mogelijkheden in de schilderkunst; zijn eerste schilderijen in surrealistische trant dateren van 1931. Eén van die werken, 'Moment Musical', zou trouwens wel eens gebaseerd kunnen zijn op een voorstudie van Gerrit van 't Net. Van 't Net woonde toen in een pension in Maarssen en was bij Van Leusden kind aan huis.

Van Leusdens ommezwaai werd door de kritiek in eerste instantie waarderend ontvangen. Naar aanleiding van de tentoonstelling "Utrechtsche Jongeren" in 1931 (waarvoor Van Leusden ondanks zijn 45 jaar was uitgenodigd!) schreef C.A. Schilp in *Het Utrechtsch Dagblad*: "Ik kan het niet anders dan toejuichen, dat Van Leusden (...) een nieuwe fase van zijn scheppen is binnengetreden. Zijn laatste etsen zijn suggestieve uitbeeldingen van een droom. Ge denkt aan surrealisme, ook aan Redon. Maar geestelijk betekenen zij een verlossing uit den ban van de geometrische constructie, en een nieuwe overgave aan de spelen der natuur, zij't gefilterd door een bizar droomenden geest". Toen hij echter ten gevolge



■ afb. 71

Willem van Leusden (1886-1974)
Putto en stilleven van fruit, ca. 1950

olieverf op doek,
 34,5 x 40,4 cm
 bruikleen Stichting Van Baaren Museum

Inv. nr. 22134



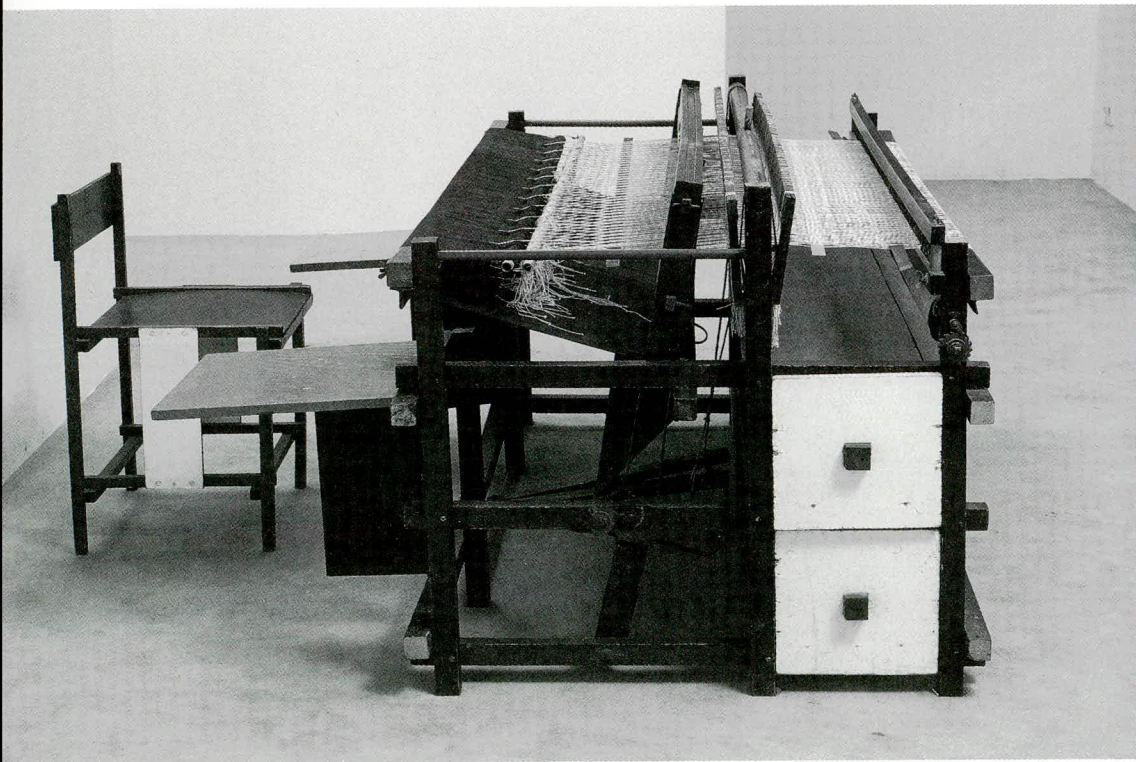
■ afb. 72

Willem van Leusden (1886-1974)

Boom, 1916

olieverf op karton op paneel,
45,8 x 40,6 cm

Inv. nr. 18077



■ afb. 73

Willem van Leusden (1886-1974)

Weefgetouw, 1925

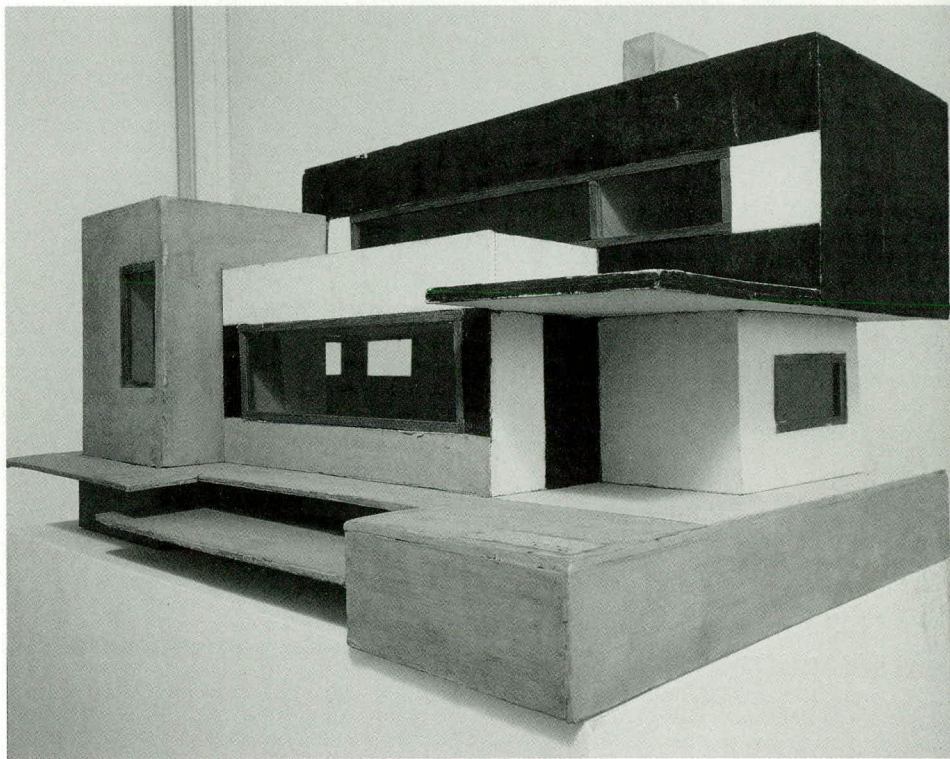
eikehout, vurehout, multiplex,
textiel, leer, koper en metaal,
81,5 x 171,5 x 87 cm

Inv. nr. 26717

Stoeltje, 1925

vurehout en triplex,
66,4 x 43,2 x 38 cm

Inv. nr. 26901

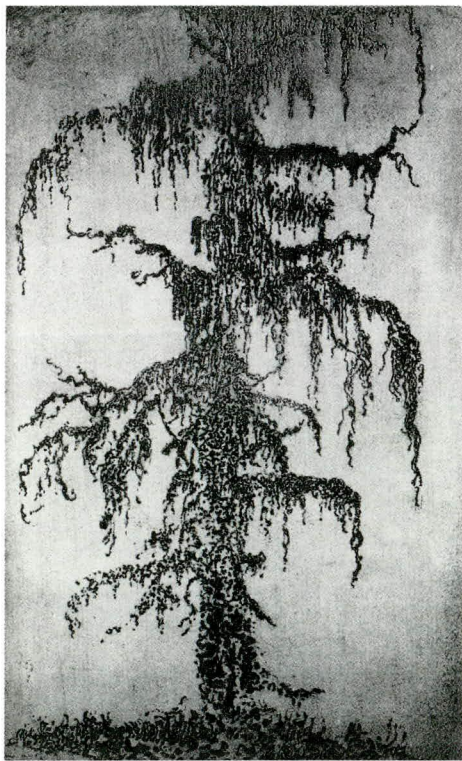


■ afb. 74

Willem van Leusden (1886-1974)
Villa aan het water (Loosdrecht), 1923/1924

zachtboard, papier, glas in eikehout
 44 x 78,5 x 48 cm

Inv. nr. 27707



afb. 75

Willem van Leusden (1886-1974)
naar Hercules Seghers (1589/90-1638)
Bemoste lork, ca. 1950

ingekleurde ets op papier
16,8 x 9,8 cm

Inv. nr. 11351

van zijn vijftigste verjaardag in 1936 een tentoonstelling in het Centraal Museum kreeg, merkte Jan Engelman in *De Groene Amsterdammer* op dat hij "te veel gehersend bedenkfel en bedaarde constatie in de verbeeldingen van Willem van Leusden" vond. Inderdaad doen zijn surrealistische schilderijen zowel qua uitvoering als verbeelding nogal droog aan. Cor Blok typeerde ze ooit als "dominee-achtig": "alsof een aan beeldspraak verslaafde dominee zijn gehoor heeft willen trakteren op een vernuftig uitzijende preek". Zijn etsen zijn dramatischer, ogen minder braaf.

Wat de etstechniek betreft, was Van Leusden al op jeugdige leeftijd gefascineerd geraakt door het werk van Hercules Seghers. Maar ook de mythe omtrent de persoonlijkheid van deze 17de-eeuwer moet hem hebben aangesproken. De kunstgeschiedschrijving had een romantisch beeld opgeworpen van een aan een typische kunstenaarsziekte, de melancholie, lijdend genie, dat zich van de kunst van zijn tijd afkeerde omdat daarin het verval en de chaos zouden heersen. Seghers als eenling, miskend in zijn talent en in zijn technisch kunnen: Van Leusden moet genoeg overeenkomsten hebben gezien om zich met deze kunstenaar te identificeren. Na de Tweede Wereldoorlog, toen hij de zestig reeds gepasseerd was en gevoeglijk de staat van zijn reputatie kon opmaken, ging Van Leusden zich toeleggen op het heruitvinden van Seghers' merkwaardige etstechniek, die met name uit de lijnvoering sprak. Door gebruik te maken van suikeraquatint en de tekening direct op de onbewerkte plaat te zetten, imiteert hij Seghers. Zelfs maakt hij een reeks kopieën van Seghers' etsen; met behulp van foto's overigens, omdat hij niet de beschikking had over de originele prenten. ■

afb. 75

Met het onderzoek hoopte Van Leusden waarschijnlijk eindelijk een brede waardering te krijgen, maar toen zijn boekje *Het grafisch-technische probleem van de etsen van Hercules Seghers* tenslotte verscheen in 1960 - ook het gepubliceerd krijgen van het werkje had veel moeite gekost -, kwam er teleurstellend weinig respons op. Van Leusden was definitief naar de marge van de vaderlandse kunstgeschiedenis gerangeerd.

Voor jonge kunstenaars bleef hij echter een mentor, zoals hij ook, bewust of onbewust, voor Moesman c.s. was geweest. Iedereen kon bij hem aankloppen om (technische) adviezen; bij het onder de knie krijgen van de grafische technieken heeft hij veel kunstenaars geholpen. Wat dat betreft, reikt zijn invloed in zekere zin tot over zijn dood: de etspers, die hij aan het Centraal Museum overmaakte onder de bepaling dat jonge

kunstenaars ermee moesten kunnen werken, staat sinds jaar en dag in het Utrechtse Grafisch Atelier, waar er tot op heden gebruik van wordt gemaakt.

De collectie van het Centraal Museum omvat 13 schilderijen, 6 tekeningen, 27 prenten en 39 etsplaten, alsmede een weefgetouw met stoel en een architectuurmaquette van de kunstenaar.

Erich Wichman

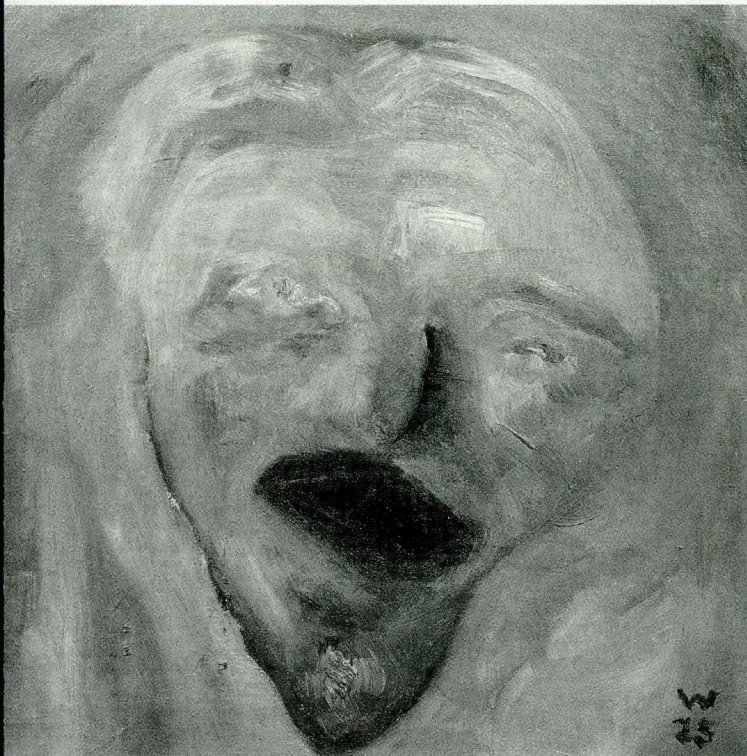
Utrecht 1890 - Amsterdam 1929, Brigittenstraat 12

Lag het aan hem of lag het aan de wereld? Feit is, dat Erich Wichman en de wereld elkaar slecht verdroegen. Alleen als "Principieel Alcoholic" kon Wichman zich nog een beetje met het bestaan verzoenen. In 1914 dichtte hij bij wijze van eigen Wilhelmus 'Ons Nationaal Dranklied':

"Wij drinken hier niet van verdriet
Nog minder van plezier
Toch drinken wij, zooals gij ziet:
E r i s n i e t a n d e r s h i e r !
(...)
Welaan: Vervloekt! Er weent hier geen,
Er heeft hier niemand vreugd:
Gij hebt de oude Bols alleen
Als nationale deugd.
(...)
Lest raken hart of lever
Genadiglijk defekt,
D a n s t i k t i n d e j e n e v e r
H e t H o l l a n d s c h i n t e l l e c t."

Vijftien jaar later zou hij, niet aan een hart- of leverkwaal maar wel degelijk verzwakt door jarenlang drankmisbruik, aan een longontsteking bezwijken. Het "Hollands intellect" Wichman: bij zijn leven de schrik der burgers, is hij na zijn dood legendarisch geworden.

Wichman heeft een kleurrijk, zij het niet bepaald florissant leven geleid. Hij nam voortdurend extremistische standpunten in; dat gold zowel voor de kunst, waardoor hij zich in ongeveer alle avantgarde-kringen die Nederland rijk was, bewoog, als voor de politiek. Zijn bekentenis tot het Mussoliniaanse fascisme heeft, uiteraard vooral na de Tweede Wereldoorlog, veel kwaad bloed gezet.



afb. 76

Erich Wichman (1890-1929)

Zelfportret, 1925

olieverf op doek
35,8 x 35,4 cm

Inv. nr. 17623



afb. 77

Erich Wichman (1890-1929)

Portretmaskertje (presse-papier), mei/juni 1926

brons

5,9 x 4,4 cm

Inv. nr. 23539

Als kleine jongen ontpopte Wichman zich tot een intelligent maar uiterst onhandelbaar ventje; een treiteraar, die op gewone scholen niet te handhaven was. Zelfs de strenge Duitse kostschool waar zijn ouders hem maar naar toestuurd om hem 'mores' bij te brengen, kon uiteindelijk niets met hem aanvangen. Dat is misschien niet geheel verwonderlijk als je de achtergrond van zijn ouderlijk huis bekijkt. Zijn ouders hadden volslagen tegengestelde karakters en opvattingen: zijn vader, hoogleraar in de mineralogie en geologie, was uitermate streng, terwijl zijn moeder, die in filosofie en kunst was geïnteresseerd, juist een anti-autoritaire opvoeding voorstond. In Erich leken deze twee polen bij elkaar te komen - op een even onmogelijke manier als in het ouderlijk huwelijk.

In eerste instantie lijkt de zoon zich in vaders voetsporen te ontwikkelen. Omdat hij op geen school wil deugen, doet hij ten slotte staatsexamen en gaat scheikunde en biologie in Utrecht studeren. We noteren 1909. Maar al snel ontdekt hij de beeldende kunst; hij begint erover te schrijven, gaat colleges kunstgeschiedenis bij de Utrechtse hoogleraar prof. dr. Vogel-sang volgen, schildert zo nu en dan; in 1912 is zijn ommezwaai compleet. Zijn vader geeft hem dan als verloren op maar de band met zijn moeder groeit juist. De ouders verwijderen zich van elkaar; het huwelijk wordt later ontbonden. Als zijn vader later, in 1927, in Duitsland overlijdt, zullen noch moeder, noch zoon de begrafenis bijwonen.

De onverdraagzaamheid en onverzoenlijkheid van zijn ouders vinden we bij Erich Wichman weerspiegeld in zijn houding ten opzichte van Utrecht, de stad waar zijn wieg stond. Utrecht vertegenwoordigt "Holland op zijn smalst" voor hem, in één woord: het burgerlijke. In 1914 schrijft hij een tekst die in 1915 gepubliceerd wordt als *Van de Utrechtsche Renaissance. Een nieuw Palimpsest, studie van het vraagstuk van de Tang en het Varken of het Visioen van Abdera*.

Een orgieus rochelende woordenstroom van de sardonische Wichman op zijn best:

"Stroomt ook het volk naar de ruiven, uit de stinkende achterbuurten vol zwam, ongedierte, drek en rolronde ratten, die zelf weer ongedierte hebben, vloeit het, gorgelend als vuil door een riool, door de verbindingsstraten naar het Vreeburg, dat ros is van den gloed der vele vuren (...)"

Bij de colleges van Vogelsang leert Wichman de edelsmid Carel Begeer kennen, die zojuist de leiding over de zilverfabriek van zijn vader heeft overgenomen. Begeer zal veel voor Wichman betekenen. Eind 1912 is het dankzij Begeer die bestuurslid van het 'Genootschap Kunstliefde' was,

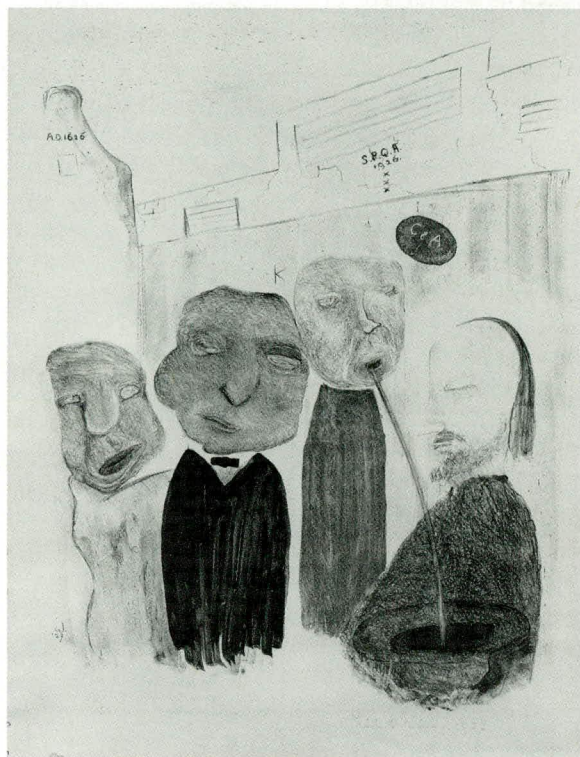
dat de Kandinsky-tentoonstelling, eerder bij de Sturm-galerie in Berlijn en in Rotterdam te zien, ook in Utrecht werd getoond.

Het is waarschijnlijk dat Wichman zijn vriend voor het werk van Kandinsky enthousiast heeft gemaakt; hij had zojuist met de eigenaar van de Sturm-galerie en uitgever van het gelijknamige blad, Herwarth Walden, kennism gemaakt toen deze in Nederland was om een tentoonstelling van Italiaans futurisme te openen. Ogenblikkelijk had Wichman zich aangediend als voorvechter van de nieuwe kunstrichtingen. Walden bood hem de gelegenheid om in *Der Sturm* te publiceren.

afb. 79

Zoals alles bij Wichman, is zijn loopbaan in de kunstwereld stormachtig. Vanaf 1913 neemt hij regelmatig aan allerlei exposities deel en publiceert hij venijnige stukken waarmee hij een aantal gerenommeerde critici tegen zich in het harnas jaagt. Hij drinkt hun bloed als wijn. Zijn beeldend werk is een even intoxicerende massage: de arabesken op het schilderij 'Vlam' (ca. 1913-'14) vormen de krachtlijnen waarlangs en van waaruit de emoties gestimuleerd worden. Behalve vijanden, maakt Wichman ook kennis met een aantal vrienden in de strijd om het Moderne: Bernard Toon Gits en Laurens van Kuik, onder andere. Als Theo van Doesburg midden 1914 in Utrecht geleerd wordt, komt hij al snel op Wichmans spoor. Samen maken ze plannen voor het oprichten van een nieuw kunsttijdschrift. Wichman brengt Van Doesburg met de Utrechtse kunstenaar Janus de Winter in contact, die prompt door Van Doesburg op handen gedragen wordt. Als echter een paar jaar later Huszar en Mondriaan in Van Doesburgs gezichtsveld komen, is het met de bewondering voor De Winter en de vriendschap met Wichman snel gedaan. Met name Mondriaan ziet weinig in Wichmans kunst. De hele affaire draait tenslotte op een grote ruzie uit; in 1919 neemt Wichman wraak door een artikel te schrijven, getiteld "Coups de Feu. De l'Etalage au Magasin (Chronique des Pays Bas) - Monsieur Theo van Doesburg et son Style". Het wordt gepubliceerd in het als communistisch te boek staande tijdschrift *La Revue de Feu*, bedoeld als internationaal podium voor avantgardistische kunstuitingen en daarmee tegenhanger en concurrent van Van Doesburgs blad *De Stijl*.

Buiten de kunst, waarin hij bij de oprichting van diverse kunstverenigingen en tijdschriften betrokken was, voedde Wichman zich door "het Zuur" van de politiek. De Wet op het Algemeen Kiesrecht van 1917 was hem een doorn in het oog. Het gerucht gaat dat hij in 1918, ten tijd van de Kamerverkiezingen, op straat is gesignaleerd met een bord waarop de leus "Stemt niet, leest Goethe". Wichman riep de Aristocratische Revolutie uit,



afb. 78

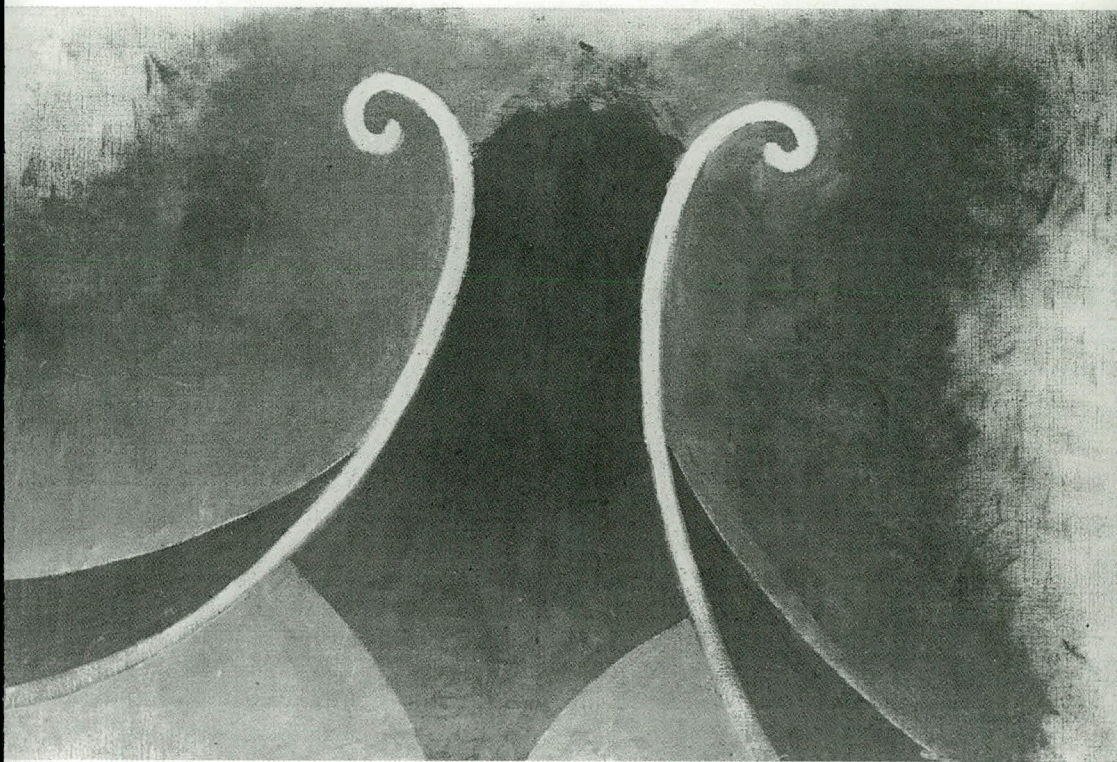
Erich Wichman (1890-1929)
St. Benedictus Labre bedelt in Amsterdam, 1927

litho op papier,
 70 x 52,5 cm

Inv. nr. 26906

als tegenwicht natuurlijk, van de Proletarische Revolutie; maar meer dan tegen boeren en arbeiders, zal hij zijn actie tegen het Burgerdom gericht hebben, die grijze massa van door melk en moralisme verweekte pijlers der maatschappij. Als in 1921 de Gemeenteraadsverkiezingen gehouden worden, is dat voor hem aanleiding om met een paar medestanders in Amsterdam de Rapaille-partij op te richten, tegen de parlementaire democratie en het algemeen kiesrecht. Ze ronselen twee figuren van de straat: ene Bertus Zuurbier en een man bijgenaamd 'Had-je-me-maar'. Tot ieders verrassing worden beiden gekozen, maar alleen Zuurbier neemt zijn plaats in de Raad in; 'Had-je-me-maar' wordt door de autoriteiten 'kaltgestellt': hij wordt op openbare dronkenschap betrapt en in een inrichting gedouwd. Het schijnt dat Zuurbier als ware anarchist slechts één keer zijn mond heeft opengedaan tijdens een raadszitting: om te vragen of het raam dicht kon want het tochtte. Voor Wichman is de lol er dan allang vanaf. Het ging hem erom een ondermijnende proteststem te laten horen, niet om een ideaal te verwezenlijken. Vooralsnog moet hij het echter van het protesteren hebben: in 1924 richt hij de Bond van Rebelsche Patriotten in een Ondergaand Volk op, die de Belgische koning Nederland aanbiedt, omdat Nederland toch te slap is om zich behoorlijk te verzetten tegen de Belgische claim op Zeeuws-Vlaanderen.

Tegen die tijd heeft hij echter ook een ideaal gevonden, waar hij steeds warmer voor begint te lopen. Dankzij diverse verblijven in Italië, tussen 1923 en 1925, leert hij het Italiaans fascisme kennen. In Mussolini erkent (en herkent?) hij de krachtadige vaderfiguur; zijn bewondering voor deze dictator draagt hij zowel in geschrifte als in lezingen voor het Utrechts Studenten Corps uit. In Nederland vindt hij geestverwanten bij het *Fascistisch Weekblad voor Nederland De Bezem*, dat eind 1927 voor het eerst verschijnt en waarvan hij een enthousiast medewerker wordt. Geestdriftig neemt hij deel aan de acties die 'Bezem'-medewerkers organiseren; historisch is de zogeheten Eendaagse Veldtocht van juni 1928, waarbij men een groepje Belgen dat annexatie van Zeeuws-Vlaanderen voorstaat, bij Hansweert verdrijft. Een laatste vaderlandslievende actie wordt Wichman fataal. Uitgenodigd door het Utrechts Studenten Corps, eind 1928, voor - alweer - een lezing over het fascisme, blijkt bij aankomst het publiek afwezig: men is naar Breukelen vertrokken waar de dijk langs de Vecht dreigt te bezwijken. Natuurlijk reist Wichman achter hen aan. "Heroïsch" is hij de hele nacht aanwezig, met zijn voeten in de modder; helaas stomdronken, iedereen in de weg lopend. De kou die hij door dit



■ afb. 79

Erich Wichman (1890-1929)

De Vlam, vóór 1914

olieverf op doek,
90,4 x 141 cm
bruikleen particulier

Inv. nr. 23540



afb. 80

Erich Wichman (1890-1929)

Sculptuur, 1919

kalksteen, hg. 21cm

Inv. nr. 18133

avontuur oploopt en vervolgens verwaarloost, zal hij op de nieuwjaarsochtend van 1929 met de dood bekopen.

In zijn ontwikkeling als beeldend kunstenaar is Wichman enorm geholpen door Begeer. Deze gaf hem in 1915-'16 de gelegenheid om met scheikundige procédés te experimenteren en voerde later verscheidene ontwerpen van Wichman uit. Dankzij de bij Begeer opgedane ervaring werd Wichman in 1916 (tijdelijk) aangesteld als scheikundige bij de Nederlandsche Betonijzerbouw in Amsterdam, waar hij experimenteert met het metalliseren van beton. Op dat gebied verwerft Wichman zich een zekere faam, want in 1924 wordt hij door de architect die de opdracht heeft gekregen om het Nederlands paviljoen op de internationale kunstnijverheidstentoonstelling te Parijs in 1925 te ontwerpen, J.F. Staal, uitgenodigd om een betonnen bank te metalliseren. Wichman grijpt de gelegenheid te baat om ook het ontwerp en de uitvoering van de twee glas-in-lood ramen voor het entreepoortaal op zich te nemen. Hij wordt ervoor bekroond met een bronzen medaille.

Begeer, inmiddels opgegaan in Van Kempen, Begeer en Vos, brengt in 1925 en 1926 een aantal bronzen replica's uit van maskers, die Wichman tijdens een verblijf in Wenen in 1922 maakte. Het gezicht-als-masker heeft Wichman als kunstenaar wellicht het meest gefascineerd. ■ Naast bronzen en keramische maskers heeft hij een paar lithomappen vervaardigd, 'Idealisten I', 'Idealisten II' en 'De Akasha Kroniek', alsmede een reeks schilderijen met hetzelfde thema. Daarin legde hij zijn hele, even scherpzinnige als helse, kijk op het leven bloot: "O, al die indrukken van de "straat", die gezichten zonder vaste plaats of begrenzing in de ruimte, het spelen van hartstocht en huichelarij, evenwichtig, maar vooral onevenwichtig, overvolgestopte vellen. En dan de medeschepselen, die met de nagel in hun holle kiezen peuteren en deze daarna met scheefgetrokken snuit uitlurken; en zij die soep slurpen en na iedere lepel lekker nasmakken; (...) al die mislukte pogingen tot menschwording - ach, "mensch" is alleszins een relatief begrip - maar allen, allen kiezers! Al dat kostelijke inspiratiemateriaal moet in de maskers. (...) Maar vooral: die talloze, bot grijnzende, die waggelend lallende, die hikkende, boerende, rochelende, jammerlijk grienende en benauwd uitbrakende dronkelappen, die mij telkens weer laten zuchten "wat een zonde van die kostelijke alcohol! (Er is een hoger en een lager alcoholisme, want: in de wijn is de waarheid. Daarom zijn er ook alweer mensen die de waarheid willen "afschaffen" ... ook die komen in de maskers!). (...) Dit is mijn acteurschap; waarom niet?

afb. 77



Ik heb juist weer een masker af en vind het goed, al is het natuurlijk niet te vergelijken met dat van morgen. En bovendien voel ik mij als herboren, alsof ik iets vies kwijt ben, alsof ik gisteren een liter, ja twee liter goeden wijn gedronken had. En dat heb ik helaas niet ...".

Naast etsplaten, publikaties en mappen met prenten en geschriften bezit het Centraal Museum 30 werken op papier, 3 schilderijen, 2 glas-in-lood ramen en 19 sculptuurtjes van de kunstenaar.

Pyke Koch

Beek 1901 - Amsterdam 1991, Oudegracht 341

Het was een opzienbarende gebeurtenis toen Pyke Koch in het najaar van 1940 bij het 'Genootschap Kunstliefde' een solotentoonstelling kreeg. Temidden van de naar zijn wens geheel zwart geschilderde muren hing slechts één monumentaal schilderij, toen eenvoudig 'Vrouweportret' geheten, tegenwoordig betiteld 'Portret van mevrouw H.M. Koch-de Geer'. ■ Het stelt zijn vrouw Hedwig voor, ten voeten uit weergegeven tegen een nachtzwarze lucht, omringd door rododendronstruiken. Ze was de dochter van premier De Geer, die zojuist die zomer op aandrang van de koningin was afgetreden om zijn defaitistische houding tegenover de bezetter. De mogelijke politieke betekenis van Kochs portret ontging de critici niet; het *Utrechts Dagblad* noemde het "een manifest van de "nieuwe orde" ". Misschien had de criticus gelijk, maar zoals bij Kochs werk voortdurend het geval is, is ook hier de betekenis niet op één onderwerp vast te pinnen. Terecht wees de met Koch bevriende schrijver Cola Debrot op de sensualiteit van het portret, dat hij bij voorkeur 'De Vrouw in de Tuin' noemde: "een titel, die om te beginnen recht doet wedervaren aan het antinaturalistisch, half surrealistisch half romantisch motief van de voorstelling: de avondtuin, openbloeiend bij de heldere oogopslag van de vrouw en de druk van de vrouwenvoeten op het stille gras! Een openbloeien, ten gevolge waarvan de eenheid tot stand komt tussen de bijna menselijke bezieling van de tuin met de huivering van zijn heesters en rododendronblaren, die uit het clair-obscur oplichten, en de welhaast plantaardige gemeenzaamheid met de omringende natuur, van het vrouwenlichaam met het gloeiend koloriet van de avondkleding en de porseleinen doorzichtigheid van de 'vleeskleuren' (...)". Waar de schrijver hier overigens nog gewaagt van surrealisme, zal deze term voor Kochs werk spoedig worden vervangen door "magisch

afb. 81





▀ afb. 81

Pyke Koch (1901-1991)

Portret van mevr. H.M. Koch-de Geer, 1940

olieverf en waterverf op triplex

230,5 x 130,2 cm

Inv. nr. 12475



■ afb. 82

Pyke Koch (1901-1991)
Zelfportret met zwarte hoofddoek, 1937
 olieverf op tempera op paneel
 34,5 x 32,5 cm
 Inv. nr. 8235

realisme", wat de lading veel beter dekt. Kochs werkwijze had niets met de associatieve, collage-achtige methode van de surrealisten te maken. Hij concipieerde zijn voorstellingen uiterst bedachtzaam, camoufleerde bewust zijn fantasieën met de schijn van werkelijkheid. De enige uitzondering daarop dateert uit het begin van zijn carrière als kunstenaar; 'Suicide et souvenir' uit 1928, is een geschilderde collage van beelden en voorvallen uit zijn Utrechtse studententijd.

afb. 85

Pyke Koch, zoon van een huisarts en een muzikaal begaafde moeder, was begin jaren twintig rechten gaan studeren in Utrecht. Binnen het Corps-milieu voelde hij zich vooral agetrokken tot de artistieke types, onder wie de genoemde Debrot en Erich Wichman. Toen Koch schijnbaar 'out of the blue' in 1927 begon te schilderen, hielp Wichman hem met technische adviezen. Koch ontwikkelde zich razendsnel tot een veelbelovend talent. Debrot noemt de eerste fase van zijn carrière tot ongeveer 1934 extremistisch, vanwege de opvallend ordinaire, zo niet obscene onderwerpen als kermis, lommerd en urinoir. De vrouwen op zijn doeken krijgen een ambiguë rol toebedeeld: "kinderlijk, moederlijk en hoerig", aldus Debrot. 'De Schiettent' uit 1931 moet Kochs zwager de psychiater en Freudkenner August Stürcke de opmerking hebben ontlukt dat hier de vrouw niet in de schiettent, maar *als* schiettent was afgebeeld.

afb. 87

Vanaf 1934, het jaar van zijn huwelijk met Hedwig de Geer, treedt de "classicistische" Koch naar voren. Hij nestelt zich in het aristocratische milieu van zijn schoonfamilie, "tracht zijn schilderkunst aan de eisen van het maatschappelijk bestel, het establishment, te conformeren", zoals Debrot fijntjes opmerkt, en begint er bedenkelijke ideeën op na te houden.

afb. 82

Het 'Zelfportret met zwarte doek' uit 1937 is wat dat betreft symbolisch: technisch en stilistisch verwijst het naar de periode van de vroeg-Renaissance, naar kunstenaars als Piero della Francesca en Mantegna, de opkomst van een cultuur waarin kunst en wetenschap tot bloei zouden komen. Kochs zelfportret is wèrkelijk super-individualistisch: het stijgt boven de portretweergave uit om de heroïek van de eenzame held uit te drukken - verbeteren, manmoedig, standvastig, daadkrachtig, eenvoudig en zuiver. Trots schenkt het 'Genootschap Kunstliefde' het werk in 1938 aan de Utrechtse kunstcollectie voor heden-daagse kunst, ondergebracht bij het Centraal Museum. Dat men toen eigenlijk wel wist hoe bedenkelijk Kochs idealen in maatschappelijk-politiek opzicht waren, werd met de mantel der liefde bedekt. Men beschouwde ze liever als "esthetisch", alsof daar in het dagelijks leven geen consequenties aan





■ afb. 83

Pyke Koch (1901-1991)
Dorpszwembad II, ca. 1957

olieverf op doek,
 30 x 43 cm

Inv. nr. 27691



▀ afb. 84

Pyke Koch (1901-1991)

Souvenir d'un songe, ca. 1966

olieverf op doek,

60 x 75 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Inv. nr. 26726



■ afb. 85

Pyke Koch (1901-1991)
Suicide et souvenir, 1928

olieverf op doek,
 75,5 x 59,9 cm

Inv. nr. 18805

verbonden waren.

Toch had Koch ook met de "andere kant", de nationaal-socialisten, moeite. Bij voortduring werd hij erop geattendeerd dat zijn oudere werk moreel verdorven, "ontaard" was. Bovendien werd niet geluisterd naar zijn oproep voor een kwalitatief hoogstaande, niet-Duitse maar juist zeer nationalistisch-Nederlandse kunst; voor de N.S.B. (Nederlandse nationaal-socialistische partij) was partijpolitiek veel belangrijker. Een half jaar was Koch lid van deze partij - van november 1940 tot mei 1941 -, daarna hield hij het voor gezien. Wel bleef hij aan het regiem van de bezetters meewerken; hij werd lid van de Kultuurkamer en ontwierp in opdracht van de P.T.T. postzegels met oud-germaanse symbolen.

afb. 86

In 1941 kwam de grote grisaille 'Het wachten'  af. Een jaar later werd die tekening aangekocht door het onder de bezetting opgerichte Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (later voortgezet als Rijksdienst Beeldende Kunst, die het werk in bruikleen aan het Centraal Museum gaf). Zoals 'Portret van mevrouw H.M. Koch-De Geer' van een paar jaar eerder is ook in dit werk zowel een politieke als een erotische zin te zien. De vijf vrouwen, jassen aan, hoedjes op, één rommelt in haar tasje, men kijkt elkaar niet aan, staan duidelijk op het trottoir te wachten, onder het schijnsel van een lantarenpaal, voor een muur met hekwerk. Waarop wachten ze? Ook hier weer een subtiële aanwijzing voor de betekenis(sen): in het hek is de zogenaamde 'fasces' verwerkt, de roedenbundel die in de Romeinse tijd symbool was voor de rechtshandhaving en ook als partijsymbool van de Italiaanse fascistten fungeerde. Het hek is zelfs te situeren: voor het Utrechtse Gerechtsgebouw aan de Hamburgerstraat. Wachten de dames als een soort Nederlandse maagden op de fascistische rechtsovername, de *inlijving* van het land in het groot-Duitse rijk? Of zijn het sjieke prostituées die op hun pooier wachten, hun "gerechtigde bezitter" -misschien wel de kunstenaar zelf, die per slot van rekening rechten gestudeerd had ... ?

Na de oorlog werd Koch in eerste instantie vrijgepleit van collaboratie. In de zomer van 1950 vormde zijn werk met dat van Carel Willink de Nederlandse bijdrage aan de Biennale van Venetië. Pal daarop bevond de Centrale Ereraad voor de Kunst Koch echter schuldig en legde hem een tentoonstellingsverbod op. Toch werd hem zijn houding door de kunstwereld niet zwaar aangerekend; in 1955, toen het embargo was opgeheven, kreeg hij een overzichtstentoonstelling in het Amsterdamse Stedelijk Museum, dat toen onder leiding stond van de oud-







▀ afb. 86

Pyke Koch (1901-1991)

Het wachten, 1941

tempera, potlood, zwart en wit krijt op papier op triplex,
120 x 302 cm

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Inv. nr. 14800

verzetsstrijder Willem Sandberg.

Vanaf het moment dat hij opnieuw in de openbaarheid treedt, 1955, begint een nieuwe fase in zijn werk. Hij keert dan vooral terug naar de motieven die hem voor 1934 hebben beziggehouden; ontleent soms ook letterlijk aan dat oudere werk. Toch is er wat veranderd. Meer dan voorheen draait de seksuele kermis op volle toeren: de vrouwen op zijn latere schilderijen zijn eerder travestieten dan "moederlijke", zoals Debrot opmerkte, hoeren, en Kochs letterlijke belangstelling voor de kermis gaat nu uitsluitend uit naar de 'contorsioniste', het slangemens dat zich in de meest onmogelijke bochten weet te wringen. Maar ook het thema van 'Sehnsucht' dat hij voor de oorlog met het portret van zijn vrouw verbeeldde, "de vrouw in de tuin", pakte hij later weer op. 'Souvenir d'un songe'■, een titel die de dichter Martinus Nijhoff toentertijd voor het portret van Hedwig suggereerde, werd de naam van een schilderij dat ongeveer 1966 dateert. En nogmaals, een verschil met vroeger. Op het portret van Hedwig bleven de knoppen van de rododendrons stijf dicht. De tuin op 'Souvenir d'un songe' echter, is in gebruik geweest: de resten van het croquet spel getuigen daarvan. Met z'n hek en geschoren hagen stelt deze Tuin/Vrouw een paradijsje voor - dat na de Zonde is verlaten.

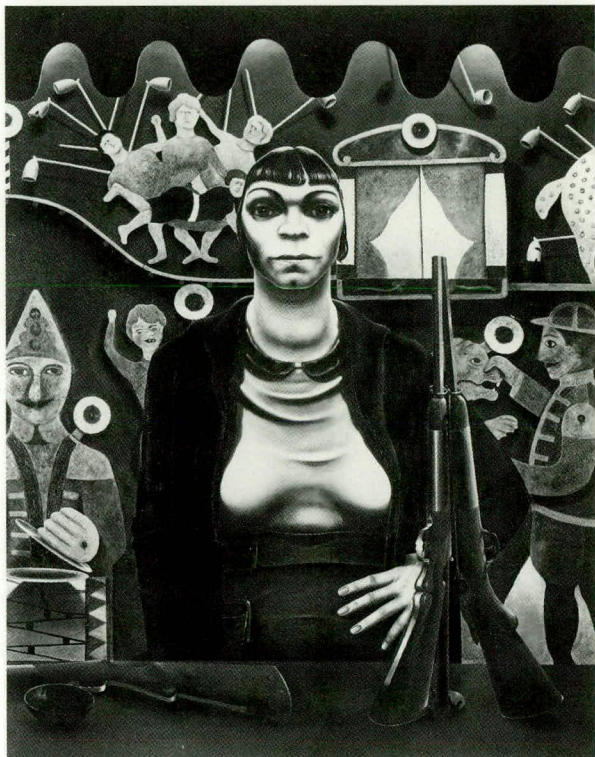
Van de Utrechtse kunstkliek (voor zover daarvan sprake was) hield Koch zich afzijdig. Overigens werd hij ook een beetje gemeden om zijn oorlogsverleden, en misschien ook wel vanwege zijn ambiguë sexualiteit. Koch was en bleef de beminnelijke doch wat gesloten man, die zelfs aan een banaal onderwerp als 'Dorpszwembad'■ (ca. 1957), geënt op een buitenbad in Utrecht, een erotisch tintje wist te geven zonder daarvoor halsbrekende kunsttoeren uit te halen. Hij bleef aristocraat.

De collectie van het Centraal Museum bevat 9 schilderijen en 3 tekeningen van Pyke Koch, alsmede 9 jeugdtekeningen die hij voor zijn vriend 'Marino' (Marinus van der Goes van Naters) maakte.

afb. 84

afb. 83





afb. 87

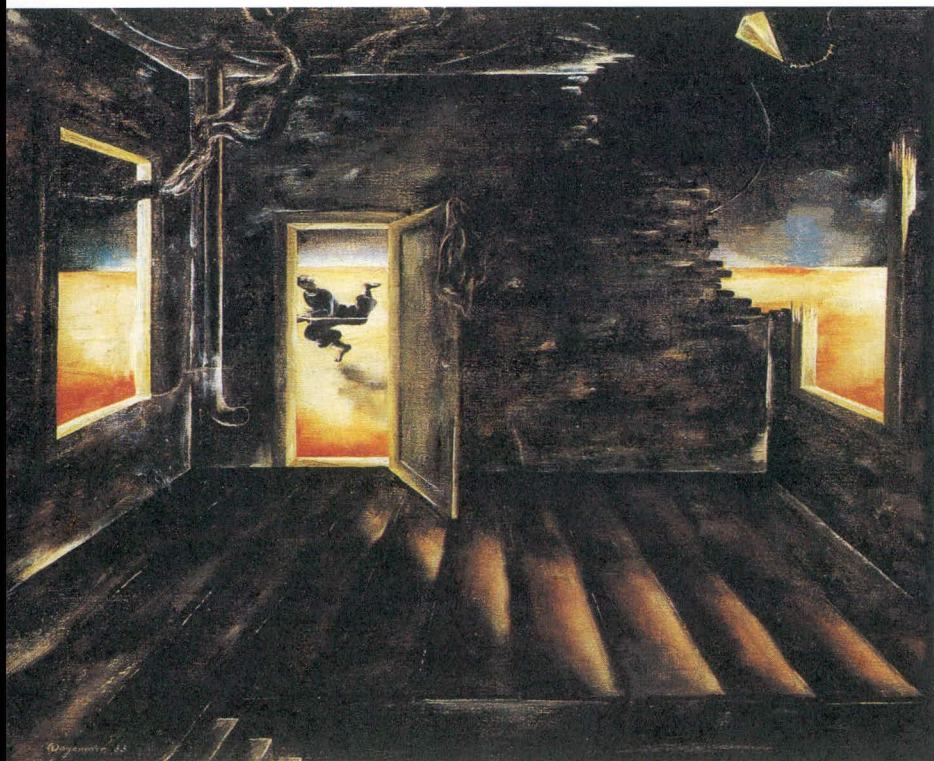
Pyke Koch (1901-1991)

De schiettent, 1931

olieverf op doek,

170 x 130 cm

collectie: Museum Boymans-Van Beuningen



■ afb. 88

Willem Wagenaar (1907)
De vergeefse poging, 1933
 olieverf op doek,
 55,5 x 63,3 cm
 collectie: W. Wagenaar, Amsterdam

afb. 89

Willem Wagenaar speelde een sleutelrol in het ontstaan van het surrealisme in Utrecht. Geboren in Groningen in 1907 vertrok hij in 1925 met jeugdige overmoed naar Parijs om het daar als kunstenaar te gaan maken. Zijn kunstenaarschap was echter te pril om enige beroering te veroorzaken in de Parijse kunstwereld. In Parijs raakt hij sterk onder de indruk van de avant-garde kunst. In 1927 keert hij terug naar Nederland en vestigt zich in Utrecht, waar hij in de Vinkenburgstraat 12 de boekhandel annex kunsthandel 'Nord' opent. De kleine winkel is gevuld met boeken en tijdschriften over avant-garde kunst, die hij voor een deel zelf uit Parijs had meegebracht.

Een belangrijk deel van deze publikaties handelde over surrealistische kunst, een noviteit in het Utrecht van die dagen. Het winkeltje trok direct de aandacht van de plaatselijke kunstenaars. Moesman beleefde naar eigen zeggen een schok van herkenning toen hij de in het Belgische tijdschrift *Variétés* afgebeelde schilderijen van Dali, Magritte en andere surrealistten onder ogen kreeg. Het zou zijn stijl voorgoed bepalen.

Ook op kunstenaars als Willem van Leusden, Gerrit van 't Net, Louis Wijmans en Pyke Koch hadden de publikaties die in 'Nord' te koop waren grote invloed. Vele motieven in hun schilderijen van het begin van de jaren dertig zijn ontleend aan reproducties uit de surrealistische tijdschriften van schilderijen van onder andere Dali, Magritte, Pierre Roy en De Chirico. De eerste tekenen van deze invloed openbaren zich eind jaren twintig in de modeltekeningen die Moesman, Wijmans, Van 't Net en Wagenaar maken in het zogenaamde 'tekenklasje van Van Leusden'. De constructivistische benadering van het model maakte vanaf 1927 langzaam plaats voor een meer realistische weergave van de menselijke figuur, waarbij het model vaak in ongebruikelijke houdingen werd geplaatst en gecombineerd met bijvoorbeeld gipsen beelden. De voorbeelden die de tijdschriften in 'Nord' leverden, werden in het tekenclubje in de praktijk beproefd.

'Nord' werd vooral bezocht door de artistieke en intellectuele elite van Utrecht. Behalve de genoemde kunstenaars, behoorden schrijvers als Hendrik Marsman en Jan Hanlo tot de vaste bezoekers. Ook schrijvers en kunstenaars verbonden aan het katholieke blad *De Gemeenschap*, die het surrealisme als geesteshouding verwierpen, stelden zich bij 'Nord' op de hoogte van de internationale ontwikkelingen in de kunst.

Opvallend is de veelzijdigheid van de winkelinventaris.



Alles wat met avantgarde te maken had verzamelde Wagenaar om zich heen. Spraakmakend waren allereerst de surrealistische publikaties zoals de Belgische tijdschrift *Variétés* en *Sélection* en het Franse *La Révolution Surréaliste*. Daarnaast verkocht Wagenaar ook nummers van het Duitse blad *Der Querschnitt*, *De Stijl* en *Internationale Revue i10*, publikaties van de Groningse kunstenaarsvereniging 'De Ploeg' en boeken als *Bezette Stad* van Paul van Ostaïjen. In 1929 bemachtigde Pyke Koch voor f10,— de portfolio met lithografieën 'Gott mit uns' van George Grosz. Behalve drukwerk waren in 'Nord' ook grammofoonplaten van Duke Ellington en Louis Armstrong te verkrijgen, filmpjes van Charlie Chaplin, primitieve beelden en schilderijen van 'Ploeg'-leden als Jan Altink. Bekend is het verhaal dat Hendrik Marsman het zogenaamde 'divantafeltje' uit 1923 van Gerrit Rietveld kocht. Typerend voor de brede oriëntatie van 'Nord' zijn ook het door hemzelf in onvervalste Stijl-typografie ontworpen visitekaartje van de winkel en de gevel, die geschilderd was in de primaire kleuren rood, blauw en geel.

Het belang van de winkel voor het artistieke klimaat in Utrecht vertaalde zich echter niet in economisch succes. In 1934 moest Wagenaar 'Nord' sluiten. Hij wijdde zich nu aan de tentoonstellingen die hij organiseerde in de in 1931 opgerichte 'Kunstzaal Wagenaar' en aan de door hem in 1934 gestichte 'Utrechtse Vrije Academie voor Beeldende Kunsten'. Beide kenmerkten zich wederom door een eclectisch karakter. Hij organiseerde tentoonstellingen van uiteenlopende kunstenaars als Otto van Rees, Thijs Rinsema, Jan Wiegers, Alexej von Jawlensky, Giorgio de Chirico en Paul Klee, waarvoor Paul Citroen vaak als tussenpersoon optrad. Op de Academie gaven *Gemeenschap*-kunstenaars als Lambert Simon en Charles Eyck les aan latere surrealistten van de tweede generatie als Gertrude Pape, Hendrik Poesiat en Fedde Weidema.

Onrust dreef hem in 1938 naar Lissabon en vervolgens naar Tanger, waar hij een 'Escuela de Bellas Artes "Leonardo da Vinci"' oprichtte. Tijdens de oorlog moest Wagenaar wegens familieomstandigheden terugkeren naar Groningen. In 1944 organiseerde hij een zomercursus 'Teekenen en schilderen' onder leiding van W. Wagenaar. In werkelijkheid was de cursus, waarvoor H.N. Werkman het affiche drukte, een dekmantel voor verzetsactiviteiten. In de winter van 1944/1945 werd de groep opgerold en belandde Wagenaar in de gevangenis. Door een toeval ontkwam hij aan fusillering door de Duitsers. Na de oorlog vestigde hij zich in Amsterdam, waar hij filmoperateur werd in de bioscoop Alhambra en waar hij tot op heden woont.



afb. 89

Kunsthandel Nord in de Vinkenburgerstraat te
Utrecht, kort na de opening in 1927

Wagenaar was een avonturier, een vrijbouter, met een flinke dosis humor en naïviteit. Hij was een meester in het enthousiasmeren van de mensen om hem heen. Beslissingen als het oprichten van de academies in Utrecht en Tanger werden veelal impulsief genomen. Spontaan was ook zijn beslissing in Parijs een tentoonstelling te organiseren met werk van de Utrechtse surrealisten. In 1933 huurde hij de galerie 'La Grande Masse' en presenteerde daar schilderijen van Moesman, Van Leusden, Wijmans, de psychiatrisch patiënt Terpstra en van zichzelf. Noch in Parijs, noch in Nederland is aan de expositie echter aandacht besteed. Ook het ongetwijfeld vurig gewenste contact met de kring rond André Breton is niet tot stand gekomen. Niettemin was deze tentoonstelling de eerste, en voorlopig laatste, gezamenlijke activiteit naar de buitenwereld toe van de Utrechtse surrealisten.

Zoals zoveel Utrechtse kunstenaars werd ook Wagenaar in de jaren twintig geboeid door het pre-fascistische gedachtegoed. Hij zou zich echter nooit met politiek inlaten. Zijn vertrek naar Lissabon in 1938 en zijn terugkeer naar Nederland in de oorlog waren dan ook niet ingegeven door politieke motieven. Ook zijn bemoeienis met het verzet in Groningen moet vooral verklaard worden uit zijn romantische en avontuurlijke natuur.

Wagenaars eigen artistieke oeuvre is beperkt van omvang. In de jaren rond 1930 maakte hij een aantal tekeningen, geïnspireerd door prehistorische rotstekeningen in Scandinavië (bijvoorbeeld 'De bezeten zuil', 1932). In zwart krijt zijn de contouren getekend van een soort oerwezens, in een vloeiende lijn die het volume van de figuren doet zwellen en afnemen. De dromerige sfeer wordt versterkt door het gebruik van zachte, in elkaar overvloeiende kleuren, uitgevoerd in aquarel. Typisch surrealistisch is het sombere schilderij 'De vergeefse poging' uit 1933, dat een vervallen kamer laat zien, waarvan een van de muren is afgebrokkeld. Door een openstaande deur wordt een blik gegund op een kaal landschap, waar een rennende man een poging doet een vlieger op te laten. Het weinige werk, dat bekend is uit de jaren tussen 1935 en 1960, is veel minder symbolisch geladen. Vanaf de jaren zestig keert Wagenaar terug naar het surrealisme en maakt hij een aantal beelden, samengesteld uit 'objets trouvés'.

afb. 88



Johannes Hendrikus Moesman

Utrecht 1909 - Houten 1988, Neude 7, Oudegracht 313

Het verhaal gaat, dat hij aan de binnenkant van zijn voordeur een lijst had geplakt, de zogenaamde Witte Lijst, met daarop de namen van mensen met wie hij placht om te gaan. Moesman was onverbiddelijk: wie niet onverdeeld voor hem was, was tegen hem. En wie hem op een of andere wijze teleurstelde, werd als een afvallige beschouwd en dus van de lijst afgevoerd. Een onherroepelijk oordeel; het contact was voor eeuwig verbroken. Aan het eind van zijn leven waren er niet veel erkende vrienden over. Bij zijn overlijden in 1988 schreef Dirkje Kuik, overigens altijd wel goed bevriend gebleven met Moesman, in *Het NRC-Handelsblad*: "Je kunt zeggen: hij schilderde, leefde vanuit een egelstelling en leek ook een beetje op een egel".

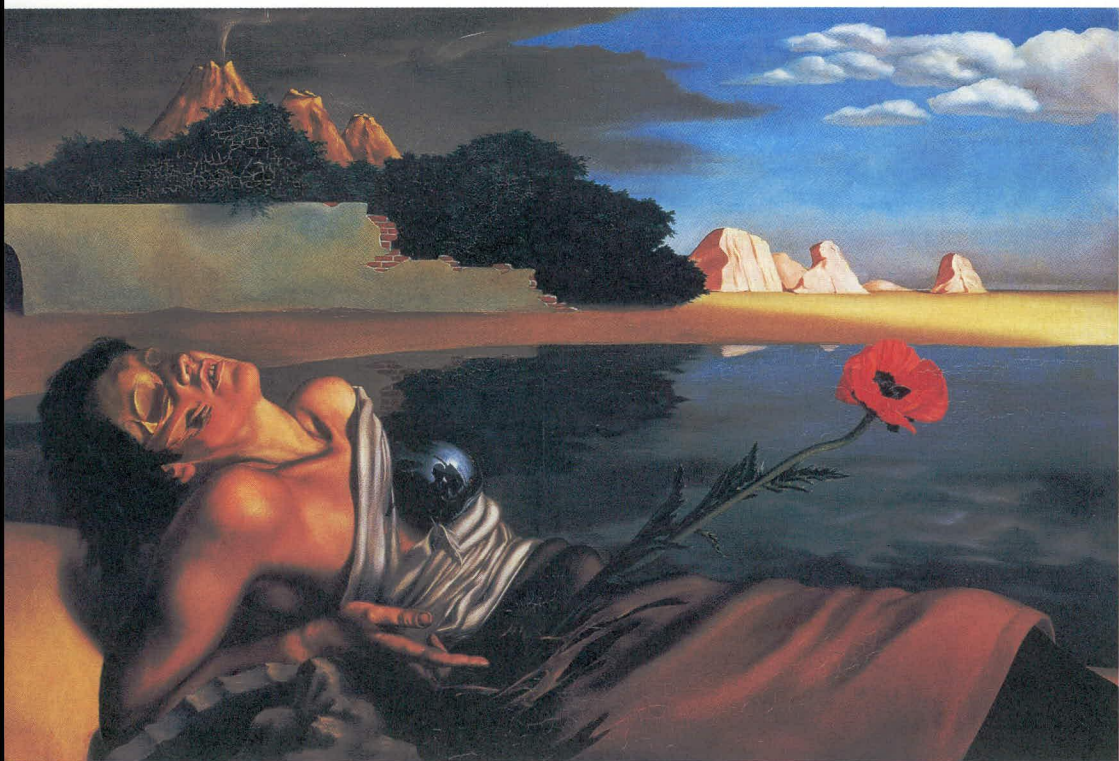
Toch was Joop Moesman zoals hij genoemd werd, niet bijzonder lastig of recalcitrant. Hij was alleen zeer secuur op zijn kunst en stelde aan wie iets met zijn werk wilde doen, museummensen bijvoorbeeld, hoge eisen. Die moesten dan wel ingewilligd worden want anders werd men van de lijst geschrapt.

Het lot wilde dat Moesman niet vaak zijn zin kreeg. Een tentoonstelling in het Stedelijk Museum van Amsterdam ging niet door, omdat hij niet in de kabinetten wilde tentoonstellen maar in een grote zaal (de zogenaamde nieuwe vleugel). Hij had er al een hele maquette van gemaakt. Maar toenmalig directeur De Wilde ging niet overstag en Moesman zegde de expositie af.

Moesman eiste betrokkenheid en meer nog dan dat, erkenning. Met een halfbakken erkenning nam hij geen genoegen. Want hij mocht dan wel eens "de enige echte surrealist in Nederland" genoemd worden, buiten een kleine kring bewonderaars droeg die roem toch niet. Daarvoor zijn een paar redenen aan te geven.

Moesman was eind jaren twintig enthousiast geworden voor het surrealisme. Door bemiddeling van Pyke Koch die hem bij 'De Onafhankelijken' introduceerde, kreeg hij in 1931 de kans om werk op een tentoonstelling van deze vereniging te laten zien. Publiek en kritiek konden er geen waardering voor opbrengen. Op twee volgende tentoonstellingen van 'De Onafhankelijken' werd zijn werk zelfs verwijderd, omdat men het beschouwde als in strijd met de goede smaak. *Het Utrechts Dagblad* vond z'n werk "pervers en buitengewoon onsmakelijk" en de criticus van de *Telegraaf* schreef over het schilderij 'Ontmoeting': "In het geheim van z'n 'Ontmoeting'; van een als





■ afb. 90

J.H. Moesman (1909-1988)
Zelfportret, 1935
 olieverf op doek,
 96,5 x 137 cm
 Inv. nr. 16473

door een goedkope lens geziene vrouw en een waterkraan zal ik niet verder doordringen". Het zedige vooroorlogse Nederland was duidelijk nog niet rijp voor Moesmans surrealisme. Logisch dat Moesman besloot de eer aan zichzelf te houden en niet meer bij 'De Onafhankelijken' exposeerde. Het 'Genootschap Kunstliefde' bracht het er na de oorlog overigens niet beter af: nog in 1947 werd zijn schilderij 'Het Gerucht' - een naakte dame op de rug gezien, die de oude Rijnstraat in Utrecht opfietst, een viool achterop ("zonder strijktok"; daar zou de dame nou juist naar op zoek zijn...) - voor expositie geweigerd.

Maar wat na de oorlog sterker speelde dan de goede zeden was de opkomst van de belangstelling voor abstracte kunst. Met name door Willem Sandberg, toen directeur van het Amsterdamse Stedelijk, kwam daar zo de nadruk op te liggen dat vormen van realisme als ouderwets werden afgedaan. Het surrealisme werd beschouwd als een stroming van vóór de Tweede Wereldoorlog en dat betekende dat het lot van Moesman, die geen enkele aandrang had om van stijl te verwisselen omwille van de mode, bezegeld was. Pas in de jaren zestig begint er een kentering op gang te komen. Dankzij nieuwe realistische stromingen waaronder de pop art, begint er weer belangstelling te komen voor het surrealisme. In Nederland zijn een paar mensen actief op dat gebied en het is dankzij één van hen, Her de Vries, dat de oude Godfather van het surrealisme André Breton op Moesmans werk attent wordt gemaakt. Met diens erkenning, in 1961, op zak werd hij gestimuleerd om weer te schilderen, want hij had op het punt gestaan om z'n penseel maar aan de wilgen te hangen.

Om de kost te verdienen hoefde Moesman niet te schilderen. Al in 1925 had hij een baan aangenomen bij de Nederlandse Spoorwegen, waar hij tot zijn pensionering als lithograaf bleef werken. Misschien speelde dat ook wel een rol bij de marginaliteit waarin hij zich gedrukt zag, beschouwde de "professionele" kunstwereld hem wel als hobbyist - een woord als een vloek. Zelf dacht Moesman daar uiteraard geheel anders over. Hij mocht zich graag "het Genie" noemen, in navolging van Dali. Zijn baan bij de Spoorwegen betekende voor hem juist de garantie voor een onafhankelijk kunstenaarschap; hij hoefde geen compromissen te sluiten en kon maken wat hij wilde.

De vrije tijd die hij aan het schilderen kon besteden was echter beperkt. Tussen 1930 en 1940 waren zijn omstandigheden het meest ideaal: hij woonde nog thuis, hoefde zich niet te bekommeren om huishoudelijke beslommeringen, en de middagpauzes bij het Spoor waren lang. In die periode maakte hij zijn





■ afb. 91

J.H. Moesman (1909-1988)

Avonduur, 1962

olieverf op doek,

80,2 x 90,5 cm

bruikleen particulier

Inv. nr. 27723



afb. 92

J.H. Moesman (1909-1988)

Ontmoeting, 1932

olieverf op doek,

55,4 x 68 cm

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Inv. nr. 18452

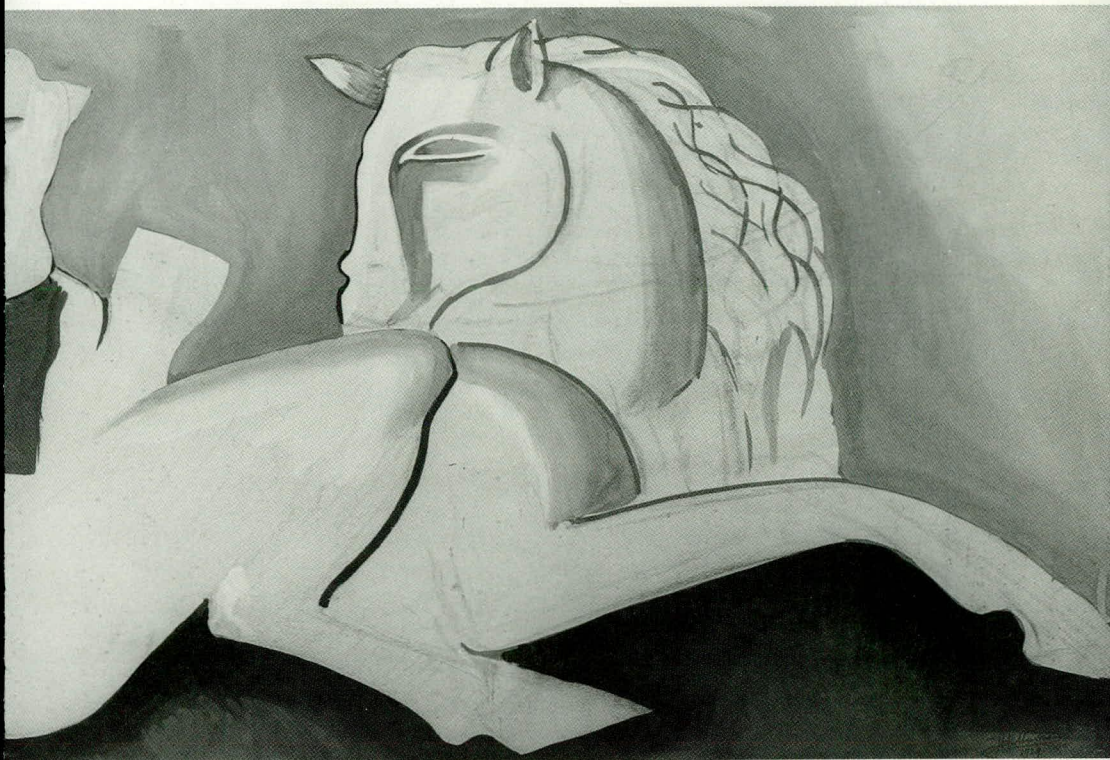


■ afb. 93

J.H. Moesman (1909-1988)
Surrealistische voorstelling, 1929

Aquarel op papier,
63 x 53 cm

Inv. nr. 20800



■ afb. 94

J.H. Moesman (1909-1988)

Figuur met paard, 1929

Aquarel op papier,
56 x 112 cm

Inv. nr. 27457

beste werk, vond hij zelf, terugblikkend.

"Lao ze maar komme", schreef Moesman in 1983 opstandig. "Surrealisme is een kunst uit Utrecht"; de Fransen moesten niet denken dat zij er het patent op hadden. Zoals altijd had hij gelijk - vanuit zijn optiek. Weliswaar had het surrealisme van Ernst, Dalí, Magritte en De Chirico hem de ogen geopend voor een heerlijke "ongeremde vrijheid" die in het dagelijks leven niet bestond, en verschaftte de techniek van het aan elkaar monteren van beelden die normaal niet in deze combinaties voorkomen hem het middel om die ongeremde vrijheid op doek uit te leven; desalniettemin lag de bron van Moesmans surrealisme in Utrecht, *thuis*. Zijn vader, een litho- en calligraaf die op de Neude zijn eigen drukkerijtje had, was een verzamelaar van plaatjes en allerhande curiosa. Moesman ontwikkelde een voorliefde voor de 19de-eeuwse erotisch geladen kunst van Böcklin, Klinger, Klimt en anderen waarvan zijn vader reproducties had. Tevens zal het hem niet ontgaan zijn dat zijn vader een collectie pornografie bezat. Toen hij dan met het surrealisme kennismakte, moet alles op zijn plaats zijn gevallen; het klopte gewoon als een bus. Vandaar, dat Moesman nooit pogingen heeft gedaan om in een andere stijl te gaan werken. Hij had de zijne gevonden.

Moesman heeft er nooit een geheim van gemaakt hoe hij tot zijn voorstellingen kwam. Aan Jan Emmens vertelde hij dat veel van zijn beelden op modeltekeningen terug te voeren zijn.

"Ik ga altijd uit van een ding en dan zoeken. Die juffrouw met de kraan, die lag er al maandenlang zonder kraan, maar op de voorgrond ontbrak iets en toen kwam ik op die kraan"

afb. 92

afb. 91

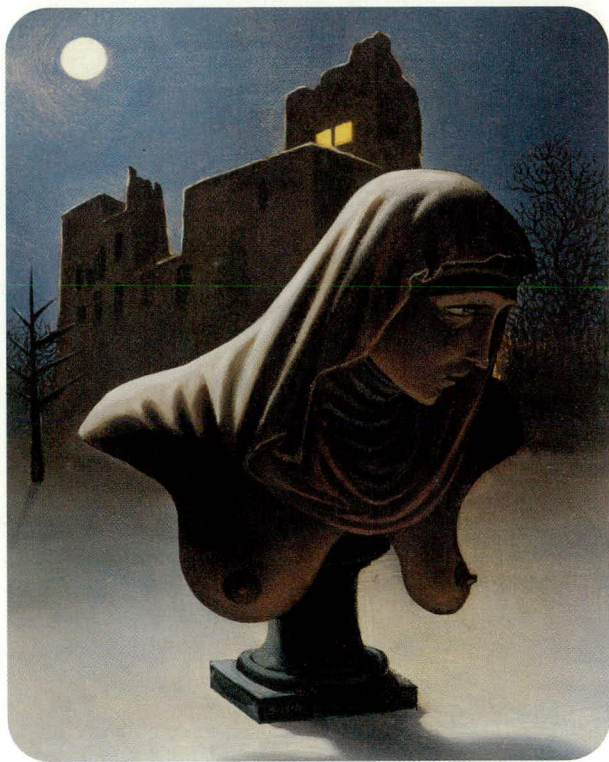
('Ontmoeting', 1932). ■ "De vrouw met het masker op 'Avonduur' ■, dat masker heb ik eerst op het schilderij geplakt, om het te proberen. Toen zat ze met die borst op tafel. Ik dacht zo'n weke borst, je kunt er toch geen roomtaartje voor zetten. Ik denk, ik leg er een scherp mes voor. Dat is dan het onderbewuste. Ik heb eigenlijk nooit een bedoeling. Je gaat ergens van uit, er wordt je iets opgedrongen, en dan gaat dat groeien in je onderbewuste".

Moesman was tegen het interpreteren van zijn werk.

Begrijpelijk, want hij bedacht geen betekenissen op voorhand; die groeiden als het ware onder zijn handen, proberenderwijs, al schuivend en monterend. "Ik zeg altijd maar: Een schilderij is om naar te kijken en niet om over te lullen".

Het 'verschijnsel' Moesman was een anachronisme. Hij was een





afb. 95

J.H. Moesman (1909-1988)

Pavane (pour un marquis défunt), 1963

olieverf op doek,
27 x 21 cm

Inv. nr. 27866

typisch romantische kunstenaar; niet bereid om water bij de wijn te doen, ook al ging het om een drupje. Een kunstenaar die zijn ideaal, de vrijheid die hij zich in zijn werk schiep, koesterde. Ook in de veelzijdigheid van zijn interesses, gecombineerd met zijn hang naar perfectie toont zich de 19de-eeuwse encyclopedist die in hem school. Hij heeft zich onder meer intensief beziggehouden met het Arabisch schrift, waarvoor hij aan de Leidse hoogleraar prof. Drewes een vereenvoudiging voorstelde. Bovendien gingen zijn calli- en typografische interesses een gelukkig huwelijk aan in zijn ontwerp van een nieuwe letter: de Petronius. Een - alweer - 19de-eeuws aandoend type ...

*Van Moesman bezit het museum 6 schilderijen
en 17 werken op papier.*

Gerrit van 't Net

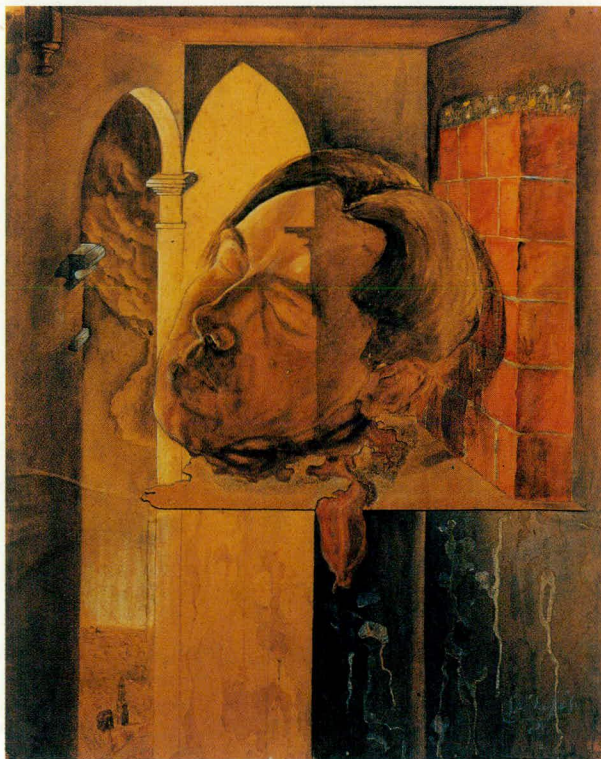
**Eemnes 1910 - Amsterdam 1971, Stadsambacht-Kinderhuis
(Fundatie van Renswoude) Agnietenstraat 5**

"Hij was mijn meest talentvolle leerling" schreef Willem van Leusden over hem. Van 't Net was een natuurtalent, bij toeval ontdekt door een paar studenten toen hij in de openbare leeszaal plaatjes uit een kunsttijdschrift zat na te tekenen. Hij bleek in goede handen te vallen: hun professor, hoogleraar in de psychologie en tevens regent van de Fundatie van de Vrijvrouwe van Renswoude, een instelling die zich ontfermde over begaafde weeskinderen, spande zich voor hem in. Zo kwam hij in de avondtekenklas van Van Leusden terecht waar op dat moment ook Moesman, Wijmans en Wagenaar zaten. Het ongeluk van zijn kindertijd en adolescentie lag definitief achter hem.

In 1911, een jaar na zijn geboorte, had zijn vader, een boer met zwerversbloed, de benen genomen. Zijn moeder liet dat niet op zich zitten. Ze stalde het kind bij haar zus om pa op te sporen. Dat lukte weliswaar en gezinshereniging vond plaats maar de vreugde was van korte duur. Pa bleef ertussenuit knippen, waarop ma achter hem aanging. In 1917 kwam de finale breuk. Vader bleef zonder papieren in Duitsland achter en moeder en kind keerden naar Nederland terug. Als dan zijn moeder een jaar later aan longontsteking overlijdt, is Gerrit zo goed als wees. Jaren van pleeggezin-zwerven-weeshuis-en opnieuw opname in een pleeggezin volgen. Tot hij, rond 1927-'28, ontdekt wordt.

In de 'klas' van Van Leusden, waar juist in die tijd de leerlingen het artistieke voortouw gingen nemen door hun ontdekking van het surrealisme, werd Van 't Net onmiddellijk



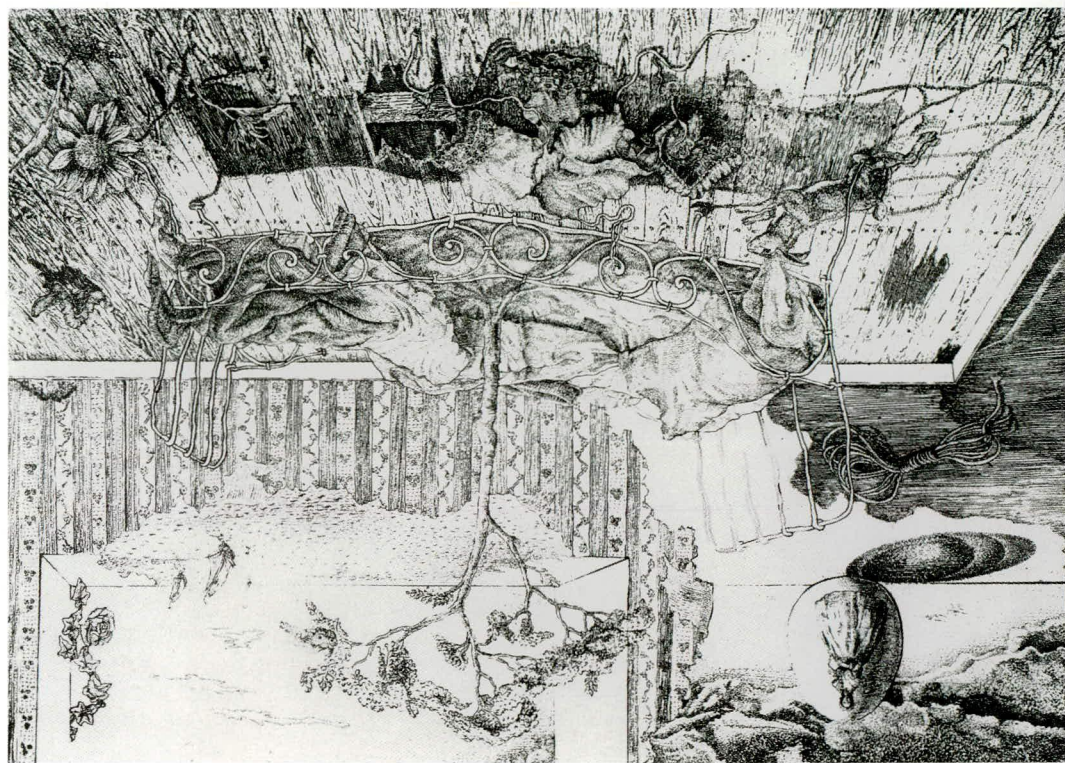


afb. 96

Gerrit van 't Net (1910-1971)
*Zelfportret van de kunstenaar als het hoofd van
 Johannes de Doper, vóór 1931*

houtschool, aquarel, collage op papier en karton,
 65 x 49,3 cm

Inv. nr. 20057



afb. 97

Gerrit van 't Net (1910-1971)
Morgengloren, 1931
 litho op papier,
 40 x 36,6 cm
 inv. nr. 12368



■ afb. 98

Gerrit van 't Net (1910-1971)

Venus, 1933/1934

olieverf op doek op paneel,
64,4 x 53 cm

Inv. nr. 20058



■ afb. 99

Gerrit van 't Net (1910-1971)

Zonder titel (Naakte vrouw, voorkant)

gemengde techniek,
18 x 24 cm

Zonder titel (Naakte vrouw, achterkant)

gemengde techniek,
18 x 24 cm

Schenking van Stichting Modern Maecenaat/Anneke Nieuwburg

Inv. nr. 27509



■ afb. 100

Gerrit van 't Net (1910-1971)

Kom, even papa goede nacht kussen, ca. 1940

collage,
12,8 x 9,2 cm

Inv. nr. 22664

geaccepteerd. Voor Moesman was het zelfs alsof hij zijn dubbelganger ontmoette; ze leken sprekend op elkaar. Enthousiast probeerde de vriendenclub de nieuwe mogelijkheden uit die het surrealisme bood. Ieder had z'n eigen achtergrond, z'n eigen motief om geboeid te zijn door de nieuwe stijl. Voor Van 't Net, die hierdoor de ruimte vond om zijn fantasieën over vrouwen en sexualiteit uit te beelden, zou het surrealisme slechts een fase in zijn ontwikkeling blijken te zijn. In 1932 kwam hij dankzij een beurs van de Fundatie van Renswoude op de Rijksacademie te Amsterdam, waar hij bij Roland Holst geschoold werd in de monumentale schilderkunst. Een paar jaar later vertrok hij ter afronding van zijn studie naar Parijs, waar hij rond 1937-'38 verbleef. Hij raakte er diep onder de indruk van het werk van Cézanne en Picasso, keerde het surrealisme de rug toe en ging zich verdiepen in de abstracte kwaliteiten van vorm, lijn en kleur. Terug in Nederland zijn z'n surrealistische makers natuurlijk teleurgesteld over zijn ommezwaai. Met name Moesmans oordeel was hard; die vond hem "totaal in de war". Van 't Nets reactie zal de wederzijdse verkoeling bepaald gestimuleerd hebben: "hij lachte me uit, vond mij een burgerlijke lul", herinnerde Moesman zich decennia later.

Voor Van 't Net betekende het surrealisme min of meer zijn jeugdzonde. Terugkijkend op die jaren tussen 1930 en 1938 zei hij: "het is gemakkelijk om surrealistisch te werken als de bagage van je kennis miniem is en je je onderbewuste laat spreken". Toch heeft hij juist in die tijd zijn boeiendste en meest oorspronkelijke werk gemaakt. Hoewel hier en daar een zekere affiniteit met Dali en Max Ernst te bespeuren is, blijft Van 't Nets surrealisme onverwisselbaar eigen. De fantasie en de techniek gaan hand in hand. Zo lijkt hij bij het wonderlijke schilderij 'De verjaardag' het doek af en toe een halve slag gedraaid te hebben om verder te schilderen aan een grillig 'lucht'-landschap. De 'Venus' van het gelijknamige schilderij zou kunnen zijn ontstaan uit een combinatie van gescheurde stukken papier en waterige inktvlekken, en vervolgens in verf vertaald. Er ontstond een figuur met vissig onderlijf en een bovenlijf van schuimflarden: een volbloed Venus, inderdaad. Achteraf gezien zijn het juist de minst officiële, je zou kunnen zeggen de minst pretentieuze, tekeningen en schilderijen die het meeste indruk maken. De tekeningen uit Van 't Nets zogeheten erotisch plakboek zouden door de kunstenaar zelf waarschijnlijk nooit tot zijn officiële 'oeuvre' gerekend zijn; daarvoor waren ze te privé want een directe optekening van zijn seksuele fantasieën. Een groot deel dateert waarschijnlijk van het

afb. 101

afb. 98





■ afb. 101

Gerrit van 't Net (1910-1971)

De Verjaardag, ca. 1934

olieverf op doek,
151 x 116 cm

Inv. nr. 20360

begin van de jaren dertig, maar het schijnt dat hij het nog tot ongeveer 1953 heeft bijgehouden. Na zijn dood in 1974 is het plakboek uit elkaar gehaald; een aantal tekeningen is in de loop der jaren verkocht. Onlangs heeft het Centraal Museum een groot deel, 201 tekeningen van de erfgename geschonken gekregen. De charme van de tekeningen is dat ze direct zijn, ongekunsteld. Ze vormen een weerslag van Van 't Nets technische, stilistische en verbeeldende vermogens.

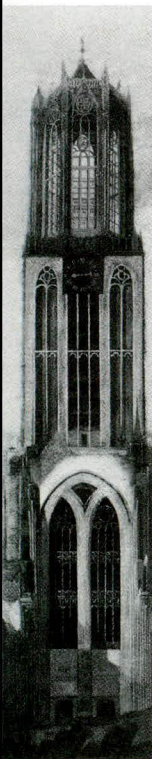
Van 't Net richtte in 1952 een eigen academie op voor amateurschilders, 'De Leeuwenburgh' in Amsterdam. In de jaren vijftig en zestig vervulde hij diverse monumentale opdrachten. In zijn vrije werk concentreerde hij zich op portretten en naakten in een abstraherende stijl.

Het Centraal Museum bezit 5 schilderijen en 52 werken op papier (collages, grafiek en tekeningen) van hem, alsmede een serie van 201 tekeningen uit het erotisch plakboek.

Bertus Jonkers

Utrecht 1920; woont en werkt in Utrecht, Lagenoord 9

In zijn eigen verleden is hij niet geïnteresseerd en foto's van vroeger heeft hij niet. Bertus Jonkers probeert de wereld die hem omringt en waarvan hij zelf deel uitmaakt, zo direct mogelijk te beleven; herinneringen zijn daarbij alleen maar ballast. Uit de schaarse gegevens is de volgende biografie op te maken: geboren in een Utrechts arbeidersgezin en met alleen lagere school, bepaalde zijn vader dat hij maar huisschilder moest worden. Bertus zelf had andere aspiraties, wilde graag kunstschilder worden, maar dacht dat dat te hoog gegrepen was en paste zich aan, zo goed en zo kwaad als hij kon. Helemaal zich aanpassen lukte echter niet - het zou hem nooit lukken -; tegen de draad in bleef hij ernaar hunkeren om zijn eigen creativiteit te kunnen uiten. Uit tegendraadsheid cultiveerde hij cactussen, stekelige planten die weinig nodig hebben om te groeien - net als hijzelf. Jonkers vormde zich door het Centraal Museum te bezoeken; hij keek zogezegd de kunst af. Een schilderij van Pyke Koch van een schoorsteenveger - het moet de 'Rustende Schoorsteenveger' zijn geweest, dat op de wintertentoonstelling van 1940-'41 in het museum hing - betekende een openbaring voor hem. Hij identificeerde zich onmiddellijk met het onderwerp, de schoorsteenveger, een arbeider net als hij, en evenzeer buitenstaander. Jonkers schilderde het na; dat hij op het resultaat apetrots was, staat als een van de weinige feiten in zijn gehe-





afb. 102

Bertus Jonkers (1929)
Stad van overgave, 1989/1992

installatie,
 ca. 90 x 415 x 535 cm
 aankoop met Rijks subsidie

Inv. nr. 27432

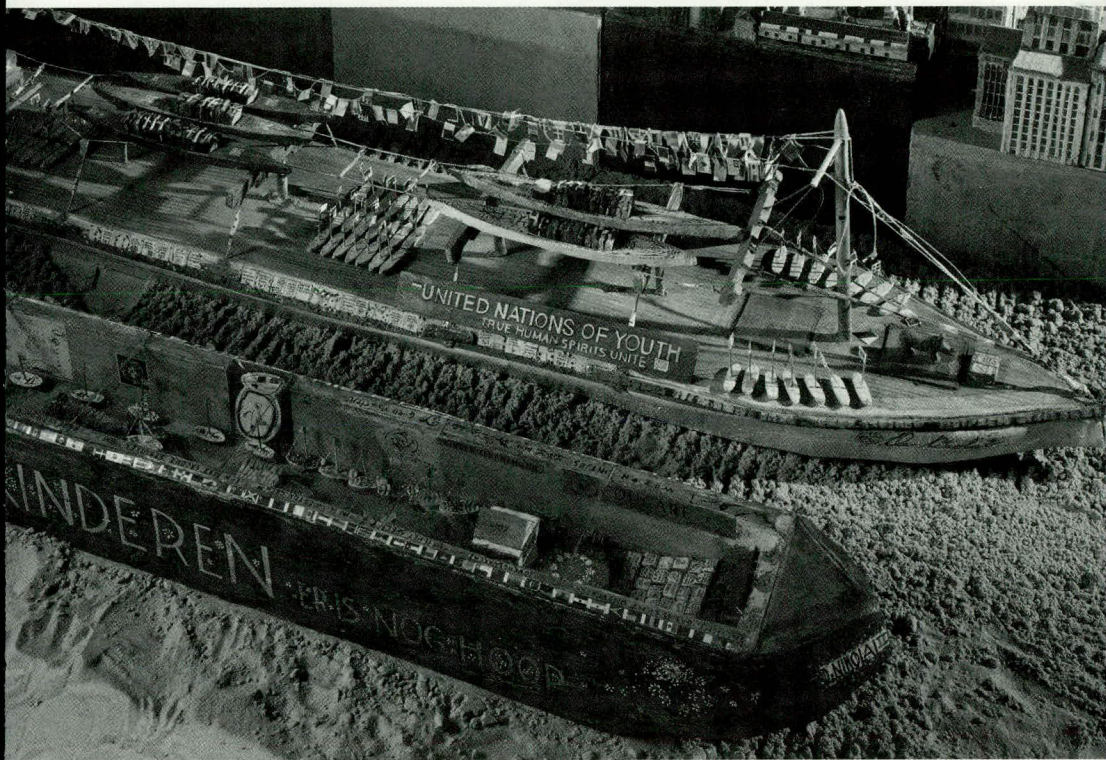
gen gegrift. Toch was Jonkers minder geïsoleerd dan je op grond van zijn verhalen zou denken. Van diverse mensen heeft hij steun gehad bij het ontwikkelen van zijn talent: zijn moeder steunde hem in de eerste plaats, en een tekenleraar op de avondvakschool hielp hem aan iemand die hem de beginselen van de schilderkunst bijbracht.

Jonkers' enorme drang naar de vrijheid van het kunstenaarschap was onmiskenbaar. In de oorlog, opgeroepen voor de Arbeitseinsatz, spijbelde hij zoveel mogelijk om erop uit te trekken en in de omstreken van Berlijn te schilderen. Terug in Nederland werd hij in Limburg bij een gastgezin ondergebracht. Hij wist nu zeker dat hij kunstenaar wilde worden. Met een zekere weerzin keerde hij daarom terug naar het ouderlijk huis in Utrecht; tevergeefs probeerde hij zijn vader van zijn ambitie te overtuigen. Toen hij zich eenmaal los kon maken vertrok hij weer naar Limburg, waar hij overdag met allerlei baantjes de kost verdiende en 's avonds lessen volgde aan de kunstnijverheidsschool in Maastricht. Geleidelijk baande Jonkers zich een weg in kunstenland: bij een seminarie in Aalbeek kon hij divers, meer en minder artistiek schilderwerk verrichten en in zijn kunsthonger fietste hij de omgeving af om zich bij de plaatselijke kunstenaars aan te dienen en zijn werk te laten zien. Zo raakte hij bevriend met de schilder Aad de Haas. Hij werd zelfs mede-oprichter van de Limburgse kunstenaars-vereniging 'Henri Jonas'.

Wanneer hij precies terugkeerde naar Utrecht, en waarom, is niet duidelijk. Het moet ergens in de jaren vijftig zijn geweest. De Utrechtse kunstacademie Artibus wordt dan net opgericht; Jonkers meldt zich aan en verwerft zich al snel de reputatie van ster-leerling. Hij wordt lid van het Genootschap Kunstliefde in Utrecht en de vereniging St. Lucas in Amsterdam. De Contraprestatieregeling verschaft hem een bestaan zonder geldzorgen. Jonkers heeft dan bereikt wat hij wilde: hij is vrij kunstenaar. Dat is voor hem genoeg; hij doet geen moeite om nog méér aan de weg te timmeren.

Hij schildert en tekent vooral landschapjes in de buurt van Utrecht; zijn deelname aan het grafisch gezelschap 'De Luis' betekent een uitbreiding van zijn technische vaardigheden. Jonkers beschikt over een stel gouden handen: in zijn materiaalgebruik en -toepassing laat hij een grote begaafdheid zien; wat die aspecten betreft, is zijn werk oorspronkelijk te noemen. Uiteindelijk loopt hij toch vast. Het zal begin jaren tachtig zijn, dat er een grote verandering in zijn werk plaatsgrijpt. Om antwoord te krijgen op de vraag "Wie ben ik nou zelf, en niet, wie ben ik als schilder?", is Jonkers lessen in yoga gaan





afb. 103

Bertus Jonkers (1929)

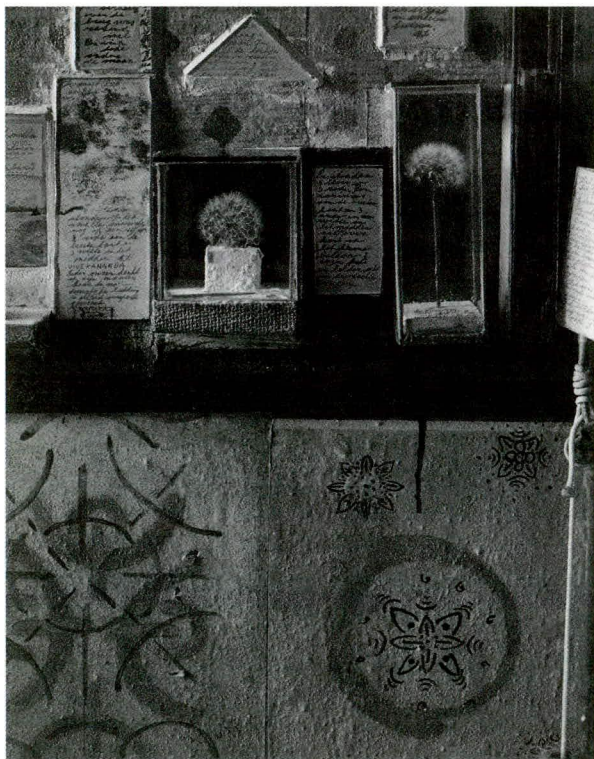
Stad van overgave, 1989/1992 (detail)

installatie,

ca. 90 x 415 x 535 cm

aankoop met Rijkssubsidie

Inv. nr. 27432



afb. 104

Bertus Jonkers (1929)
*De woon- en werkruimte van Bertus Jonkers
aan de Lagenoord te Utrecht*

volgen. De aanwijzing van zijn yogaleraar om maar eens te beginnen met een eenvoudige concentratie-oefening, het trekken van cirkels uit de hand, wordt door Jonkers even simpel als inventief opgevolgd. Hij zet telefoonboeken vol met cirkels, die echter onder zijn hand transformeren tot allerlei diefiguurtjes. Daarmee raakt hij opnieuw bij zijn bron, het kind-zuivere plezier in het scheppen en fantaseren. Het lijkt of Jonkers' creativiteit dan pas volledig losbarst; de tekeningen, grafiek, schrijfsels en bouwsels die sindsdien ontstaan zijn, maken zijn beste werk uit.

afb. 104

Met zijn huis aan de Lagenoord, dat hij in de loop der jaren van onder tot boven bewerkt, bereikt hij zelfs een volkomen synthese van leefwereld en kunstenaarschap: met eenvoudige materialen heeft Jonkers een hoogst eigen 'Gesamtkunstwerk' geschapen. Een tweede hoogtepunt in zijn oeuvre vormt

afb. 103

'Stad van Overgave', een cluster van op spiralen geordende reeksen bouwseltjes die een inspiratie op verschillende culturen verraden. 'Stad van Overgave' laat meer dan ieder ander werk, de kracht van Jonkers' creativiteit zien: een energie die de werkelijkheid van het gewone bestaan overstraalt, positief en inspirerend.

Van Bertus Jonkers heeft het museum 'Stad van Overgave' en 'Tempel van God Olifant' in de collectie.

Dirkje Kuik

Utrecht 1929; woont en werkt in Utrecht, Oude Kamp

Dirkje Kuik werd als William Diederich Kuik geboren; in het verkeerde lichaam zogezegd. Een "genderdiasporapatiënt" noemt ze zich, als ze op haar achtenveertigste eindelijk besluit tot seksuele transformatie; "... heel bewust, koel, berekenend bijna, och, ik wist het, ik stond met mijn rug tegen de muur, het was er op of er onder (...) ik woog vijfenveertig kilo (...). Mijn leeftijd werd tegen de zeventig geschat. Laat ik het kort zeggen: ik zag er uit als het spook van de opera, een verouderd spook dat kennelijk de zin van het bestaan niet meer inzag". Deze opmerkingen publiceerde ze in *Huishoudboekje met rozijnen* (1984), waarin ze ook haar herinneringen aan haar jeugd en ouders optekende.

Dirkje Kuiks leven en werk zijn stevig in Utrecht geworteld. Haar vader was houtsnijder, hij maakte beelden en ornamenten. Zijn atelier aan de Oude Kamp werd later door Dirkes moeder omgetoverd in een bric-à-brac winkeltje; tegenwoordig woont Kuik er zelf. Het was een milieu waarin de liefde voor ambach-





afb. 105

Dirkje Kuik (1929)

Figures met dierengezicht in verschillende houdingen, ca. 1960

litho op papier,
24,8 x 21,8 cm

Inv. nr. 14061

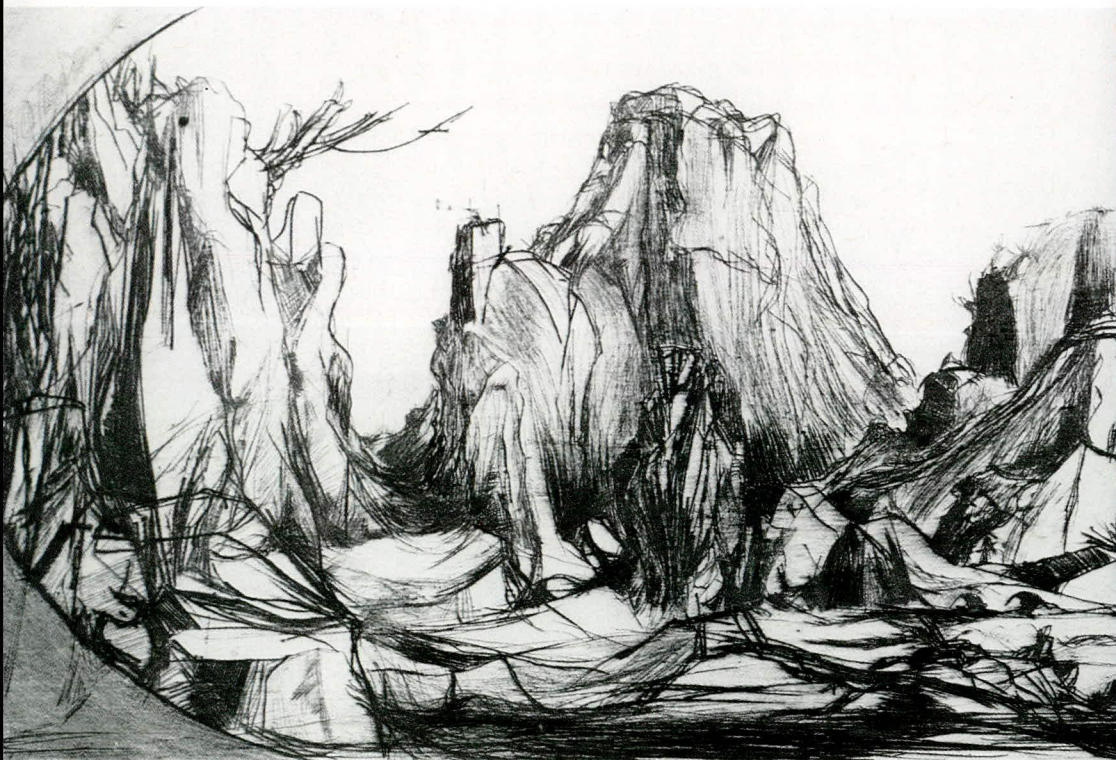
telijkheid en de fantasie overheersten. Vader speelde amateur-toneel en verzamelde 18de- en 19de-eeuwse toneelkostuums, moeder hield van lezen en verhalen vertellen. Lezen, schrijven en tekenen kleurden de jeugd van de jonge William. Voortijdig verliet hij de middelbare school om zich aan de kunst te wijden, zat een blauwe maandag op de Amsterdamse Rijksacademie maar werd ervan af gestuurd omdat men hem er niet vond passen. Kuik liet zich daar echter niet door ontmoedigen.

Wat onzeker over zijn eigen schrijftalent, legde hij zich eerst vooral toe op het tekenen en de grafische technieken, waarbij hij veel van Dick van Luijn leerde. Het schrijven, waarin hij gestimuleerd werd door de vriendenclub Jacques Boersma (Alain Teister), Theo Sontrop en Jan Emmens, begon hij pas echt serieus te nemen toen hij een ernstige oogontsteking kreeg die hem blind dreigde te maken. In het ziekenhuisbed begon hij gedichten te schrijven die door bemiddeling van Boersma in het *Hollands Maandblad* gepubliceerd werden. De grote doorbraak kwam toen zijn boekje *Utrechtse notities*, dat hij ter gelegenheid van het 125-jarig bestaan van Boekhandel Broese had geschreven, in 1970 bij Meulenhoff in Amsterdam werd uitgegeven. Hij ontving er de Amsterdamse Prozaprijs voor. Sindsdien heeft Kuik diverse verhalen- en dichtbundels, romans, thrillers alsmede een toneelstuk gepubliceerd, vaak verlichtigd met tekeningen van haar hand. Voor *Vrij Nederland* tekende ze rond 1962 politieke prenten onder het pseudoniem 'Slachters Keesje', ze schreef kunstkritieken in *Het Parool* en was lid van de redactie van het literaire tijdschrift *Maatstaf*.

In het begin van de jaren zestig richtte Kuik samen met Henc van Maarseveen en Jopie Moesman het grafisch gezelschap 'De Luis' op waarvan ze jarenlang de drijvende kracht was. Die geuzennaam zegt al hoe anachronistisch-tijdloos, hoe romantisch ze hun activiteiten zagen: "Een luis is een bijzonder ongewenst insect, een parasiet, die echter wegens zijn onuitroeibaarheid geduld moet worden. In een tijd waar niet-gebonden beeldende kunst in het algemeen en grafiek in het bijzonder door hun duidelijke onnuttigheid en toch zo merkwuurde hardnekkigheid met een scheef oog bekeken worden, kwam het een drietal grafici als juist en gewenst voor een op te richten gezelschap deze naam te geven", lieten ze in een persbericht weten.

Evenals veel van haar boeken is het beeldend werk van Dirkje Kuik doortrokken van een hang naar het verleden. Bij haar speurtochten in het verleden - dat vaak rond Utrecht cirkelt - gaat ze associatief, al snuffelend, zou je zeggen, te werk;



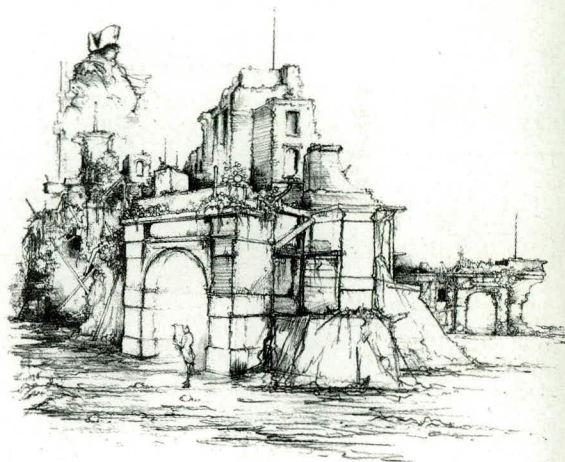


afb. 106

Dirkje Kuik (1929)
Rotsenstudie te Zweden, 1963

droge naald ets, aquatint op papier,
 39,9 x 62,1 cm (blad)

Inv. nr. 15307



■ afb. 107

Dirkje Kuik (1929)

*De poort van het paleis van Lodewijk Napoleon (uit
de map 'Gezichten op Utrecht'), 1972*

litho op papier,
42 x 57 cm (blad)

Inv. nr. 17696/004

ze volgt haar eigen sporen en interesses. In haar tekeningen en grafiek uit zich dat door krassen en vlekken neer te zetten, waaruit de voorstelling tevoorschijn komt. Uit rotsformaties worden koppen geboren, kobolden, vreemde gestalten uit een andere wereld en een andere tijd. Bekend is haar lithoserie van tien 'Gezichten op Utrecht' die ze in opdracht van de Vereniging Oud-Utrecht maakte (1972). Ze vormen een neerslag van vijftien jaar architectuurtekeningen van de stad, "direct op steen getekend naar krabbels, buiten-schetsen en uitgewerkte tekeningen", waarbij de fantasie de werkelijkheid overwoekert en bijkans verwoest: de Utrechtse gebouwen en bruggen zijn tot ruïnes vervallen. Daarmee plaatste ze zich in de traditie van een "typisch Nederlandse kunststroom behoorlijk gevoed door Utrechtse talenten", de in de zeventiende eeuw tot bloei komende traditie van de architectuurverbeeldingen in het landschap waaraan Utrechters als Gaspar van Wittel, Cornelis van Poelenburgh en Jan Both hebben bijgedragen.

In een interview in 1970 zei ze over haar hang naar een 19de-eeuwse romantiek: "Ik heb de neiging een gebouw tot een ruïne te maken. Maar ik laat altijd iets groeien uit het verval. Ik laat het niet alleen maar kapot gaan. De begroeiing toont een optimisme: ik heb plezier in het verval. Het is natuurlijk een vorm van decadentie. (...) Toch sta ik niet naast deze tijd, het is juist eigen aan deze tijd: de bedreiging van het vuil. Het genieten van die zaken, dat romantische sentiment uit de negentiende eeuw is hier en daar overgebleven. In Nederland hebben we geen echte romantische schilders van kaliber gehad, iemand als Blake in Engeland bijvoorbeeld. In die zin ben ik een verlaat verschijnsel in Nederland. En dat klopt wel, want alles gebeurt hier veertig jaar later".

*Het Centraal Museum bezit 13 tekeningen
en 54 stuks grafiek van Dirkje Kuik.*

Alain Teister

(pseudoniem van Jacobus Martinus (Jacques) Boersma)
Amsterdam 1932 - Amsterdam 1979,
Geertekerkhof (atelier)

Zijn pseudoniem koos Jacques Boersma toen hem door de hoofdredactie van *Het Vaderland* waaraan hij kunstkritieken leverde, verboden werd zélf te exposeren. Alain Teister: de naam laat zijn twee kanten zien, de zuidelijke Alain en de Hollandse Teister. Zodra hij maar kon vertrok hij voor maanden naar het zonnige zuiden van Frankrijk, naar Ibiza of naar Italië;



maar Nederland en specifiek nog, Utrecht vormden zijn lotsbestemming waaraan hij zich nooit helemaal kon onttrekken. Geboren in Amsterdam, groeide hij vanaf zijn vierde in Utrecht op. Op het Bonifaciuscollege raakte hij hecht bevriend met Theo Sontrop, de latere uitgever, en Peter Vos, die vermaard werd om zijn tekeningen. Met hen ontwikkelde hij als alfa een diepe minachting voor beta's en h.b.s.-ers; hun belangstelling ging uit naar literatuur en beeldende kunst. In de vijfde klas werd hij van school getrappt wegens onzedelijk gedrag, hij had met een meisje het bed gedeeld en erotische verzen geschreven; tot zijn grote spijt werd hij naar een streng katholieke kostschool in Weert gestuurd. Voor zijn beeldend en literair werk bleek deze gruwel Episode overigens later zijn vruchten af te werpen. Na een jaar mocht hij terugkomen in Utrecht, waar hij vergeefs probeerde zijn eindexamen te halen. Op de Oudegracht huurde hij een atelier voor vijf gulden; de huur bracht hij op door inlevering van de lege flessen die resulteerden van de feestjes die hij samen met William Kuik en Ernst Vijlbrief gaf (althans dat vertelde hij later; zin voor fabulering kan hem niet ontzegd worden). Dankzij financiële steun van de dichter en kunsthistoricus Jan Emmens kon hij een tekenleraaropleiding volgen. De esthetiek werd hem door Dick van Luijn bijgebracht. Eenmaal lid van het Genootschap Kunstliefde, leerde hij de dichter en kunstcriticus Jan Engelman kennen. In die tijd publiceerde hij al verzen in *Tirade* en schreef hij kunstkritieken voor *Het Utrechts Katholiek Dagblad*. Engelman introduceerde hem bij *De Tijd*, waar hij vervolgens niet lang bleef omdat men het hem niet toestond ook in het als anti-katholiek te boek staande tijdschrift *Tirade* te publiceren. Bij *Het Vaderland* was een redacteurspost vrijgekomen en Boersma kreeg de baan.

Zijn debuut als beeldend kunstenaar vond plaats in 1954 bij kunsthandel E.A. Wagenaar in Achter Sint Pieter 5. Max Dendermonde verzorgde het openingswoord. Drie jaar later volgde zijn tweede solotentoonstelling, eveneens in Utrecht bij kunsthandel De Jacobitoren. Ditmaal was Emmens de spreker, die hem de welhaast onsterfelijke typering toevoegde dat "hij werkt om aan de wereld te wennen en went daaraan als hij werkt". Teister werkte niet altijd. Hij leidde ook nog een schaduwbestaan dat voornamelijk een vlucht uit de "normale" wereld tot doel leek te hebben; zijn alcoholisme zou hem uiteindelijk fataal worden.

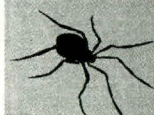
In 1964 debuteerde hij als dichter met de bundel *De huis-god spreekt*. Het zijn voornamelijk verhalende verzen met een hoog vermakelijkheidsgehalte, gewijd aan zijn vrienden:



Gli "organi della scossa" della torpedine sono delle centrali elettroniche nervose naturali



Negli organi sessuali del pasci pallo c'è un veleno mortale per chi ne consuma le carni



La vedova nera: più piccola di un pisello può uccidere con il solo morso un essere umano

zister 1971



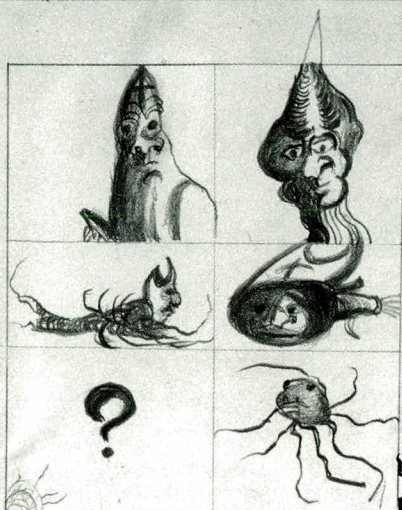
afb. 108

Alain Teister (1932-1979)

Omslag van de schetsboeken 'Vescovi così' en
Vescovi e animali', 1978

potlood en waterverf op papier,
24 x 33 cm

Inv. nr. 27343.001 en 002



vesovi
e
animali



Col veleno emesso dalla pelle della "regenera" amazzone gli indù avvelenano la frasca.

Gli "organi della scossa" della "serpente" sono: delle cariche elettroniche nervose naturali.



Gli scorpioni: le neurotossine del loro pungiglione può essere utilizzate a scopi benefici.



Negli organi sessuali del peccato della c'è un veleno mortale per chi ne consuma le carni.



La "crotalotossina" contenuta nel veleno dei serpenti a sonagli serve per studiare l'epilessia.



La vedova nera: più piccola di un pianello può uccidere con un solo morso un essere umano.

Alain Ferster 1978

ZEVENLUIK MET BED EN BEZOEKERS en ander werk van ALAIN TEISTER

een 'ten geleide' naar aanleiding van de tentoonstellingen in:

Oosterland (N.H.), Michaelskerk	- 20 juni '74 tot 1 aug.
Arnhem, Gemeentemuseum	- 17 aug. tot 30 sept.
Meppel, De Wheeme	- 4 okt. tot 27 okt.
Middelburg, Zeeuws Museum	- 4 nov. tot 7 dec.
Schiedam, Stedelijk Museum	- 13 dec. tot 5 jan. '75
Hapert (N.B.), Bellfires Schouwzaal	- 11 jan. tot 9 febr.
Utrecht, Centraal Museum	- 14 febr. tot 8 maart.

■ afb. 109

Titelpagina catalogus

'Alain Teister. Zevenluik met bed en bezoekers'

(Gemeentemuseum Arnhem e.v., 1974) in de door

J.H. Moesman ontworpen letter Petronius

"Stampend met zijn verdomde stokje
 verscheen mij William Kuik.
 'Slaap je?' 'Nee heer. Nee William.'
 'Verrekkeling. Pas op of ik verstuik
 je voet. Geef pils.'
 'Ja heer. Ober, twee pilsen.'
 (...)

; aan de kunstkritiek en openingswoorden bij tentoonstellingen:

"Het hedenmiddag ondergane geel
 van Jacob is een zeldzame
 belevenis te noemen, een geheel
 meeslepende, door de bekwame
 jonge artist volledig uitgebalaceerde
 en met verve op zijn doek
 dat trouwens van compositie zeer
 de invloed onderging van Barend,
 (...)"

Zijn verhalenbundel *Brief aan de eigenaar* verscheen in 1966. Ook daarin twee verhalen die met het beeldende kunstwereldje te maken hebben: "Samen naar de opening" en "Tonny is beter dan Henk". In het laatste gebruikt Teister citaten uit kunstboeken die hij zijn figuren in de mond legt; daardoor haalt hij de hele gewichtigdoenerij van het geschrijf over kunst onderuit. Met de absurde roman *De kosmonaut was een bisschop* uit 1970 neemt hij het katholicisme op de hak. Dat wordt in die tijd ook een gevierd onderwerp van zijn beeldend werk. In 1971 baart zijn tentoonstelling in galerie d'Eendt in Amsterdam opzien. Hij exposeert een reeks kruisen gemaakt van gevonden materiaal, deels geassembleerd, deels beschilderd. Ook hier weer een mengeling van humor, speelsheid en venijn; ze passen precies in het tijdsbeeld. "Ik had er al een stel klaar toen ik op een morgen wakker werd doordat er iemand driftig aan mijn arm stond te rukken. Ik deed mijn ogen open en zag William Kuik. Die riep almaar: 'Jacques! Ik vind die kruizen van jou prachtig! Prachtig!' Op dat moment besepte ik opeens, dat ik iets goeds had gemaakt", vertelde hij een paar jaar later aan een interviewer van *Het Utrechts Nieuwsblad*.

Teisters andere activiteiten bleven divers. Hij had columns voor *Het Parool* geschreven en was sinds 1971 betrokken bij de toneelgroep Dokumentair Aktueel Theater, een initiatief van Fons Eickholt, die zich een vaste speelplek verwierf met de Engelenbak in Amsterdam. Hij schreef een paar stukken voor het nogal amateuristische (en behoorlijk idealistische) gezelschap en ontwierp een aantal decors. Het Toneelmuseum nodigde hem uit om de zomertentoonstelling van 1977 te verzorgen onder de



titel 'Zolder op zaal'. Het werd natuurlijk geen brave schouw van toneelrekwisieten. Teister, maar al te goed bekend met wat er in de kunstwereld te koop was, bouwde met behulp van de spullen die hij ter plekke aantrof een viertal 'environments' op de thema's 'Macbeth', 'een bruid in de morgen' (naar Hugo Claus), 'de dode actrice' en 'decoratelier'. Tegen eventuele zware kunstkritiek stelde hij zich alvast tweemaal door te zeggen dat hij er absoluut niet op uit was om de installaties van Edward Kienholz te imiteren, laat staan te evenaren.

afb. 110

Teisters *pièce de résistance* is het 'Zevenluik met bed en bezoekers'■. Dankzij Pierre Janssen, toen directeur van het Arnhemse Gemeentemuseum met wie hij in bepreking was over een solotentoonstelling, heeft hij een soort dagboek bijgehouden dat de wordingsgeschiedenis van het werk verhaalt. Oorspronkelijk was het bedoeld als een vijfelijk met bed en één bezoeker, maar al werkend diende zich het onloochenbare plan aan voor nog twee luiken. Dankzij antiquarisch boekhandelaar Frans Lapoutre werd het benodigde materiaal bijeengesprokkeld; kunsthandelaar en -publicist Jan Juffermans zorgde er alvast voor dat de tentoonstelling ging reizen en het dagboek-catalogusje er ook daadwerkelijk kon komen. Het 'Zevenluik met bed en bezoekers' dat in de loop van 1974 klaar kwam, omvat zowel stilistisch als iconografisch Teisters wereld. Wat het eerste betreft vallen vooral de ontleningen aan De Chirico en de Engelse pop art in het oog; de aanwezigheid van een helicopter die als een moderne engel boven het middenpaneel zoemt zou een ontlening aan de prachtige begincène van Fellini's 'Roma' kunnen zijn; Teister bewonderde deze regisseur.

Inhoudelijk vertelt Teister echter volledig zijn eigen verhaal. Een verhaal waarin de dood en allerlei angsten de boventoon voeren. Alleen het meest linkse luik laat iets van hoop en "leven" zien: een jongetje dat over een schot naar de azuurblauwe einder kijkt. "Ik schilderde weer, vooral aan de laatste figuren: een vrouw, deels in kranten verpakt, een bisschop met kind - en wist, dat de dood er nu bijna op zat. Bevredigende gedachte. Afgezien van de ratten (ervaren knaagdieren, die het leven wel klein kregen, op hun manier) was de enige levende in het geheel een jongen, die door het kastje van de verleden-herinneringen heen, met de rug naar mij en de kijkers toe, een heldere lucht instaarde; of hij, *Jeroen* geheten, misschien uit een ooghoek nog de herhaling signaleerde van de grote onbekende tegen zijn strakke coulissen (...)"

Na een aantal omzwervingen van het 'Zevenluik' kon het Cen-



afb. 110

Alain Teister (1932-1979)

Zevenluik met bed en bezoekers, 1974

beschilderd hout,

ca. 320 x 650 cm

aankoop met steun van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Inv. nr. 27208

traal Museum dankzij coöperatie van de Rijksdienst Beeldende Kunst het stuk in 1991 verwerven. Daarnaast verwierf het museum in 1992 2 kruisen, 3 decorontwerpen, 3 schetsboeken en een beschilderde schoen van de in 1979 overleden kunstenaar-schrijver.

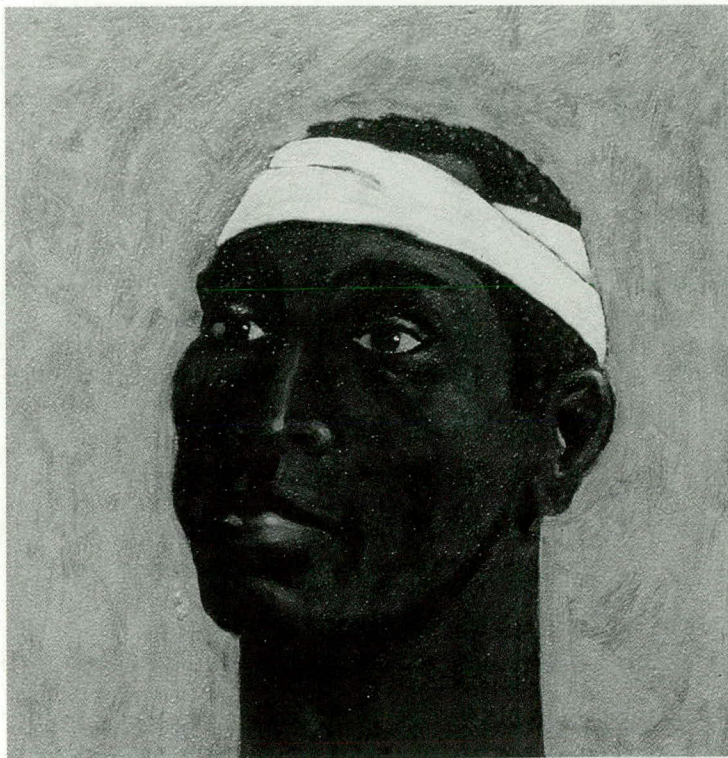
**Frans Franciscus (pseudoniem van Frans van de Vooren)
Utrecht 1959; woont en werkt in Amsterdam,
Lange Smeestraat**

Op de zolder van het museum, waar de stadsgeschiedenis uit de doeken gedaan wordt, bevinden zich twee wandschilderingen die Frans Franciscus in 1993 speciaal voor die plaats maakte. Historiestukken zijn het bepaald niet; wél laten ze iets zien van Franciscus' eigen band met het Centraal Museum. Geboren en getogen in Utrecht, bezocht hij het museum van jongs af aan, vaak vergezeld van zijn vader, die een loodgietersbedrijf in de Lange Smeestraat had en in zijn vrije tijd tekende en schilderde; soms ook met een paar vriendjes, omdat je er zo goed verstoptje kon spelen. Zo groeide hij als het ware in het museum op; het werd een vertrouwde plek waarvan je wist dat je er avonturen kon beleven en waar van alles te ontdekken viel.

Dat avontuur van zelf ontdekkingen doen en je fantasie uitleven is in de beide muurschilderingen vervat. De duikers op de ongetitelde ovale schildering diepen onder water een paar mooie collectiestukken van het museum op: een schilderijtje van Bart van der Leek ('Schaal met appelen') en een zigzagstoel van Gerrit Rietveld. Met de andere, kleine, muurschildering heeft Franciscus het beroemde 'Zelfportret met zwarte doek' van Pyke Koch naar zijn hand gezet: een neger met witte hoofd-doek als 'inverse' versie, getiteld 'Pyke Koch goes politically correct'■. De vette knipoog die Franciscus hiermee uitdeelt naar het recent uit Amerika overgewaaide moralisme dat de kunst een "politiek correcte" betekenis voorschrijft, is even verdacht als de mogelijk politieke implicatie van Pyke Kochs zelfportret.

afb. 111

Franciscus speelt graag met stijlen en betekenissen. Zijn inspiratie doet hij vaak op bij oude meesters, waarmee hij rustig zijn fantasie aan de haal laat gaan. Zo beschouwd is Franciscus een eigenwijze leerling - wat hij overigens als student aan de Utrechtse kunstacademie al was. Toch begint het met pure bewondering voor de prestaties van bekende en minder bekende kunstenaars uit het verleden; het zijn vaak hun compositorisch inzicht, kleurgebruik of bepaalde oplossingen voor specifieke schilder-kunstige problemen, die hem prikkelen uit te proberen of



■ afb. 111

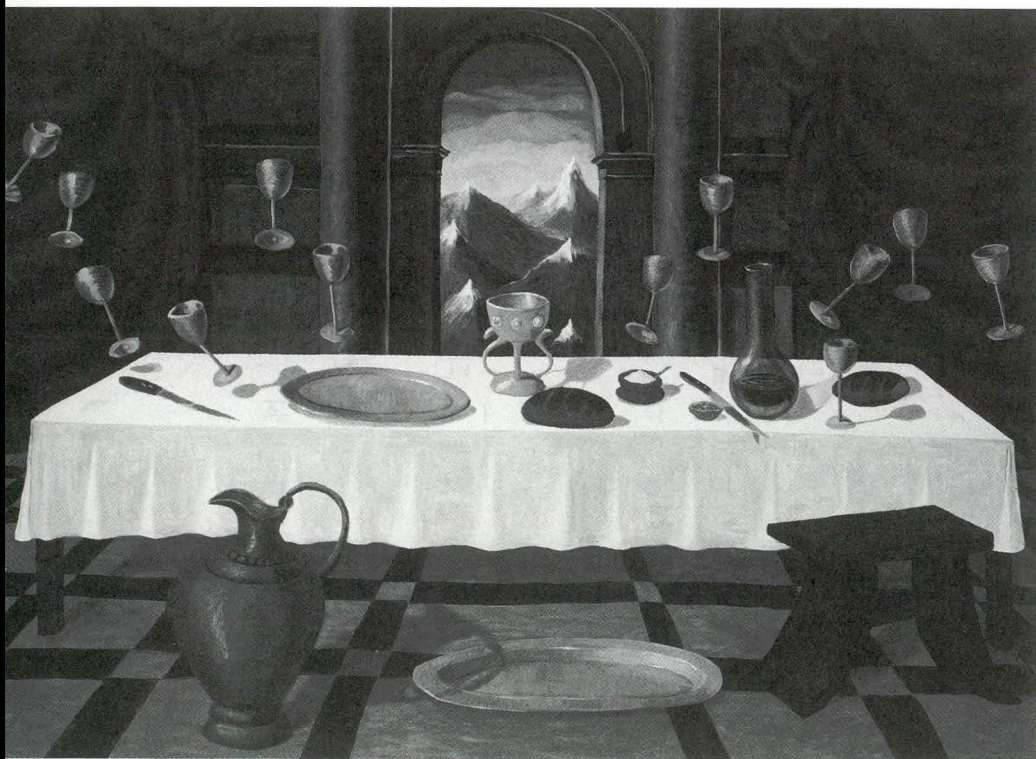
F. Franciscus (1959)

Pyke Koch goes politically correct, juli 1993

acryl, olieverf en houtskool op muur,
34 x 32 cm

aankoop met Rijkssubsidie

Inv. nr. 27713



afb. 112

F. Franciscus (1959)
Last supper (a miracle happened), 1990
 olieverf op doek,
 200 x 270 cm
 aankoop met Rijkssubsidie
 Inv. nr. 27330



■ afb. 113

F. Franciscus (1959)

Parelvissers, 1988

olieverf op linnen,

200 x 150 cm

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

Inv. nr. 27859

hij er zelf mee uit de voeten kan. Daarbij zet hij dan wel de "boodschap" van de ouden, het verhaal van de schilderijen, naar zijn hand.

De onweerstaanbare behoefte om verhalen te vertellen zit Franciscus in het bloed. Ooit was het zijn grote ambitie om toneelspeler te worden. Maar toen de toneelschool hem afwees en met de opmerking van een leraar op het atheneum, dat het met hem in de kunst wel nooit wat zou worden, nog vers in het geheugen gegrift, besloot hij Nederlands te gaan studeren. Hij kwam bedrogen uit: in plaats van in de literatuur te zwelgen moest de taal ontlééd worden. Na een paar jaar geploeter en frustratie hield Franciscus het voor gezien en meldde zich alsnog bij de kunstacademie aan. Daar liet hij zich al snel niet meer van de wijs brengen. Hij schilderde er lustig op los en probeerde zoveel mogelijk beelden en verhalen in één enkel schilderij te proppen. In 1986, na vijf jaar eigen-onderwijs, lieten de docenten hem met gemengde gevoelens afstuderen. Sindsdien is zijn werk evenwichtiger geworden. Hij hoeft nu niet meer alles in dat ene schilderij kwijt maar legt zich erop toe om in elk schilderij een stilistisch en inhoudelijk samenhangend "verhaal" te vertellen, hoe bizar dat ook uitpakt. Dat is goed te zien aan de wandschildering met de duikers: zijn, op zich verrassende, bewondering voor Rietveld en Van der Leek heeft geen stijlbreuk tot gevolg. Franciscus houdt zijn eigen stijl en laat zijn vissers, die hij al eerder in zijn werk liet figureren, de 'Stijl'-parels opduiken.

In het werk van Frans Franciscus heerst de fantasie. Die biedt een heel ander perspectief dan de lineaire, op-de-toekomst-gerichte kijk op de wereld: de fantasie zet de wereld op z'n kop, vindt verborgen schatten, doet wonderen ontstaan. Op 'Last Supper (a miracle happened)'■, een schilderij uit 1990 naar een 'Laatste Avondmaal'-voorstelling van Juan de Juanes, dansen de wijnbekers op tafel alsof de kat (?) van huis is. Franciscus heeft bij wijze van spreken de hoofdpersonen naar huis gestuurd om het Wonder een kans te geven zich te vertonen. Of is het een banale goocheltruc uit de hoge hoed van de schilder? Hoe het ook zij: voor Franciscus bood de vondst om het hoofdonderwerp weg te laten zoveel mogelijkheden, dat er een reeks van zogenoemde 'invisibles' ontstond.

"Ik droomde vroeger al dat ik zo'n Batman-cape kreeg en dan voor zo'n raam op de derde verdieping van school boven de speelplaats zweefde in mijn cape-je", verklaarde Franciscus tegenover een Volkskrant-verslaggever. Met het laten zweven van de figuren en dingen, of het schilderen van een onderwa-



afb. 114

F. Franciscus (1959)

The King's lost shoes, 1989

olieverf op doek,

200 x 150 cm

aankoop met Rijks subsidie

Inv. nr. 27331

terwereld waarin de wetten van de zwaartekracht eveneens lijken opgelost, heeft Franciscus meerdere equivalenten van een fantastisch vertel-perspectief aangedragen.

Dat het werk van Franciscus Felliniaans-absurde kwaliteiten bezit, bewijst de film 'Tadzio', waarvoor hij samen met de bevriende fotograaf Erwin Olaf het script schreef en die ze samen regisseerden. De scenes spelen zich af op het landhuis Oud-Amelisweerd (de inmiddels ter ziele gegane Stichting Oud-Amelisweerd was de opdrachtgever) en zijn deels op Franciscus' schilderijen gebaseerd. De film ging in september 1991 op het Utrechts Filmfestival in première.

*Naast de 2 wandschilderingen bezit het Centraal Museum
3 schilderijen en 1 tekening van de kunstenaar.*



I afb. 115

F. Franciscus (1959)

Zonder titel, juli 1993

acryl, olieverf en houtskool op muur,

180 x 130 cm

aankoop met Rijkssubsidie

Inv. nr. 27714



De Utrechtse neogothiek

F.W. Mengelberg, Maliebaan 80

A. Tepe, Maliebaan 84

H. Geuer, Herenstraat 33

G.B. Brom, Springweg 5-7, Drift 15

De Europese neogotiek ontwikkelde zich langs twee hoofdlijnen. De ene voerde van een decoratief vormenrepertoire naar een samenhangend constructief bouwkundig systeem. Bij de tweede veranderde de esthetische voorkeur in een ideologische waardering voor de nationale en religieuze aspecten van de middeleeuwse gotiek.

In Nederland lag bij de Utrechtse variant van de neogotiek de nadruk op de godsdienstige betekenis. Deze 'Utrechtse School' is sterk verbonden met de emancipatie van de rooms-katholieke kerk in de tweede helft van de 19de eeuw.

Een sleutelfiguur in deze ontwikkeling was Gerard W. van Heukelum, in 1859 tot priester gewijd en als kapelaan verbonden aan de Catharinakerk. Hij was belast met het toezicht op de restauratie en trok voor dit doel onder andere de Duitse kunstenaars Friedrich Wilhelm Mengelberg en Heinrich Geuer aan en de Utrechtse edelsmid Gerard Bartel Brom. De neogotiek die Van Heukelum voor ogen stond, moest door hen worden gerealiseerd. De middeleeuwse voorwerpen die als voorbeeld dienden werden door Van Heukelum verzameld. Deze verzameling sculpturen, schilderijen, edelsmeedwerk en textilia zou de basis vormen van het Aartsbisshoppelijk Museum en van 1921 tot 1978, in welk jaar de opening van het Rijksmuseum Het Catharijneconvent plaatsvond, deel uitmaken van de collectie ge huisvest in het Centraal Museum.

In 1869 richtte Van Heukelum het St. Bernulphusgilde op ten einde "door gezamenlijke studie der christelijke kunstwerken in 't algemeen, maar in 't bijzonder der vaderlandschen kunstgewrochten tot eene grondige kennis van de ware beginselen der kerkelijken kunst te geraken". Het gilde was een klerikaal genootschap, geen vakvereniging. Wel waren de belangrijkste neogotische kunstenaars lid, onder andere het zogeheten 'Utrechtse kwartet'. Dit bestond uit de al genoemde drie kunstenaars Mengelberg, Geuer en Brom en de architect Alfred Tepe. Tepe was het alternatief voor P.J. Cuypers, wiens neogotische werk onvoldoende aansloot bij Van Heukelums opvattingen.



afb. 116

Gerard B. Brom (1856-1901)
Twee kandelaars, 1887

zilver,
elk: 62 x 43,5 x 18,3 cm

Inv. nr. 21698/001-002



afb. 117

Johanna W.F.P. Brom (1898-1980)
Johannes G.J.E. Brom (1891-1954)
Leo H.M. Brom (1896-1965)
Ciborie, 1950

verguld zilver met email,
hg. 38,5; diam. 22 cm

Inv. nr. 17675

Twee van de vier, Mengelberg en Brom, hadden grote ateliers die enkele generaties lang hun stempel zouden zetten op de Utrechtse toegepaste kunst.

Een mooi voorbeeld van het werk dat door het atelier Mengelberg werd geleverd, is het devotiekastje van mr. A.W.K. Arins. Hij stond sinds 1855 aan het hoofd van de katholieke armenzorg. Het kastje werd hem ter ere van zijn 25-jarig jubileum geschonken. Verschillende kunstenaars in het atelier van Mengelberg hebben aan dit stuk gewerkt, ieder in hun eigen specialisme: houtsnijwerk, edelsmeedwerk en beschilderd glas als imitatie van email. Deze gelijkwaardigheid van de ambachten en het ontbreken van een signatuur sloten aan bij de traditie van het middeleeuwse atelier. In opzet, vorm en uitvoering is het devotiekastje exemplarisch voor de stijl van het St. Bernulphusgilde rond 1880.

Gerard Bartel Brom vestigde zich in 1856 als koperslager aan de Springweg en specialiseerde zich in liturgisch vaatwerk voor de rooms-katholieke eredienst, uitgevoerd in koper en messing. Onder invloed van G.W. van Heukelum legde hij zich steeds meer toe op de neogotische stijl.

Door zijn plotselinge overlijden 1882 kwam de leiding van het atelier bij zijn zoon Jan Hendrik Brom te liggen. Hij moest tevens de zorg voor zijn moeder en elf broertjes en zusjes overnemen. Jan Hendrik was een actief lid van het St. Bernulphusgilde en bleef tot omstreeks 1900 in neogotische stijl werken. Daarna kwam hij onder invloed van de Nieuwe Kunst en werd een propagandist van deze stroming, onder andere als lid van de kunstenaarsvereniging 'De Violier'.

Na zijn dood ging de leiding van het atelier over op de twee oudste zoons: de edelsmid Jan Eloy en de beeldhouwer Leo. Samen met hun zuster Johanna Brom, die zich toelegde op het emailleren en Hildegard Brom, de vrouw van Jan Eloy, die gespecialiseerd was in borduren en kunstnaaldwerk, wisten zij de edelsmidse Brom in de jaren twintig en dertig om te vormen tot de belangrijkste werkplaats voor kerkelijke kunst in Nederland. Hun produkten vonden eveneens afzet in het buitenland. Het atelier kreeg niet alleen religieuze opdrachten, maar vervaardigde bijvoorbeeld ook het erezwaard dat koningin Wilhelmina aan generaal Eisenhower schonk. Na het overlijden van Jan Eloy in 1953 heeft het atelier nog acht jaar voortbestaan onder leiding van Leo Brom.

Hoewel de Utrechtse neogotiek met al haar vezels verbonden is aan de geschiedenis van de stad Utrecht, zijn deze kunstenaars nauwelijks vertegenwoordigd in de stedelijke collectie.

De uitgesproken religieuze functie van bijna al hun werk deed de stukken terecht komen in het Aartsbisshoppelijk Museum, thans het Rijksmuseum Het Catharijneconvent. De enkele stukken die het Centraal Museum bezit geven een goed beeld van de kwaliteit van zowel het atelier Mengelberg als de edelsmidse van Brom. De fraaie geëmailleerde handspiegel van Johanna Brom is een mooi voorbeeld van de uitmuntende techniek en vormgeving die ook de profane stukken kenmerkt.

Het Centraal Museum heeft 7 zilveren objecten en 2 ontwerptekeningen van G.B. Brom en 2 zilveren objecten van toegepaste kunst en vormgeving van de fabriek Mengelberg in de collectie.

**Adam van Vianen, Utrecht 1568/69 - Utrecht 1627,
Oudegracht (Weerdzijde) en Paulus van Vianen ,
Utrecht 1570 - Praag 1613**

Adam en Paulus van Vianen werden beiden in Utrecht geboren, Adam in 1568 of 1569 en Paulus enkele jaren later, waarschijnlijk in 1570. Adam bleef tot zijn dood in 1627 wonen en werken in zijn geboortestad. Lange tijd woonde hij in een huis aan de oostzijde van de Oudegracht in Utrecht, gelegen tussen de Viebrug en de St. Jansbrug. Paulus verliet Utrecht tussen 1586 en 1591, na zijn leertijd en kwam na omzwervingen door Frankrijk en Duitsland terecht aan het hof van Rudolf II in Praag. In 1613 is hij daar overleden.

Het leven van de gebroeders Van Vianen weerspiegelt de ontwikkelingen in de Nederlandse kunst rond 1600, die gekenmerkt worden door de overgang van een hofmaecenaat naar een burgerlijke elite als opdrachtgever en van een internationale naar een typisch Noordnederlandse stijl. Paulus was een typische hofkunstenaar. Zijn werk behoort tot het maniërisme, een van oorsprong Italiaanse stijl, die via de school van Fontainebleau, in Praag uitgroeide tot de internationale hofstijl. Paulus' bijdrage aan dit Praagse Maniërisme bestond uit twee belangrijke stilistische vernieuwingen in de edelsmeedkunst. Tussen 1601 en 1603 maakte hij zijn eerste landschapsstudies naar de natuur. Hij verwerkte deze schetsen in de achtergrond van mythologische en historische voorstellingen. Realistische landschappen vervingen de tot nu toe gebruikelijke schematische weergave van de natuur door bosschages, rotspartijen en vergezichten. Deze verandering trad ook op in het werk van Hendrick Goltzius, Roelant Savery, Gillis van Coninxloo en Abraham Bloemaert. Paulus van Vianen was echter de eerste die deze vernieuwing in de edelsmeedkunst introduceerde.



■ afb. 118

Paulus van Vianen (ca. 1570-1613)

Plaquette met voorstelling van Diana en Actaeon, 1612

verguld zilver,

8,3 x 11,2 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Inv. nr. 14745



■ afb. 119

Paulus van Vianen (ca. 1570-1613)

Plaquette met voorstelling van Pan en Syrinx, 1613

verguld zilver,

8,3 x 11,2 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Inv. nr. 14746

Al in 1603 maakte hij een plaquette met een voorstelling van Pan en Syrinx met op de achtergrond een detail uit de grote tekening van het 'Gezicht op Salzburg', nu in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig. Uniek voor zijn tijd is de kleine zilveren plaquette waar alleen een landschap met figuren op is weergegeven.

De tweede belangrijke stilistische vernieuwing in de edelsmeedkunst die op naam van Paulus van Vianen staat, is de vernieuwing van het ornament. In plaats van aan de klassieke Griekse en Romeinse architectuur ontleende motieven gebruikte Paulus vanaf 1607 anatomische elementen voor de opbouw van het ornament. In het begin waren deze menselijke en dierlijke vormen nog lineair van opzet en duidelijk herkenbaar. Naderhand kreeg deze decoratieve vorm meer volume, zwol op en was niet meer aan de natuur gebonden. In de 20ste eeuw raakte de term kwabornament voor deze stijl in zwang. Het latere werk van Paulus van Vianen wordt gekenmerkt door de combinatie van voorstellingen met verfijnde mythologische figuren in realistische landschappen omlijst door een bijna surrealistische ornamentiek. Uitgevoerd in een onnavolgbare drijftechniek behoren deze stukken tot de top van de Europese edelsmeedkunst.

Aanvankelijk stond Adam in de schaduw bij zijn jongere broer. Na diens dood in 1613 nam hij echter de fakkel over. In het Rijksmuseum Amsterdam bevindt zich de grillig gevormde zilveren kan die hij ter nagedachtenis aan zijn broer voor het Amsterdamse zilversmidgilde maakte. Het is een volkomen origineel stuk in vorm, functie en techniek. Adam van Vianen heeft de kan uit één plaat zilver gedreven en daarbij de nieuwe stijlvorm in zijn uiterste consequentie doorgevoerd. Het zilver lijkt voortdurend in beweging en geeft de vorm daardoor een suggestie op van tijdelijkheid, veranderlijkheid en zachtheid, die volkomen tegengesteld is aan de architectonische en statische opbouw die tot dat toe kenmerkend was voor deze pronkobjecten. Na deze kan ontwikkelde Adam van Vianen een eigen stijl. Het plastisch modelleren van het zilver tot bijna vrijstaande figuren is zijn belangrijkste specialiteit. Het kwabornament wordt in het voetstuk en de afwerking van de bovenrand geïntegreerd. In deze vorm zou de kwabstijl nog generaties edelsmeden en andere ambachtslieden inspireren.

Andere leden van de familie Van Vianen zijn Ernst Janszoon, een neef van Adam en Paulus, en Christiaan, de zoon van Adam. De eerste heeft twee fantastische tazza's en een beker met deksel op zijn naam staan, maar is nooit officieel als zilversmid werkzaam geweest. Adams zoon heeft na de dood van zijn



■ afb. 120

Paulus van Vianen (ca. 1570-1613)

Boomstudies,

gewassen pen- en penseeltekening,
15 x 20 cm

Inv. nr. 6734



afb. 121

Theodor van Kessel (ca. 1620-na 1620)

naar Johan Smith

uitgever: Christiaan van Vianen (1598-na 1666)

Portret van Adam van Vianen, zilversmid te Utrecht, 1650

ets,

24 x 19,3 cm

Inv. nr. 8458



afb. 122

Adam van Vianen (1568/69-1627)
Tazza, bestaande uit een schaal met
een voorstelling van Apollo en Python
alsmede een voetstuk met Apollo en Daphne, 1620

zilver,
hg. 18,3; diam. 21,1 cm

Inv. nr. 7895



afb. 123

Adam van Vianen (1568/69-1627)
Schenkkkan met deksel met voorstellingen
uit de Romeinse geschiedenis, 1619

zilver, hg. 22 cm,
bruikleen particulier,

Inv. nr. 25516

vader het atelier overgenomen. Hij bracht het voorbeeldenboek *De Constighe Modellen* uit en werkte enige jaren aan het Engelse hof voor Karel I en later voor Karel II.

Adam van Vianen was typisch Utrechts en tegelijkertijd een internationaal georiënteerd kunstenaar. Aan het begin van de 17de eeuw was dit nog een vanzelfsprekende combinatie. Zijn vriendenkring bestond uit Haarlemse en Utrechtse kunstenaars met dezelfde achtergrond: Hendrick Goltzius, Cornelis Cornelisz van Haarlem, Paulus Moreelse en Abraham Bloemaert. De Utrechtse chroniqueur Arent van Buchell beschreef in zijn dagboek hoe hij op 26 juli 1620 een bijeenkomst in het huis van Gerard van Honthorst bijwoonde die net teruggekeerd uit Rome, verslag deed van zijn wederwaardigheden. Bloemaert, Moreelse, Crispijn de Passe, Colijn de Nole en Adam van Vianen waren ook van de partij. De Haarlemse en Utrechtse maniëristische schilders hadden veel invloed op Adams vroege werk. Aan het Praagse hof werkten kunstenaars uit heel Europa. Dit internationale gezelschap onderhield veel contacten met collega's. Hun stijl verspreidde zich via tekeningen en prenten, en de verhalen van reizende kunstenaars, die enige tijd in Praag verbleven. Hoewel de bronnen geen directe aanwijzingen geven over contacten tussen Paulus en zijn familie in Utrecht, lijken deze wel degelijk te bestaan. Na zijn overlijden werden de drie kinderen door Adam opgevoed en zijn vriend Roelant Savery, afkomstig uit Kortrijk, heeft zich misschien uiteindelijk in Utrecht gevestigd, omdat familie en vrienden van Paulus daar woonden.

De kwaliteit van het Van Vianenzilver is zo uitzonderlijk hoog dat de meeste stukken die deel uitmaakten van de vorstelijke verzamelingen, uiteindelijk terecht kwamen in de grote nationale musea als het Victoria & Albert Museum in Londen, de Hermitage in St. Petersburg, das Kunsthistorisches Museum in Wenen en het Rijksmuseum in Amsterdam. Pas in 1931 kocht het Centraal Museum een plaquette van Paulus van Vianen aan. Sinds enige jaren wordt het stuk echter als een 19de-eeuwse vervalsing beschouwd, waarvan in Friesland verscheidene exemplaren zijn gemaakt. De tekening, ook van Paulus van Vianen, die gelijktijdig werd aangeschaft, is gelukkig een prachtig exemplaar. In 1936 schonk Mr. F.H. Fentener van Vlissingen de tazza met Apollo en Python van Adam van Vianen. De tazza-schaal en de plaquettes van Paulus van Vianen werden respectievelijk in 1960 en 1965 verworven. De tazza's met de Winter en de Zomer van Adam van Vianen zijn in 1975 met steun van de Vereniging Rembrandt aangekocht. De kan met voorstel-

lingen uit de geschiedenis van Marcus Curtius werd in 1985 in langdurig bruikleen gegeven. Deze laatste aanwinst vloede voort uit de overzichtstentoonstelling over het werk van de Van Vianens die in 1984-1985 door het Centraal Museum werd georganiseerd.

Het Centraal Museum heeft 10 zilveren objecten van toegepaste kunst en vormgeving, 2 tekeningen van Van Vianen in de collectie.

Cris Agterberg

**Amsterdam 1883 - Utrecht 1948, Teelingenstraat 1,
Nobelstraat 12, Hofpoort (atelier)**

Cris Agterberg, geboren in 1883 in Amsterdam, is een typische kunstnijveraar uit de eerste helft van de 20ste eeuw. Na twaalf meer of minder succesvol beoefende ambachten legde hij zich toe op het 'kunsth Handwerk'. In 1912 wordt hij lid van de kunstenaarsvereniging 'De Onafhankelijken'. Na de Eerste Wereldoorlog was hij korte tijd directeur van de werkplaats van Beton-ijzerbouw in Diemen. In het atelier 'De Sneep' vervaardigde hij experimentele sier- en kunstvoorwerpen. Na zijn ontslag opende Agterberg in 1921 een kunsthandel en atelier in de Teelingenstraat 1 in Utrecht. Een groot succes waren de maskers die hij daar tentoonstelde. Het bezorgde hem opdrachten voor toneelstukken en maskerspelen, onder andere voor het lustrumspektakel 'Ichnaton' van het studentencorps, dat in 1926 werd opgevoerd. Zijn vrouw naaide de kostuums.

Agterberg verkocht het hele, in die tijd populaire, scala van kunstnijverheidsvoorwerpen en maakte bovendien een groot deel zelf. Door zijn veelzijdige achtergrond was hij bedreven in glasschilderen, pottenbakken, edelsmeden, batikken, metaal gieten en hameren, en beeldhouwen. Deze veelzijdigheid heeft hij gemeen met andere kunstnijveraars van zijn generatie, die ook in hun ontwerpen gebruik maakten van een grote verscheidenheid van technieken en materialen. Maar niet iedereen beheerste, zoals Agterberg, zelf de ambachtelijke uitvoering. Ook schilderde Agterberg niet onverdienstelijk. Beroemd is het verhaal van de door hem georganiseerde '-ismen tentoonstelling', een expositie van twintig schilderijen in verschillende stijlen, waarvan de signaturen met plakband waren bedekt. Na afloop van de tentoonstelling bleek Agterberg alle doeken zelf geschilderd te hebben. De anekdote verraadt ook iets van zijn artistieke kwaliteiten. Hij was perfect in staat zich elke nieuwe stijl of stroming, elke techniek of materiaal eigen te



■ afb. 124

Cris Agterberg (1883-1948)

*Theeservies bestaande uit: theepot, melkkan, suikerpot,
kop en schotel, ca. 1935*

geglazuurd aardewerk,

uitvoering: Aardewerfabriek Zenith, Plaatelbakkerij Gouda,

Inv. nr. 24969/001-005



afb. 125

Cris Agterberg (1883-1948)

Vissen, 1923/1927

glas, emaille,
hg. 17; diam. 14 cm

Inv. nr. 22752



■ afb. 126

Cris Agterberg (1883-1948)
Masker, 1925

gips,
37,5 x 21,5 x 13 cm,
Inv. nr. 24974

maken. Zijn oeuvre geeft een prachtig overzicht van de artistieke en stilistische ontwikkelingen tussen 1920 en 1940. Maar in die virtuositeit was hij eerder een trendvolger dan een vernieuwer. Goed op de hoogte door de contacten die hij tijdens zijn reizen en verblijf in het buitenland had gelegd, kon hij voor zijn winkel een gevarieerd aanbod van siervoorwerpen vervaardigen. Voor een veelzijdig ambachtsman als Agterberg was het zelf maken de gemakkelijkste manier om het aanbod op peil te houden. In zijn beste werk bereikte hij een zeer hoog kwalitatief niveau. Regelmatig werd werk van zijn hand afgebeeld in de deeltjes over 'De toegepaste kunsten in Nederland' die eind jaren twintig door K. Wasch werden uitgebracht.

Zakelijk ging het Agterberg zo goed dat hij in 1924 met zijn kunsthandel verhuisde naar Nobelstraat 12. Zijn atelier verplaatste hij naar de Hofpoort. In 1939 sloot hij zijn winkel om de expositieruimte 'Achter St. Pieter' te openen, waar hij in de oorlog verscheidene tentoonstellingen organiseerde. Aan zijn dood in 1948 werd weinig ruchtbaarheid gegeven.

Hoewel Agterberg al 36 jaar is wanneer hij zich in Utrecht vestigt, lijkt hij snel ingeburgerd te raken in de Domstad. Zijn winkel neemt in de verspreiding van nieuwe artistieke ontwikkelingen een plaats in die vergelijkbaar is met 't Binnenhuis' van Jac. van den Bosch in Amsterdam en 'De Zonnebloem' van C. de Lorm in Den Haag. Zijn belangrijkste opdrachten hangen nauw samen met het Utrechtse maatschappelijke leven. Hij is actief in culturele en politieke kringen. Politiek koos hij net als Wichman met wie hij goed was bevriend partij voor het fascisme en was betrokken bij het fascistische weekblad *De Bezem*. In zijn atelier vergaderde de groep die de NSB (Nationaal-Socialistische Beweging) oprichtte.

Aan Agterberg is tot nu toe weinig aandacht besteed. Zijn werk is slechts door enkele in Utrecht geïnteresseerde liefhebbers verzameld. Het Centraal Museum heeft een aantal jaren geleden enkele topstukken uit Agterbergs oeuvre kunnen kopen en daarmee de reeds bestaande collectie uitgebreid tot het beste Agterberg-overzicht in een Nederlandse museale verzameling.

Het Centraal Museum heeft 36 objecten van toegepaste kunst en vormgeving van Agterberg in de collectie.



■ afb. 127

Carel J.A. Begeer (1883-1956)
Vaas, ca. 1918/1919

zilver,
24,1 x 16,2 x 14,5 cm,
collectie: Rijksmuseum Amsterdam



afb. 128

Carel J.A. Begeer (1883-1956)

Theeservies bestaande uit:

theepot, suikerpot, melkkan en lepelvaasje, 1927

zilver en ebbenhout,

uitvoering: Zilverfabriek Voorschoten NV (1925-1961)

Inv. nr. 18326

Carel J.A. Begeer
Utrecht 1883 - Voorschoten 1956, Oudegracht 200,
Oudkerkhof 27

Carel J.A. Begeer is de meest artistieke telg uit een familie van juweliers, stempelsnijders en zilverfabrikanten die generaties lang het Utrechtse gezicht van deze bedrijfstak bepaalde. De oorsprong van de Utrechtse zilverindustrie lag echter bij een andere onderneming. In 1835 startte Johannes Mattheus van Kempen III, van huis uit zilversmid, in de Choorstraat een werkplaats met één medewerker. Daar werden met behulp van machines zilveren voorwerpen vervaardigd. Deze innovatieve onderneming - in 1851 installeerde Van Kempen de eerste stoommachine - groeide uit tot een welvarend bedrijf dat in 1855 vijftig werknemers in dienst had. Toen Van Kempen zijn fabriek wilde verplaatsen naar een leeg pand op het Lucas Bolwerk, zette het gemeentebestuur een voet dwars omdat de plek voor woningbouw was bestemd. Als reactie op dit gebrek aan medewerking week Van Kempen uit naar Voorschoten. Bauer, een Duitse kunstenaar die enige tijd voor Van Kempen had gewerkt, stichtte daarop een nieuwe firma die in 1862 werd omgezet in een naamloze vennootschap, de 'Utrechtse Fabrik van zilverwerk' geheten. In 1865 werd Carel Joseph Begeer, de grootvader van Carel J.A. Begeer, verkoopleider en depothouder en in 1871 directeur. Twee jaar na zijn overlijden in 1881 trouwde zijn jongere broer Anthonie met de weduwe en bracht het bedrijf in de volgende decennia tot grote bloei.

De verhouding tussen Anthonie en de kinderen van zijn broer verslechterde echter zodanig dat een van de stiefzonen in 1903 een eigen bedrijf begon, de 'Stichtse Fabrik van Zilveren Werken'. Daar werden ook medailles en penningen gemaakt. Anthonie had twee eigen zonen, Carel J.A. en Anton. Beiden waren firmant in de zaak, maar alleen Carel was echt geïnteresseerd in het vak en bovendien een begenadigd kunstenaar. Hij richtte een eigen atelier in en bepaalde het artistieke beleid van de onderneming. Dankzij zijn initiatieven produceerde de fabriek na 1900 niet alleen meer het traditionele zwaar gedecoreerde zilver, maar vervaardigde ook voorwerpen naar ontwerp van Jan Eisenloeffel, die in 1904 in dienst kwam. In zijn eigen vroege werk liet Carel Begeer zich, net als Eisenloeffel, inspireren door de Romaanse kunst. De voorbeelden bestudeerde hij in het Aartsbisshoppelijk Museum in Utrecht. Later ontwikkelde hij een grote liefde voor het 17de eeuwse Nederlandse zilver en in het bijzonder voor het door Paulus en Adam van Vianen ontwikkelde kwabornament. Hij ont-



▀ afb. 129

Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)

Kinderstoel, 1923

beukehout, ebbenhout en leer,
92 x 30 x 38 cm

Inv. nr. 24635

wierp verscheidene voorwerpen in de trant van de Van Vianens en wist ook anderen voor deze stijl te interesseren.

Na de dood van zijn vader in 1910 kwam Carel J.A. ook zakelijk aan het hoofd van het familiebedrijf te staan. In 1919 slaagde hij erin een fusie van de firma's Van Kempen, De Vos en zijn eigen bedrijf te realiseren. Uiteindelijk zou dit in 1926 leiden tot het vertrek van de fabriek uit Utrecht en de vestiging van de Koninklijke Van Kempen en Begeer in Voorschoten.

Carel J.A. Begeer was in de Nederlandse kunstnijverheidwereld en in het Utrechtse culturele leven een toonaangevende figuur. Belangrijke ontwerpers kwamen onder zijn leiding in dienst van de fabriek. Als eerste de reeds genoemde Eisenloeffel, gevolgd door onder anderen Van der Hoef, Lauweriks, Zwollo, Ehrlich, Altorf en Warnaar. Incidenteel ontstonden objecten ontworpen door beeldende kunstenaars en architecten, zoals het servies voor mevrouw H. Kröller-Müller naar ontwerp van H.P. Berlage. Met Erich Wichman was Begeer jarenlang bevriend. Hij stimuleerde hem in zijn experimenten met geëmailleerd metaal en leerde hem het werk kennen van de beroemde edelsmeden Adam en Paulus van Vianen en Johannes Lutma. Geïnspireerd door hun werk maakte Wichman verscheidene, grillig gemodelleerde vazen en dozen in zilver en brons. Begeer was niet alleen als ontwerper en zakenman geïnteresseerd in Nederlandse zilversmeden en hun werk. Hij publiceerde kunsthistorische standaardwerken over edelsmeedkunst en organiseerde tentoonstellingen over dit onderwerp. Op andere terreinen trad hij als opdrachtgever op. In 1909 maakte Rietveld op zijn verzoek het grafmonument voor E. Nijland, directeur van de Nederlandse Hervormde Burgerschool en een goede vriend van Carel Begeer. In 1910 schilderde Rietveld een postuum portret van zijn vader Antonie Begeer. Bovendien was Begeer - hoe kan het ook anders - bestuurslid van 'Kunstliefde'.

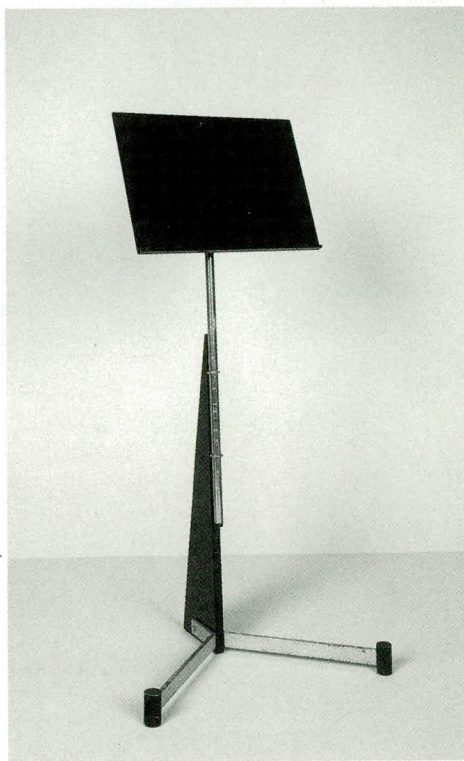
Ondanks deze sterke banden met Utrecht bezit het Centraal Museum weinig belangrijke stukken van Begeer of van Van Kempen en Begeer. Het meeste werk kwam terecht in de bedrijfscollectie, nu ondergebracht in de Stichting Van Kempen & Begeer Museum, Zoetermeer.

Het Centraal Museum heeft 18 zilveren objecten van toegepaste kunst en vormgeving van Begeer en van Van Kempen en Begeer in de collectie.

Gerrit Th. Rietveld
Utrecht 1888 - Utrecht 1964,
Adriaan van Ostadelaan 25 (93), Prins Hendriklaan 50,
Oudegracht 55

De populariteit van Gerrit Thomas Rietveld heeft in de afgelopen decennia een uitzonderlijke maat bereikt. Zijn meest bekende ontwerpen: de rood-blauwe stoel, het Schröderhuis en de zigzagstoel spreken tot de verbeelding van duizenden mensen. Hun kracht ligt niet uitsluitend in de esthetische vorm, maar evengoed in de radicaliteit van zijn ideeën over ruimte en architectuur en de uiterste consequentie waarmee Rietveld deze tot uitdrukking brengt. De democratische en socialistische opvattingen die ooit ten grondslag lagen aan het Moderne Bouwen worden in de vormgeving, maar ook in de goedkoopte van het materiaal en de afwerking tastbaar gemaakt. En Rietvelds meubel- en architectuurontwerpen hebben een autonome beeldende kwaliteit die hen onttrekt aan het aardse beoordelingscriterium van de functionaliteit. Niet alleen architecten, ook beeldende kunstenaars en kunsttheoretici zijn gefascineerd door Rietvelds werk. Internationale culturele bekendheid kreeg de stad Utrecht dan ook met name, omdat Gerrit Thomas Rietveld vanaf zijn geboorte op 24 juni 1888 tot aan zijn dood op 25 juni 1964 hier heeft gewoond en gewerkt. Na de lagere school ging de elfjarige Rietveld werken in de meubelmakerij van zijn vader. Hij leerde het meubelmakersvak tot in de finesses en ontwikkelde tegelijkertijd een hartgrondige hekel aan het degelijke 'stijlmeubel' dat daar werd vervaardigd. Door avondstudies o.a. bij de architect P.J.C. Klarhamer verbreedde en verdiepte hij zijn theoretische kennis en kwam in aanraking met de avant-gardistische stromingen in de beeldende kunst en literatuur. Ook leerde hij bij Klarhamer Bart van der Leek kennen. Deze schilder had een grote invloed op Rietveld nog vóór beiden lid werden van 'De Stijl'. In 1917 vestigde Rietveld zich als zelfstandig meubelmaker in de Adriaan van Ostadelaan. Door een samenloop van omstandigheden zag Robert van 't Hoff, architect en één van de oprichters van 'De Stijl' zijn eerste experimentele meubelen. Hij raadde hem aan contact te zoeken met 'De Stijl'. Theo van Doesburg was enthousiast over Rietvelds ontwerpen en publiceerde onder andere de vroege ongekleurde versie van de rood-blauwe stoel in het tijdschrift. Met de architect J.J.P. Oud had Rietveld het meest contact, ook nadat Oud 'De Stijl' had verlaten. Rietveld zelf bleef medewerker tot 1931.

In 1924 bouwde Rietveld in opdracht van Truus Schröder-Schröder het zogeheten Schröderhuis dat algemeen erkend



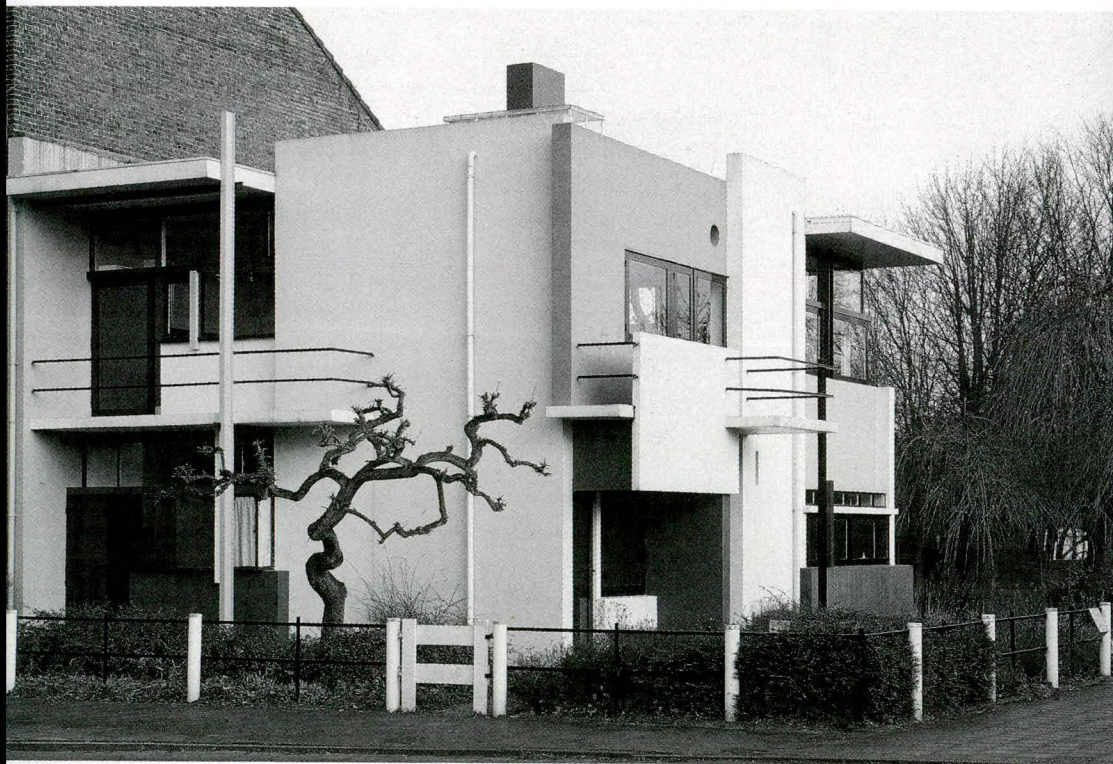
■ afb. 130

Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)

Muziekstandaard, ca. 1928

hardhout, naaldhout, triplex en metaal,
146 x 50 x 60 cm

Inv. nr. 26701



I ofb. 131

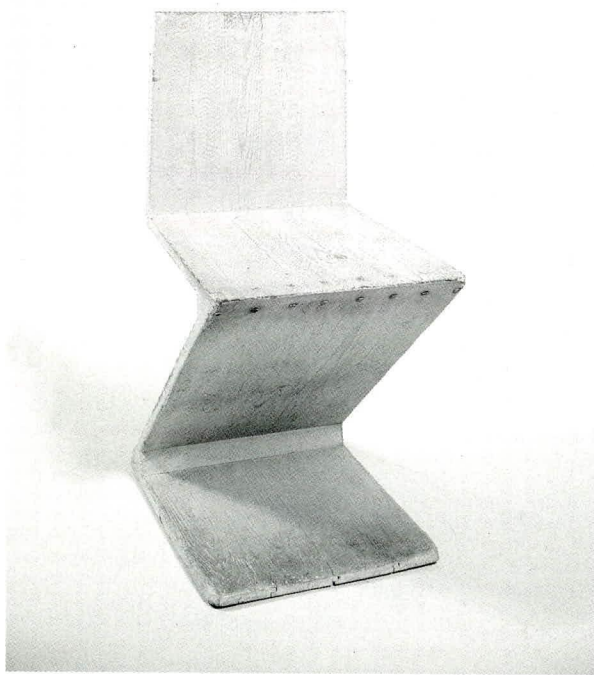
Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)
Rietveld Schröderhuis te Utrecht, 1924

wordt als de architectonische verwerkelijking van de ideeën van 'De Stijl'. Het huis maakte hem in één klap internationaal beroemd. In Rietvelds oeuvre is het huis vooral een afsluiting van de experimenten met ruimte en kleur uit de voorgaande tien jaren. Na die tijd sloot hij zich aan bij de architecten van het Nieuwe Bouwen. De CIAM-bijeenkomsten in La Sarraz in 1928 en Frankfurt am Main in 1929 heeft hij alle twee bijgewoond. Tot 1933 was Rietvelds bureau gevestigd in de atelierruimte van het Schröderhuis. Daarna huurde hij het oude 'Kunstliefde'-pand op de Oudegracht. Het gezin Rietveld woonde sinds 1937 boven de door Rietveld verbouwde bioscoop op het Vreeburg.

In de oorlog stonden Rietvelds beroepsactiviteiten vrijwel stil, omdat hij had geweigerd lid te worden van de Kultuurkamer. Na 1945 leek zijn rol aanvankelijk uitgespeeld. Dankzij de uit Amerika overgewaaide oplevende interesse voor 'De Stijl' kwam Rietvelds werk weer in de belangstelling te staan. Deze herwaardering bezorgde hem in de laatste zes jaar van zijn leven enkele grootschalige en eervolle opdrachten. Hij stierf in het Schröderhuis, waar hij na de dood van zijn vrouw in 1958 was gaan wonen en werd in Bilthoven op de begraafplaats 'Den en Rust' begraven.

Rietveld vertegenwoordigt de stijlvolle gereformeerde kant van Utrecht die vooral onder de kleine middenstanders te vinden is. Het strenge geloof van zijn autoritaire vader heeft hij afgezworen in de jaren dat hij zijn eigen artistieke ideeën ontwikkelde. In de onverzettelijkheid waarmee hij zijn opvattingen over architectuur en vormgeving in praktijk bracht, lijkt hij op 'de schipper naast God', de mens die op aarde geen enkel gezag buiten zijn eigen geweten erkent.

Hoewel Rietveld bekend stond als een uiterst beminnelijke en eenvoudige man is uit alles te merken dat het verwezenlijken van zijn architectonische idealen de belangrijkste doelstelling in zijn leven was. In de uitvoering van het werk was hij bereid tot compromissen met zijn opdrachtgevers. Niet bouwen betekende voor hem waarschijnlijk stilstand en achteruitgang, terwijl elke opdracht een kans was iets van zijn ideeën in de praktijk te toetsen. In het openbaar koos hij eerder een gematigde dan een radicale opstelling. Hij werkte mee aan *De Stijl*, *Wendingen*, *De Gemeenschap*, *i10*, *De 8 en Opbouw*, *Bouwkundig Weekblad*, *De werkende vrouw* en richtte ook nog een eigen blaadje op. Deze zogeheten *periodiek* wilde een 'vrije tribune voor elke levende idee zijn'. De enige keer dat Rietveld nadrukkelijk een minderheidsstandpunt innam was toen hij Van Ravesteyn verdedigde, wiens werk in *De 8 en Opbouw*



afb. 132

Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)

Zigzagstoel, 1932/1933

vurehout,

74,8 x 37,4 x 41 cm

Inv. nr. 26101

inv. nr. 26106

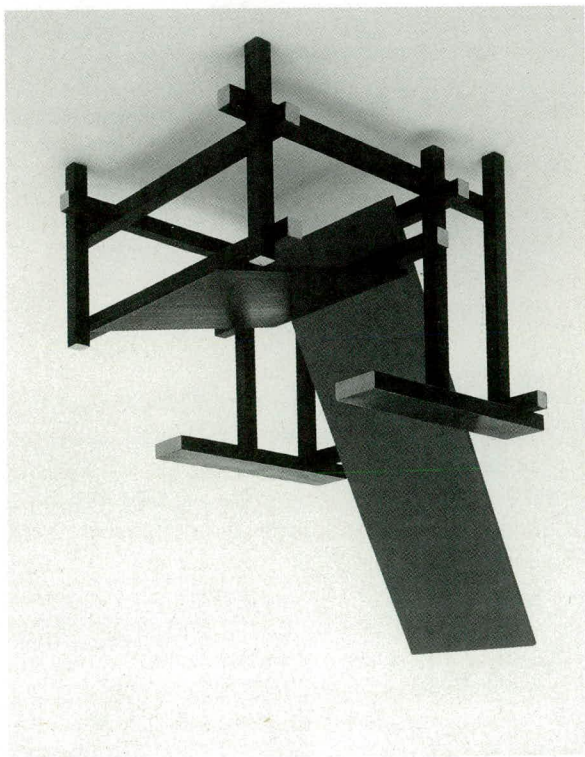
86,6 x 65,9 x 82 cm

multilux, beukenhout,

Leunstoel "de rood-blauwe", ontwerp 1918

Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)

afb. 133



om ideologische redenen werd verketterd. Naast zijn internationale contacten bleef Rietveld actief in het Utrechtse culturele leven. Hij was bestuurslid van de Utrechtse afdeling van de Filmliga, lid van de tentoonstellingscommissie van de 'Utrechtse Kunstkring', en bestuurslid van 'Kunstliefde' met de bedoeling de boel wat op te peppen.

De mensen die in Utrecht op kunst en cultureel gebied de toon aangaven, zijn voor Rietveld van onschatbare waarde geweest. Nijland, Schelling, Ten Doesschate, Begeer, Maronier en niet te vergeten Truus Schröder, om enkele van Rietvelds vroege opdrachtgevers te noemen, zijn allemaal uit het Utrechtse. Andere opdrachtgevers blijken vrijwel altijd via deze vrienden- en kennissenkring op hem geattendeerd te zijn. Indirect komt dit tot uiting in de geografische spreiding van zijn vooroorlogse architectuur, de meeste huizen liggen in of rondom Utrecht. Pas in de jaren vijftig wordt Rietveld voor de bouw van particuliere woonhuizen gevraagd omdat zijn werk landelijke bekendheid kreeg. Desondanks is de invloed van Rietvelds architectuur in Utrecht nooit groot geweest. Met uitzondering van een korte periode in het begin van de jaren twintig toen elke Utrechtse kunstenaar Rietveldiaanse meubeltjes in elkaar timmerde, heeft hij geen stempel op zijn collega's gedrukt. Er ontstond geen 'Utrechtse School'. Rietveld heeft voor de oorlog van de gemeentelijke overheid geen enkele opdracht gekregen. De gebouwen die hij in Utrecht neerzette bleven juweeltjes in een door middelmaat gedomineerde omgeving. Daar is gelukkig ook het Schröderhuis bij dat in 1987 in erfpacht werd gegeven aan de Gemeente Utrecht.

Het Schröderhuis is het belangrijkste onderdeel van de Rietveldcollectie van het Centraal Museum. De basis voor dit deel van de verzameling werd in 1958 gelegd toen het museum de eerste overzichtstentoonstelling van Rietvelds werk organiseerde. Na afloop schonk Rietveld een groot aantal geëxposeerde meubelen en maquettes aan het museum. De grootste uitbreiding vond plaats in 1987 toen met het huis, de inventaris en het archief van mevrouw Schröder deels in bruikleen gegeven en deels geschonken werden. De collectie Rietveldmeubelen is daardoor de grootste in Nederland en één van de pijlers waarop de internationale naam van het Centraal Museum is gevestigd.

Het museum bezit 145 objecten en 28 ontwerpen van toegepaste kunst van Rietveld.

Sybold van Ravesteyn
Rotterdam 1889 - Laren 1981, Moreelsepark, Stationstraat,
Prins Hendriklaan

Sybold van Ravesteyn werd op 18 februari 1889 geboren in Rotterdam. Na een studie voor civiel ingenieur in Delft trad hij in 1912 in dienst bij de toenmalige Maatschappij tot Exploitatie van de Staatsspoorwegen te Utrecht. Van Ravesteyn vestigde zich in 1919 voorgoed in deze stad, eerst aan de Catharijnesingel en later, in 1923 in de Admiraal van Gentsstraat. De Spoorwegen schakelden Van Ravesteyn eerst in bij de betonconstructies - zijn specialisme - van de 'inktpot', het derde administratiegebouw, ontworpen door G.W. van Heukelom. In 1921 kreeg hij van Van Heukelom, zijn directe chef, toestemming ook als zelfstandig architect werkzaam te zijn. Hij ontwierp onder andere zijn eigen woonhuis aan de Prins Hendriklaan 112, waar hij in 1933 ging wonen met zijn tweede vrouw.

Van Ravesteyns contacten met Utrechtse kunstenaars kregen in het begin van de jaren twintig vorm en inhoud. Hij werd bestuurslid van de 'Utrechtse Kunstkring', leerde Rietveld kennen en via hem de architect J.J.P. Oud. Deze introduceerde hem bij internationaal vermaarde architecten als Erich Mendelsohn. Een andere Utrechtse architect, Willem Maas, bracht hem in contact met *De Gemeenschap*. Van 1925 tot en met 1935 was Van Ravesteyn actief betrokken bij dit katholieke Utrechtse tijdschrift. Hij schreef verscheidene artikelen over binnen- en buitenlandse architectuur en recenseerde tentoonstellingen.

In 1929 werd hij lid van *De 8 en Opbouw*. Ook in het blad van deze architectenvereniging verschenen regelmatig bijdragen van zijn hand. In 1938 verliet hij deze groep, omdat zijn opvattingen over architectuur wezenlijk afweken. Vanaf die tijd was hij 'ongebonden'. In 1981 verhuisde hij van de Prins Hendriklaan naar het Rosa Spierhuis in Laren, waar hij twee jaar later op 94-jarige leeftijd overleed.

Hoewel de stijve - in Rotterdam geboren en in Delft getogen - ingenieur weinig gemeen lijkt te hebben met het antiburgerlijke kunstklimaat in de Domstad is Van Ravesteyn 18-karaats Utrechts. Zijn werk, zijn ideeën, zijn opdrachtgevers en zijn vrienden zijn direct met de domstad verbonden. Dit geldt in de eerste plaats voor zijn belangrijkste baas, de Spoorwegen. De NS hebben vanaf hun vestiging in 1860 een dominante rol in Utrecht gespeeld op economisch gebied en op stedenbouwkundig en architectonisch terrein; en indirect ook op het culturele leven, doordat veel vooraanstaande NS-ers actief hieraan deelnamen.



▀ afb. 134

Ir. Sybold van Ravesteyn (1889-1983)

*Slaapkamerameublement, bestaande uit: linnenkast,
tafel, commode, bed, nachtkastje en stoel, jaren '20*

gelakt hout,

uitvoering: fa. M. Middelbeek

opdrachtgever: Jhr. Mr. M.R. Radermacher Schorer

Inv. nr. 12196-12201

Bij de Spoorwegen was Van Ravesteyn verantwoordelijk voor het rayon zuidwest Nederland. Hij heeft in dit gebied talloze utilitaire gebouwen neergezet, van seinposten tot grote stations. Het Centraal Station Utrecht, van 1937 tot 1940 gebouwd en in 1970 afgebroken om plaats te maken voor Hoog Catharijne, was een van de mooiste voorbeelden van zijn eigenzinnige architectuur.

Voor particuliere opdrachtgevers realiseerde hij enkele opmerkelijke verbouwingen, waarbij hij meestal ook het meubilair ontwierp. Jonkheer M.R. Radermacher Schorer, een mecenas voor veel Utrechtse kunstenaars, gaf hem in 1927 opdracht voor de verbouwing van de begane grond van zijn huis aan het Wilhelminapark 12. Radermacher Schorer was ook eigenaar van het door Van Ravesteyn ontworpen slaapkamer-ameublement, dat in 1925 op de wereldtentoonstelling in Parijs stond. Een tweede belangrijke opdracht die Van Ravesteyn in Utrecht realiseerde was de verbouwing van het kantoor van de Brandwaarborg Maatschappij Tiel-Utrecht op de Kromme Nieuwegracht 80. Wie nu nog een goede indruk wil krijgen van Van Ravesteyns architectuur, kan een bezoek brengen aan de Diergaarde Blijdorp in Rotterdam uit 1937-1940, waarvan de uitkijktoren jammer genoeg in 1972 moest worden afgebroken wegens instortingsgevaar of aan de schouwburg Kunstmin in Dordrecht, die kort geleden is gerenoveerd.

Zijn opleiding als ingenieur maakte Van Ravesteyn bij uitstek geschikt nieuwe technische mogelijkheden in de architectuur te introduceren. Door het utilitaire karakter van bijna al zijn spoorweggebouwen werd zijn werk moeiteloos geaccepteerd en toegejuicht door de architecten van het Nieuwe Bouwen. Sybold van Ravesteyn voelde zich verbonden met deze stroming, maar streefde naar een vrijere interpretatie van de uitgangspunten. Al in het begin van de jaren dertig kwam hij tot de conclusie dat architectuur juist ontstaat in het gebied van de vrije keus dat naast of boven elke functionele eis staat. Ook hierin kan zijn ingenieursachtergrond mee hebben gespeeld. Doorkneed in de technische en constructieve aspecten van het bouwen, kon hij zijn aandacht richten op de visuele kanten van de architectuur. De materiële interpretatie van het begrip functionalisme vond hij te eng. Architectuur behoorde ook de behoefte aan schoonheid van de mens te bevredigen. Hiërarchische verschillen in de bestemming van ruimten, bijvoorbeeld tussen de directievergaderkamer en de gewone kantoren, bracht hij in de architectonische vormen tot uitdrukking. Deze opvattingen, die rond 1936 hun stempel gingen drukken op zijn



■ afb. 135

Ir. Sybold van Ravesteyn (1889-1983)

Kaptafelstoel, 1926

gelakt hout, metaal en leer,

80 x 51 x 56 cm

afkomstig van Victome de Noailles, Hyères (Frankrijk)

Inv. nr. 20598



afb. 136

Ir. Sybold van Ravesteyn (1889-1983)

Armstoel, 1935/1936

verchroomd staal, hout en fluweel,

99 x 56 x 63 cm

afkomstig van de Verzekeringsmaatschappij Tiel-Utrecht

Inv. nr. 18134

werk en die hij naar aanleiding van de kritiek op zijn gebouwen in stellingen en artikelen verwoordde, leidde in 1938 tot de definitieve breuk met *De 8 en Opbouw*. De polemiek bracht niet alleen de eigen koers van Van Ravesteyn naar voren, maar legde ook de tegenstellingen bloot binnen de architecten van de Nieuwe Zakelijkheid. Veel architecten hebben hun lidmaatschap opgezegd als reactie op de dogmatische stellingname van het bestuur. Rietveld heeft onder andere in deze richtingenstrijd partij voor Van Ravesteyn gekozen. Dit is minder opmerkelijk dan het lijkt, want ook Rietveld heeft altijd een ruime interpretatie van het begrip functionalisme gehanteerd. Niet het vervullen van puur materiële behoeften stond bij hem centraal, maar de geestelijke bewustwording van het individu. Bovendien stond Rietveld op het standpunt dat de nieuwe architectuur nog in ontwikkeling was. Het verketteren van afwijkende experimenten paste niet in deze redenering en lag waarschijnlijk ook niet in zijn karakter.

Het Utrechtse Centraal Station van Van Ravesteyn waardeerde hij bijzonder om de ruimtelijke werking die er van uitging. Bij de Dordrechtse schouwburg Kunstmin prees hij de trappen uitbundig en maakte geen woord vuil aan de decoratie, die zoveel collega's afschuwelijk vonden. Rietveld ging zelfs zover Van Ravesteys architectuur in 1940 'een vervolg op de in ons blad genoemde functionele architectuur' te noemen. Rietvelds emotionele verdediging van Van Ravesteyn wekt vaak bevreemding omdat zij in en na de oorlog heel andere keuzes hebben gemaakt. Aan het eind van de jaren dertig kenden Rietveld en Van Ravesteyn elkaar echter al twintig jaar. Zij hadden een gemeenschappelijk ideaal en een gemeenschappelijk verleden. Ze werkten voor dezelfde opdrachtgevers, schreven in dezelfde tijdschriften en leefden in dezelfde stad en maakten beiden deel uit van dezelfde kring van kunstenaars, architecten en vormgevers.

Na de oorlog liet Van Ravesteyn zich vooral inspireren door het neo-classicisme en de Italiaanse architectuur. Toen in de tweede helft van de jaren vijftig de functionalistische architectuur in Nederland toonaangevend werd, paste hij zijn stijl aan. Aan de ene kant lijkt dit een vorm van stilistisch conformisme, aan de andere kant is het misschien ook een bewijs dat Van Ravesteyn onder de diverse varianten van zijn typische ornamentiek fundamenteel een 20ste-eeuwse zakelijke bouwer bleef.

Onder de Nederlandse architecten nam Van Ravesteyn een slecht begrepen uitzonderingspositie in. Dit betrof zowel zijn werk als

zijn ideeën. De laatste zijn echter heel goed te plaatsen binnen het gedachtegoed van *De Gemeenschap*. Dit tijdschrift, opgericht door een groep vooruitstrevende katholieke kunstenaars en schrijvers was anti-burgerlijk en anti-materialistisch, maar wel sociaal geëngageerd en streefde naar een nieuwe maatschappij met nieuwe geestelijke waarden. In deze groep bestond een nostalgisch verlangen naar de veronderstelde eenheid van de middeleeuwse kunst. Men bewonderde het oude Italië om zijn kunst en architectuur en het nieuwe Italië om de ideologie en het bewind van Mussolini. Bij een deel van *De Gemeenschap* zou dit tot een keus voor het fascisme leiden. Ook bij Van Ravesteyn zien we deze ontwikkeling in zijn ideeën en in zijn werk. Van Ravesteyn bracht een van de idealen van *De Gemeenschap*, het middeleeuwse 'Gesamtkunstwerk', in praktijk door andere kunstenaars bij zijn projecten te betrekken voor monumentale beelden, wandschilderingen, stucwerk en glas-in-lood.

De schilders Willink en Koch bewonderde Van Ravesteyn omdat zij met realistische elementen een magische wereld schiepen. In zijn architectuur trachtte hij op verwante wijze een extra dimensie aan te brengen door aan de ruimtelijke, functionele structuur de gevoelsmatige artistieke waarde van het ornament toe te voegen.

Van Ravesteyns heeft grote invloed gehad op een aantal Nederlandse architecten, waaronder de reeds genoemde Willem Maas. Maar ook bij de architecten van het Nieuwe Bouwen liet zijn werk sporen na, bijvoorbeeld in het interieur van de door Rietveld ontworpen Utrechtse bioscoop Vreeburg.

Het beeld van Utrecht was enkele decennia evenzeer verbonden met het Centraal Station als met de Domtoren. De betekenis van Van Ravesteyns architectuur werd echter lange tijd overschaduwd door zijn stellingname in de Tweede Wereldoorlog. Hij bleef werken voor de Nederlandse Spoorwegen en was onder andere verantwoordelijk voor de inrichting van een treinwagon als werk- en vergaderruimte voor A. Seyss-Inquart. Dat besmette verleden heeft Van Ravesteyn met meerdere Utrechtse kunstenaars gemeen. De basis van die keus ligt gedeeltelijk in de specifieke kenmerken van de Utrechtse geschiedenis en het Utrechts kunstklimaat.

De collectie Van Ravesteyn ontwerpen in het Centraal Museum toont overtuigend aan hoe groot het nationale en internationale belang van een stedelijk georiënteerde collectie kan zijn. Van Ravesteyn was in de eerste plaats architect. Hij ontwierp vrijwel uitsluitend meubels voor de inrichting van zijn eigen gebouwen.

Dit houdt in dat het om kleine series gaat, die vaak verdwenen met de afbraak van een gebouw. Het mag een wonder heten dat het Centraal Museum op enkele stukken na alle belangrijke meubelontwerpen van Van Ravesteyn in zijn bezit heeft en bovendien een aantal van de beelden die voor zijn gebouwen zijn gemaakt.

Het Centraal Museum bezit 59 objecten van toegepaste kunst van Van Ravesteyn.

Het ontstaan van de kostuumafdeling

In een artikel over de relatie tussen Utrecht, het Centraal Museum en het verzamelgebied Mode en Kostuums past het aan te geven hoe en waarom deze collectie juist op deze plaats gestalte kreeg. Utrecht is te beschouwen als de bakermat van de bestudering van historische kostuums in Nederland. De eerste leerstoel voor kunstgeschiedenis werd gevestigd in 1907 aan de Utrechtse universiteit, al bestond tot 1921 slechts een bijvakmogelijkheid. De eerste hoogleraar, prof. dr. W. Vogelsang, had een brede cultuurhistorische interesse, onder andere voor kostuumgeschiedenis en dat enthousiasme wist hij op verschillende van zijn studenten over te dragen. Zo promoveerde jkvr. Carla H. de Jonge bij hem in 1916 op het Noordnederlandse mannenkostuum in de eerste helft van de 16de eeuw. Het jaar daarop kwam zij in dienst van de Gemeente Utrecht om aan de openbare verzameling van de stad te werken; archief en museum waren nog niet gesplitst. Op 1 augustus 1921 werd de nieuwe behuizing van het Centraal Museum in de Agnietenstraat geopend. Bij de nieuwe inrichting heeft jkvr. De Jonge direct al een kostuumopstelling verzorgd. Daarmee sloot zij aan bij internationale ontwikkelingen. Omstreeks 1920 richtten verschillende Europese musea de eerste kostuumzalen in. In Nederland gebeurde dat in Amsterdam en Utrecht.

Carla de Jonge was behalve in oude kostuums ook geïnteresseerd in kleding en accessoires uit haar eigen tijd. Ze nam bijvoorbeeld in de jaren 1930 al japonnen uit de voorgaande decade op in de collectie. In 1924 schreef ze een boekje over hedendaagse sieraden in de serie 'De Toegepaste Kunsten in Nederland'. Ze nam in haar publikatie ook werk uit 1924 op, onder andere van Cris Agterberg. Als ze het budget er voor had gehad, had ze zeker toenmalige moderne sieraden aangekocht voor het museum.

Jkvr. De Jonge heeft tijdens haar lange loopbaan bij het museum (in 1941 werd zij directrice) de kostuums blijvend een belangrijke plaats in de collectie gegeven. Na haar afscheid in 1952 behield het Centraal Museum vrijwel zonder onderbrekingen een vaste kostuumopstelling.

Vanuit de kostuumverzameling kunnen geen keuzen gemaakt worden rond belangrijke plaatselijke modeontwerpers. Zelfs in Amsterdam verwerven pas na de Tweede Wereldoorlog enkele modeontwerpers immers landelijke bekendheid. Eeuwenlang was de mode in Nederland een vrijwel rechtstreekse afspiegeling van ontwikkelingen elders in Europa, met name in Frankrijk. Toch bevat de collectie van het Centraal Museum enige kledingstukken die een duidelijke band met de stad Utrecht en bepaalde bewoners laten zien. Bovendien dienen zich verschillende thema's aan, aan de hand waarvan een kleine Utrechtse selectie getoond kan worden en een Utrechts verhaal verteld kan worden.

afb. 137

De oudste voorwerpen belandden in de verzameling dankzij opgravingen in de stad en hebben derhalve deel uitgemaakt van de garderobe van Utrechters. Uit middeleeuwse grafkelders in de Domkerk kwamen een bisschopsschoen en -mijter te voorschijn. Met name de prachtig geborduurde bisschopsschoen heeft de tand des tijds zeer goed doorstaan en biedt een unieke mogelijkheid textiel-kunstnijverheid uit een zeer ver verleden te bewonderen en te leren kennen.

In alle Nederlandse kostuumverzamelingen dateren de oudste kledingstukken die volledig bewaard gebleven zijn uit het midden van de 18de eeuw. In die periode is kennelijk een bewaarbesef ontstaan. De stad Utrecht vormt in dit opzicht geen uitzondering.

We kunnen over de kostuumgeschiedenis van de periode daarvoor kennis verwerven via de bestudering van schilderijen en handschriften. Middeleeuwse geïllustreerde handschriften bezit het Centraal Museum echter niet. Exemplaren afkomstig uit Utrecht bevinden zich in het Catharijneconvent te Utrecht en verder in collecties in het buitenland. Een beschrijving van de kleding in deze handschriften zou binnen dit kader te ver voeren.

afb. 138

Het Centraal Museum bezit wel een zeer grote collectie portretten van voornamelijk Utrechtse personen vanaf de 16de eeuw. De op deze portretten afgebeelde kleding geeft een goed beeld van de kostuumontwikkeling uit deze twee eeuwen. Deze portretten met hun overwegend bekende herkomsten zijn bovendien heel goed in Utrecht te plaatsen.

afb. 139

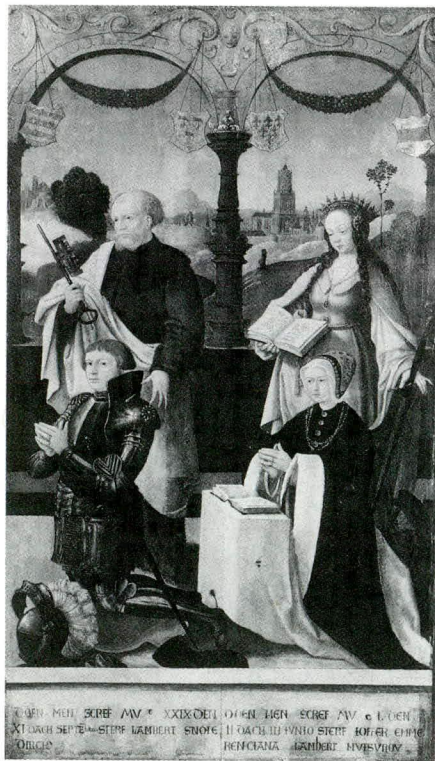


afb. 137

Bisschopsschoen van zijden rips weefsel,
14de/15de eeuw.

gevonden in 1921 in een grafkelder onder de kapel van
bisschop Guy van Avesnes in de Dom te Utrecht

Cat. 1928/1296



afb. 138

Utrechts Meester

*Binnenzijde van de rechtervleugel van een altaarstuk
van de familie Snoy met de voorstelling van de stichters
en hun beschermheiligen, ca. 1530*

olieverf op paneel,
146,5 x 80,2 cm

Inv. nr. 6078



■ afb. 139

Paulus Moreelse (1571-1638)

Portret van Anna Ram-Strick (1591-1637), 1625

olieverf op doek,

112,5 x 85,3 cm

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

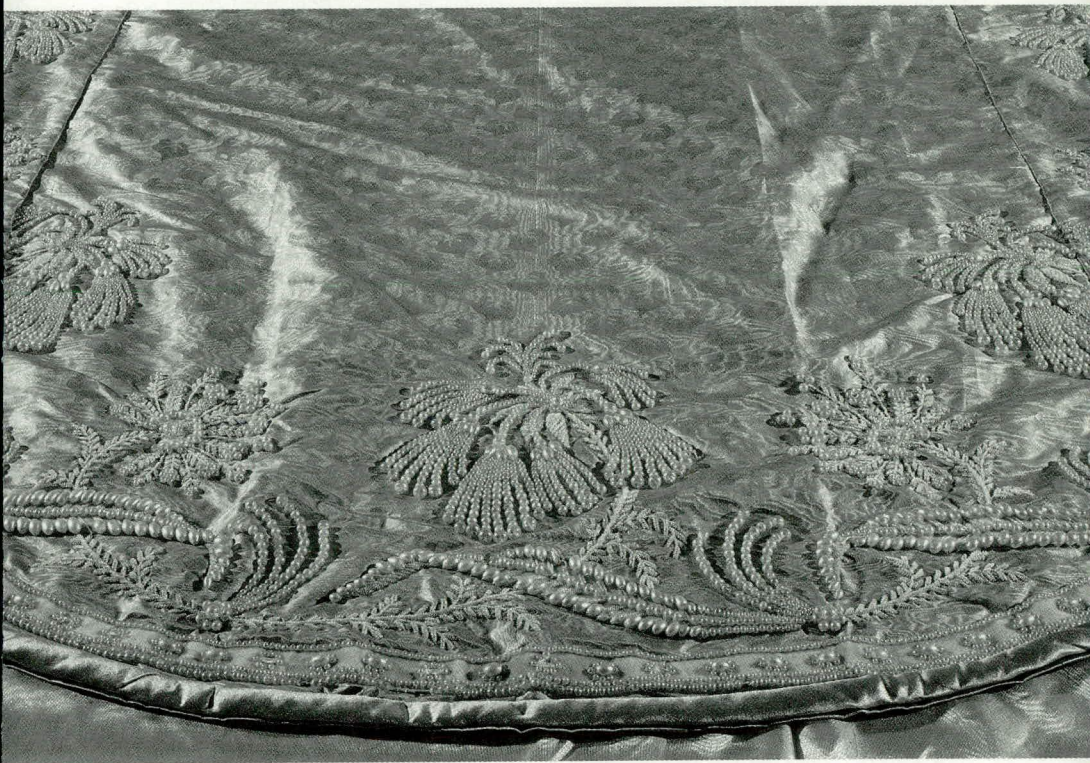
Inv. nr. 10239

afb. 140

Bij een van de topstukken uit de collectie is duidelijk een Utrechtse herkomst aanwijsbaar. Het gaat om een hofsleep ■ uit 1809, die hoogstwaarschijnlijk door een Utrechtse gedragen is. In Nederland bevond zich in openbaar bezit geen empire hofsleep tot in 1975 aan het Centraal Museum een dergelijk gewaad werd geschonken. Er zijn nog steeds geen schriftelijke bewijzen gevonden, maar het is zeer aannemelijk dat de sleep is gedragen door de betovergrootmoeder van de schenkster: Elisabeth Charlotta Both Hendriksen, geboren Winter (1786-1809). Een miniatuurportretje toont ons een allesbehalve wufte vrouw, geportretteerd met de huiselijke muts. Op 27 maart 1804 trouwde zij met mr. Willem Jan Both Hendriksen, die sinds twee jaar raadsheer bij het Hof van Utrecht was. Deze functie had hij ook voor 1795 bekleed, maar hij was als orangist tijdens de Bataafse Revolutie ontslagen. Op 25 april 1809 werd hij door koning Lodewijk Napoleon als ridder opgenomen in de Orde van de Unie. In de (Nederlandse) *Almanac de la Cour pour l'année 1810* wordt het kostuum van de ridders van de Orde afgebeeld en uitvoerig beschreven, maar over de aanwezigheid van de dames bij de installatie en andere plechtigheden betreffende de Orde wordt niet gerept. Elisabeth Charlotta bewoonde met haar gezin het fraaie huis Janskerkhof 13, waar nu het Kantongerecht gevestigd is. In augustus 1809 zal ze zeker door koning Lodewijk Napoleon zijn uitgenodigd op een bal dat hij in Utrecht gaf voor de dames uit de hele provincie. Maar op bals werden geen hofslepen gedragen.

De duchesse d'Arbrantès schrijft in haar memoires, dat het hofkostuum niet gedragen werd bij het voorstellen aan prinsessen uit de keizerlijke familie, dat men dan slechts een japon met een (vaste) sleep draagt. Buitenlandse vrouwen, die in hun land al aan hun vorst zijn voorgesteld, worden aan het Franse hof ontvangen in een gala-toilet, maar de losse hofsleep dragen ze alleen bij het voorstellen aan de keizer en de keizerin en in alle omstandigheden waarin heren 'le grand costume' dragen. Het echtpaar Both Hendriksen was aan Lodewijk Napoleon voorgesteld en is waarschijnlijk bij een eventueel bezoek daarna aan Parijs conform deze regels gekleed gegaan. Misschien komt hun naam nog voor op eventueel bewaard gebleven gastenlijsten van het hof van Napoleon.

Het is niet duidelijk wie de hofsleep gemaakt heeft. Het ligt het meest voor de hand, dat Elisabeth Charlotta de vervaardiging van haar sleep heeft toevertrouwd aan een Parijse couturier.



▀ afb. 140

Hofsleep (detail), 1809

lavendel moirée-zijde met ivorkleurig fluweel,
geborduurd met ivorkleurige chenille en parelkleurige kralen,
voering: zijden satijn

Zeer waarschijnlijk gedragen door de
Utrechtse Elisabeth Both Hendriksen-Winter (1786-1809)

Inv. nr. 19760



afb. 141

Japon van zijde met macramé en kraaltjes, 1912
 Ontworpen en uitgevoerd op de "Vakschool voor
 Verbetering van Vrouwen- en Kinderkleding"
 te Amsterdam, voor de Utrechtse mevr. Redeke-Hoek.
 Inv. nr. 10066

Tijdens het Empire had Mr. Herbeaut zich zelfs gespecialiseerd in manteaux de cour. De hofcouturier Leroy heeft vermoedelijk de meeste slepen geleverd. Zijn boekhouding uit de jaren 1811 - '15 is bewaard gebleven, met een complete klantenlijst. Voor de Utrechtse hofsleep begint deze lijst twee jaar te laat. In de familie is haar naam altijd verbonden geweest met de sleep. Elisabeth Charlotta is 16 december 1809 op 23-jarige leeftijd overleden. Het is goed denkbaar, dat de echtgenoot van de zo jong gestorven Elisabeth haar hofsleep als een dierbare herinnering aan haar bewaard heeft. De sleep is zeker met een bijbehorende galajapon gedragen in een afstekende kleur; meestal was dat wit.

In het kort is de hofsleep als volgt te omschrijven: Onder de rozet kan de sleep met een haak aan de japon worden bevestigd. De pandjes sluiten op geraffineerde wijze onder de boezem. Verder is de snit heel eenvoudig en is het rijke effect vooral te danken aan de fraaie materialen. De stof is een moiré zijde met een blaadjesmotief uitgespaard in het moiré patroon. Opgevlude rand en voering zijn van zijden satijn. Langs de rand loopt een ornament van bladranken met gestileerde bloemen, geborduurd met ivorkleurige chenille en parelkleurige kralen, gedeeltelijk op een apart toegevoegd fond van ivorkleurig fluweel. De rand is ± 26 cm breed op het breedste punt, net zo breed als de rand op het petit costume van Joséphine, tijdens haar kroning tot keizerin, in 1804.

Over hofslepen zijn we goed ingelicht door contemporaine publicaties. Vanaf 1805 worden in het *Journal des Dames et des Modes*, het modetijdschrift van die tijd, herhaaldelijk hofslepen afgebeeld. In 1805 vertonen ze een hoekige lijn, daar waar de sleep de grond bereikt. In 1809 komt alleen de doorlopende lijn voor, zoals de 'Utrechtse' hofsleep die vertoont.

Aangezien 1809 tevens het overlijdensjaar van de draagster is, valt het kledingstuk in dat jaar te dateren.

Reformkleding

De Utrechtse mevrouw J.L. Redeke-Hoek schonk in 1947 een zeer belangrijke door haar zelf gedragen japon aan het museum. Haar japon was in 1912 vervaardigd op de Vakschool voor Vrouwen- en Kinderkleding in Amsterdam, in 1909 opgericht door de Vereeniging voor Verbetering van Vrouwenkleding. Deze in 1899 opgerichte vereniging trok ten strijde tegen de onnatuurlijkheid in de vrouwenkleding, die de laatste halve eeuw steeds verder was toegenomen. De reformbeweging was een internationaal verschijnsel met idealen waarvoor ook in

Nederland velen zich enthousiast hebben ingezet.

De japon van mevrouw Redeke is gemaakt van zacht zeegroene zijde, versierd met macramé en kraaltjes. Voor het kielvormige model was maar weinig stof nodig en de vervaardiging kon in zes uur voltooid zijn. Het ceintuurtje houdt de ruimte op de rug bij elkaar en is bovendien verstelbaar. De sierlijkheid van deze japon gaat niet ten koste van de bewegingsvrijheid, zoals dat in het begin van de 20ste eeuw vaak nog wel het geval was. De bijdrage van mevrouw Redeke-Hoek aan de verwezenlijking van de reformidealen is vooral in de vorm van brochures geweest in de serie 'Reformkleeding voor Iedereen' (1912-1916).

De Utrechtse componiste Catharina van Rennes heeft ook reformkleding gedragen. Ze vormt daarmee een opvallende uitzondering onder de dames tussen het publiek in 'De Pauze' van een concert in het Concertgebouw, geaquarelleerd door A. Molkenboer in 1903 (eigendom van Het Concertgebouw N.V. te Amsterdam).

Utrechtse trouwkleeding en japonnen voor Utrechtse studentenbals in de collectie

Collectiedelen waarvan de Utrechtse herkomst vaak bekend is zijn de trouwjaponnen en de baljurken voor studentenbals met name uit de 20ste eeuw.

Een trouwensemble uit 1879 bevat het oudste 'etiket' op een kledingstuk uit de verzameling.

De maakster heeft de naam van haar winkel met gouden letters (Robes & Costumes Mme J. DETERLINGEN UTRECHT) laten aanbrengen in de zijden binnen-tailleband van het lijfje. ■ Dergelijke naamsaanduidingen verschijnen vanaf ± 1870 in kledingstukken, op sommige accessoires al eerder. Van het trouwensemble uit 1879 weten we dat het gedragen is op een bruiloft te Wijk bij Duurstede. Hoewel bruiden op het platteland vaak zwarte kleding droegen, heeft het zwart van de Wijkse bruid vrijwel zeker te maken met het overlijden van haar vader, kort vóór de bruiloft. De zwarte knoopjes aan haar witte handschoenen duiden daar ook op.

De volgende Utrechtse trouwjapon dateert uit 1965. De schenker studeerde kunstgeschiedenis in Utrecht en liet zich bij haar eigen ontwerp inspireren door de kostuumgeschiedenis: een japon in empire stijl van wit fluweel met nylon kant. ■ Dit ontwerp werd uitgevoerd door een indertijd bekende Utrechtse naaister, mevrouw Mulder, bijgenaamd 'Pietje'. Iets later, in 1968, werd een trouwjapon ontworpen als reactie op de inmiddels

afb. 142

afb. 143



afb. 142

**Tweedelig trouwkostuum
van ripszijde met machinale kant, 1879**

gedragen bij huwelijk in Wijk bij Duurstede op 23-12-1879,
etiket: Robes & Costumes, Mme J. Deterlingen, Utrecht

Inv. nr. 17874



afb. 143

Drie trouwjaponnen, van links naar rechts:

Trouwjapon van zijden fluweel, 1965
 Ontworpen en gedragen door Utrechtse studente,
 uitvoering: mevrouw Mulder te Utrecht,
 Inv. nr. 16709

H. Jurriëns-van Ouwkerk (1944)
 Trouwjapon van katoen, 1968
 gedragen door utrechtse studente,
 Inv. nr. 16850

Trouwensemble van synthetisch weefsel
 met bloemenkant van katoen, 1970
 Gekocht bij de firma Den Daas, Steenweg, Utrecht.
 gedragen door Utrechtse studente.

heersende minimode. Het romantische ontwerp is van Hilderie Jurriëns en vreemd genoeg voor een trouwgewaad uitgevoerd in een simpele katoen. Tekeningen van Kate Greenaway leverden de inspiratie voor de jurk; het bijbehorende pijpekrulletjes-kapsel kwam uit de wereld van Mary Quant.

Een door en door Utrechts trouwenensemble dateert uit 1970. Een Utrechtse studente kocht het bij de firma Den Daas op de Steenweg; ze trouwde erin in Utrecht en hield haar receptie in het Wilhelminapark. Dit witte, crêpe trouwpak, bestaat uit een mouwloos jurkje met een iets korter mantelachtig overjurkje, beide versierd met eenvoudig bloemenkant van witte katoen. Over de bruid in het kort verbaast in 1970 niemand zich meer. Deze voor die tijd karakteristieke trouwkleiding zou overal in Nederland gedragen kunnen zijn, maar heeft een extra aardige plaats in de collectie vanwege de duidelijke Utrechtse herkomst.

In de museumverzameling bevinden zich verschillende baljaponnen van studentleden van de in 1899 opgerichte Utrechtse Vrouwelijke Studentenvereniging (UVSV). De oudste tot nu toe achterhaalde dateert uit 1937. Tien jaar later in 1947 maakte mejuffrouw C. Ducro uit de Frederik Hendrikstraat een 'Weensche' baljapon voor een Weens feest in opdracht van een studente. Ze bezat verscheidene baljaponnen van de hand van mej. Ducro en herinnert zich dat deze naaister al japonnen uitvoerde voor haar moeder.

Aan het begin van de jaren zestig konden de jongedames terecht bij de al eerder genoemde mevrouw Mulder. Het moet er bepaald hectisch zijn toegegaan, in het wat maffe atelier aan de Weerdsingel. Zorgen dat je aan de beurt kwam, was vooral in een lustrumjaar een hele kunst. Een groen fluwelen avondjapon met jasje uit 1961 is het vroegste stuk van de hand van mevrouw Mulder in de museumcollectie. ■ Een tweede japon uit haar atelier, nu in de collectie, dateert uit 1964. Een fraaie confectie baljapon uit 1960, met voor die tijd typerende bijhorende petticoat, werd gedragen op het lustrumbal in 1964. ■

De ontwerpen voor japonnen voor studentenbals ondergingen door de jaren heen nauwelijks invloed van de belangrijkste modestromingen. Veel baltoiletten zijn vervaardigd door de draagsters zelf of door hun moeders. De grootste zorg was toch vaak dat de baljurk niet te veel moest kosten. Opvallend mooie, elegante japonnen met een modieuze allure behoorden op de studentenbals waar dan ook tot de grote uitzonderingen en dat is nog steeds zo.

afb. 145

afb. 144



■ afb. 144

Baljapon met petticoat, voile, satijn, pailletten, 1960
 gekocht in Arnhem. Gedragen door Utrechtse studente, o.a. bij bal in
 Tivoli t.g.v. het UVSV-lustrum in 1964

Inv. nr. 22784



■ afb. 145

Twee avondjaponnen:

links: avondjapon van bedrukte zijde, 1964/65
ontwerp: Marjan de Bruin, Bilthoven
uitvoering: mevrouw Mulder te Utrecht
gedragen door UVSV-ster

Inv. nr. 17284

rechts: avondjapon van katoenen fluweel, 1961
uitvoering: mevrouw Mulder te Utrecht
gedragen door UVSV-ster

Inv. nr. 16710

**De mode-opleiding van de Akademie voor
Beeldende Kunst Artibus,
sinds 1 januari 1987 Hogeschool voor de Kunsten Utrecht**

Kort na de Tweede Wereldoorlog werden aan verschillende kunstacademies mode-opleidingen opgezet. De Rietveld Academie in Amsterdam opende de rij, daarna volgden Rotterdam, Breda en Arnhem. In 1958 startte docente Tatja Boomsma samen met twee collega's in Utrecht een avondopleiding, die ze in 1964 uitbreidde met een dagopleiding. Ze leidde deze opleiding tot 1990. Het stempel dat docente Tatja Boomsma tijdens haar lange loopbaan drukte op de mode-afdeling kenmerkte zich door "een stilistisch evenwicht tussen experimenteel en toegepast werk." In 1977 was de mode-afdeling voor het eerst te gast in het Centraal Museum. De jaarlijkse show vond plaats in de museumtuin op een stralende voorjaarsdag. Een talrijk publiek genoot van dit evenement. De collecties stonden in het teken van natuurlijke stoffen en kleuren. Bij de kledingstukken in ongebleekte, gele en zachtgroene katoen vormden ijspapavers uit de tuin de accessoires. Twee jurken en een mannenpak van studente Han van den Berg bleven als schenking in het museum.■

afb. 146

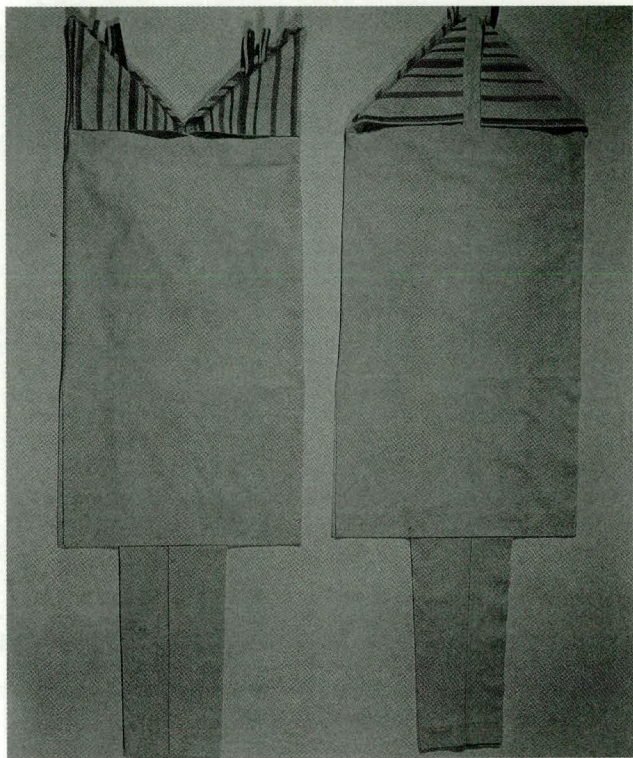
In de zomer 1987 werd de toenmalige eerste kostuumzaal vrijwel geheel vrijgemaakt voor een vrolijke opstelling van eindexamenswerk. Uit een dergelijke opstelling in 1988 werden twee stellen door het museum aangekocht, een voor een man door Madelon Bruna en een voor een vrouw door Bregt Zuidema.■ Drie van de zes deelnemers ontwierpen de geestige stoffen met onder andere tulpen en molens, die vanwege het thema Hollandse Folklore werden ontwikkeld.

afb. 147

Van de huidige modedocent en ex-student Hans van Kooten werd in 1991 een jurkje verworven, dat hij samen met Ruud van der Peijl onder het label Gletcher had ontworpen. Tenslotte bezit het Centraal Museum van de in Utrecht geboren Nico Verhey, die zijn opleiding grotendeels genoot aan de Academie Artibus, een groot aantal bepaald geïnspireerde ontwerpen, alle door hemzelf geschonken. Nu hoort hij echter geheel in de Amsterdamse modewereld thuis.

Boetieks

In september 1966 wordt aan het Rokin 64 de eerste Nederlandse boetiek geopend. Dit 'flitsende idee' kwam van de reclame-afdeling van het toen bekende modemagazijn Voss. Op 3 december komt er voor de Utrechtse tieners een filiaal op



■ afb. 146

Han van den Berg (1952)

Twee jurken met pantalons, voorjaar 1977
ongebleekte katoen en biaisband in geel en groen,

Inv. nr. 20710/20711



afb. 147

Bregtje Zuidema (1965)

Folklore dameskostuum 'Le Vent du Nord' (zwangere vrouw)

effen en bedrukte katoen, 1987

Madelon Bruna (1961)

Herenkostuum 'Le Vent du Nord'

effen en bedrukte katoen en organza, 1987

Inv. nr. resp. 26569/26570

de Oudegracht. Zo kunnen de 'jonge klantjes' (van 14 tot in de 30!) ook in Utrecht iets proeven van de avontuurlijke sfeer in Londen boetiekenstraat bij uitstek, Carnaby Street. Het Centraal Museum krijgt de beschikking over een jurkje van de Utrechtse boetiek uit december 1966, indertijd gekocht door een vooruitstrevende 25-jarige studente met bescheiden middelen. Natuurlijk gaat het om een mini-jurkje. In de collectie bevinden zich vijf 'Rock in '64' affiches uit 1972 - '73. Deze boetiek heeft zich dus nog een aantal jaren kunnen handhaven. ■

afb. 148

Ook Lily Conemans raakte zeer geïnspireerd door de opwindende winkels in Carnaby Street. Ze wilde niets liever dan in Utrecht, waar haar vader een (nog steeds bestaande) herenkleedingzaak had, een dergelijke winkel openen. Begin september 1967 was het zover, en wel in een voormalig snoepwinkeltje in de Donkerstraat nr. 23. Architect Hubert Jan Henket gaf het oude pandje een eigentijds interieur met de toenmalige modekleuren bruin, wit en oranje. Lily en zusje Terry noemden hun boetiek 'Het Snoepwinkeltje'. Eind 1970 verkochten ze de winkel weer. Uit de tijd dat de zusjes Conemans de boetiek dreven, zijn nog twee jurkjes bewaard gebleven.

Begin 1973 kocht het museum een door Lily en Terry in Londen gemaakte gesigineerde lange tweedelige japon van gele, witte en zwarte Thai-zijde, een kleurencombinatie geïnspireerd door die van een tropisch visje. ■

afb. 149

Flower Power/anti-confectiekleding

Weer een nieuw boeiend fenomeen was de komst van de mode van de tweedehands kleren (en tapijten). Al dan niet vermaakt en zeer bewust geselecteerd vormden deze kleren via ongewone combinaties een reactie op de minimode. De wel jeugdige en optimistische minimode vond men na enige tijd toch wat kaal, niet schilderachtig genoeg. ■ India werd een geliefde reisbestemming. Meegebrachte exotische kledingstukken konden bijvoorbeeld gedragen worden over jurken uit de jaren dertig. Men was tot het inzicht gekomen dat de toegenomen welvaart de mens eerder agressief dan tevreden had gemaakt. De anti-consumptie-maatschappij werd gepreikt met bloemen in de hand.

afb. 150

Aan de werfkelder van Oudegracht 99 kwam in november 1971 de eerste Nederlandse AntiKonfektie Boetiek, 't 'WEP' (Werken-Eten-Pitten). ■ Anke Verheul en Emiko van Buitenen, beiden opgeleid aan de mode-afdeling van de Akademie Artibus, gaven daar shows met eigen ontwerpen. Achter in hun werfkelder hadden zij het mooiste prikbord van Utrecht. De winkel bestaat nog steeds en is inmiddels gevestigd in de Voorstraat,

afb. 151



afb. 148

Affiche Nieuwe Avonturen bij Rock In 64, 1972

papier,
128,5 x 89,7 cm

Inv. nr. 17999



■ afb. 149

Lily Henket (1943) en Terry Conemans (1945)
Tweedelige japon van Thai-zijde, januari 1973
Inv. nr. 18092



I afb. 150

Flower Power. Utrechtse beat danseres Penney de Jager
affiche, ca. 1970/1971

afb. 152

sinds vier jaar onder leiding van Anke alleen. In april 1974 openden Heleen Schuttevaer en Marianne Froentjes 'Magazijn De Verfraaiing' in de Lange Nieuwstraat. Naar het voorbeeld van winkeltjes in de Jordaan gingen ze in Utrecht nostalgische tweedehands goederen, waaronder kleding verkopen. Het museum kocht voorjaar 1975 o.a. een nachtjapon uit de jaren 1940, die in 1975 als jurk gedragen diende te worden. Op de tentoonstelling kan deze jurk bijvoorbeeld heel goed gecombineerd worden met een bolero van geverfde reepjes nylonkous. ■ De schenker maakte en droeg dit hoogst karakteristieke stuk zelf. Ook zij volgde de mode-opleiding aan de Akademie Artibus.

Galerie Leni Coumans

In de Utrechtse Biltstraat heeft het op nr. 32 gedurende vijf jaar gegonsd van allerlei activiteiten op modegebied. Vijf jaar lijkt niet zo lang, maar voor wie het een en ander min of meer heeft gevolgd is het haast onvoorstelbaar dat er zoveel is gebeurd en georganiseerd in zo'n korte periode.

Leni Coumans bezorgde Utrecht in 1985 de eerste kleding-galerie van Nederland. De tentoonstellingen werden meestal geopend met verduidelijkende shows. Voor thematische projecten nodigde Leni beginnende en bekende ontwerpers uit. Haar eigen enthousiasme werkte aanstekelijk. Er was veel belangstelling voor tentoonstellingen van overhemden, stropdassen, paraplu's en parasols.

In het voorjaar van 1986 gaf Leni een show in de kapel van het Centraal Museum met een overzicht van het werk van de verschillende exposanten uit het eerste galeriejaar. Het werk van Marta de Wit liet ze najaar 1987 zien met een show in de aula van het museum.

Het museum verwierf via galerie Coumans kleding van Rien Verhoeckx, Marta de Wit, The People of the Labyrinths, Ruurd de Graaff en Alexander van Slobbe/Orson & Bodil, evenals accessoires van Anja de Roos. De aanwezigheid van deze galerie is voor onze kostuumafdeling in deze periode van groot belang geweest.

Gedurende enkele jaren was Utrecht op textiel- en modegebied de ideale stad als reisdoel voor geïnteresseerden in deze materie. Naast Leni's modegalerie was er ook Galerie Mooi voor eigentijdse textielkunst. In Het Catharijneconvent is permanent oud kerkelijk textiel van hoge kwaliteit te zien. Kostuumliefhebbers konden hun hart ophalen bij het Historisch Kostuum Museum en vervolgens de dag afsluiten in de Agnietenstraat.



I afb. 151

Affiche WEP Antikonfektie-boetiek, Utrecht 1975

papier,
61,9 x 43,9 cm

Inv. nr. 20083



afb. 152

Flower power-mode, 1974

Bolero: geverfde en geknoopte reepjes nylonkous

Jurk: kunstzijden crêpe

Inv. nr. resp. 26303/26306

afb. 153

Begin 1988 kocht het museum drie kledingstellen aan van de Utrechtse ontwerper Ruurd de Graaff (1952). ■ De twee jurken en een mannenpak werden gekozen uit de fraaie show bij de opening van zijn tentoonstelling bij galerie Coumans. In de jaren 1978-1981 verkocht hij eenmalige ontwerpen in zijn winkel, 'Quasimodo', in de Lange Nieuwstraat 45. In de daarop volgende jaren bracht hij kleine collecties uit, die in Amsterdam en Utrecht verkrijgbaar waren. Het uitgangspunt van zijn werk bestaat uit 'zijn eigen interpretatie op coupetechniek-en, waarbij door middel van subtiele detailveranderingen en accentverschuivingen het totaalbeeld een hedendaags aanzien krijgt'.

In 1989 won hij de wedstrijd 'Ontwerpen in Wol' voor het maandblad Avenue en het Internationale Wol Secretariaat. Sinds 1993 houdt hij zich uitsluitend met mannencollecties bezig.

Stigters

afb. 154

Jacobien Hummelen en Heleen van der Wouden werken samen onder de naam Stigters. ■ Beiden zijn in 1991 afgestudeerd aan de afdeling modevormgeving van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. In oktober 1992 openden zij hun winkel aan de Oudegracht 70.

De nieuwste mode uit Utrecht op 'De Utrechtse Parade' komt van Stigters en is gekozen uit de collectie voor najaar 1994. De twee vrouwenstellen hebben rokken, tot iets boven de enkels, die naar de zoom toe iets uitlopen. De mouwloze top met rok en blouse, in echte winterstoffen en kleuren, vormen een mooi contrast met de gebroken witte hemdjurk van satijn (van een soepel katoen/viscose mengsel) over een witte tricot blouse met lange mouwen. De materialen zijn degelijk, maar heel interessant gecombineerd. In deze haast kloosterachtig ingetogen kleren lijkt de bewegingsvrijheid optimaal. "Het merk Stigters brengt twee maal per jaar een kollektie kleding voor vrouwen, bestaande uit basic kledingstukken met een goede pasvorm, kwaliteit in materiaal en afwerking en een duidelijke uitspraak in ontwerp. Klassiek en casual worden door middel van belijning, proportionering, materiaalgebruik en/of kleur op dusdanige wijze gecombineerd dat een vrouwelijk beeld met een stoere ondertoon ontstaat. Het merk Stigters wordt, behalve in de eigen winkel, vanaf augustus 1993 ook in een aantal andere winkels in Nederland verkocht. De winkel van Stigters biedt naast de eigen kollekties, aange-



afb. 153

Ruurd de Graaff (1952)

mannenpak van linnen, ontworpen in oktober 1987 voor zomer 1988
 Japon 'petite robe-rideau' van bedrukt katoenen fluweel, ontworpen in
 december 1987 voor najaar 1988

Inv. nr. resp. 26202/26200



afb. 154

"Stigters": Jacobien Hummelen (1959)
en Heleen van der Wouden (1963)

driedelig stel voor najaar 1994

Mouwloze top van geruwde wol. Shirt van katoenen tricot met mouwen van

katoen/viscose satijnweefsel. Rok van wollen visgraat weefsel en

katoen/viscose satijnweefsel

aankoop 1994

vuld met trend-items in een kleine oplage, werk van andere (Nederlandse) vormgevers, zoals overhemden van RAM, truien van Merk Verkerk, schoenen van Lola Pagola en sieraden en accessoires van diverse ontwerpers." Diverse externe presentaties behoren eveneens tot de activiteiten.

Mode-adressen

Voor het traceren van bedrijven in het verleden vormen adressenboekjes en oud reclamemateriaal goede bronnen. Het oudste adressenboekje van de stad Utrecht, te raadplegen op het gemeente-archief, dateert uit 1850. Het aantal zaken in kleding, accessoires en verwante produkten is aanzienlijk. De diversiteit in ondernemingen levert een aardig beeld op van de Utrechtse modewereld uit deze tijd.

Het gemeente-archief bezit verder reclamemateriaal van Utrechtse winkels vanaf $\pm$ 1850. Het vroege materiaal bestaat uit enkele bladen in zeer verschillende maten. Meestal zijn de winkelpuien afgebeeld en is het zodoende mogelijk een blik in de etalages te werpen. Op een van de oudste blaadjes staan de dames in crinoline japonnen op de stoep van Modemagazijn Schlüter aan de Oudegracht. ■ Het Centraal Museum bezit een collectie divers reclamemateriaal van Utrechtse modewinkels uit de afgelopen 25 jaar.

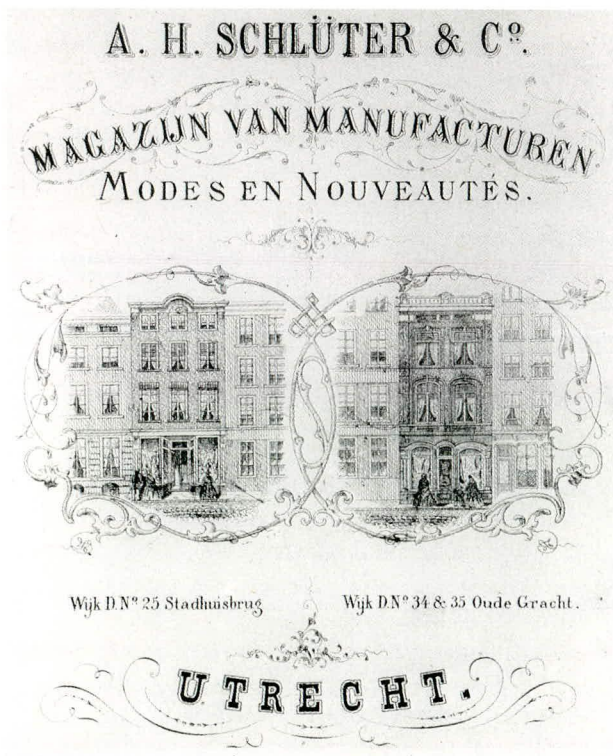
afb. 155

Kleding op Utrechtse portretten uit de museumcollectie

Alleen al met behulp van de mooie portrettenverzameling van het Utrechtse geslacht Martens van Sevenhoven kan een kleine kostuumgeschiedenis worden geschreven. Deze collectie, die de familie aan het Centraal Museum heeft geschonken, biedt voor een periode van twee en een halve eeuw (1601 - $\pm$ 1855) een doorlopende parade van welgestelde inwoners van de stad.

Hoe liggende kragen molensteenkragen vervangen, de gewoonte opkwam enorme pruiken te gaan dragen, hoe de Utrechtse Anna Kien-Buck ■ in 1765 een elegante japon à la Madame de Pompadour bezit en de gravin van Hogendorp in 1856 het voorbeeld voor haar fluwelen kapje met parels heeft gevonden op een portret van Elizabeth I van Engeland uit $\pm$ 1546: het is allemaal te vinden op Utrechtse portretten uit de museumverzameling. Naast de Martenscollectie bezit het museum nog tal van andere portretten die een beeld geven van de modeontwikkeling van het begin van de zestiende eeuw tot aan de Tweede Wereldoorlog.

afb. 156



afb. 155

Utrechtse modewinkel, ca. 1850

litho

14,5 x 11,5 cm

collectie: Gemeentelijke Archiefdienst, Utrecht



afb. 156

Guillaume de Spinny (1721-1785)
*Portret van Anna Buck, (1740- vóór 1799),
 echtgenote van mr. Jacob Kien, 1765*

olieverf op doek,
 52,5 x 45 cm

Inv. nr. 7180

Utrecht geschiedenis

Bergh-Hoogterp, L.E. van den,
Goud- en zilversmeden te Utrecht in de late middeleeuwen,
 dissertatie Utrecht 1990, 's-Gravenhage/Maarssen 1990.

Blijstra, R.,
2000 jaar Utrecht. Stedebouwkundige ontwikkeling van castrum tot centrum, Utrecht/Antwerpen 1969.

Boer, M.G.L. den,
 "De Unie van Utrecht, Duifhuis en de Utrechtse religievrede",
Jaarboek Oud-Utrecht (1978), p. 71-88.

Bogaers, L.,
 "De religieuze gedrevenheid van Dirck Weyman in het licht van de lotgevallen van een Utrechtse glasmakersfamilie in de zestiende eeuw",
Jaarboek Oud-Utrecht (1993), p. 67-116.

Bok, M.J.,
 "De schilder in zijn wereld. De sociaal-economische benadering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst",
 in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd,* Nijmegen 1992, p. 330-359.

Bosmans, J.,
 "Het maatschappelijk-politieke leven 1918-1940",
 in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden,*
 dl. 14, Haarlem 1979, p. 187-254.

Bruin, R.E. de,
Burgers op het kussen.
Volksoevereiniteit en bestuurssamenstelling in de stad Utrecht 1795-1813, dissertatie Utrecht 1986, Zutphen 1986.

Bruin, R.E. de,
 "Stilte na de storm: Utrecht in de eerste helft van de negentiende eeuw", *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 101 (1986), p. 510-528.

Bruin, R. de,
*Revolutie in Utrecht. Studenten, burgers en regenten
 in de patriottentijd (1780-1787), Utrecht 1987.*

Buiter, H.,
 "De stad met de mooiste maquettes.
 Plannen voor Utrechts centrum en binnenstad, 1954-1971",
Jaarboek Oud-Utrecht (1992), p. 5-44.

Evers, G.A.,
*Utrecht als koninklijke residentie.
 Het verblijf van Lodewijk Napoleon te Utrecht 1807-1808,*
 Utrecht 1941.

Felix, D.A.,
Het oproer te Utrecht in 1610, Utrecht 1919.

Gaal, R. van,
 "Barensweeën, verwickelingen rond de bouw van een
 schouwburg", *Jaarboek Oud-Utrecht* (1990), p. 152-172.

Grijzenhout, F.,
 "De Utrechtse patriottenbeweging en de kunst",
Jaarboek Oud-Utrecht (1987), p. 78-113.

Grijzenhout, F.,
*Feesten voor het Vaderland.
 Patriotse en Bataafse feesten 1780-1806, Zwolle 1989.*

Hattem, M. van,
Kozakkendag. De bevrijding van Utrecht in 1813,
 Utrecht 1993.

Jacobs, K. en L. Smit (red.),
De Ideale Stad. Ideaalplannen voor Utrecht, 1664-1988,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1988.

Jessurun-ten Den Ham, S.C.J.,
Utrecht in 1672 en 1673, dissertatie Utrecht 1934.

Jong, J. de,
*Een deftig bestaan.
 Het dagelijks leven van regenten in de 17de en 18de eeuw,*
 Utrecht/Antwerpen 1987.

Jonge, A.A. de,
Het Nationaal-socialisme in Nederland.
Voorgeschiedenis, ontstaan en ontwikkeling, Den Haag 1968.

Kalveen, C.A. van,
 "Bijdrage tot de geschiedenis van de Gildenbeweging
 te Utrecht, mei-augustus 1525",
Jaarboek Oud-Utrecht (1979), p. 54-86.

Kemme, G.,
Architectuurgids Utrecht, Amsterdam 1990.

Kretschmar, F.G.L.O. van,
 "De portrettenverzameling Martens van Sevenhoven, een beeld
 kroniek van een Utrechtse familie", *Jaarboek van het*
Centraal Bureau voor de Genealogie (1978), p. 149-237.

Meegeren, P.J.A. van,
 "Katholiek Utrecht in de tweede helft van de 19e eeuw",
Utrechtse Historische Cahiers 8 (1987) nr. 3/4 (1987).

Meyere, J. de,
Het Agnietenklooster te Utrecht, Utrecht 1988.

Mijnhardt, W.W.,
 "De Nederlandse Verlichting",
 in: F. Grijzenhout, W.W. Mijnhardt en N.C.F. van Sas (red.),
Voor Vaderland en Vrijheid. De revolutie van de patriotten,
 Amsterdam 1987, p. 53-80.

Mulder, H.,
Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van
Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945,
 dissertatie Utrecht 1978, Utrecht/Antwerpen 1978.

Paap, W.,
Literair leven in Utrecht tussen de beide wereldoorlogen,
 Utrecht/Antwerpen 1970.

Roorda, D.J.,
 "Prins Willem III en het Utrechts regeringsreglement.
 Een schets van gebeurtenissen, achtergronden en problemen",
 in: H.L.Ph. Leeuwenberg en L. van Tongerloo (red.),
Van Standen tot Staten, Utrecht 1975.

Ross, A.,

"Het eerste stadhuis van Utrecht - een belangrijke verbouwing in 1546", *Jaarboek Oud-Utrecht* (1989), p. 37-57.

Santen, J.H. von,

"Politiek leven in de stad Utrecht rond het midden van de negentiende eeuw (1840-1860)", *Jaarboek Oud-Utrecht* (1985), p. 110-165.

Singels, N.J.,

Gedenboek van het Provinciaal Utrechtsch Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen 1773-1923, Utrecht 1923.

Snijders, K.J.,

"De studentenbeweging",
in: H.W. von der Dunk, W.P. Heere en A.W. Reinink (red.),
Tussen ivoren toren en grootbedrijf. De Utrechtse Universiteit 1936-1986, Maarssen 1986, p. 149-210.

Sterk, J.,

Philips van Bourgondië (1465-1524), bisschop van Utrecht, als protagonist van de Renaissance. Zijn leven en maecenaat, dissertatie Utrecht 1980, Zutphen 1980.

Straten, H. van,

"Literatuur in Utrecht, 1923-1973", *Jaarboek Oud-Utrecht* (1973), p. 97-125.

Struick, J.E.A.L.,

Utrecht door de eeuwen heen, Utrecht 1968.

Taverne, E.,

In 't land van belofte: in de nieuwe stad. Ideaal en werkelijkheid van de stadsuitleg in de Republiek 1580-1680, Maarssen 1978.

Vijlbrief, I.,

Van anti-aristocratie tot democratie. Een bijdrage tot de politieke en sociale geschiedenis der stad Utrecht, Amsterdam 1950.

Wilmer, C.C.S.,

"De veranderingen in het Utrechtse stadsbeeld van ca. 1570 tot ca. 1620", *Jaarboek Oud-Utrecht* (1978), p. 89-105.

Zilverberg, S.B.J.,
David van Bourgondië, bisschop van Terwaan en Utrecht ±1427-1496, dissertatie Utrecht 1951, Groningen/Djakarta, 1951.

Zilverberg, S.B.J.,
De Stichtse Burgeroorlog. Rebellen en reactie in het vijftiende eeuwse Utrecht, Zutphen 1978.

Utrecht kunst algemeen

Adelaar, Dick,
 "Utrecht, brandpunt van het surrealisme in Nederland",
 in: A. Grondman, J. Steen, L. Vancrevel (red.),
De automatische verbeelding. Nederlandse surrealisten,
 Amsterdam 1989, p. 17-30.

Blankert, A. en L.J. Slatkes (red.),
Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten, tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1986/1987.

Blotkamp, C.,
Daubigny, Van Doesburg, Daniëls... en 88 andere hoogtepunten uit de collectie moderne kunst van het Centraal Museum, Utrecht/Antwerpen 1987.

Brand, J. en K. Broos (red.),
Magisch Realisten en tijdgenoten in de verzameling van het Gemeentemuseum Arnhem, Zwolle/Arnhem 1992.

Brink, P. van den en J.A.L. de Meyere (red.),
Het Gedroomde Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw, tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1993.

Houtzager, M.E.,
 "125 jaar Centraal Museum 1818-1963",
 in: *125 jaar Centraal Museum Utrecht*, tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1964, p. 7-36.

Huys Janssen, P.,
Schilders in Utrecht 1600-1700, Utrecht 1990.

Jonge, C.H. de,
 "Inleiding",
 in: *Catalogus der schilderijen Centraal Museum Utrecht*,
 Utrecht 1952, p. I-LVIII.

Juffermans, J.,
Met stille trom. Beeldende kunst en Utrecht sinds 1900,
 Utrecht/Antwerpen 1976.

Luijten, G. a.o. (ed.),
*Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art
 1580-1620*, tentoonstellingscatalogus Amsterdam,
 Rijksmuseum, 1993.

Meyere, J. de,
Utrecht op schilderijen.
Zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht,
 Utrecht 1988.

Meyere, J.A.L. de,
 "Utrechtse schilderkunst in de tweede helft van de 16de eeuw",
Jaarboek Oud-Utrecht (1978), p. 106-191.

Meyere, J. de and M. Bosma,
*Masters of Utrecht. 17th - 19th Century paintings from
 the collection of Centraal Museum Utrecht*, tentoonstellings-
 catalogus Nagasaki, Huis Paleis ten Bosch, 1994/1995.

Meyere, J. de y J.J. Luna,
La pintura Holandesa del siglo de oro. La escuela de Utrecht,
 tentoonstellingscatalogus Madrid/ Bilbao/Barcelona,
 Banco Bilbao Vizcaya, 1992/1993.

Schilp, C.A.,
 "Vijftig jaar beeldende kunst in Utrecht",
Jaarboek Oud-Utrecht (1979), p. 129-198.

Schneider, A. von,
Caravaggio und die Niederländer,
 Marburg-Lahn 1933.

Vovelle, J.,
*La diffusion du surréalisme dans les pays néerlandophones
 1920-1950*, thèse de doctorat d'état, Université de Paris,
 Panthéon/Sorbonne, 1984.

Cris Agterberg

H., C. van,
 "Cris Agterberg",
Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift,
 augustus 1920, p. 138-140.

Juffermans, J.,
 "Cris Agterberg, een eigenzinnig kunstnijveraar",
Antiekwereld 2 (1977) nr. 10, p. 62-67.

Leidemeijer, F. en D. van der Cingel,
Art nouveau en art déco in Nederland.
Verzamelobjecten uit de vernieuwingen in de kunstnijverheid
 van 1890 tot 1940, Amsterdam 1983.

Carel J.A. Begeer

Lorm, J.R. de,
 "Een zilveren vaas van Carel J.A. Begeer",
Bulletin van het Rijksmuseum 41 (1993) nr. 2, p. 124-134.

Mensen en zilver. Bijna twee eeuwen werken voor
Van Kempen & Begeer, tentoonstellingscatalogus Rotterdam,
 Museum Boymans-van Beuningen; Amersfoort,
 De Zonnehof, 1975/1976.

Silver of a new era. International highlights of precious metal-
ware from 1880 to 1940, tentoonstellingscatalogus Rotterdam,
 Museum Boymans-van Beuningen;
 Gent, Museum voor Sierkunst, 1992.

Abraham Bloemaert

Roethlisberger, M.,
Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints,
 Doornspijk 1993.

Hendrick ter Brugghen

Nicolson, B.,
Hendrick Terbrugghen, 's-Gravenhage 1958.

Bok, M.J. en Y. Kobayashi,
 "New data on Hendrick ter Brugghen",
 in: *Hoogsteder-Naumann Mercury* nr. 1 (1985), p. 7-34.

Bouvy, D.P.R.A.,

Middeleeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden,
dissertatie Amsterdam 1948, p. 70-86.

Catalogus van het Historisch Museum der Stad,
Utrecht 1928, nr. 1271.

Leeuwenberg, J.,

"Het werk van den Meester der Musiceerende Engelen en
het vraagstuk van Jacob van der Borch opnieuw beschouwd",
Oud-Holland (1948), p. 164-179.

Vogelsang, W.,

"Noord-Nederlandsche beeldhouwwerken.
De Meester van het Sterfbed van Maria",
Oudheidkundig Jaarboek (1925), p. 185-200.

Frans Franciscus

Frans Franciscus,
mapje prentbriefkaarten, Utrecht, Galerie Flatland, 1993.

Op het eerste gezicht,
tentoonstellingscatalogus Oss, Jan Cunencentrum, 1992.

F. Franciscus,
tentoonstellingscatalogus Helmond, Gemeentemuseum, 1993.

Jong, W. de,

"Kom op, hup, het is maar een schilderij. Frans Franciscus'
voorliefde voor veduto's, landschappen en de religieuze gruwel-
stukken", *De Volkskrant*, 14 januari 1994.

Gerard van Honthorst

Judson, J.R.,

Gerrit van Honthorst. A discussion of his position in Dutch art,
's-Gravenhage 1959.

Braun, H.,

Gerard und Willem van Honthorst, Göttingen 1966.

Meyere, J.A.L. de,

"Granida en Daifilo" (1625) van Gerard van Honthorst,
Utrecht 1988.

Bosma, M.,*Bespiegelingen van Bertus Jonkers. Leven en werken aan de Lagenoord, Utrecht 1993.*

Pyke Koch

Blotkamp, C.,*Pyke Koch, Amsterdam 1972.***Debrot, C.,***"Pyke Koch. Van close-up tot long-shot", Tirade nr. 210, december 1975, p. 578-584 (herdrukt in: C. Debrot, Verzameld werk, dl. 6, Amsterdam 1988, p. 173-179).***Engelman, J.,***Pyke Koch, Amsterdam 1941.***Kempers, B.,***"De 'wonderboy' van Pyke Koch. Contorsionistes, travestieten en andere maskerades", Jong Holland 8 (1992) nr. 2, p. 12-23.***Ouwerkerk, A. en L. van Tilborgh,***Een schilderij centraal. "Zelfportret met zwarte band" van Pyke Koch, Utrecht 1980.**Pyke Koch,**tentoonstellingscatalogus Parijs, Institut Néerlandais; Arnhem, Gemeentemuseum; Luik, Musée d'Art Moderne, 1982/1983.***Tilborgh, L. van,***"Freudian motifs in the oeuvre of Pyke Koch", Simiolus 15 (1985), p. 131-150.*

kostuums

Bouchot, H.,*La toilette à la Cour de Napoléon. Chiffons et politique de grandes dames (1810-1815), Paris [z.i.].***Roodenburg, M.-C.,***"Jonkvrouwe Dr. C.H. de Jonge, kunsthistorica (1886-1972). Haar werk, haar leven", Mensen van vroeger en de dingen die zij aan ons hebben nagelaten 5 (1977) nr. 1, p. 1-15.*

Schnitger, C. en I. Goldhoorn,
Reformkleding in Nederland,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1984.

Dirkje Kuik

Kuik, W. D.,
Utrechtse notities, 2de dr., Amsterdam 1970.

Kuik, W. D.,
 "Gezichten op Utrecht",
Jaarboek Oud-Utrecht (1972), p. 214-218.

Kuik, D.,
Huishoudboekje met rozijnen, Utrecht 1984.

Marissing, L. van,
 "William D. Kuik: 'Ik laat altijd iets groeien uit het verval'",
 in: L. van Marissing, *28 interviews*, Amsterdam 1971,
 p. 171-175. (Oorspronkelijk verschenen in *De Volkskrant*,
 21 februari 1970).

Willem van Leusden

Adelaar, D., J. van Asperen en M. Roding,
Willem van Leusden. Essays over een verhard romanticus,
 Utrecht 1990.

Cordan, W.,
Essai over het Surrealisme. Met een beschouwing over
het werk van Willem van Leusden, Amsterdam 1935.

Redeker, H.,
Willem van Leusden, Utrecht 1974.

J.H. Moesman

Brons, L. en B. van Rossum (red.),
Moesman. Een compleet overzicht in beeld van alle
olieverfschilderijen en het klavecimbel van de surrealist
J.H. Moesman, Amsterdam/Odijk 1993.

Lapoutre, F.,
De deur van Moesman, verteld aan Hans van Straten,
 Utrecht 1989 (2e dr. 1993).

Ottevanger, A.,
 "Bij de tekeningen van Johannes Moesman",
 in: *Aanwinstencatalogus Rijksdienst Beeldende Kunst*,
 Zwolle/'s-Gravenhage 1990, p. 56-65.

Renders, H.,
 "J.H. Moesman. Het beest uit Tull en 't Waal",
 in: H. Renders, *Verijdelde dromen. Een surrealistisch avontuur
 tussen De Stijl en Cobra*, Haarlem 1989, p. 119-131.

Schermer, P. en H. de Vries,
J.H. Moesman. De afzijdige, Enkhuizen 1993.

Steen, J.,
 "Het afgewende gelaat van J.H. Moesman",
 in: A. Grondman, J. Steen, L. Vancrevel (red.),
De automatische verbeelding. Nederlandse surrealisten,
 Amsterdam 1989, p. 31-39, 115-116.

Vries, H. de, J. van der Meulen en L. Vancrevel,
*Moesman. Peilingen naar het wezen van de Nederlandse
 surrealist (...)*, Utrecht 1971.

Paulus Moreelse

Jonge, C.H. de,
Paulus Moreelse.
Portret- en genreschilder te Utrecht, Assen 1938.

Neogotiek

D[irkse], P.,
 "Een neogotisch devotiekastje uit 1880
 als jubileumgeschenk voor mr. A.W.K. Ariëns",
Catharijnebrief nr. 40 (december 1992), p. 7-10.

Looijenga, A.J.,
De Utrechtse School in de Neogotiek.
De voorgeschiedenis en het Sint Bernulphusgilde,
 dissertatie Leiden, 1991.

*Gegevens over de familie Brom zijn verstrekt door A.A.G. Gaal-
 man, die een dissertatie over dit onderwerp voorbereidt.*

Brozek, L.,

"Aanwinsten: werk van Gerrit van 't Net",
Mededelingen Centraal Museum Utrecht nr. 18, augustus 1977.

Brozek, L.,

Gerrit van 't Net,
tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1979.

Egbers, H.,

Uit het erotisch plakboek van Gerrit van 't Net, tentoonstellings-
catalogus Breda, Stichting Modern Maecenaat, 1988.

Louis François Gerard van der Puyl

Kramm, C.,

*De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche
Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters*,
dl. 5, Amsterdam 1861, p. 1324-1325.

Puyl, L.F.G. van der,

Kort verhaal (...), Utrecht 1807.

Staring, A.,

De Hollanders thuis, Den Haag 1956.

Sybold van Ravesteijn

Jong, E. de,

S. van Ravesteijn, tentoonstellingscatalogus Utrecht,
Centraal Museum, 1977/1978.

Rouw, K.,

Sybold van Ravesteijn. Architect van Kunstmin en De Holland,
Rotterdam 1988.

S. van Ravesteijn,

tentoonstellingscatalogus Amsterdam, Stichting Architectuur
Museum; Utrecht, Centraal Museum, 1977/1978.

Vries, J. de,

Ir. S. van Ravesteijn. Diergaarde Blijdorp, Rotterdam 1986.

Gerrit Th. Rietveld

Bless, F.,

Gerrit Thomas Rietveld 1888-1964. Een biografie,
Amsterdam 1982.

Brown, Th.M.,
The work of G.Th. Rietveld, architect, Utrecht/Cambridge 1958.

Küper, M.,
Rietveld als meubelmaker.
Wonen met experimenten 1900-1924,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1983.

Küper, M. en I. van Zijl,
Rietveld Schröder Archief,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1988.

Küper, M. en I. van Zijl,
Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. Het volledige werk,
 Utrecht 1992.

Rodijk, G.H.,
De huizen van Rietveld, Zwolle 1991.

Vöge, P.,
The complete Rietveld furniture, Rotterdam 1993.

Roelant Savery

Meyere, J.A.L.,
Roelant Savery (1576-1639), Utrecht 1985.

Müllenmeister, K.J.,
Roelant Savery. Die Gemälde, Freren 1987.
Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639),
 tentoonstellingscatalogus Keulen, Wallraf-Richartz-Museum,
 1985; Utrecht, Centraal Museum, 1985/1986.

Spicer-Durham, J.A.,
The drawings of Roelandt Savery,
 dissertatie Yale University, 1979.

Jan van Scorel

Jan van Scorel,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1955.

Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen
omstreeks 1540. Documenten, technisch onderzoek,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum;
 Douai, Musée de la Chartreuse, 1977.

Jongh, E. de en J.A.L. de Meyere,
*Een schilderij centraal. "De Jeruzalemvaarders" van
 Jan van Scorel, tentoonstellingscatalogus Utrecht,
 Centraal Museum, 1979.*

Meyere, J.A.L. de,
*Jan van Scorel. Schilder voor prinsen en prelaten,
 Utrecht, Centraal Museum, 1981.*

Meyere, J.A.L. de,
*"De Aanbidding door de Koningen" uit het atelier van
 Jan van Scorel, Utrecht, Centraal Museum, 1983.*

Alain Teister

Teister, A.,
Brief aan de eigenaar, Amsterdam 1966.

Teister, A.,
De kosmonaut was een bisschop, Amsterdam 1970.

Teister, A.,
Verzamelde gedichten, Amsterdam 1988.

*Zevenluik met bed en bezoekers, en ander werk van
 Alain Teister, tentoonstellingscatalogus Arnhem,
 Gemeentemuseum e.v., 1974/1975.*

Van Vianen

Gerszi, T.,
Paulus van Vianen. Handzeichnungen, Hanau 1982.

Molen, J.R. ter,
*Van Vianen. Een Utrechtse familie van zilversmeden
 met een internationale faam, dissertatie Leiden, 1984.*

Zijl, I. van,
*Zeldzaam zilver uit de Gouden Eeuw.
 De Utrechtse edelsmeden Van Vianen,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht,
 Centraal Museum, 1984/1985.*

Willem Wagenaar

Lewandowski, H.,
*"Op bezoek bij Nederlandsche schilders. Willem Wagenaar",
 Utrechtsch Dagblad, 9 maart 1935.*

Loggem, M. van,
 "Surrealisme als levensvorm",
 in: H. de Vries en L. Vancrivel (samenst.),
Surrealistische ontmoetingen. Documenten en manifesten,
 Amsterdam 1988, p. 259-263.
 (Oorspronkelijk verschenen in *Gandalf*, nr. 14, 1966).

Smid, R.,
 "'Je moet je gekte gestalte geven'. Schilder Willem Wagenaar:
 het vleesgeworden surrealisme",
Drentse en Asser Courant, 21 mei 1988.

Straten, H. van,
 "Willem Wagenaar: 'dingen uit hun sfeer in een nieuwe
 brengen'", *Het Vrije Volk*, 22 oktober 1963.

Erich Wichman

Burkom, F. van en H. Mulder,
Erich Wichman 1890-1929. Tussen idealisme en rancune,
 tentoonstellingscatalogus Utrecht, Centraal Museum, 1983.

Spaander, I.,
 "Erich Wichman",
Museumjournaal 17 (1972) nr. 6, p. 294-297.

Vogelsang, W.,
 Erich Wichman tot 1920, Amsterdam 1920.

Wichman, E.,
Lenin stinkt en andere satirische geschriften,
 gekozen door Wim Zaal, Amsterdam 1971.

Joachim Wtewael

Lindeman, C.M.A.A.,
Joachim Anthonisz Wtewael, Utrecht 1929.

Lowenthal, A.W.,
Joachim Wtewael and Dutch Mannerism, Doornspijk 1986.



De catalogus verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling
'De Utrechtse Parade 1495 - 1995', van 23 juli tot en met 23 oktober 1994
in het Centraal Museum Utrecht.

Catalogus

auteurs Hanneke Adriaans, Marja Bosma, Renger de Bruin, Roman Koot,
Jos de Meyere, Ida van Zijl

redactie Renger de Bruin, Jos de Meyere, Suzanna de Sitter

productie Hans Schopping

fotoredactie Ellen Altona

bibliografie Roman Koot

fotografie Gemeentelijke Fotodienst, Utrecht
Gemeentelijke Archiefdienst, Utrecht
Ernst Moritz, Den Haag
Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
Rietveld Schröderarchief, Utrecht
Rijksmuseum, Amsterdam
Dea Rijper, Utrecht.

ontwerp en vormgeving Pepijn Zwart (Ontwerpbureau Kees Zwart bNO, Breda)

druk Hoonte Holland, Utrecht

copyright 1994 Centraal Museum Utrecht

*Van werken van beeldende kunstenaars, aangesloten bij een CISAC-organisatie,
zijn de publicatierechten geregeld met Beeldrecht Amsterdam
1994, c/o Beeldrecht Amsterdam*

Tentoonstelling

- selectie* Hanneke Adriaans, Marja Bosma, Renger de Bruin,
Sjarel Ex, Jos de Meyere, Suzanna de Sitter, Ida van Zijl
- projectcoördinatie* Gaudia van Tilburg
- projectleiding* Suzanna de Sitter
- collectie en onderzoek* Len van den Berg, Béatrice Bullinga, Jurjen Creman, Michiel van Eupen,
Nico Kloppenburg, Diny Lindeman, Frank Pietersen, Cunera van Rossum
- overige medewerkers* Adrie Alkemade, Marijke Arnold
- publiciteit* Eveline Reeskamp, Carine van Santen, Frank van der Veeke, Laura Grijns
met dank aan Wegener Uitgeverij Midden Nederland (uitgever van o.m. Utrechts
Nieuwsblad)
- ontwerp inrichting* Madje Vollaers en Pascal Zwart
- bouw inrichting* Technische Dienst DGMU
met dank aan Utrechts Nieuwsblad,
Glasgroep Spliet & de Waal, Utrecht
Domstad Schilders B.V., Utrecht





Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopiëren, opnamen of op welke manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

All rights reserved. Nothing in this publication can be copied, stored in an automated database, or published in any manner or form, be it electronic, mechanical, by photocopying, recordings or in any other way, without prior written permission from the publisher.

ISBN 90- 73285-25-9

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Utrechtse

De Utrechtse Parade 1495-1995: van Van Scorel tot Rietveld en Koch/
[auteurs: Hanneke Adriaans...et al.;red.:Renger de Bruin...et al.].-Utrecht:
Centraal Museum Utrecht III.

Uitg. naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in het Centraal
Museum Utrecht, van 23 juli t/m 23 oktober 1994. -Met lit.opg.

ISBN90-73285-25-9

Trefw.: kunst; Utrecht (stad); geschiedenis; tentoonstellingscatalogi.