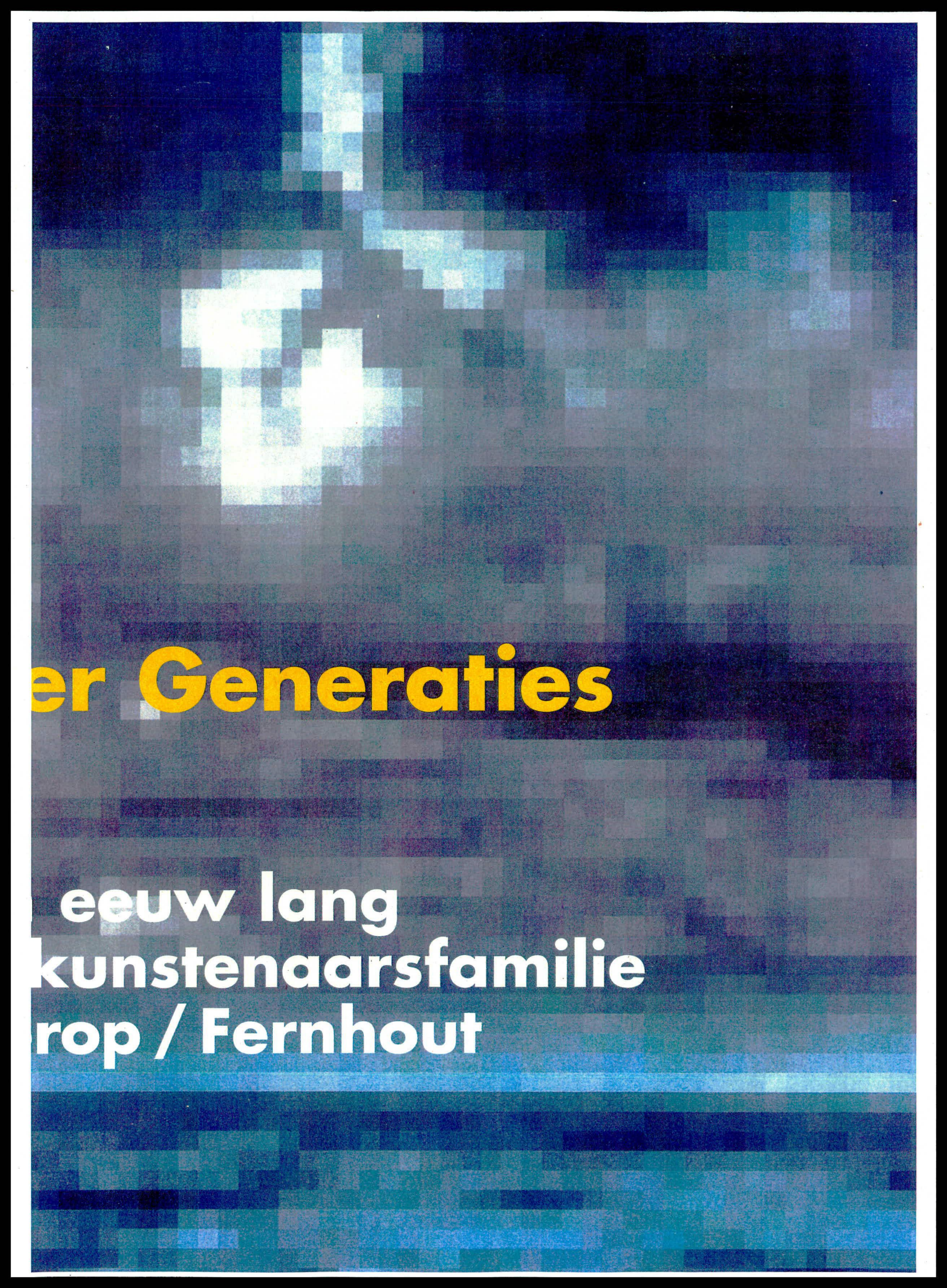
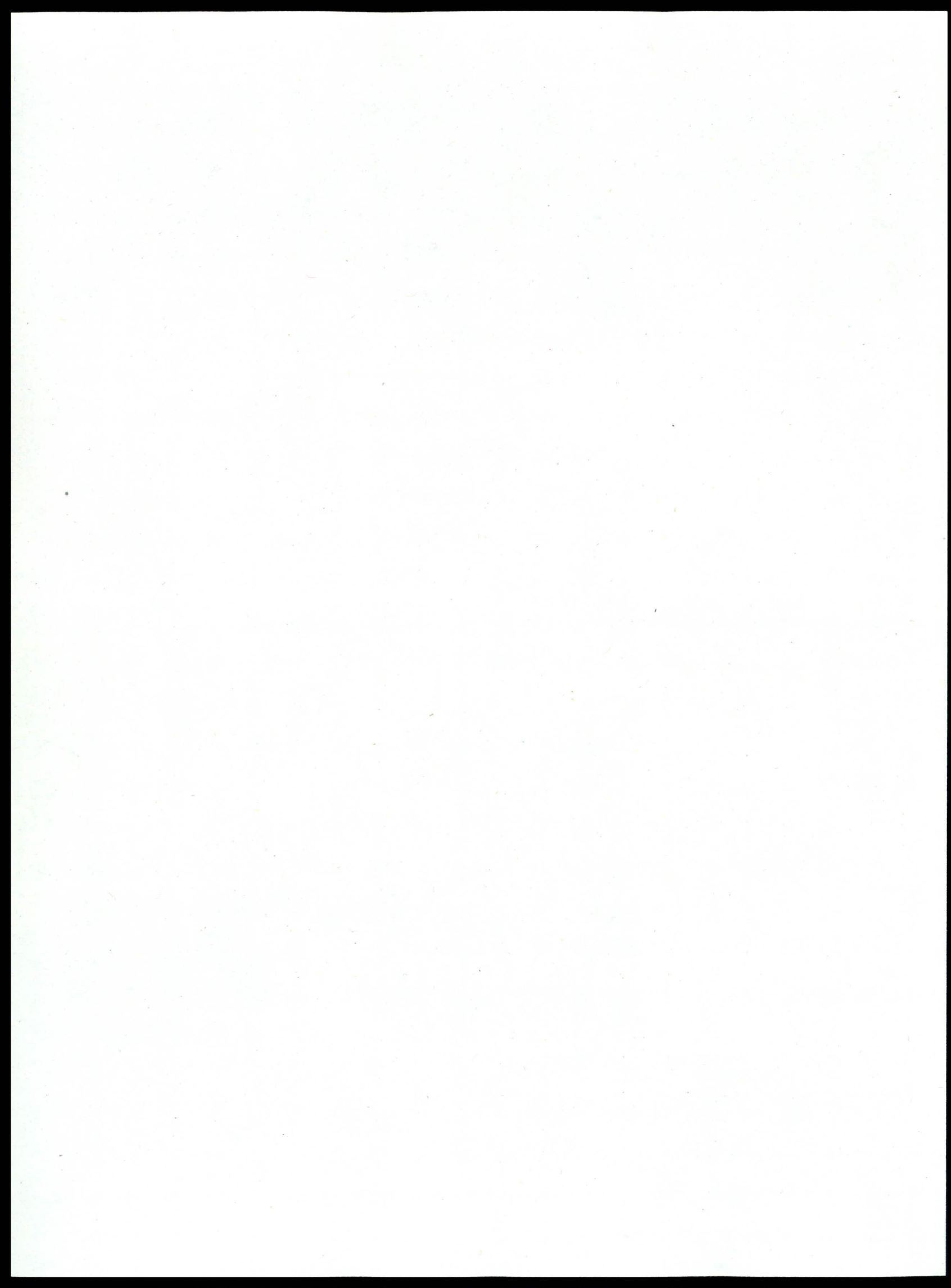




er Generaties

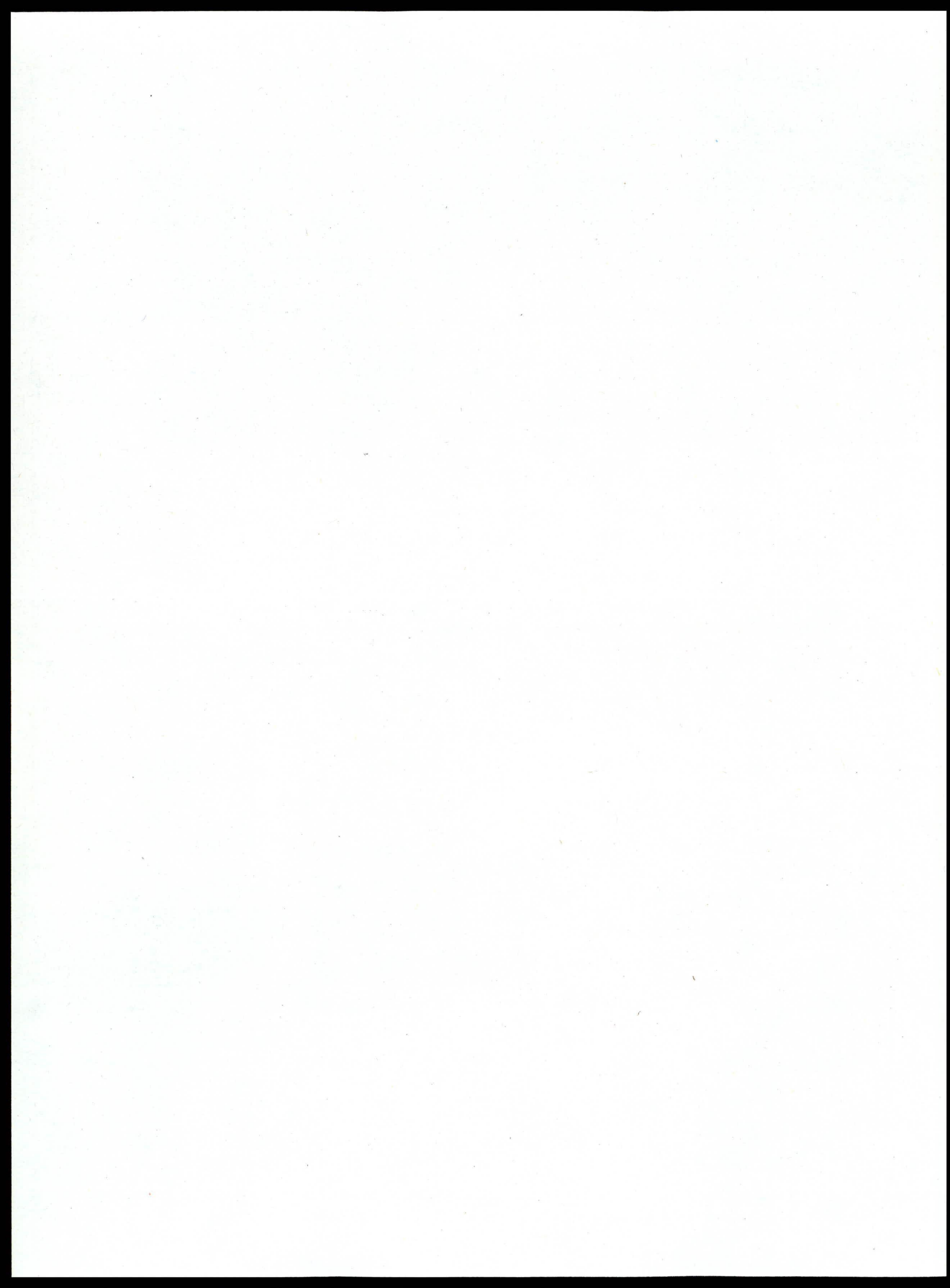
eeuw lang
kunstenarsfamilie
rop / Fernhout



ISBN 907326555-2



9 789073 285859



Vier Generaties

Tentoonstelling en catalogus werden mede mogelijk gemaakt door

ING  BANK


bouwfonds
cultuurfonds

STIC 
K.F. KLEIN
FONDS

Vier Generaties

Een eeuw lang de kunstenaarsfamilie
Toorop / Fernhout

Redactie *Marja Bosma*

Auteurs

Marja Bosma

Meta Knol

Mieke Rijnders

Bastiaan van der Velden en Dick Adelaar

Gerard van Wezel



Centraal Museum, Utrecht 2001

Voorwoord

Zo vaak komt het niet voor in de kunstgeschiedenis, dat opeenvolgende generaties van één familie bijna allemaal voor de kunst kiezen. Het is ook niet makkelijk om van zo'n familie deel uit te maken: het gevaar is levensgroot dat jouw werk langs de meetlat van het werk van je voorgangers wordt gelegd. De familie-erfenis is bijna onontkoombaar. Het is allerm minst zo, dat de volgende generatie gemakkelijk in het al door de voorgangers uitgezette voetspoor kan treden. Elke generatie moet opnieuw zijn verhouding tot het geestelijk familie-kapitaal definiëren. Een familie-traditie, dat betekent juist elke keer weer een worsteling om aan die traditie te ontsnappen, om de schaduw van de voorgangers af te werpen; het is een gevecht om de eigen ruimte, eigen vrijheid.

Alle vier generaties Toorop / Fernhout hebben het lef vertoond om hun eigen weg in de kunst te zoeken. Elke generatie moest er juist op eigen kracht komen, een moeilijke opgave bij de soms verpletterende kracht van de voorganger. De geschiedenis van de generaties Toorop / Fernhout is daarom een continuïteit van breuken - iedere telg ontwikkelde zijn eigen stijl en kunstenaarschap. Het interessante is, dat die breuken ook de geschiedenis van de Nederlandse moderne kunst markeren. Het is niet teveel gezegd om het werk van de vier generaties Toorop / Fernhout als 'pars pro toto' van de Nederlandse twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis te zien. Dat de kunst van Jan, Charley en Edgar goed vertegenwoordigd is in de Nederlandse musea, is daarvoor een duidelijke aanwijzing. Voor de tentoonstelling kon ruimschoots geput worden uit de Collectie Nederland. Ik ben mijn collega's van de Nederlandse musea zeer erkentelijk voor hun medewerking. Tevens gaat mijn dank uit naar de buitenlandse musea en de particulieren, die zo welwillend het werk in hun bezit afstonden voor de tentoonstelling.

De selectie van ruim 115 werken werd samengesteld op basis van de adviezen en inzichten van Gerard van Wezel (Jan Toorop), Mieke Rijnders (Edgar Fernhout), Bastiaan van der Velden en Dick Adelaar (John Fernhout). Zij voorzagen tevens een geselecteerd aantal werken van een inhoudelijke toelichting in deze catalogus. Meta Knol tekende voor de biografische inleiding in de vorm van een rondgang door de foto-albums van de familie. Tevens had zij de organisatorische supervisie over het project. Marja Bosma, conservator moderne kunst van het Centraal Museum, had de inhoudelijke leiding, stelde de selecties van werken van Charley Toorop en Rik Fernhout samen, en schreef de betreffende catalogusbijdragen. Voor haar vormt dit project de opstap voor haar dissertatie die zij over Charley Toorop voorbereidt; deze zal naar verwachting in 2004 in de vorm van een monografie in opdracht van het Prins Bernhard Cultuurfonds verschijnen.

De tentoonstelling en de catalogus konden gerealiseerd worden dankzij de steun van de hoofdsponsor ING Bank District Utrecht. Mijn dank gaat tevens uit naar het Bouwfonds Cultuurfonds en het K.F. Heinfonds voor hun ondersteuning. Last but not least bedank ik Netje Fernhout-Salomonson die alle medewerking gaf. Haar openheid en warme en stimulerende betrokkenheid ten aanzien van de auteurs en het museum worden door ons allen zeer op prijs gesteld. Ook dank ik Rik Fernhout, niet alleen wegens zijn durf om hier als mede-exposant in het licht van zijn familie op te treden, maar ook voor zijn kennis en inzichten betreffende zijn familie, die hij ruimhartig met het voorbereidend team deelde.

Ik hoop dat de tentoonstelling en de catalogus de belangstelling naar en het onderzoek van de Nederlandse kunstgeschiedenis stimuleren, niet als een afgesloten periode maar als een levende geschiedenis, vol contrasten, conflicten en verzoeningen.

Sjarel Ex
Directeur Centraal Museum

Inhoud

5	Voorwoord <i>Sjarel Ex</i>
8	Ten geleide <i>Marja Bosma</i>
11	Over bloed dat kruipt waar het niet gaan kan. Ruim een eeuw lang de kunstenaarsfamilie Toorop / Fernhout <i>Meta Knol</i>
31	Jan Toorop <i>Gerard van Wezel</i>
32	Straatorkest in Londen 1885
35	Alcoholisme 1888
38	Vloed 1891
41	Naar de 'Cor Cordium' van Albert Verwey 1891
44	Aurore 1892
47	Lenore 1892
50	Zang der tijden 1893
53	Duin en zee 1899
56	Geloof en loon 1902
59	Dertiende statie: Jezus wordt van het kruis genomen 1918
63	Charley Toorop <i>Marja Bosma</i>
64	Kermis in Schoorl 1920
67	Figuren tegen nacht 1928
70	Boeren 1930
73	Herfst 1931
76	Zelfportret 1932-1933
79	Clown 1940-1941
82	Stilleven met flessen, witte kannen en bladeren 1940-1942
85	Perenboom 1946
88	'Drie generaties' 1941-1950
91	Vruchten en herfstbladeren 1952
95	Edgar Fernhout <i>Mieke Rijnders</i>
96	Stilleven 1932
99	Verdorpe vijgenbladeren 1937
102	Zelfportret 1937
105	Zelfportret 1948
108	Stilleven met palet 1954
111	Stronken en net 1957
114	Zee (ochtend) 1959
117	Aarde 1962
120	In herfst 1973
123	Strengte vorst 1973
127	John Fernhout <i>Bastiaan van der Velden en Dick Adelaar</i>
128	L'Île de Pâques 1935
131	Trois-mâts Mercator 1935
134	Sky over Holland 1967
137	Drie generaties 1983
141	Rik Fernhout: het twee werelden-principe <i>Marja Bosma</i>
151	Cataloguslijst
165	Literatuur
166	Colofon

Ten geleide

Marja Bosma

Toen Jan Toorop op 23 december 1927 een zware val maakte in zijn huis aan de Van Merlenstraat 124 in Den Haag, leefde heel Nederland mee. Vrijwel dagelijks berichtten de kranten over zijn gezondheidstoestand en toen hij op 3 maart 1928 overleed, was dat groot nieuws. Uitgebreid versloegen de kranten de begrafenis op 7 maart: 'De buitengewone sympathie en bewondering, die de groote kunstenaar Jan Toorop bij zijn leven genoot, werd heden wel heel sterk geïllustreerd bij de plechtige begrafenis van zijn stoffelijk overschot. De Onze Lieve Vrouwe Kerk in de Elandstraat, waar in de vroegte reeds twee heilige missen waren gelezen, was tegen tien uur, het tijdstip dat de Requiem-mis zou worden opgedragen, geheel gevuld met een groote schare geloovigen en talrijke vertegenwoordigers der Nederlandsche kunstwereld. In de omgeving van het kerkgebouw hadden zich eveneens honderden belangstellenden opgesteld', schreef *De Telegraaf*. En *Het Vaderland* meldde: 'De Hagenaars hebben hun grooten medeburger Toorop uitgeleide gedaan op een wijze, die den grooten schilder waardig is. Overal waar de rouwstoet langs kwam op zijn tocht van de Kerk in de Elandstraat naar de begraafplaats op de Kerkhoflaan, stonden mensen, die eerbiedig het hoofd ontblootten en een stille hulde brachten aan den doode. Voor de Kerk was het tegen elfen zwart van de mensen en de politie had de grootste moeite - en het gelukte haar alleen door met de paarden op het publiek in te rijden - den rijweg vrij te houden. Aan den overkant, op de daken, stonden filmfotografen opgesteld'.

Het was een exceptionele gebeurtenis in de vaderlandse geschiedenis dat een kunstenaar zo'n reusachtig eerbetoon te beurt viel. Dat zegt wel iets over de status die Jan Toorop tijdens zijn leven had bereikt. Het bijzondere was, dat hij niet alleen binnen de kunstwereld op handen werd gedragen, maar ook daarbuiten: Toorop was onder brede lagen van de bevolking populair. Zijn statuut had zelfs enigszins mythische proporties. Het lichamelijke lijden voor zijn dood was niet voor niets breed uitgemeten in de pers: het was alsof men ermee wilde zeggen dat Toorop een échte kunstenaar was, een soort Christusfiguur, gekweld door het aardse bestaan maar altijd met de blik naar boven. Toorop was, zouden we nu zeggen, een rolmodel. Hij had het dualisme van lichaam en geest telkens aan de orde gesteld, de complexiteit van het leven laten zien; je kon met hem meeleven in zijn verlangen naar geestelijke verheffing temidden van een wereld vol materiële verleiding en genotzucht. Toorop leed aan de wereld en in hem openbaarde zich het licht van het geloof. Zijn dood was de apotheose.

Hoe kortadernig is het geheugen van de geschiedenis? Het is verbijsterend om te constateren dat Toorop na zijn dood vrij snel vergeten werd. Nou ja, helemaal vergeten werd hij nooit, maar de glans van zijn roem zou door de jaren heen danig

verbleken. Tot in de jaren zeventig, toen de periode van de Art Nouveau herontdekt werd, was de belangstelling voor zijn werk minimaal.

Dat typeert de voortdurend veranderende actualiteit van de kunst. Met Toorop werd het tijdperk van het Fin de Siècle definitief ten grave gedragen. Anno 1928 stond men anders in het leven en had men geen boodschap meer aan Toorops dualisme van lichaam en geest. De kunstenaars van de avant-garde waren veel meer geïnteresseerd in de maatschappelijke emancipatiebewegingen, die in die tijd tot bloei kwamen. Geestkracht was de motor om maatschappelijke idealen hier en nu te verwezenlijken. De blik naar boven werd een blik recht vooruit. Het was tijd voor een nieuwe kunst.

Het typeert de nazaten van Jan Toorop, dat ieder voor zich zijn eigen keuzes heeft gemaakt en zijn eigen positie in het sociaal-culturele leven van zijn tijd bepaalde (en bepaalt, in geval van Rik). Daarin ligt misschien de enige traditie die de familie kent. Geen van de kunstenaars legde zich neer bij de lauweren die door zijn voorganger waren geoogst. Ieder moest - en moet - zich op eigen kracht bewijzen. Er moest juist ontsnapt worden aan de schaduw van de voorganger; geen eenvoudige taak bij zoveel druk. Het betekende dat elke generatie zich zo ongeveer buiten de familie moest plaatsen om zijn eigen stijl en zeggingskracht te ontwikkelen. Zo trad Charley juist niet in de voetsporen van haar vader, ging John al vroeg het huis uit, en had Edgar een lange weg te gaan om zich aan de kritische blik van zijn moeder te onttrekken. Met drie generaties kunstenaars voor zich, was Rik vastbesloten om niet te gaan schilderen. Tot het bloed kroop waar het niet gaan kon. De geschiedenis van deze vier generaties is er daarom een van een opeenvolging van breukmomenten, van discontinuïteit. Voor hun kunstenaarschap speelde de Nederlandse actualiteit een veel grotere rol dan de familieband. Daarom laat zich aan het werk van de vier generaties Toorop / Fernhout vooral ook de geschiedenis van de Nederlandse kunst in de twintigste eeuw aflezen. Het is een verhaal van een stelselmatig wisselend 'heden'.

Charley Toorop hoorde bij de generatie kunstenaars van na de Eerste Wereldoorlog, de 'crisis'-generatie. Het was een tijd waarin de parlementaire democratie zich ontwikkelde en massa-ideologieën een sterke aanhang kregen. Men geloofde enerzijds in de maakbaarheid van de samenleving maar was anderzijds bang dat het individu, de persoonlijke ontplooiing eraan opgeofferd zou worden. Het werk van Charley Toorop zelf verstaat zich daar heel direct mee en is er een antwoord op. Charley liet zien hoe 'maakbaar' alles was, door een bewuste solidariteit tussen individuen voor te staan, zoals zij bijvoorbeeld in *Boeren* uitdrukte. Het individu stond in haar optiek juist aan de basis van

maatschappelijke veranderingen: je moest jezelf ontplooiën om eigen verantwoordelijkheden ten opzichte van de groep of maatschappij te kunnen dragen. Voor Charley was het schilderen een proces van zelfverwerkelijking. Haar werk is een demonstratie van het credo dat ze tegen het eind van haar leven verwoordde: 'de wil is alles'.

Toen Charley in 1955 stierf was opnieuw een tijdperk tot een einde gekomen. Het idee dat de samenleving maakbaar is door de werkelijkheid zo concreet mogelijk, haast tastbaar voor te stellen, had zijn actualiteit verloren. Hoewel de voorstanders van het realisme zich bij tijd en wijle nog stevig zouden roeren, voerden ze vanaf het begin van de jaren vijftig in feite al een achterhoedegevecht: het pleit was stilzwijgend al gewonnen ten gunste van de abstracte kunst. Het was een kunst waarin de eigen waarneming en beleving op scherp gesteld werd, en de kunstenaars ontwikkelden zich tot specialisten op het gebied van het onderzoek naar de mogelijkheden van de beeldende uitdrukkingsmiddelen.

Edgar Fernhout zou zich in die zelfgeschapen eigen ruimte onderdompelen. Was voor hem vóór de Tweede Wereldoorlog het schilderij nog een venster op de wereld, waardoorheen hij verlangend naar buiten keek; in de loop van de jaren vijftig zou het hem lukken door het glas heen te breken en niet zozeer wat hij waarnam, als wel zijn beleving daarvan te schilderen. Had Charley Toorop de werkelijkheid opgevat als iets concreets waarmee je omging, waartoe je je verhield en waardoor je je individualiteit realiseerde, in Edgars werk transfigureerde de wereld 'daar buiten' geheel in de wereld van het doek en de verf. Charley had in voortdurende dialoog met de werkelijkheid geschilderd; Edgar creëerde een 'analoge' werkelijkheid van puur zintuigelijke kunst.

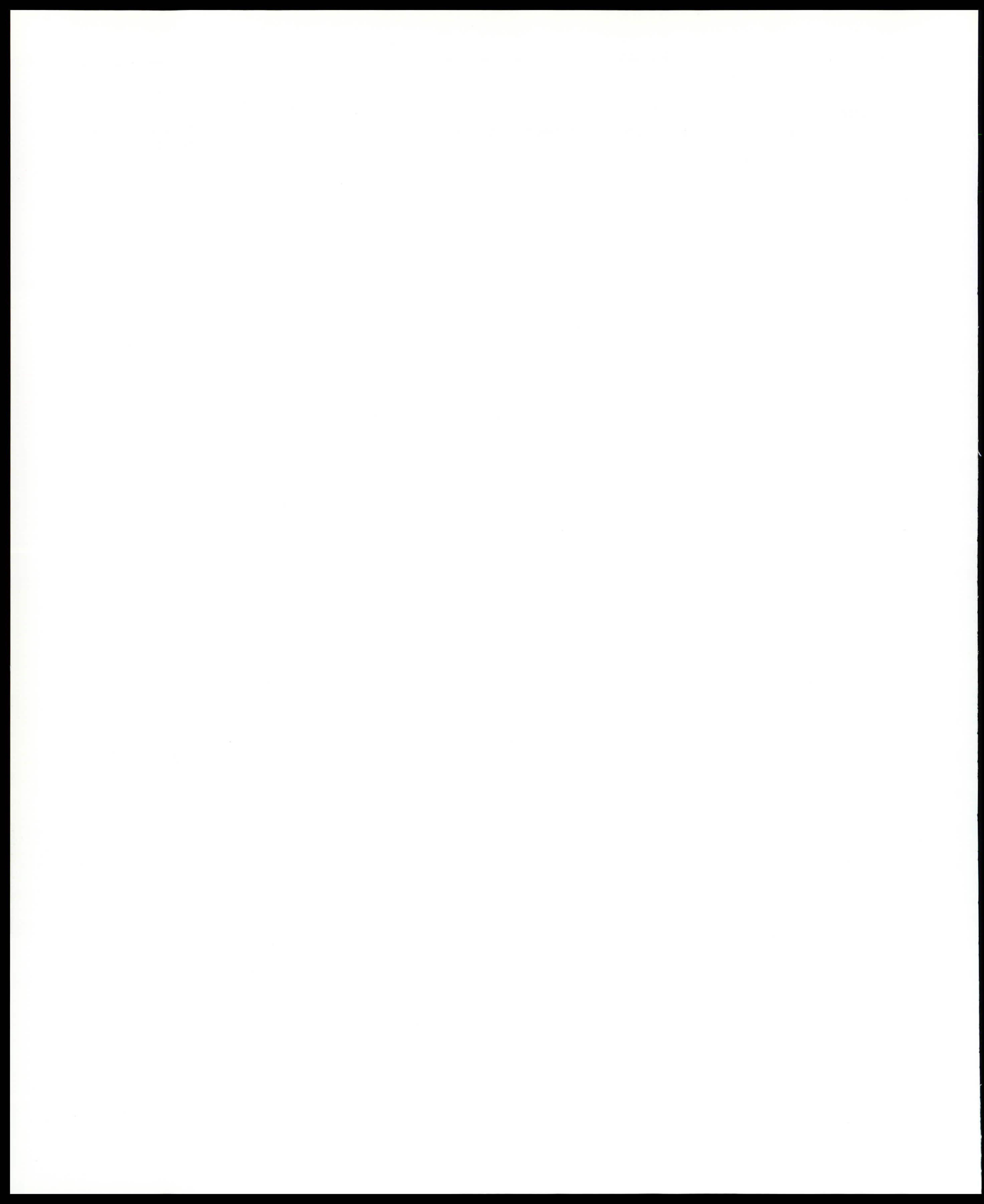
In de periode rond 1974, het jaar van Edgars overlijden, bereikte de zogenaamde 'fundamentele schilderkunst', de kunst van de pure beeldmiddelen, zijn hoogtepunt. Het was in zekere zin het schilderkunstige antwoord geweest op de Minimal Art en conceptuele kunst, en vormde het eindpunt van een ontwikkeling, dat wil zeggen, van een geloof in een lineaire progressie van de beeldende kunst. Snel daarna begon een nieuwe zienswijze dominant te worden: de postmodernistische opvatting dat eigenlijk alles al bestaat en dat je alleen moet opdelven en recyclen wat van je gading is.

Rik Fernhout is wat dat betreft een kind van zijn tijd. Bij hem is het schilderen ontdaan van alle heiligheid, de handeling zelf is een soort van niksige bezigheid, bijna als in trance, om uit het schilderij zelf te putten wat er, verscholen in de eerste verflagen, al in zat. Anders dan zijn vader, die zich bewust beperkte tot de puur visuele beleving, schildert Rik vanuit een bewustzijn van de

complexiteit van de alledaagse werkelijkheidservaring. Merkwaardigerwijs roept zijn werk in die, af en toe conflictueuze complexiteit reminiscenties op aan het symbolistische werk van zijn overgrootvader Jan Toorop.

Het was John Fernhout die in zijn film *Drie generaties* van 1983 aangaf, dat het niet de familieband was maar de kunst die de verbindende schakel tussen de generaties vormde. Eigenlijk, zelfs, creëerde elke generatie zijn eigen familieverband, buiten de familie om: in de *kunstwereld*. Jan Toorop, op jeugdige leeftijd in zijn eentje naar Nederland gekomen, bouwde een internationaal netwerk op en zorgde als organisator goed voor zijn 'kunst'familie, waardoor bijvoorbeeld ook Van Gogh – althans zijn werk – eindelijk in Nederland thuis kon komen. Charley Toorop zou zich net zo betrokken en bevlogen als Jan voor haar collega's, onder wie Mondriaan, inzetten. Johns nieuwe familie werd, op jonge leeftijd, de filmwereld. Edgar vond en schiep zich zijn kunstfamilie bij de kunstenaarsopleiding Ateliers '63, toen in Haarlem gevestigd. Zijn zoon Rik zet zich in voor de jonge kunstenaars aan het Dutch Art Institute in Enschede.

Vier generaties kunstenaars lieten zich niet pletten onder het gewicht van tradities of conventies. Ze schiepen ieder voor zich een levende kunst, en timmerden zó dan toch gezamenlijk aan een loopbrug door de Nederlandse kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw.



Over bloed dat kruipt waar het niet gaan kan. Ruim een eeuw lang de kunstenaarsfamilie Toorop/Fernhout

Meta Knol



1. Jan Toorop (foto: Willem Witsen, coll. Studie en Documentatie Centrum voor Fotografie, Universiteit Leiden)

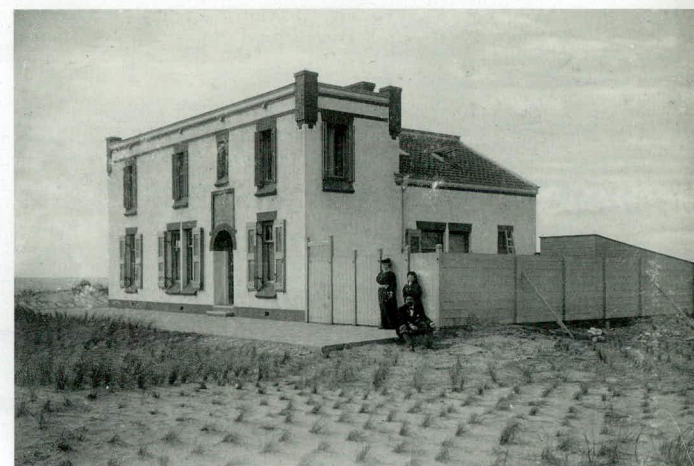
In 1892 werd Jan Toorop door zijn vriend Willem Witsen gefotografeerd in diens Amsterdamse atelier, een sessie waarvan drie glasnegatieven bewaard zijn gebleven.¹ Op één ervan zien we Toorop in een hoek van het vertrek, poserend met een verzorgde nonchalance: de kunstenaar presenteert zich als een typisch negentiende-eeuwse dandy (foto 1). Zijn rechterhand toont ons een tekenpotlood, met gepaste triomf, als betrof het de introductie van een nieuw chirurgisch gereedschap.

Toorop had redenen genoeg om tevreden te zijn. In 1892 exposeerde hij in Parijs bij de Société des Arts Indépendants en bij de Salon de la Rose + Croix. Datzelfde jaar maakte zijn werk voor de achtste keer deel uit van de ledententoonstelling van de Brusselse avant-gardegroep Les Vingt. En in eigen land stroomde het publiek toe tijdens een tentoonstelling waarin Toorops grote, symbolistische tekeningen voor het eerst werden gepresenteerd. Die expositie was te zien bij de Haagsche Kunstkring, die hij in 1891 met zijn collega Theophile de Bock had opgericht, en werd door tal van critici met een ongewone felheid besproken. Hier kon men zich meten met het nieuwste van het nieuwste: "met zijn kunst wordt een nieuw tijdperk in de beeldende kunst geopend".²

Naast de zorg voor zijn eigen werk, slaagde Toorop er ook in om een artistieke bedding te creëren waarin collega-kunstenaars en literatoren zich konden ontwikkelen; zo was hij bijvoorbeeld een drijvende kracht achter de eerste Nederlandse solo-tentoonstelling van de, toen nog als een zonderling beschouwde Vincent van Gogh (1853-1890), in maart 1892 bij diezelfde Haagsche

Kunstkring. In oktober van dat jaar kwam de Franse dichter Verlaine op uitnodiging van Toorop voor een lezingencyclus naar Nederland. En korte tijd later volgde een Hollandse toernee van Sâr Péladan, de Franse voorman van de orde van Rozenkruizers, waar Toorop gedurende korte tijd van gecharmeerd was. Door zijn contacten met Belgische kunstenaars, opgedaan tijdens zijn studie aan de Académie Royale des Beaux-Arts in Brussel (1882-1883), had Toorop zijn Nederlandse vrienden bovendien al vroeg inzage kunnen geven in de ontwikkeling van de pointillistische schildertechniek, die bij Les Vingt in zwang was.

Ook thuis ging het goed: op 24 maart 1891 was in Katwijk aan Zee, waar Jan met zijn vrouw Annie Hall een jaar eerder was neergestreken, hun dochter Charley (Annie Caroline Pontifex) geboren. Dit blakende kind moet voor de Toorops een symbool van leven en vooruitgang zijn geweest: hun eerstgeboren dochter Mary-Ann was in 1887 overleden in Amerongen, waar Jan destijds herstellende was van een zware, levensbedreigende aanval van syphilis. Tijdens het maandenlange en uiterst moeizame herstel, kreeg hij het bericht dat zijn vader in Indië was overleden. Toorop (Jan Theodoor), die in 1858 in de Javaanse plaats Poerworedjo was geboren, had zijn ouders niet meer gezien sinds hij in 1867 naar Batavia, en in 1869 naar Nederland was verscheept, om een degelijke Hollandse opleiding te genieten. De elf jeugdijaren die hij in het exotische eilandrijk doorbracht, zijn van een onuitwisbare betekenis voor hem geweest, en vormen een veel geuite verklaring voor zijn hang naar het mystieke.



2. 'De schuur', Katwijk aan Zee 1899

Begin jaren negentig had Toorop, na jaren van zoeken en experimenteren, zijn draai dus gevonden: de stijl van het symbolisme en de daarmee samenhangende, verfijnde tekenstijl brachten zijn werk op een hoger plan, zijn talent om vrij te associëren verrijkte datzelfde werk in inhoudelijk opzicht, en tegelijkertijd stelde zijn technische virtuositeit hem in staat om voortdurend te blijven

¹ Bij het schrijven van deze tekst is gebruik gemaakt van de volgende literatuur: Hammacher 1952; Cammelbeeck 1969; tent. cat. J. Th. Toorop. De jaren 1885 tot 1910, Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller) 1978-1979; Bosma 1982; Brederoo 1982; tent. cat. Jan Toorop, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1989; Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990; Fleischer en Valetton 1994; W. Rothuizen (samenst.), Jan Toorop (1858-1928) in zijn tijd, Amsterdam 1998; T. de Ruiter, Besnyd in Bergen, Antwerpen 2000; De Boer 2000. Met dank aan Dick Adelaar, Rik Fernhout, Mieke Rijnders en Gerard van Wezel voor hun kritische opmerkingen na het lezen van de concepttekst. Tenzij anders vermeld, zijn alle foto's afkomstig uit de familie-albums van Charley Toorop (Toorop-Fernhoutarchief, RKD), Edgar Fernhout en Rik Fernhout. Met dank aan de erven Edgar Fernhout voor het ter beschikking stellen van dit fotomateriaal.

² Aldus J.J. Isaäcson in *De Portefeuille*, november 1891. Geciteerd uit: Rothuizen 1998, p. 24.

experimenteren. Hij genoot bekendheid in het buitenland en werd binnenslands gewaardeerd als belangrijk vernieuwer. De artistieke kring rondom de Tachtigers, waarvan onder meer Albert Verwey, Henriette van der Schalk (later Roland Holst), Willem Kloos, Floris Verster en Willem Witsen deel uitmaakten, had hem als vanzelfsprekend opgenomen. Alles wees erop dat de zeven vette jaren waren aangebroken, een gevoel dat bekrond werd met de bouw van een nieuw huis.

Een constante in het leven van Jan Toorop, en ook in dat van zijn artistieke nazaten, is de verknochtheid aan het Nederlandse kustlandschap. In de jaren 1890-1891 had hij met zijn gezin al eens in Katwijk vertoefd. Toen ze, na enige tijd in Loosduinen te hebben gewoond, weer naar die vissersplaats terug wilden, vroeg hij aan de architect H.P. Berlage om speciaal voor zijn gezin een huis te ontwerpen. In 1899 betrokken de Toorops de statige, vierkante woning, gebouwd van witte bakstenen en voorzien van blauwe en gele luiken, als een blok oprijzend uit het omliggende duinlandschap. Op foto 2 zien we Jan, Annie en Charley, leunend tegen een kersverse schutting, met rondom jonge aanplant van helmgras. De Katwijkse bevolking reageerde met wisselend enthousiasme op het huis, dat in de volksmond 'de schuur' werd genoemd.



3. Jan en Charley, omstreeks 1905 (coll. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag)

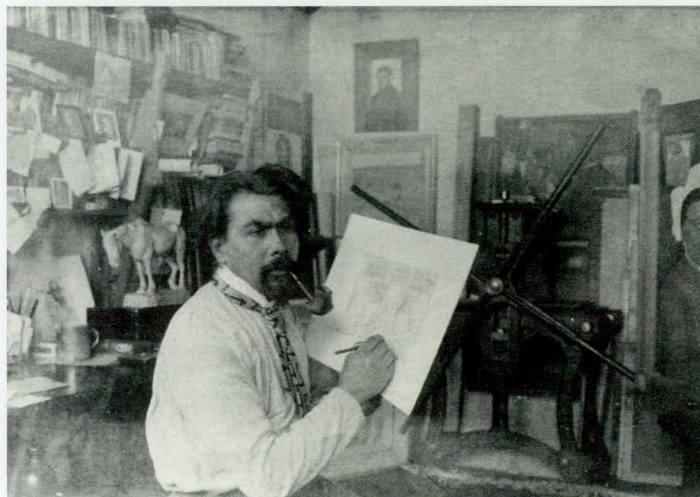
Charley groeide op in een rijk geschakeerd kunstenaarsmilieu, waarin ze enerzijds werd betoegeld door de Victoriaanse standaard van haar moeder (Annie Hall was een Engelse, van Ierse afkomst) maar waarin ze anderzijds óók kon proeven van de vrijheden en het inspirerende van haar vaders wereld. Het heeft er lang op geleken dat ze een muzikale carrière zou volgen: Charley's vioolstudie was dermate veelbelovend, dat Annie

haar in 1903 meenam naar Parijs, waar Jan bij de vioolpedagoog Vincent d'Indy ging informeren naar de studiemogelijkheden. Annie was zelf ook muzikaal; toen ze Jan in 1884 in Brussel ontmoette, studeerde ze daar Frans en zang. Haar wens, dat Charley's muzikale talent intenser zou worden geëxploreerd dan dat van haarzelf, had een tegengesteld effect: in 1904 werd de viool wegens 'oververmoeidheid' aan de wilgen gehangen. Charley is wel altijd blijven zingen, en trad zo nu en dan op binnen haar eigen vriendenkring.

Het huwelijk van Jan en Annie had schade opgelopen, onder meer door buitenechtelijke escapades van Jan, wat Annie ertoe bracht om in 1902 langdurig bij haar ouders in Engeland te verblijven. Ze nam Charley mee. Het gezin werd herenigd in 1903, en twee jaar later liet Jan zich in navolging van zijn vrouw en dochter rooms-katholiek dopen. Zijn serieuze belangstelling voor het rooms-katholieke geloof vond vanaf dat moment een weerslag in zijn werk; er volgden onder meer monumentale opdrachten voor de St. Bavokerk in Haarlem (1907), de St. Jozefkerk in Nijmegen (1911) en de St. Bernulphuskerk in Oosterbeek, waarvoor hij in de periode 1916-1918 een reeks van veertien kruiswegstaties zou maken. In 1908 had het gezin zich gevestigd in Nijmegen, waarschijnlijk op aanraden van de bevriende Nijmeegse wijnhandelaar en verzamelaar Antonij Nolet, vanwege de frisse lucht ter plekke. Daar leerde Jan Toorop enkele jaren later ook de zeer religieuze dichteres Miek Janssen kennen, met wie hij een levenslange vriendschap ontwikkelde.

De zomers werden als vanouds (al sinds 1897) doorgebracht in de Zeeuwse badplaats Domburg. Mede onder invloed van de jaarlijkse aanwezigheid van Jan Toorop, was daar een kring van progressieve kunstenaars ontstaan, waarvan onder meer de verzamelaar Marie Tak van Poortvliet deel uitmaakte. Foto 3, met Jan en Charley schilderend onder een parasol, is vermoedelijk tijdens een van die zomers gemaakt. Het verblijf in Domburg betekende voor Charley: een onderdompeling in het schildersmilieu van haar vader. Ze kreeg er les van Jan, voor wie het schilderen in de buitenlucht een geliefde vorm van ontspanning was. En hij introduceerde haar bij de kunstenaars die in Domburg verbleven, zoals Piet Mondriaan en Jacoba van Heemskerck. Vanaf 1911, toen geleidelijk aan duidelijk werd dat Charley een schildersloopbaan ambieerde, exposeerde ze vrijwel ieder jaar met hen in het Domburgse tentoonstellingspaviljoen; een wit, houten gebouw dat Jan Toorop aan de boulevard had laten bouwen, en waar tot 1922 elke zomer exposities werden georganiseerd.

Op foto 4 zien we Jan Toorop, poserend in eigen atelier. Het moment waarop hij een tekening



4. Jan Toorop, *Katwijk aan Zee* 1902 (particuliere collectie)

signeert is zorgvuldig in scene gezet – Toorop was zich duidelijk bewust van de status van zijn kunstenaarschap.³ Rechts op de achtergrond staat de monumentale tekening *Geloof en loon*, waaruit we kunnen afleiden dat de foto begin 1902 moet zijn genomen; het schilderij werd direct na voltooiing ingepakt voor een toernee langs diverse exposities in Nederland en Duitsland, waar het in 1903 werd verkocht. Op de foto is achter Toorop, middenin de ruimte, een etspers te zien. Daar was hij sinds 1892 geregeld mee in de weer geweest, onder meer om droge naaldetsen af te drukken. Toorop ontplooidde zich tot een productieve graficus, die behalve etsen ook houtsneden en lithografieën maakte. Dat grafische werk werd buitengewoon goed verkocht, hetgeen zeker heeft bijgedragen aan zijn populariteit bij een breed publiek. In het verlengde daarvan liggen ook zijn activiteiten als illustrator en ontwerper van affiches en boekomslagen: de in Art Nouveau-stijl vormgegeven reclames voor de Delftsche Slaolie (1894) zijn een bekend voorbeeld, evenals de boekomslagen die hij ontwierp voor Louis Couperus' romans *Metamorfoze* (1897) en *Psyche* (1898).

De bekendheid van Toorop strekte zich destijds al uit tot ver over de landsgrenzen. Behalve in Brussel en Parijs, exposeerde hij ook regelmatig in Duitsland: in 1893 kreeg zijn werk ruim de aandacht in de *Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen* in München, in 1894 exposeerde hij in Galerie Gurlitt in Berlijn en in 1899 in de Kunstsalon Arno Wolfframm in Dresden. In 1900 werd zijn werk voor het eerst opgenomen in de prestigieuze moderne kunsttentoonstelling *Wiener Secession*, waar het veel indruk maakte - in het oeuvre van Gustave Klimt zijn sporen van Toorops invloed terug te vinden. Twee jaar later kreeg Toorop in de *Secession* zelfs een eigen zaal, waar hij met maar liefst drieëntwintig werken vertegenwoordigd was. Het beeld van die zaal is bewaard gebleven, doordat in het tijdschrift *Die Kunst für Alle* destijds een foto werd afgedrukt.⁴

Charley was achttien jaar toen ze voor het eerst exposeerde (waarschijnlijk een luministisch schilderij, getiteld *Dorpskerkje*) op een ledententoonstelling van de kunstenaarsvereniging St. Lucas, in het Stedelijk Museum Amsterdam (1909). In Nijmegen, waar de Toorops destijds woonden, schreef ze voor zichzelf gedichten en composities. Toch trad ze alleen met haar schilderwerk naar buiten; twee jaar later exposeerde ze opnieuw in het Stedelijk Museum, deze keer op een tentoonstelling van de Moderne Kunstkring. De expositie werd officieel geopend door haar vader, die een vurig pleidooi hield voor het werk van Paul Cézanne, gevolgd door een welgemeend advies aan de aanwezige kunstenaars: 'Hoogere psychische expressie moeten wij streven - de vergeestelijking in gezonde en sterke vormen. Weg, weg dat merkantiel gedoe van kleine sentimentige hollandsche binnenhuisjes, kippetjes en melkemmertjes'.⁵ Omstreeks diezelfde tijd ging Charley in haar schilderijen experimenteren met kubistische en expressionistische uitdrukkingsvormen. Foto 5, van een nukkige Charley tussen een vastberaden vader en een strenge moeder, moet omstreeks die tijd zijn genomen. Ze wilde uitvliegen, maar dat ging niet vanzelf. Tijdens een bezoek aan een tentoonstelling van Spoor, Mondriaan en



5. Jan, Charley en Annie, omstreeks 1909 (coll. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag)

Sluyters in het Stedelijk Museum Amsterdam (1909) had Charley de filosofiestudent Henk Fernhout leren kennen. Hij had een protestants-christelijke achtergrond, maar verkeerde in progressieve kringen en was hevig geïnteresseerd in de anarchistische stromingen van dat moment. Toen ze in 1912 zwanger van hem raakte, gaven Jan Toorop en Annie Hall het verzet tegen hun relatie op: ze trouwden op 1 mei van dat jaar en vestigden zich in Bergen. Op 17 augustus werd daar hun eerste zoon geboren: Edgar (Edgar Richard Johannes).

De behoefte aan vrijheid en een eigen leven werd

3 Gerard van Wezel identificeert de tekening als *Het heden*, 1902, potlood en blauw kleurpotlood op papier op karton, 19,6 x 30,2 cm, part. collectie Verenigde Staten. Het betreft een voorstudie voor het gelijknamige sektieltableau in de Beurs van Berlage, 1902.

4 Die Kunst für Alle, 17 (1902) 8, p. 186.

5 Geciteerd uit: Rothuizen 1998, pp. 76-87.



6. Charley met Henk Fernhout en Edgar, Bergen 1913

door Charley duur betaald. Nadat op 9 augustus 1913 hun tweede zoon John (Johannes Hendrik) was geboren, volgde een moeilijke periode (foto 6). Via Laren belandde het gezin in Utrecht waar in 1916 nog een dochter, Annetje (Charley Annie), werd geboren. Toen Henk Fernhout in oktober van dat jaar werd opgenomen in een psychiatrische kliniek, liep het huwelijk definitief op de klippen.⁶ Charley bracht Annetje bij haar ouders in Den Haag, aan wie ze de opvoeding verder zou toevertrouwen, en trok met haar twee jonge zoons naar het kunstenaarshuis Meerhuizen, aan de Amsteldijk 91 in Amsterdam. Daar opende zich een nieuwe wereld, waarin ook plaats was voor haar werk als schilder. In Meerhuizen leerde ze tal van

kunstenaars kennen: de componist Jacob van Domselaer, de kunstenaars Peter Alma, Conrad Kickert en John Rädecker en de dichter Adriaan Roland Holst, met wie ze na een korte relatie levenslang bevriend zou blijven. Dankzij de goede contacten die ze met de kunsthandel had opgebouwd, werd haar nieuwste werk regelmatig getoond: bij Kunsthandel Gerbrands in Utrecht of bij de kunsthandels d'Audretsch en Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag. De exposities werden besproken door vooraanstaande critici als H.P. Bremmer, Albert Plasschaert, W. Jos de Gruyter (vanaf 1928) en A.M. Hammacher (vanaf 1930). Die wisten de krachtiger, solide stijl die ze in deze jaren ontwikkelde, te waarderen.

Jan Toorop bleef voor Charley een bijzonder trouwe mentor. Hij steunde haar financieel en maakte zo ook de bouw mogelijk van een eigen huis in Bergen, aan de Buerweg 19. Charley maakte de eerste ontwerpen voor het huis in samenwerking met de aannemer A.C. Klomp, en de architect Piet Kramer tekende op basis daarvan het definitieve ontwerp. In 1922 betrok het gezin 'De Vlerken', een naam waarmee Jan Toorop, zegt men, plagerig verwees naar de plek waar zijn twee kleinzoons woonden. In zijn brieven moedigde Jan haar aan om verder te werken, waarbij hij reageerde op de schetsen die ze hem toezond. Zo schreef hij in een brief uit 1921: 'Werk ferm en heerlijk en tracht de vormen meer zuiver te maken zonder de mooie expressie die je hebt te verliezen'.⁷



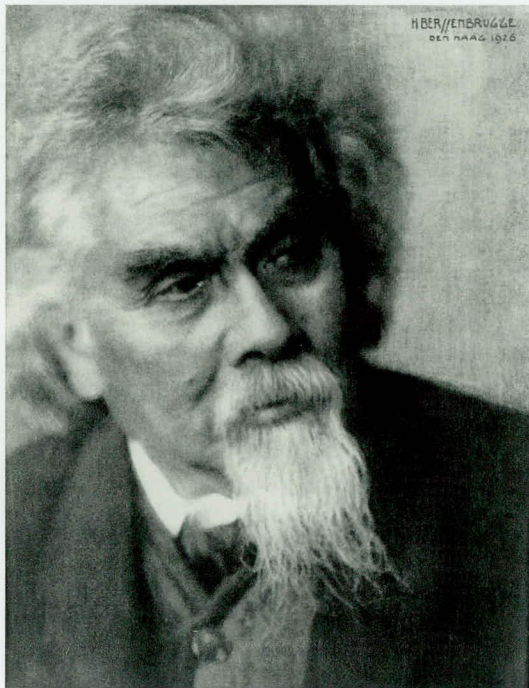
7. Opening Toorop-tentoonstelling in Kunstzaal Kleykamp, Den Haag 1918

⁶ Het huwelijk werd officieel ontbonden in 1924. In een brief d.d. 15 maart 1926 schreef Charley aan Plasschaert: "overigens ben ik heel beste vrienden met hem, hij ziet ook geregeld de kinderen en maakt 't tegenwoordig goed".

Geciteerd uit: Brederoo 1982, p. 35.

⁷

Geciteerd uit: Brederoo 1982, p. 42.



8. Jan Toorop, 1927 (foto: Henri Berssenbrugge, coll. Stedelijk Museum, Amsterdam)

In 1918 was Toorop zestig jaar geworden, een gelegenheid die werd aangegrepen om zijn status als vooraanstaand kunstenaar te vieren. In Kunstzaal Kleykamp in Den Haag werd een Eere-tentoonstelling van zijn werk ingericht (foto 7) en het tijdschrift *Wendingen* wijdde het jubileumnummer geheel aan Jan Toorop; het lofdicht dat Albert Verwey op zijn werk had gemaakt, kreeg in die uitgave een centrale plek. Toorop was er zeer mee ingenomen: 'Ik was zoo ontzettend verrast met het heerlijke & schoone vers dat je aan mij in de 'Wendingen' voor mijn aanst. 60e geschenken hebt', schreef hij op 12 december 1918 aan Verwey.⁸

In de loop van de jaren twintig ging de gezondheid van Jan Toorop, die aan de syphilis-aanval van 1887 lichamelijke gebreken had overgehouden, geleidelijk aan achteruit. Desalniettemin tekende hij voortdurend, vooral veel portretten en religieuze voorstellingen, die in rap tempo werden gereproduceerd en in grote getale verkocht. In het Nederlandse culturele leven bekleedde Toorop onverminderd de positie van 'éminence grise'. Hoe sterk zijn uitstraling destijds nog was, is goed te zien op de portretfoto die de Belgische fotograaf Henri Berssenbrugge in 1927 van hem maakte (foto 8). Nog datzelfde jaar raakte Toorop geheel verlamd; op 3 maart 1928 zou hij in Den Haag overlijden. Richard Roland Holst publiceerde een 'In Memoriam' in *De Gids*: 'Hij, die de veelzijdigste kunstenaar is geweest dien Holland sinds eeuwen heeft gehad, was als mens betooverend, door zijn onopzichtigheid, zijn warmte en speelsheid van geest. Hij bezat het weezen dat den waarlijk grooten vaak eigen is, hij had de mildheid die liet

zien hoe ruim zijn hart was, hij bezat den eenvoud die bewees dat het bescheiden was, bovendien bezat hij de verdroomdheid die zeker teeken is, dat zijn ziel zich vaak op doortocht bevond'.⁹

In de jaren twintig zette Charley de deuren wijd open, en liet het moderne leven volop binnenstromen. Ze was er duidelijk op uit om nieuwe inspiratiebronnen te vinden voor haar werk. In mei/juni 1922 verbleef ze in de Belgische Borinage, in navolging van Vincent van Gogh en haar vader Jan Toorop. De reis werd in 1923 met haar kinderen herhaald, en uitgebreid met een verblijf aan de Côte d'Azur. Het volgende jaar werkte ze korte tijd in Utrecht, waar ze tekende in het psychiatrisch ziekenhuis Willem Arntz. Ze werd er verliefd op de jonge dichter Hendrik Marsman; de zomer van 1924 bracht ze met hem door in Bergen en Westkapelle. Maar in juli van datzelfde jaar schreef ze Marsman alweer: "t Is altijd weer dit. De strijd tussen vrijen en werken. Samen gaat het haast niet. Bij mij tenminste: strijd tussen vrouw zijn en scheppend werken".¹⁰ In 1926 verhuisde Charley van Bergen naar Amsterdam, om zich te vestigen aan de Leidsegracht 48. Daar zou ze actief deel gaan uitmaken van een avantgardistisch milieu; de kunstenaarsvereniging ASB werd in december van dat jaar bij haar thuis opgericht. Met de collega-initiatiefnemers Jacob Bendien, John Rädecker, Peter Alma en Johan Polet, nodigde ze onder meer de schilders Bart van der Leek, Piet Mondriaan en Carel Willink, en de architecten



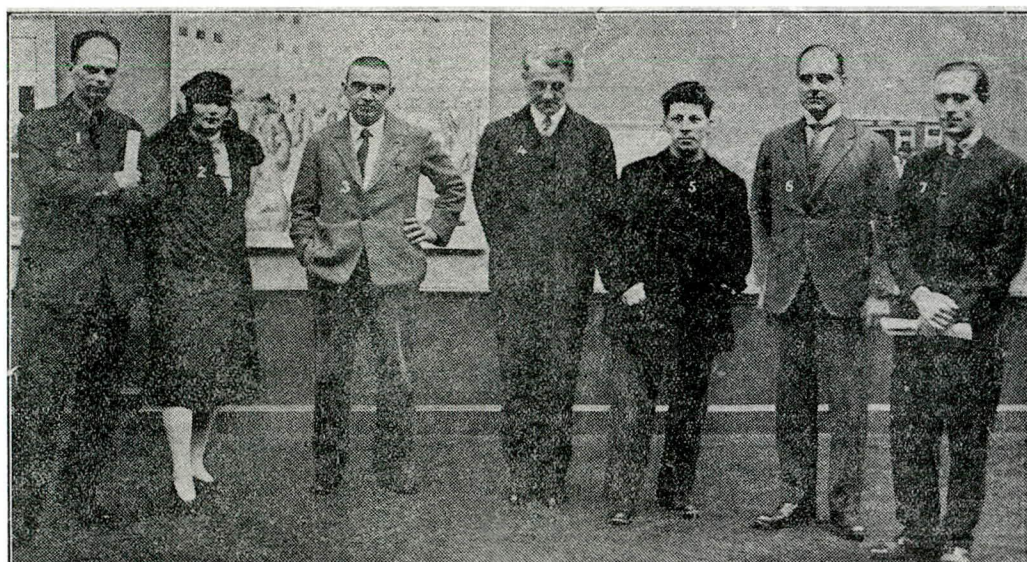
9. Charley en Arthur Müller-Lehning, omstreeks 1928

Gerrit Rietveld en J.J.P. Oud uit om lid te worden. Een jaar later was Charley betrokken bij de oprichting van de Filmliga (1927-1931), waarschijnlijk via de cineast Joris Ivens, die ze bij Marsman had ontmoet. Hun vriend Arthur Müller-Lehning leerde ze in 1928 bij de opening van de eerste ASB tentoonstelling kennen, in het Stedelijk Museum Amsterdam (foto's 9 en 10). Ze steunde Müller-Lehning, met wie ze nog datzelfde jaar zou gaan samenwonen, met de organisatie van zijn in 1927 opgerichte avant-gardetijdschrift *i-10*, waarvan tot juli 1929 een reeks legendarische

8
Geciteerd uit: Rothuizen 1998, p. 108.

9
Geciteerd uit: Rothuizen 1998, p. 120.

10
Brief Charley Toorop aan Hendrik Marsman, juli 1924 (Koninklijke Bibliotheek).



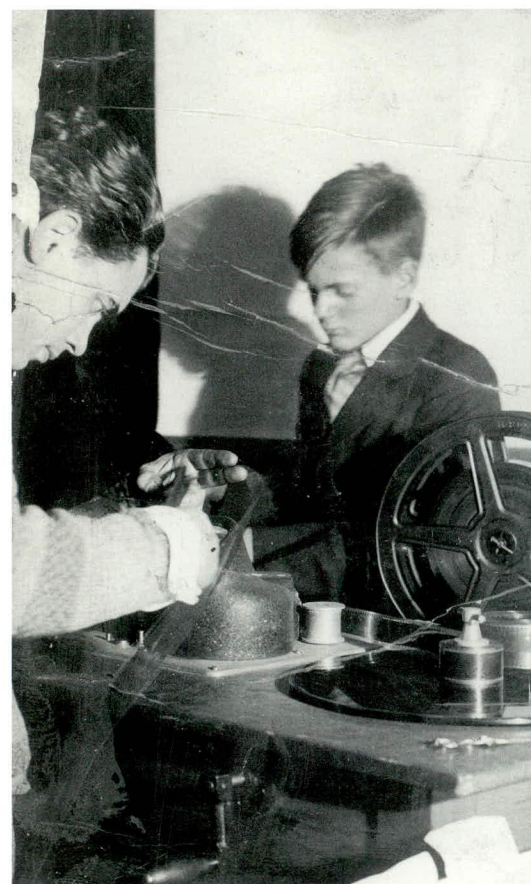
BIJ DE OPENING VAN DE A. S. B., tentoonstelling voor Architectuur, Schilder- en Beeldhouwkunst in het Stedelijk Museum te Amsterdam, welke Zaterdagmiddag plaats vond. 1 de schilder Alma, 2 de schilderes Charley Toorop, 3 de beeldhouwer Radecker, de architecten 4 Staal, 5 Rietveld, 6 Van Ravesteyn en 7 de schilder Willink, die allen voor deze tentoonstelling hun werk inzonden.

10. Opening van de tweede ASB-tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam, 1929 (krantenknipsel, particuliere collectie)

nummers verscheen. Lehning had de Stijl-kunstenaar César Domela gevraagd om het omslagontwerp te maken, László Moholy-Nagy ontwierp het stramien voor de lay-out, en als redacteurs waren onder meer Willem Pijper aangetrokken voor de muziek, en J.J.P Oud voor het architectuurgedeelte. Met Müller-Lehning reisde Charley in die jaren naar Parijs en Berlijn, waar het paar vanzelfsprekend werd opgenomen in de internationale avant-garde.

Toen Charley in 1926 in Amsterdam ging wonen, waren John en Edgar dertien en veertien jaar oud. Kort daarop begon Edgar, aarzelend nog, te schilderen: een *Zelfportret in groene trui* en een *Stilleven met hamer en fles*. Hij kreeg lessen van Jan Uri en van zijn moeder; als zij op reis was verbleef hij in een pension in Baarn, bij de familie Prins. Ondertussen raakte zijn broer John gefascineerd door film, mede gevoed door de contacten die Charley onderhield met Joris Ivens. Op foto 11 zien we John, die toekijkt terwijl Ivens heel geconcentreerd aan het monteren is. In dit beeld ligt de kiem van John's latere carrière: als zestien-jarige was hij zo rebels dat zijn moeder hem niet meer kon hanteren, waarop ze hem bij de avant-gardefilmer in de leer deed. John trok dus bij Ivens in, die een nieuwe vaderfiguur voor hem werd. Als figurant, assistent en cameraman raakte hij betrokken Ivens' vroegste films: *De Brug* (1928), *Regen* (naar een script van Erich Wichman), *Schaatsenrijden* (verloren gegaan) en de film *Branding*, die op 9 februari 1929 in première ging bij de Amsterdamse Film Liga.

In januari 1929 overleed Annie Hall in Den Haag. Kort daarop vertrok Charley naar Parijs, waar ze met Arthur Müller-Lehning, Edgar en John een atelierwoning betrok in de Villa Brune in



11. John Fernhout en Joris Ivens, omstreeks 1929



12. Charley Toorop, Parijs 1927 (foto: Man Ray)

Montparnasse (waar ook Alexander Calder werkte). Piet Mondriaan, met wie ze al jarenlang bevriend was, hielp haar op weg in het Parijse kunstenaarsmilieu, waar ze onder meer Jean Arp, Sonia Delaunay en Max Ernst leerde kennen. Op foto 12, die vermoedelijk al in 1927 tijdens een eerdere reis naar Parijs werd gemaakt door de fotograaf Man Ray, toont Charley zich als een mondaine vrouw, gekleed volgens de laatste mode.

In de luwte van de wereldse activiteiten van zijn moeder, ontwikkelde Edgar zich ondertussen stap voor stap en buitengewoon serieus tot schilder. Hij minimaliseerde zijn schilderijen - veel stilleven - tot verstilde composities waarin een subtiel evenwicht bestond tussen lichte, aan elkaar verwante kleurtonen. In tegenstelling tot Mondriaan, met wie hij in de Parijse periode vrij veel contact had, bleef Edgar figuratief werken. In 1930 maakte hij zijn debuut in een (groeps)tentoonstelling bij Kunstzaal Van Lier in Amsterdam. Toen Edgar twintig jaar was, vestigde hij zich zelfstandig in Amsterdam, aan de Insulindeweg 2-IV, en vanaf dat moment zou hij vrijwel jaarlijks deelnemen aan allerlei tentoonstellingen, onder meer bij de Vereeniging Voor de Kunst in Utrecht (1931 en 1933). Zijn eerste solo-expositie, die rondom de jaarwisseling van 1932/33 plaatsvond bij Van Lier, werd meteen al gerecenseerd door de vooraanstaande criticus Albert Plasschaert, die zich in *De Groene Amsterdammer* gematigd positief uitliet over de schilderijen van de jongste telg van het Toorop-geslacht. Ook H.P. Bremmer besteedde indertijd aandacht aan zijn werk, in het tijdschrift *Beeldende Kunst*. Waarschijnlijk was het Charley die Edgar in contact bracht met het Utrechtse echtpaar René en Lotte Radermacher Schorer; zij kochten al vroeg werk van hem aan en namen op den duur de rol van mecenas op zich.

Omstreeks 1930 was het werk van Charley gerijpt;



13. Extérieur en tuin van 'De Vlerken', Bergen 1935 (foto: Eva Besnyö)

mede onder invloed van het internationale constructivisme, had ze een zeer krachtige en persoonlijke stijl ontwikkeld. In 1927 had ze al de eer gekregen van een solo-tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. In 1928 en 1929 was haar werk daar opnieuw te zien, in twee tentoonstellingen van de kunstenaarsvereniging ASB. En in 1930 exposeerde Charley er nogmaals, nu met de sociaal-realistische schilderijen *Boeren* en *Figuren tegen nacht*, op de tentoonstelling *Socialistische Kunst-Heden*. De expositie was samengesteld op initiatief van de in 1927 opgerichte Socialistische Kunstenaars Kring, waar ze mee sympathiseerde.

Omstreeks die tijd was een einde gekomen aan de relatie met Arthur Müller-Lehning. Kennelijk verlangde Charley ernaar om terug te keren naar een rustiger omgeving, want ze gaf Gerrit Rietveld de opdracht om het interieur van 'De Vlerken' volledig te verbouwen en opnieuw in te richten. In maart 1932 betrok ze de woning voor de tweede keer. In de jaren die volgden zou ze er een reeks grote doeken schilderen, te beginnen met *Maaltijd der vrienden*. Dit groepsportret vormt een neerslag van het sociale circuit dat rondom Charley was ontstaan, en waarvan 'De Vlerken' een belangrijke ontmoetingsplaats zou worden. Op foto 13 zien we het huis vanuit de tuin, met middenin de achtergevel het grote raam waarachter Charley's atelier zich bevond, en op het gazon een luierend gezelschap. De foto is gemaakt door Eva Besnyö, de Hongaarse fotografe met wie John op 25 juli 1933 in het huwelijk zou treden. Ze hadden elkaar in het voorjaar van 1932 in Berlijn ontmoet, waar hij een fotografie cursus volgde aan de Agfa Schule, op aanraden van Joris Ivens. Vanwege de politieke



15. Huwelijk van Edgar met Rachel Pellekaan, Bergen 1934 (foto: Eva Besnyö)

situatie in Berlijn en de Joodse achtergrond van Besnyö, kwam het paar al snel naar Nederland, om zich te vestigen in Amsterdam. Eva werd warm onthaald, met name door Charley, die erg op haar gesteld raakte. Zij regelde dat Eva in maart 1932 haar foto's tentoon kon stellen bij Kunstzaal Van Lie, en trommelde René Radermacher Schorer op om de opening te verrichten. Nog in november van datzelfde jaar werd een tentoonstelling van Besnyö's foto's geopend door Gerrit Rietveld, bij de Vereeniging Voor de Kunst in Utrecht. Zowel John als Eva ontwikkelden in deze periode een sterke politieke betrokkenheid, wat onder meer bleek uit hun lidmaatschap van de communistisch georiënteerde Vereeniging van Arbeiders-Fotografen (VAF). Toen het paar in 1933 een huwelijksreis maakte naar Hongarije, keerden ze terug met een reeks indrukwekkende foto's, gemaakt in krottenwijken aan de rand van Budapest.

Terwijl Charley in de jaren twintig een continuë ontdekkingsreis had ondernomen en verschillende nieuwe inspiratiebronnen vond, legde ze zich in de jaren dertig juist heel geconcentreerd toe op het schilderen. Op foto 14, genomen door Eva Besnyö, zien we haar werken aan het grote doek *Vrouwenfiguren* (1932), dat deel uitmaakt van een reeks naakten die begin jaren dertig ontstond. Charley was toen de veertig inmiddels gepasseerd. Op de voorgrond links, zien we het uit 1929 daterende doek *Zelfportret met drie kinderen*, met in het midden haar zelfportret en rechts daarvan John en Edgar. Hun zus Annetje, die links van Charley werd geportretteerd, is op deze foto net niet te zien.



14. Charley schilderend, Bergen 1932 (foto: Eva Besnyö)

Over Annetje, die als enige van de familie geen artistieke aspiraties had en als meisje grotendeels door haar grootmoeder was opgevoed, is relatief weinig bekend. Ze was destijds regelmatig in 'De Vlerken', maar sneeuwde nogal onder door de dominante aanwezigheid van haar moeder. In 1936 ging ze als laborante werken op een laboratorium van de Rijksuniversiteit Leiden. Een jaar later, op 25 mei 1937, trouwde ze in Bergen met Dirk Volker Nijland, de zoon van de schilder Dirk Nijland; samen stichtten ze een gezin. Annetje was bescheiden en de tragiek van haar leven is vrijwel onopgemerkt gebleven. In het voorjaar van 1956 maakte ze in Utrecht een einde aan haar leven.

Begin jaren dertig had Edgar op de Amsterdamse kunstenaarssociëteit De Kring de zeven jaar oudere tekenares Rachel Louise Pellekaan ontmoet, met wie hij in september 1932 ging samenwonen; ze trouwden op 10 december 1934 in Bergen. Bij het huwelijksdiner in 'De Vlerken' was een klein gezelschap van vrienden en familie aanwezig, waaronder de kunsthandelaar Jacques Goudstikker (foto 15). Kort daarvoor had hij Edgars schilderij *Stilleven* (1932) aangekocht - wat voor Edgar een belangrijke steun in de rug betekende. De contacten met Goudstikker leidden bij zowel Charley als haar zoon tot een verheugde belangstelling voor zeventiende-eeuwse schilderkunst; Charley was door hem op het idee gebracht om het monumentale doek *Kaasmarkt van Alkmaar* (1933) te schilderen, en Edgar voerde de technische precisie en de detaillering van zijn werk nog verder op. Na nog

enige tijd in Amsterdam te hebben gewoond, vertrokken Edgar en Rachel in oktober 1936 naar Alassio, aan de Italiaanse Riviera, waar ze in alle rust konden werken, en in de ban raakten van het zuidelijke licht. Ze woonden er, vrijwel geheel afgezonderd van het Nederlandse en buitenlandse kunstleven, tot 1939. In die periode kwam Edgar af en toe naar Nederland voor portretopdrachten en tentoonstellingen, en om zijn vrienden te bezoeken, onder wie de kunsthistoricus Hans Jaffé.

Als kind was Charley al gewend om de zomers door te brengen aan de Nederlandse kust, een gewoonte die ze graag in ere hield. Ze trok echter niet naar Domburg, maar koos haar eigen plek: het wat ruigere dorp Westkapelle. Daar genoot ze vanaf 1924 in de zomervakanties logies, in een bovenkamer van hotel De Valk. In haar kielzog volgden familie en vrienden. Op foto 16 zien we Joris Ivens aan de toog van De Valk, met zijn vriendin Anneke van der Feer, John, Charley, een anonieme boer en het barmeisje Toos, gekleed in Zeeuwse klederdracht. De foto werd in 1933 gemaakt door Eva Besnyö. Terwijl Jan Toorop dergelijke zomervakanties benutte om te ontspannen en in de buitenlucht te werken, was Charley vooral gefascineerd door de sociale kanten van het leven in Westkapelle. Ze schilderde er onder meer krachtige portretten van dorpelingen, zoals *Boerenpaar* (1927) en *Aan de toog* (1933).

John, die in 1931 het camerawerk had gedaan voor de eerste geluidsfilm van Joris Ivens, *Philips-*



16. Aan de bar van hotel De Valk, Westkapelle 1933 (foto: Eva Besnyö)



17. John, filmend op het Paaseiland, 1934

Radio, ontwikkelde zich in de loop van de jaren dertig tot een veelgevraagd filmer. In 1933 werkte hij als regie-assistent mee aan een film die de Duitse avant-gardekunstenaar Hans Richter voor Philips maakte: *Hello Everybody*. Hij gaf in die tijd ook les, aan de Filmtechnische Leergang in Amsterdam. Via Ivens ontmoette hij begin jaren dertig de Belgische regisseur Henri Storck, die hem uitnodigde om als cameraman mee te reizen met het Belgische opleidingsschip 'Mercator'. Doel van deze maandenlange reis was het maken van een documentaire op het Paaseiland, gelegen ten westen van Zuid-Amerika, in de Grote Oceaan. John vertrok in augustus of september 1934; hij schoot ruwe beelden die door Storck werden gemonteerd tot een drietal korte films: *Paascheiland*, *De Steven naar het Zuiden* en *Driemaster 'Mercator'*. Op foto 17 zien we John, balancerend op een statief, terwijl hij filmt in het zonovergoten landschap van het Paaseiland. De handigheid en avontuurlijkheid die hij van nature bezat maakten hem buitengewoon geschikt voor het ondernemen van verre reizen, iets wat hij tot op hoge leeftijd zou blijven doen. Met Ivens, Robert Capa als fotograaf en Ernest Hemingway als commentator, trok hij in 1937 naar Spanje om opnamen te maken voor *The Spanish Earth*, een film over de Spaanse

burgeroorlog. En in 1938 filmde hij met Ivens en Capa in China, wat resulteerde in *The 400 Million*, een film over de Japans-Chinese oorlog. Zijn debuut als regisseur maakte John in de winter van 1936/37. Onder het pseudoniem Pieter Bruggens werd toen de film *Land in Zicht* uitgebracht, waarmee de verkiezingscampagne van de Communistische Partij Holland kracht werd bijgezet. Het camerawerk was van de surrealist Emiel van Moerkerken.

In Bergen had Charley een plek gecreëerd waar kunstenaars, schrijvers en andere vrienden graag over de vloer kwamen. Op foto 18 (in 1933 gemaakt door Besnyö) zien we links, aan de vleugel, Eduard Mesens, de progressieve Belgische musicus en kunsthandelaar met wie ze sinds 1922 bevriend was. Hij hield haar op de hoogte van de ontwikkelingen rondom Belgische surrealist, zoals René Magritte. Uitgestrekt op de kussens, ligt Charley achter hem op de grond, geflankeerd door Pyke Koch, die ze al lang kende: hun eerste ontmoeting dateert van 1916. Rechts van de open haard zitten Annetje en John. Het meubilair in de kamer is grotendeels van Rietveld - Annetje zit in diens rood-blauwe stoel uit 1918 en Koch in een van zijn beugelstoelen, een ontwerp uit 1927.



18. Interieur 'De Vlerken', Bergen 1933 (foto: Eva Besnyö)

11
Het schilderij werd in 1948 aangekocht door het Stedelijk Museum, Amsterdam (oeuvrecat. nr. B190). Charley bezat nog een schilderij van Mondriaan, *Compositie met rood, zwart, geel, blauw en grijs* (1921), dat ze in 1955 verkocht aan het Haags Gemeentemuseum (oeuvrecat. nr. B115).

Boven de open haard hangt Charley's schilderij *Twee naakten* (1930-32) en helemaal links naast de deur het nog onvoltooide doek *Maaltijd der Vrienden*, waarop John Rädecker en zijn vrouw Annie, Edgar, Rachel en Gerrit Rietveld toen al een plaats hadden gekregen. Het is aannemelijk dat Pyke Koch op dat moment in Bergen logeerde om

voor Charley te poseren; de contouren van zijn portret zijn in het rechtergedeelte van het schilderij al aanwezig. Tussen die twee schilderijen, in het midden van de foto, hangt een werk van Piet Mondriaan: *Compositie nr. III, met rood, geel en blauw* uit 1927.¹¹



19. John en Edgar, 1937 (foto: Eva Besnyö)

Nadat Edgar in februari-maart 1935 al eens samen met zijn moeder had geëxposeerd bij Voor de Kunst in Utrecht, volgde in het voorjaar van 1937 een eerste tentoonstelling van *De drie generaties*, bij Kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag. Omstreeks die tijd moet foto 20, van Charley, John (met opgestoken hand) en Edgar (thee drinkend), zijn genomen. De relatie tussen John en Eva eindigde in 1937. Een jaar later leerde ze Wim Brusse kennen, met wie ze in mei 1945 een zoon zou krijgen: Berthus Vincent. Kort daarna werd de officiële scheiding van Eva en John uitgesproken, zodat die nog datzelfde jaar kon trouwen met de danseres Blanche Korchien (Polly), die hij in 1940 in New York had ontmoet, en met wie hij inmiddels ook al een zoon had gekregen: Douwes was op 15 maart 1943 geboren in New York.

Charley liet John vrij in zijn doen en laten, maar in het geval van Edgar nam ze de gewoonte van haar



20. Charley, John en Edgar, thee drinkend in de tuin van Rients Dijkstra, Groet 1937 (foto: Eva Besnyö)

vader, om als coach op te treden voor het nageslacht, buitengewoon serieus. Uit de periode dat hij met Rachel in Alassio verbleef is bijvoorbeeld een constante stroom van brieven bewaard gebleven. In 1938 schreef zijn moeder hem: 'Het spijt me ook dat ik je niet helpen kan zoo met

je werk! Je moet zelf maar kijken. 'n Tijdje wèg zetten, dan ineens tegen de *muur* ophangen: kritisch kijken'.¹² Aan de Radermacher Schorers meldde ze een week later: 'Zijn groei is nog een lange maar ik geloof dat hij in Holland een heel aparte figuur wordt. We zullen zien'.¹³ En toen Edgar kort daarop een drietal nieuwe schilderijen opstuurde voor een kersttentoonstelling in de Rotterdamsche Kunstkring, kon ze opgelucht constateren: 'Ik ben toch zoo blij dat je *niet* bij de Willink - Koch - Schuhmacher sfeer komt! Je begint heel andere dingen in je werk te krijgen, gelukkig'.¹⁴

Zoals dat gaat, raakten de Toorops en Fernhouts bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog op drift. Edgar en Rachel keerden terug naar Nederland, en trokken tijdelijk bij Charley in. Nadat de twee in maart 1940 gezamenlijk hadden geëxposeerd bij Kunsthandel Van Lier - *Edgar Fernhout, nieuwe schilderijen. Rachel Fernhout, teekeningen* - liep hun relatie geleidelijk aan af; de scheiding werd officieel uitgesproken in 1947. Tijdens de oorlog verbleef Edgar langdurig bij vrienden in Baarn, om zich kort na de bevrijding opnieuw in Amsterdam te vestigen, aan de Vondelstraat 110-II. Ondertussen was John, na de succesvolle premiere van *The 400 Million* in de Cameo-bioscoop in New York, in de Verenigde Staten neergestreken; vanaf dat moment opereerde hij onder de naam John Ferno. Hij werkte er voor het Educational Film Institute van New York, maakte enkele films voor de National Film Board of Canada, en kreeg uiteindelijk de leiding over het filminstituut van het



21. Charley buiten schilderend, Beemster 1943

¹² Brief van Charley Toorop aan Edgar Fernhout d.d. 3 november 1938. Geciteerd uit: Brederoo 1982, p. 119.

¹³ Brief van Charley Toorop aan René en Lotte Radermacher Schorer d.d. 8 november 1938. Geciteerd uit: Brederoo 1982, p. 120.

¹⁴ Brief van Charley Toorop aan Edgar Fernhout d.d. 20 december 1938. Geciteerd uit: Brederoo 1982, p. 119.



22. Charley schilderend aan 'Drie generaties', Bergen 1949
(foto: Eva Besnyö)

Netherlands Information Bureau, New York. In die hoedanigheid keerde hij in oktober 1944 als oorlogscorrespondent terug naar Europa, waar hij de bevrijding van Nederland op film zou vastleggen. Dat resulteerde in twee nieuwe films: *Gebroken dijken* en *Het laatste schot*.

Charley kon aanvankelijk in 'De Vlerken' blijven wonen. Als reactie op de oorlog werkte ze in 1940 en 1941 aan een fors doek waarop een clown, handenwringend en met een verbeten gelaatsuitdrukking, werd neergezet voor de zwartgeblakerde ruïnes van een stad. Die achtergrond was gebaseerd op een foto van Eva Besnyö, die na de nazi-bombardementen naar Rotterdam was gereisd om foto's te maken. Charley zou zich in toenemende mate over de Joodse Besnyö ontfemen; met haar hulp bemachtigde Eva, die vanaf oktober 1942 was ondergedoken, op een gegeven moment een 'ariërverklaring', waardoor ze zich weer vrij kon bewegen. Toen Bergen op 1 maart 1943 werd geëvacueerd, vertrok Charley, met wisselende bestemmingen: ze logeerde in Blaricum bij Bart van der Leek, verbleef in Edam, Alkmaar en Amsterdam, en vond in 1944 onderdak bij de familie Bruynzeel in Zaandam. Foto 21, waarop Charley werkt aan het schilderij *Bloeiende boom*, is kort na de evacuatie gemaakt tijdens een verblijf in de Beemster, in mei 1943.¹⁵

Al in 1941 was Charley Toorop begonnen met de voorbereidingen voor een groot schilderij, waarmee ze een monument voor haar familie wilde oprichten: 'Drie generaties'. Ze werkte er, met lange pauzes, jaarlijks aan door en voltooide het doek uiteindelijk in 1950. Op foto 22, die Eva Besnyö in de laatste fase van voltooiing nam, poseert Edgar voor zijn moeder. Een dergelijk offer wilde hij alleen brengen

als Nannette Salomonson, met wie hij op 12 april 1949 in Londen was getrouwd, hem gezelschap hield: ze zit naast hem op de grond. Schuin achter haar staat de bronzen portretkop die de beeldhouwer John Rädcker in 1933 van Jan Toorop maakte en die door Charley werd gebruikt om haar vader in 'Drie generaties' te portretteren. Het schilderij werd omstreeks de jaarwisseling van 1950-1951 met veel tam-tam gepresenteerd bij Kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag, en kreeg direct de status van meesterwerk. De criticus W. Jos de Gruyter schreef een kritiek met de veelzeggende kop 'Charley's grootste schepping', en typeerde het schilderij als 'een samenvatting en bekroning van al waar zij tot dusver naar streefde en wat zij tot nu toe bereikte'.¹⁶

In het na-oorlogse Amsterdam vond Edgar geleidelijk aan zijn eigen biotoop. Hij maakte in 1946, samen met Charley, Wim Schuhmacher, Carel Willink en Hendrik Chabot, deel uit van de kunstenaarsgroep die zorgde voor de heropening van Kunstzaal Van Lier. Datzelfde jaar werd hij bestuurslid van De Koepel, een sociëteit voor schrijvers, journalisten, beeldend kunstenaars en wetenschappers. En in 1948 was hij, opnieuw met zijn vriend Schuhmacher, een van de oprichters van De Groep, een kunstenaarsclub waarvan ook de beeldhouwers Mari Andriessen en Wessel Couzijn en de schilders Wim Oepts en Pieter Ouborg deel uitmaakten. Ze organiseerden in 1948, 1950 en 1951 drie tentoonstellingen in het Stedelijk Museum, Amsterdam.

De zelfstandiger koers die Edgar in zijn persoonlijke leven tentoon spreidde, kwam ook in zijn werk tot uitdrukking. Nog meer dan Charley volgde hij zijn eigen ontwikkeling van een zekere afstand, door periodiek de balans op te maken tijdens het

15
In de oeuvrecatalogus is dit schilderij 1940 gedateerd (Brederoo 1982, cat. nr. 363, p. 309). In plakboek V van Charley Toorop staat als onderschrift bij deze foto echter vermeld: "Beemster 1943. mei" (Toorop-Fernhoutarchief, RKD).

16
Krantenknipsel in plakboek IX van Charley Toorop (RKD).



23. Nette op divan, Amsterdam circa 1955
(foto: Edgar Fernhout)

schilderen van een zelfportret. In de periode van 1927 tot 1954 schilderde hij zichzelf om de een à twee jaar, en elk van die schilderijen toont de gedistantieerde, studieuze precisie die typisch is voor zijn toenmalige stijl. Het *Zelfportret* van 1945 wijkt als eerste echt af van de voorgaande, door de ruwheid en de emotie die erin zit: de huid van de in het zwart geklede schilder is dof en rimpelig, hij heeft droge lippen en een ongeschoren kin - zijn donkere ogen spreken boekdelen. Aan de portretten die daarop volgden, in 1948 en 1949-50, is goed af te lezen dat Edgar een meer ontspannen, lossere manier van werken ontwikkelde. Naar aanleiding van een tentoonstelling van zijn werk bij Kunsthandel Huinck & Scherjon in Amsterdam, in het voorjaar van 1949, wees de criticus J.M. Prange hier ook op: 'Het wijst nog eens twee dingen aan: dat Fernhout hoe langer hoe meer waarlijk gaat schilderen, breder en minder angstvallig gaat werken, en dat hier eindelijk weer het licht doorbreekt. Getemperd wel is waar en gezeefd, maar in deze aan Saenredam verwante koelte en klaarheid is dan toch een lang ontbeerde atmosfeer gekomen, die bevrijdend werkt'.¹⁷

Ongetwijfeld heeft de ontmoeting met Nannette (Batavia 1925), zijn nieuwe levensgezellin en muze, bijgedragen aan deze ontwikkeling. Nette, zoals ze in huiselijke kring wordt genoemd, kwam ook uit een artistiek nest: ze is een dochter van Herman Salomonson, directeur van het Nederlands Persbureau (toen: Aneta), documentairefilmer en schrijver van onder meer romans, onder het pseudoniem Melis Stoke. Op foto 23 zien we haar liggen, uitgestrekt in hun Amsterdamse woonkamer, op de Berlage-bank die Edgar van Jan Toorop had geërfd. Boven de bank hangt Edgars schilderij *Landschap* (1948).

Op 24 maart 1951 werd Charley Toorop zestig jaar, een gebeurtenis die niet onopgemerkt voorbij ging. Het Haags Gemeentemuseum presenteerde een Ere-tentoonstelling van ruim honderd werken, die datzelfde jaar doorreisde naar Amsterdam (Stedelijk Museum) en Eindhoven (Van Abbemuseum). De begeleidende catalogustekst was geschreven door A.M. Hammacher, toenmalig directeur van het Museum Kröller-Müller in Otterlo en sinds jaren een goede vriend van Charley. Hij uitte zijn bewondering voor haar onverzadigbare sociaal-culturele belangstelling, die ze wist te combineren met de aandacht en concentratie die het schilderen vereiste; vanuit dat perspectief keek hij terug op 'een onrustig, hartstochtelijk geleefd leven en toch, door alles heen, steeds de grote kracht en spanning om daarboven de regionen te vinden, waarin het werk gestaag rijp wordt in een beschermende stilte'. Hij herkende daarin 'twee voedingsstromen: het leven in de wereld en het leven in de stilte'.¹⁸ Hammacher werkte die visie, met andere aspecten van haar oeuvre, verder uit in een uitgebreide monografie die in 1952 verscheen. Charley's overzichtstentoonstelling reisde in dat jaar gedeeltelijk door naar de Verenigde Staten, waar een keuze van zesendertig werken werd geëxposeerd in de New Yorkse Hammer Galleries. In de Amerikaanse pers werd ze getypeerd als 'lady Van Gogh'. De opbrengst van de tentoonstelling ging naar het Rode Kruis.

Van Eva Besnyö kreeg Charley ter gelegenheid van haar zestigste verjaardag een album met ruim vijftig foto's, daterend vanaf het moment van hun eerste ontmoeting in 1932. Ze maakte bovendien een reeks nieuwe portretten, waarvan Charley twee afdrukken in haar fotoalbum plakte, met daarbij het volgende onderschrift: '60 jaar. 1951. maakt mij:



24. Charley 60 jaar (foto: Eva Besnyö)

¹⁷ Het artikel van Prange werd door Charley uitgeknipt en in een van haar plakboeken geplakt (RKD). Daaruit is dit citaat overgenomen.

¹⁸ Tent. cat. *Charley Toorop. Ere-tentoonstelling*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) / Eindhoven (Van Abbemuseum) / Amsterdam (Stedelijk Museum) 1951, z.p..

beter, wijzer en rustiger' (foto 24).¹⁹ Toch verliep de eerste helft van de jaren vijftig tamelijk stormachtig: nog voordat het stof van de verjaardagsfestiviteiten goed en wel was neergedaald, brak in 'De Vlerken' een brand uit die grote schade aanbracht aan het huis en de daar aanwezige kunstwerken – het grootste gedeelte daarvan was op dat moment gelukkig nog uitgeleend aan de tentoonstelling in het Stedelijk Museum. Een half jaar later, op 9 januari 1953, kreeg Charley een gelukstelegram: de 'prijs voor Beeldende Kunst groot duizend gulden' die de Stichting Kunstenaarsverzet jaarlijks uitreikte, was voor 1952 aan haar toegekend, 'voor figuur en portretschilderkunst'.²⁰ Dat de waardering voor haar werk in die jaren een hoogtepunt bereikte, blijkt ook uit de uitnodiging om Nederland in 1954 te vertegenwoordigen op de 27^{ste} Biënnale van Venetië. Op het Biënnaleterrein werd datzelfde jaar het nieuwe Nederlandse paviljoen, een ontwerp van Gerrit Rietveld, feestelijk geopend. Behalve Charley werd ook Jan Wiegers uitgenodigd om er te exposeren, evenals de jonge kunstenaars Karel Appel, Corneille en Wessel Couzijn. De selectie was gemaakt door een commissie van voorbereiding, waarin behalve Cornelis Doelman en Jan van Heel, ook Edgar Fernhout zitting had. Ondertussen was de gezondheid van Charley Toorop achteruit gegaan. Nadat ze al in 1946 getroffen werd door de eerste van een reeks herseninfarcten, stierf ze toch nog onverwacht, op 5 november 1955. Haar vriend Roland Holst schreef een kort gedicht, dat in de grafsteen werd gekerfd:

*Zij, die den dood verbeterd kamp bleef geven,
werd, onverslagen uit dat nauw gedreven,
Die vijand had haar lief; grijs en weer jong
lag, op zijn bed, zij doodstil nog te leven.*

Naar aanleiding van het overlijden van Charley werd opnieuw een tweetal tentoonstellingen samengesteld rondom het thema Drie Generaties. In het voorwoord van de begeleidende catalogus schreef de kunsthistoricus Hans Jaffé: 'Zo weerspiegelt de opeenvolging van drie generaties uit een schildersfamilie ook de opeenvolging van stromingen in de hedendaagse schilderkunst, en uiteindelijk het drama der mensheid om in telkens andere, elkaar opeenvolgende vormen uiting te geven aan haar zoeken naar waarheid in verschijnselen en naar betekenis in het gebeuren'.²¹

Na het overlijden van zijn moeder trad Edgar letterlijk in haar voetsporen, door in februari 1956 met Netje in 'De Vlerken' te gaan wonen. De betrekkelijkheid daarvan werd echter al snel duidelijk: samen met Wim Schuhmacher schilderde hij het interieur volledig over in grijs tinten. Zo verdween het Rietveld-palet van primaire kleuren uit de woning en werd Charley's erfenis doeltreffend geneutraliseerd. Ook in zijn schilderkunst tekende

zich vanaf dat moment een diepgaande omslag af; van na 1954 is bijvoorbeeld geen enkel zelfportret meer bekend. Na tien jaar onderhevig te zijn geweest aan de dynamiek van de stad, vond Edgar in Bergen een wezenlijke rust, ruimte en een



25. Edgar en George Cammelbeeck, Frankrijk circa 1955
(foto: Nannette Fernhout-Salomonsen)

inspirerende verbondenheid met het omliggende zee- en duinlandschap. Hij begon met het maken van strandstillevens, zoals *Stronken en net* (1957). Over dit schilderij schreef hij aan zijn goede vriend George Cammelbeeck, een advocaat en politicus uit Eindhoven die hij in 1951 via een portretopdracht had leren kennen: 'De sprong is nu gemaakt. Ik heb me nu wezenlijk bevrijd van hetgeen vroeger is gebeurd. De nieuwe taal heb ik gevonden'.²² Edgar vond zijn eigen koers ook door de verhouding met zijn moeder te analyseren.

19

De foto's zijn te vinden in plakboek IX van Charley Toorop (RKD).

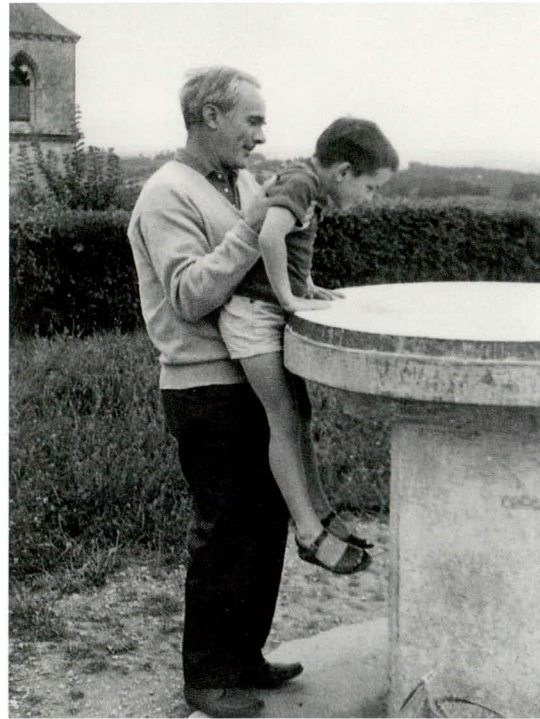
20

Het telegram, en het krantenartikel waaruit geciteerd wordt, zijn te vinden in plakboek X van Charley Toorop (RKD).

21

Tent.cat. *Drie Generaties in Assen. Kersttentoonstelling van werken van Jan Toorop, Charley Toorop en Edgar Fernhout*, Assen (t' Zaalte) 1956-1957, z.p.. De andere tentoonstelling vond in mei/juni 1956 plaats in Kasteel Hoensbroek.

Op 20 maart 1958 schreef hij aan Lotte Radermacher Schorer: 'Zij heeft indirect natuurlijk toch veel voor mijn werk betekend, maar het was



26. Edgar en Rik, Frankrijk circa 1966
(foto: Nannette Fernhout-Salomonson)

noodzakelijk ook wat dat betreft een zekere afstand te houden, omdat het zo'n sterke persoonlijkheid was, dat het bijna onvermijdelijk werd invloed te ondergaan of in reactie te gaan – geen van beide zijn goede gronden om je eigen werk uit te bouwen. Voor mij was dus altijd het probleem om alles vanzelf binnen te laten groeien, zonder inmenging van buiten. Dat deze houding voor mij de juiste is geweest, blijkt nu ook wel deze jaren nu ik hier in het huis woon. Ik woon en werk hier volkomen vrij, zonder iets weg te hoeven duwen, in het volle besef dat mijn moeder hier gewerkt heeft, met alle waardering daarvoor, en ook in het volle besef van m'n eigen werk en wezen, dat hier ook z'n kans krijgt, en waar maakt wat er in zit.²³ Op foto 25 zien we Edgar en Cammelbeeck, zittend onder een boom, lezend en luierend. Beiden maakten deel uit van de zogenaamde Sandberg-club, die in 1956 op initiatief van Cammelbeeck werd opgericht; in informele bijeenkomsten namen ze de stand van zaken door. Tot de leden behoorden ook de architect Jaap Bakema, verzamelaar Piet Sanders en Edy de Wilde, directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven. Edgar gedijde goed in dit milieu. Ook met de waardering voor zijn werk ging het de goede kant op. In 1954 kreeg hij voor het eerst een museale overzichtstentoonstelling, in het Van Abbemuseum, waarbij A.M. Hammacher een catalogusinleiding schreef. Bijna tien jaar later, in 1963, volgde

opnieuw een retrospectief in het Van Abbe; een presentatie van tweeëndertig werken uit de periode 1944-1963. De tentoonstelling reisde door naar het Stedelijk Museum in Amsterdam. Bij Galerie Magdalene Sothmann, aan de Nieuwezijds Voorburgwal in Amsterdam, had Edgar ondertussen een adres gevonden waar zijn nieuwste werk vanaf 1958 met de regelmaat van de klok werd getoond. Omstreeks 1960 was zijn ontwikkeling zo ver gevorderd, dat elke vorm van figuratie of realisme uit de schilderijen was verdwenen. Edgar bleef weliswaar zee- en duinlandschappen schilderen, maar die werden geleidelijk aan steeds abstracter in hun uitwerking, totdat op den duur ook de horizon uit het beeld was verdwenen. Het bestudeerde realisme van weleer had plaatsgemaakt voor een subtiel spel met uitgebalanceerde kleurnuances en losse, zich herhalende kleurtoetsen – elk schilderij was een gevoelsmatige, puur schilderkunstige uitdrukking van een specifieke atmosfeer, waarmee Edgar de eenheid en harmonie van de natuur wilde benaderen. Tegenover Cammelbeeck omschreef hij dit als: 'Het is zo innerlijk, zo introvert, dat het bijna niet meer naar buiten te brengen, te verbeelden is. Wat ik wil, is een eenheid, de eenheid die er tussen alles is'.²⁴

Op 26 januari 1959 werd Rik, de enige zoon van Edgar en Netje, geboren in Amsterdam. De zesenvetigjarige Edgar en de dertien jaar jongere Netje waren enorm blij met de geboorte van het kind. Rik groeide op in Bergen, in een rustige omgeving. De periode van zijn jeugd was beduidend stabiel dan die van zijn schilderende vader, grootmoeder en overgrootvader, maar net als die laatste twee groeide hij op in een typisch kunstenaarsgezin, waarin het dagelijks leven doordrongen was van de artistieke activiteiten en contacten van zijn ouders. Tot de huisvrienden behoorden Wim Schuhmacher, Cammelbeeck en de dichteres Vasalis. Toch leefde het gezin vrij geïsoleerd; Rik las veel, tekende en hield zich stil. De plakboeken uit die tijd bieden een blik op een tamelijk onbezorgd gezinsleven, met regelmatig lange vakanties naar Frankrijk. Op één van die vakanties, toen Rik een jaar of zeven was, is foto 26 gemaakt.

Vanaf het midden van de jaren vijftig raakte Edgar Fernhout betrokken bij diverse kunstopleidingen. Van 1953 tot 1958 was hij lid van het curatorium van de Rijksacademie in Amsterdam, vanaf 1967 werkte hij als docent aan de Ateliers '63 in Haarlem en in 1971 ging hij lesgeven aan de Koninklijke Academie voor Kunst en Vormgeving in Den Bosch, waar hij onder meer de jonge schilder René Daniëls tot zijn studenten kon rekenen. Met name bij de Ateliers '63 heeft de aanwezigheid van Edgar sporen nagelaten. Hij bleef aan het instituut verbonden tot zijn overlijden in 1974, en droeg in die periode in sterke mate bij aan de veranderingen

22
Geciteerd uit: Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, p. 58.

23
Brief van Edgar Fernhout aan Lotte Radermacher Schorer d.d. 20 maart 1958. Geciteerd uit: Brederoo 1982, p. 176.

24
Geciteerd uit: Cammelbeeck 1969, p. 8.25
Geciteerd uit: Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, p. 106 (noot 77).



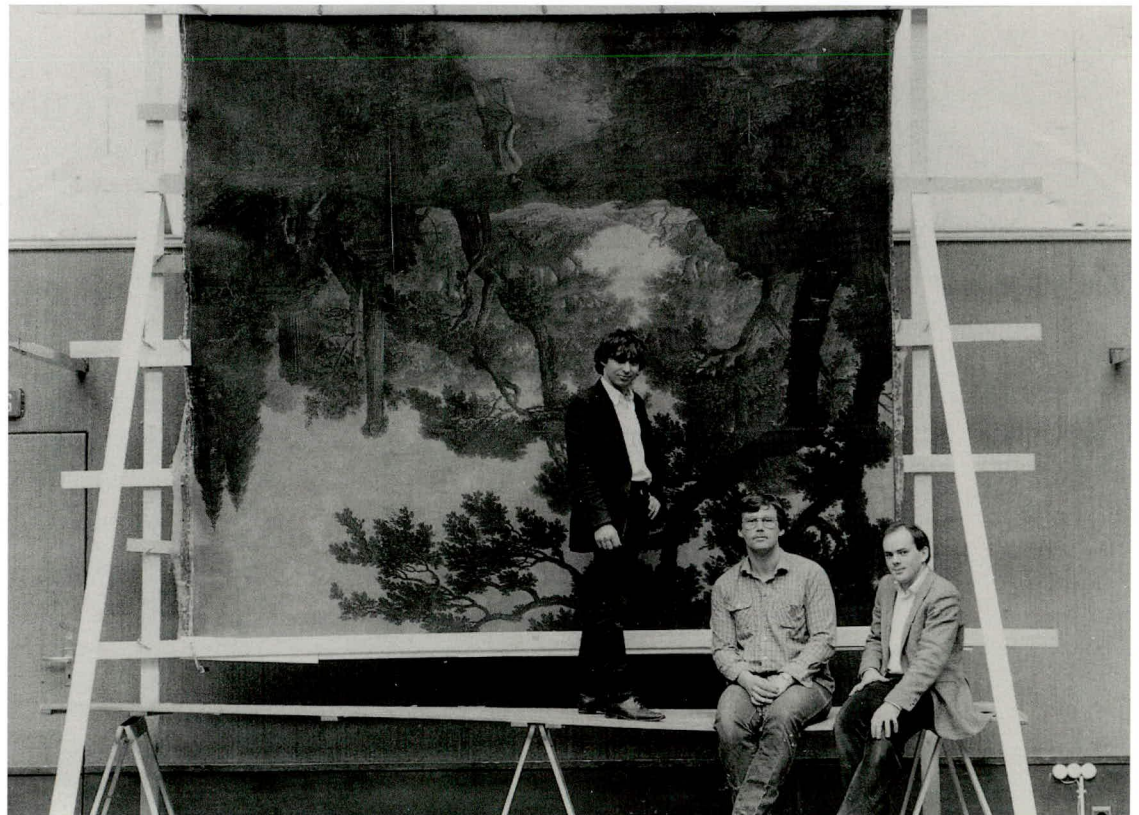
27. Edgar en Toon Verhoef, Haarlem (Ateliers '63), circa 1973

in het onderwijssysteem. Zijn toenmalige collega Jan Dibbets zei hierover: 'Hij had het idee om van de ateliers een bolwerk te maken, voor de kunst en voor de kunstenaars. (...) Op dat bolwerk moest iets opbloeien. Ook geloof ik dat hij een droom wilde realiseren die hem altijd voor ogen heeft gestaan, die van elkaar opeenvolgende generaties kunstenaars, zoals hij die zelf kende van zijn grootvader Jan Toorop, zijn moeder Charley. De academie moest daarvoor nog gemaakt worden'.²⁵ Die uitspraak van Dibbets kan in zoverre genuanceerd worden, dat Edgar een onderwijssysteem bepleitte waarin jonge kunstenaars zich vrij konden ontwikkelen, relatief onafhankelijk van de sturende hand van docenten – dus juist zónder de dwangmatige bemoeienis die hij van zijn moeder had ervaren. Bij de Ateliers '63 werden de atelierruimtes van de docenten ontruimd en voor twee jaar ter beschikking gesteld aan twintig jonge

kunstenaars. De rol van docenten – behalve Edgar en Dibbets ook Carel Visser, Wessel Couzijn en Reinier Lucassen – werd geminimaliseerd tot die van 'begeleiders', die eens per week de studenten op hun atelier bezochten. Op foto 27 is Edgar in gesprek met Toon Verhoef, tijdens een van die wekelijkse atelierbezoeken. De formule werkte goed, want het instituut groeide uit tot een kweekvijver van jong talent: behalve Verhoef studeerden ook Eli Content, Ansuya Blom, Jan Andriesse, Rob van Koningsbruggen en Hans van Hoek er. Toen in 1971 weer het initiatief werd genomen voor een nieuwe Generaties-tentoonstelling, was Edgar daar intensief bij betrokken. Hij pleitte voor een presentatie, waarin de eigenheid van de afzonderlijke kunstenaars belangrijker werd gevonden dan de focus op – al dan niet genetisch bepaalde – overeenkomsten. De tentoonstelling reisde van Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal)

25

Geciteerd uit: Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, p. 106 (noot 77)



28. Rik (rechts), met collega's Jeroen Stultiens en Michiel Nienhuis bij Sotheby's, Amsterdam circa 1986 (foto: Wim Nienhuis)

door naar Dordrecht en Groningen. Drie jaar later, op 4 november 1974, overleed Edgar plotseling, in Bergen, aan een longaandoening. In de laatste serie schilderijen had zijn abstracte werk een nieuwe stevigheid gekregen; de kleuren waren, in steeds duidelijker geformuleerde composities, geordend volgens een rasterachtige structuur. Na zijn overlijden werd een tentoonstelling voorbereid, die in 1976 te zien was in het Van Abbemuseum. Toenmalig directeur Rudi Fuchs schreef een bijdrage in de catalogus, evenals vrienden en collega's van Edgar, zoals Hans Jaffé, Marcel Vos, Jan Dibbets, Peter Struycken en Reinier Lucassen.

Hoe was het John ondertussen vergaan? Na de oorlog bleef hij onverminderd actief als filmer, en in die hoedanigheid reisde hij door Europa, om in opdracht van het Marshall-hulpplan voorlichtingsfilms te maken over het economisch en maatschappelijk herstel. Hij had achtereenvolgens pieds-a-terre in Parijs, Rome en Londen. In 1950 ging hij voor het eerst naar Israël, om een film van Robert Capa over de opbouw van Joodse nederzettingen te produceren. Toen Polly op 6 februari 1962 in Lausanne overleed, sloot Douwes zich aan bij zijn vader. Samen werkten ze de rest van dat jaar in Parijs aan een serie films over de Franse taal, *Parlons Français*. Douwes Fernhout zou als cameraman en regie-assistent in zijn vaders voetsporen treden en draaide mee aan veel van zijn

latere films. Een hoogtepunt volgde enkele jaren later, toen John Ferno's *Fortress of Peace*, een film over het Zwitserse leger, een Oscarnominatie kreeg (1965). In de tweede helft van de jaren zestig verbleven vader en zoon in Nederland, waar ze werkten aan een documentaire over het Deltaplan: *Delta Data*. In die periode draaiden ze ook de film *Sky over Holland*, waarin de verwantschap tussen de Nederlandse kunst en het Nederlandse landschap centraal stond. In Cannes kreeg die film in 1967 een Gouden Palm. Vanaf de jaren zeventig verbleven John en Douwes in toenemende mate in Israël, waar ze de strijd met de Arabieren en Palestijnen van dichtbij gadesloegen; in 1974 huurden ze een huis in Jeruzalem. Daar ging John in 1975 samenwonen met Julia Wiener, die het script schreef voor zijn film *The longest wave* (1974); ze trouwden op 17 juli 1978 in Amsterdam. John kwam destijds regelmatig naar Nederland, en woonde dan aan de Hobbemastraat 20 in Amsterdam. Met Douwes als cameraman en de kunsthistoricus Nico Brederoo als adviseur, maakte hij in 1983 de documentaire *Drie generaties*, waarin een beeld wordt geschetst van de kunstenaarsfamilie Toorop/Fernhout. Het resultaat is eerder gedistantieerd dan betrokken; John regisseerde het met de nodige afstand. Een jaar later verscheen de documentaire *Mijn generatie is zwart-wit*, over de fotograaf Cas Oorthuys; bij de totstandkoming ervan waren onder meer Dick Elffers, Willem Diepraam en Bert Nienhuis betrokken. John's

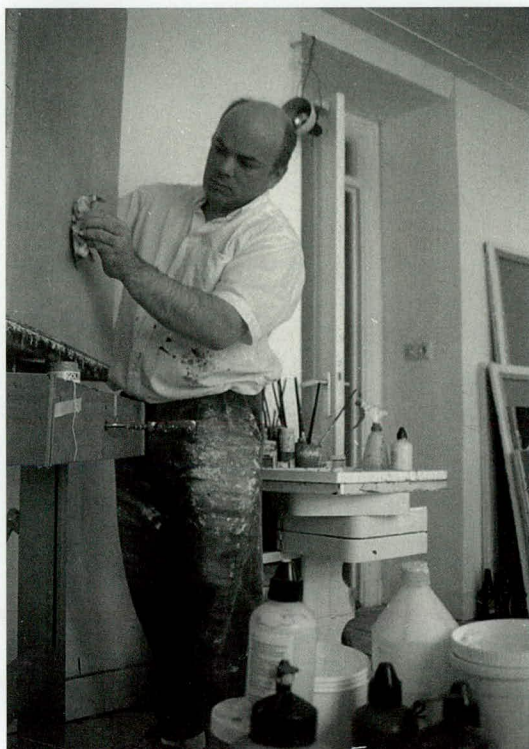
laatste project was de film *Het bewaarde landschap*, over Nationaal Park De Hoge Veluwe en het daarin gelegen Kröller-Müllermuseum (1985). De film kreeg in 1986 de Edo Bergsma-prijs van de ANWB. Op 1 maart van dat jaar overleed John Fernhout in Jeruzalem. Zijn zoon Douwes woont daar nog altijd.

In Bergen kwamen vrij regelmatig vrienden van Edgar en Netje op bezoek, onder wie Gerrit Benner, Jef Diederik, Jan Dibbets en Ad Dekkers. Na het overlijden van zijn vader gingen twee van hen een belangrijke rol spelen in het leven van Rik, die toen vijftien jaar was: de kunsthistoricus Hans Jaffé werd zijn voogd, en daarnaast ontwikkelde hij een speciale band met de dichteres Vasalis (pseudoniem van de zenuwarts Dr. M. Droogleevers Fortuyn-Leenmans). Rik voerde met Jaffé lange gesprekken, vaak over beeldende kunst – van hem leerde hij om gevoelsmatig te kijken. Van Vasalis herinnert hij zich vooral de gesprekken ‘aan de keukentafel’ waarin alle ruimte was voor zijn eigen wel en wee. Ze stelde zich bovendien op als mentor en stimuleerde hem bij het schrijven van gedichten en verhalen, waar Rik na de

stelde hij er de tentoonstelling *Letterlijk en Figuurlijk* samen, over het gebruik van taal in de beeldende kunst; het door hem gevoelde verband tussen schilderen en schrijven kreeg in deze expositie gestalte.

Geleidelijk aan verminderde het schrijven – hoewel Rik het nog steeds doet²⁶ – ten gunste van het tekenen, dat aan belang won; zijn tekeningen werden stapsgewijs groter en via de gouache en het werken met acryl op papier kwam Rik, behoedzaam, omstreeks 1990 alsnog uit bij de schilderkunst. Het echte keerpunt kwam in 1993, toen hij een huis met atelier betrok in de Wilhelminastraat in Amsterdam. Daar bleek het schilderen een verslavende, magnetiserende uitwerking te hebben. In een context die onverminderd en intens wordt bepaald door de kunst van anderen – van zijn vrienden en familie, van de Nederlandse en buitenlandse kunstenaars die hij bij Sotheby's onder ogen kreeg, door het bezoeken van verzamelaars en tentoonstellingen – blijkt voor Rik Fernhout de enige mogelijke weg te liggen in het tegengestelde: een introspectieve, puur gevoelsmatige manier van schilderen, wars van invloeden van buitenaf.²⁷

Er is nóg een aspect waarbij Rik in de voetsporen van zijn vader treedt: sinds 2000 is hij docent/begeleider bij het Dutch Art Institute, een tweedefase-opleiding voor beeldend kunstenaars in Enschede. Daar wil hij jonge kunstenaars stimuleren bij het vinden van een eigen weg, zo veel mogelijk los van heersende smaakopvattingen, dominante milieu's of familiale aangelegenheden. Over zichzelf zegt hij dan ook, laconiek: ‘Dat schilderen heb ik gedaan noch gelaten om mijn familie’.²⁸



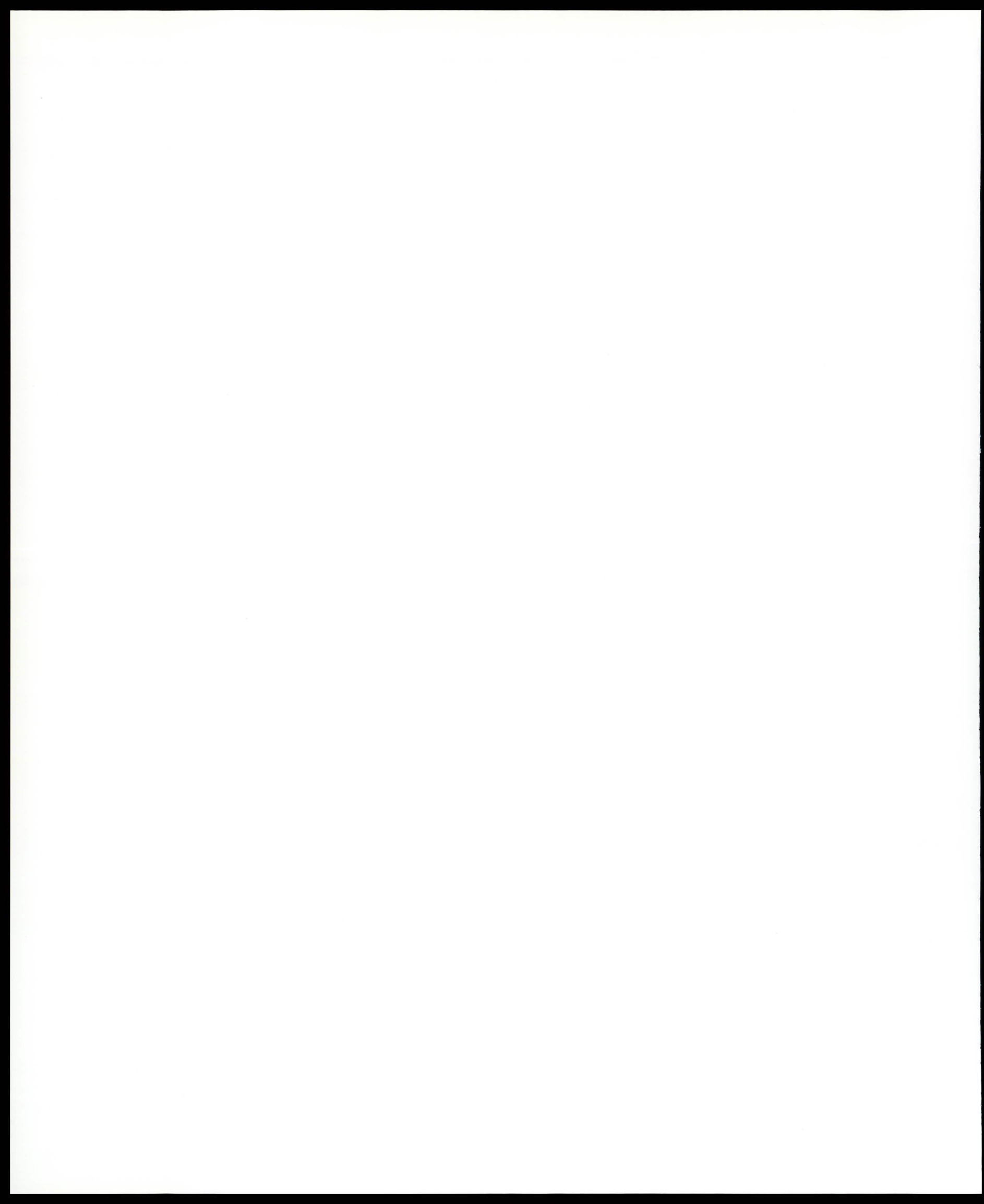
29. Rik schilderend, Amsterdam 1998 (foto: Esther Naomi Kars)

dood van Eddy mee was begonnen – op 18-jarige leeftijd bracht hij in eigen beheer een dichtbundeltje uit. Na wat omzwervingen, met onder meer een half jaar studie aan de filmacademie in Rome, belandde Rik in 1984 als werkstudent bij veilinghuis Sotheby's in Amsterdam. Hij bleef er tot 1997 en ontwikkelde zich tot een expert op het gebied van moderne en hedendaagse kunst (foto 28). In 1996

26
Rik Fernhout schreef onder meer voor de tijdschriften *Kunst en Antiekjournaal*, *Kunstwerk* en *Villa d'Arte*. In 2000 publiceerde hij, samen met Colin Huizing, *Het Nederlandse Kunstboek*, een verzameling van 500 Nederlandse kunstenaars van vroeger tot nu (uitgeverij Waanders, Zwolle).

27
Gevraagd naar invloeden van andere schilders, noemt Rik kunstenaars die een fascinatie voor vorm en beweging laten zien, zoals Piet Ouborg, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich en El Lissitzky.

28
Gesprek van de auteur met Rik Fernhout, 30 augustus 2001.



Jan Toorop

Poerworedjo (Indonesië) 1858 - Den Haag 1928

Gerard van Wezel

Straatorkest in Londen 1885

olieverf op doek, 71 x 97,4 cm
geen sign., dat. l.o.: 1885
particuliere collectie

Herkomst

tot omstreeks 1909 in Toorops bezit;
verblijfplaats tussen 1909-1981 onbekend;
Veiling P. Brandt, Amsterdam, 1-4 december
1981, cat.nr 184; Galerie Nova Spectra, Den
Haag en Kunsthandel Pieter A. Scheen B.V.,
Den Haag (1981-1989); Kunsthandel Tzwer-
n-Aisinber Fine Arts, Brussel; Veiling Sotheby's,
Amsterdam, 25 april 1990, cat.nr 96

Noten

1

Het is typisch voor het werk in de jaren tachtig,
toen, aldus Hoozee, het realisme 'evolueerde
(...) naar een helder, fragmentarisch
impressionisme waarin toch de liefde voor het
traditionele métier bleef doorwegen. Dit uitte
zich in een zogenaamde tachistische stijl';
R. Hoozee, 'Belgische kunst 1880-1900' in:
M.-A. Stevens en R. Hoozee (red.), tent.cat. *Van
realisme tot symbolisme. De Belgische avant-
garde 1880-1900*, Brugge (Stichting Sint-Jan)
1995, pp. 19-20.

2

Les XX, Brussel februari 1886, cat.nr 4.

3

G. Verdavaine, *La Fédération artistique* (1886),
geciteerd uit F.-C. Legrand, 'Toorop, Jan',
tent.cat. *De twintig en hun tijdgenoten*, Brussel
(Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van
België)/Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller)
1962, p. 121.

4

In de tussentijd had Toorop ook tweemaal Parijs
bezoekt. Van een eerste bezoek getuigt een
door hem geschilderd ateliergezicht,
vermoedelijk uit 1882, dat geannoteerd is
Atelier Rue Boisson[n]ade, Montparnasse, Paris
(particulier bezit). De tweede maal dat Toorop
Parijs bezocht, samen met Ensor, was in 1884.
Met het Franse Impressionisme, dat hij
inhoudsloos vond, had Toorop overigens in het
geheel geen affiniteit.

5

Met Rodin en Signac is Toorop de enige
buitenlander geweest, die ooit tot lid van deze
kunstkring werd gekozen; wel nodigde Les XX
jaarlijks vele buitenlandse gasten uit om er te
komen exposeren. Toorop exposeerde er tot
1893, het jaar waarin Les XX werd ontbonden.

6

D. Derrey-Capon, 'Biografie: Alfred William
Finch van het begin tot het kunstambacht 1854-
1897', tent.cat. *A.W. Finch 1854-1930*,
Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
van België) 1992, pp. 88-89.

Tegen de achtergrond van een muur vol aanplakbiljetten staat een groep
straatmuzikanten aan de kant van de straat te spelen op een viool, een fluit en een harp.
Een jonge vrouw haalt geld op bij de mensen die zich om hen heen hebben verzameld;
een agent geheel rechts kijkt toe. Toorop maakte *Straatorkest*, ook wel *Straatmuziek in
Londen* genaamd, in Londen in de tweede helft van september 1885. Het is geschilderd
op een breed horizontaal doek, in een gefacetteerde techniek van korte toetsen die
grotendeels met het paletmes zijn aangebracht.¹ Het palet is donker en bestaat uit
overwegend groene, bruine en grijze tinten.

In februari 1886 werd het werk onder de titel *Les troubadours londoniens* in Brussel
tentoongesteld bij Les XX.² In een recensie van deze tentoonstelling merkte een criticus
op: 'Er zijn doeken van Finch, Schlobach en Toorop die Ensor niet zonder genoeg zou
willen ondertekenen.'³ Toorop was inderdaad schatplichtig aan James Ensor (1860-
1949). Zijn interesse voor diens werk dateert uit de tijd dat hij vaak, tot in het voorjaar
1885, in Machelen verbleef, een plaatsje ten noordoosten van Brussel. Daarvoor had
Toorop gestudeerd aan de academies te Amsterdam en Brussel (begin 1881 - midden
1883). In Machelen werkten Toorops vrienden Henri de Groux (1866-1930) en William
Degouve de Nuncques (1867-1935) en daar had hij ook Guillaume van Strydonck
(1861-1937) en Constantin Meunier (1831-1905) leren kennen. Toorop begon er met
het paletmes te werken, een techniek die al eerder werd toegepast door met name
Ensor, maar ook door Vogels en Van Strydonck, door wie Toorop werd beïnvloed. Zij
volgden hierin hun voorbeeld Courbet na.⁴

Eind 1884 was Toorop tot lid van Les XX gekozen, een jaar na de oprichting van deze
vooruitstrevende, uit jonge kunstenaars bestaande kunstkring onder de bezielende leiding
van Octave Maus, en nog geen anderhalf jaar nadat hij de Academie voortijdig had
verlaten.⁵ Voor zijn eerste inzending voor Les XX in februari 1885 had Toorop al lovende
kritieken gekregen, waarbij hij gelijk werd ingedeeld bij 'de revolutionairen', 'de
anarchisten' Ensor, Alfred-Willy Finch en Guillaume Vogels.⁶ In *L'Art Moderne*, het
tijdschrift van Edmond Picard en spreekbuis van Les XX, schreef men: 'Toorop, een nieuw
gekomene bij de XX, plaatst men bij de eerste oogopslag bij de besten'.⁷ Ook door *Le
Journal de Charleroi* werd Toorop geprezen: 'Een nog onvolledige uitvoering, een nog
niet van alle tegenstrijdige elementen bevrijde persoonlijkheid, maar welk talent!'⁸

Toorops inzending voor Les XX in 1886, met maar liefst eenentwintig werken de grootste
voor deze kunstkring, laat zien, dat zijn onderwerpskeuze gerelateerd kan worden aan
de omgeving waarin hij zich bevond. Naast nog zes andere in Londen en enkele in



Brussel gemaakte werken bestond de inzending uit recent werk dat ontstaan was in de omgeving van het ouderlijk huis van zijn verloofde Annie Hall.⁹

Samen met Annie Hall was Toorop omstreeks mei 1885 naar Engeland vertrokken. Hij wilde in Londen aan de slag in de hoop er zijn werk te kunnen verkopen.¹⁰ Tijdens dit Londense verblijf schilderde Toorop naast een aantal Theems-gezichten ook enkele, sterk met *Straatorkest in Londen* verwante werken: *Bloemenmarkt in Londen*, *Londense krantenverkoper*, *Straatscene in Londen* en *Londense bedelaars*.¹¹ *Straatorkest in Londen* bleef tot omstreeks 1909 in Toorops bezit. In dat jaar werd het werk tentoongesteld bij de Frankfurter Kunstverein. In 1899 was *Straatorkest in Londen* te zien in Dresden en in de jaren 1899-1901 in Berlijn en Warschau. In Nederland was het werk voor het eerst te zien in 1904, bij kunsthandel Buffa in Amsterdam.¹² Naar aanleiding van die tentoonstelling schreef de jonge kunstcriticus Albert Plasschaert (1874-1941): '*Straatorkest in Londen* ('85) is de gansche Toorop, ook aan den geestelijken kant, en op zijn eenvoudigst. Dit schilderij heeft als schilderwerk een niet geringe bekoring in z'n zware kleuren, in z'n vollen bouw - en is het misère-vol geheimzinnige van deze musicerende tegenover de stad en straat met zijn annonces niet schoon gevonden en niet doordringend uitgedrukt op de Toorop eigene *tragische* manier?'¹³

7
L'Art Moderne, 27 september 1885,
p. 311, geciteerd uit F.C. Legrand, op.cit.
(noot 3), p. 121.

8
Ibidem.

9
Hieronder bevond zich ook het bekende *Trio Fleuri* (Gemeentemuseum Den Haag). Toorop had Annie Hall in de zomer van 1884 in Brussel leren kennen en haar ouderlijk huis voor het eerst in december van datzelfde jaar bezocht. Al snel was hij weer teruggekeerd naar Brussel om de inzending van zijn eerste tentoonstelling bij Les XX voor te bereiden. Daar werkte Toorop een eind december 1884 in Londen gemaakte tekening uit tot een groot schilderij van 145 x 201 cm (*De Arrestatie*, Gemeentemuseum Den Haag). Hierbij verving hij de Engelse agent en omstanders door niet-Engelse figuren. Het werk werd naar Les XX ingezonden onder de titel *Une panique*. In Toorops oeuvre zijn doeken van het formaat van *Une panique* zeldzaam en ze dateren voornamelijk uit de periode dat hij veel in Munchen verbleef. De meeste zijn nog academisch van stijl, zoals *Après l'Enterrement* (ook wel *Le respect à la Mort* genoemd; particulier bezit) uit juni 1883 en het hier geëxposeerde werk *Garenwinden* uit december 1883 (cat.nr 1). Bij een vergelijking met het werk van slechts enkele jaren daarvoor valt op hoe snel Toorop een hoog niveau had weten te bereiken.

10
* In deze stad bezochten hem de schrijver Emile Verhaeren en de schilders Van Strydonck, Van der Stappen en Finch. Zelf bezocht Toorop in juni van dat jaar Whistler, die hij al kende van Les XX en wiens invloed herkenbaar is in enkele werken uit 1885, en Alma Tadema, die hem weer introduceerde bij Frederic Leighton.

11
Respectievelijk Kröller-Müller Museum, Otterlo, particulier bezit, Kunsthandel Studio 2000, Amsterdam en verblijfplaats onbekend.

12
Tentoonstelling van schilderijen, aquarellen en teekeningen door Jan Toorop, Kunsthandel Frans Buffa & Zonen, Amsterdam februari - maart 1904, cat.nr 4.

13
[A.C.A. Plasschaert], 'Jan Toorop (Buffa, Amsterdam)', *Kritiek van Beeldende Kunst en Kunstnijverheid*, 1 (1904), pp. 64-65.

Alcoholisme 1888

olieverf op doek, 74 x 65,4 cm

geen sign.

verso: Landschap met bebouwing en dame in het wit (onvoltooid)

particuliere collectie

Herkomst

Hidde Nijland, Den Haag (veiling collectie Hidde Nijland, A. Mak, Amsterdam, 21 december 1926, cat.nr 3, afb.); W.J.R. Dreesmann, Amsterdam; Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar, Den Haag; B. Meijer, Wassenaar; Erven B. Meijer (veiling 647 Sotheby's, Amsterdam, 4 juni 1996, cat.nr 174, afb. in kleur p. 41)

Noten

1

Voor deze tentoonstelling had Toorop van Hidde Nijland ook het eveneens gepointilleerde schilderij *Redding en betoog* (ofwel *In de Nes*, collectie Gemeentemuseum Den Haag) en *Vloed* (cat.nr 10) geleend. Hidde Nijland was een belangrijk verzamelaar. Hij kocht veel tekeningen van Vincent van Gogh en al vroeg werken van Toorop. Afgezien van mevrouw Kröller-Müller had Hidde Nijland rond 1920 de belangrijkste collectie van Toorops werk. Bij de veiling in 1926 van Nijlands verzameling van werk van Toorop bij A. Mak in Amsterdam kwam *Alcoholisme* in het bezit van W.J.R. Dreesmann, aanvankelijk een verzamelaar van met name laat religieus werk van Toorop.

2

[A.C.A. Plasschaert], 'Jan Toorop. 1. Lezing', *Kritieken* 4 (1911) 1/3, p. 4; Alb. [C.A.] Plasschaert, *Opmerkingen en gegevens over schilderkunst*, Delft 1914, p. 39 ('Alcoholisme, 1886-87'; 'Delirium, 1889'); Plasschaert 1925: cat.nr 1886-6 ('Alcoholisme [sic] (1886-1887)', pl. 6, [onder cat.nr 1889-2: 'Delirium, gediv. schilderij (1888?)']).

3

Volgens M. Janssen ('Over de tentoonstelling van Jan Toorop's werken in het gebouw van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *Nieuw Nederland*, 1 (1924) 5, p. 87, afb.): "Alcoholisme" (...) beeldt den tragischen ondergang van eenen jongen dichter uit, die in delirium sterft, terwijl het teedere morgenlicht door het venster naar binnen zeeft.

4

'Divisionisme' wordt vaak als synoniem gebruikt voor 'neo-impressionisme' en 'slaat op de methode waarbij afzonderlijke streken pigment volgens een systematische kleurscheiding op het doek werden aangebracht. "pointillisme" (...) verwijst uitsluitend naar de techniek van het schilderen met stippeltjes van gelijke grootte'; E.W. Lee, 'Het Neo-impressionisme', tent.cat. *Neo-impressionisten. Seurat tot Struycken*, Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1988, p. 14. Nog drie andere

Alcoholisme werd waarschijnlijk niet lang na de voltooiing aangekocht door de Dordrechtse verzamelaar Hidde Nijland (1856-1931). Pas in januari 1898 werd het voor het eerst tentoongesteld bij Kunstzalen Oldenzeel te Rotterdam.¹ De huidige titel dankt het aan Plasschaerts publicatie uit 1911. Daarin maakte Plasschaert ook melding van *Delirium, een doodgebroken man*, in de foutieve veronderstelling dat het om een ander werk dan *Alcoholisme* ging.² Sindsdien wordt het schilderij onder beide titels vermeld. Toorop zelf echter noemde het werk in een brief aan mejuffrouw G.H. Marius uit 1898 *Een sterven*.

Drank en dood spelen de hoofdrol in het werk. In een kamer ligt een overleden man met groen gelaat op bed. Zijn lichaam wordt beschenen door het heldere daglicht dat valt door een deels verduisterd venster in de vorm van een kruis. Zijn houding is verwrongen. Zijn hoofd ligt gedeeltelijk over de rand en zijn linkerhand rust op zijn buik. Links staat een oude vrouw gelaten naar hem te kijken. Zij lijkt zojuist de kamer te zijn binnengekomen en het gordijn omhoog te hebben geschoven. De lege fles aan haar voeten suggereert dat de man - haar zoon? - aan drank is overleden.³

Alcoholisme behoort tot de ongeveer vijftien divisionistische of neo-impressionistische werken die Toorop vanaf omstreeks het voorjaar 1888 tot de winter van 1889 maakte.⁴ Al in 1887 had Toorop met deze stijl kennis gemaakt in Seurats werk. Seurats eerste inzending voor de tentoonstelling van Les XX van dat jaar bevatte naast zes andere werken ook het meesterwerk *Un Dimanche après-midi à l'Île de la Grande-Jatte* (1884-1886).⁵ Dat had onmiddellijk invloed op kunstenaars die in België werkzaam waren: in 1887 begon Finch divisionistisch te werken en in 1888 nam Toorop, ongeveer tegelijkertijd met Théo van Rysselberghe en Henry van de Velde, deze techniek over.⁶ Juni 1888 schreef Seurat al over de snelle overname van zijn techniek: 'hoe groter ons aantal is, hoe minder oorspronkelijk we zullen zijn, en op de dag waarop iedereen deze techniek toepast, zal zij geen waarde meer hebben en zal men naar iets anders gaan zoeken'.⁷

Toorops eerste divisionistische fase zou maar van korte duur zijn.⁸ Hij presenteerde zijn neo-impressionistische schilderijen bij Les XX voor het eerst in februari 1889, waaronder werk gemaakt in Engeland in het voorjaar van 1888.⁹ Het was een soort revanche, want op zijn inzending van het jaar daarvoor, bestaand uit impressionistisch werk uit 1885-1886, had hij de kritiek gekregen dat hij niet vernieuwend meer zou zijn.¹⁰ Toorop, die sterk gericht was op wat er gebeurde binnen de avant-garde, bleef zijn leven lang volhouden al heel vroeg te zijn gaan divisioneren en de literatuur volgde hem daarin.¹¹ Alsof hij met Seurat in competitie wilde treden, ging hij zelfs zover twee gedivisioneerde werken op 1886 te antedateren, waarvan één al voor het goed en wel droog was.¹² In 1891 maakte Toorop nog eenmaal een divisionistisch werk,

gedivisioneerde werken worden in de literatuur genoemd, maar daarvan zijn geen afbeeldingen bekend. Rond 1890 schilderde Toorop *Vervoer van een bomschuit* (Stedelijk Museum, Amsterdam), dit werk is gedeeltelijk gepointilleerd.

5

In 1886 was het divisionisme al op drie tentoonstellingen in Parijs te zien geweest. Afgezien van Seurat werkten in dat jaar ook Camille Pissarro en diens zoon Lucien, Paul Signac, Albert Dubois-Pillet en Charles Angrand in deze techniek. In de winter van 1886-1887 volgden Claude-Emile Schuffenecker, Louis Anquetin en Emile Bernard en in de loop van 1887 de Belg Willy Finch en Vincent van Gogh; R. Pickvance, 'Van Gogh en het Pointillisme', in tent.cat. Amsterdam, op.cit. (noot 4), pp. 92-97.

6

S. Goyens de Heusch, 'Impressionisme, neo-impressionisme en luminisme in België' in: M.-A. Stevens en R. Hoozee (red.), tent.cat. *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880-1900*, Brugge (Stichting Sint-Jan) 1995, pp. 30-39.

7

Geciteerd in J. Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York 1978, p. 104; hier naar de Nederlandse vertaling (N. de Swaan) uit Pickvance, tent.cat. Amsterdam, op.cit. (noot 5), p. 92.

8

Voor de tweede divisionistische fase zie *Duin en zee* (cat.nr 29).

9

Voordat hij ging divisioneren maakte Toorop enkele schilderijen die als overgangswerken kunnen worden gezien en die qua stijl aansluiten bij het onvoltooide werk op de achterzijde van *Alcoholisme*. Een voorbeeld daarvan is *Lawntennis-speelsters bij het Bois de la Cambre*, dat gesitueerd is in het park vlakbij Toorops huis in Brussel (Ixelles) (verblijfplaats onbekend; afb. veilingcat. A. Mak, Amsterdam, 17-18 mei 1927, nr 111).

10

Door persoonlijke omstandigheden was Toorop in 1887 echter nauwelijks in staat geweest om te werken; het schilderij *Zee* (cat.nr 3) vormt wat dat betreft een uitzondering. In juni 1886 was Toorop met Annie Hall getrouwd en in Den Haag gaan wonen. In 1887, een jaar na zijn grote, succesvolle inzending naar Les XX was Toorop met slechts twee in Nederland geschilderde landschappen vertegenwoordigd. Bovendien kwam zijn inzending te laat en kon pas in de tweede druk van de catalogus worden vermeld. Na het overlijden van zijn in maart 1887 geboren dochtertje en een periode waarin hij zelf ernstig ziek was en in Amerongen verbleef, verhuisden Toorop en zijn vrouw in september weer naar Brussel. Daar werd hij in november bovendien geconfronteerd met het overlijden van zijn vader.

11

Siebelhoff 1973; idem, 'Jan Toorop's early Pointillist paintings', *Oud Holland* 89 (1975) 2, pp. 95-96, afb. 12 toonde aan dat het onwaarschijnlijk was dat Toorop voor 1888 divisioneerde; zie ook Wendermann 1993.

12

Bloembollenvelden bij Oegstgeest (oorspronkelijk getiteld *Novemberzon*; cat.nr 7) werd door Toorop later gedateerd, niet 1885 zoals algemeen wordt aangenomen, maar 1886 (een deel van de zes is bij het aanbrengen door een hoge verftoets onderbroken); de voorstudie van dit werk is overigens 1889 gedateerd. Het andere geantendeerde werk is *De verleiding* (cat.nr 5).

Schelpenvisser op het strand (oorspronkelijk getiteld 'ochtend' (*kalm*) Zee; cat.nr 11), als een hommage aan Seurat die in maart van dat jaar was overleden.

Kritiekloos was Toorop echter niet. In een interview uit 1911 beweerde hij: 'in den winter van '85 op '86 was ik dus met pointille begonnen, nadat ik Seurat gezien had. Maar na zijn dood zag ik zijn werk weer terug, en toen vond ik 't alles erg grijs en droog'; - zeer methodisch, zelfs in zijn lijnbeweging aan 't cubisme nauw verwant!'.¹³

Het neo-impressionistisch werk behoort tot de kwalitatieve hoogtepunten in Toorops oeuvre. Een van de vroegste werken is *La Tamise. Matin*, een gezicht op de Theems bij Charing Cross Bridge in Londen.¹⁴ De keuze voor een dergelijk eigentijds stadsgezicht met spoorbrug en fabrieksschoorstenen is kenmerkend voor het werk van veel neo-impressionisten. In de daarop volgende werken gebruikte Toorop de divisionistische techniek voor de uitbeelding van meer sociaal bewogen thema's, waaronder *Alcoholisme*, maar ook *De verleiding* (cat.nr 5), *Voor de werkstaking*, *Na de werkstaking* en *In de Nes*, werken die tegenwoordig tot het symbolisme worden gerekend.¹⁵ Het is karakteristiek voor Toorop om dergelijke sombere onderwerpen mooi weer te geven, waardoor een spanning ontstaat tussen schoonheid en tragiek. Wat dat betreft had Veth al in 1889 treffend opgemerkt dat Toorop met dit soort werk 'de wetenschap der neo-impressionisten [weet] aan te wenden tot een werkelijk nawerkende emotioneele kunst van diepe harmonieën'.¹⁶

13

[M.J. Brusse], 'Bij Jan Toorop' (vijf afleveringen in de rubriek 'Onder de Menschen'), *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, resp. p. 20, 24, 26, 29 november en 1 december 1911 (volgens Wendermann 1993, p. 433 noot 60 zou Plasschaert de auteur zijn).

14

Kröller-Müller Museum, Otterlo.

15

Respectievelijk Kröller-Müller Museum, Otterlo, particulier bezit, Kröller-Müller Museum, Gemeentemuseum Den Haag.

16

J. Staphorst [= Jan Veth], 'Tentoonstelling van de "Société des Vingt" in het Panorama te Amsterdam', *De Nieuwe Gids* 4 (1889) dl. 2, pp. 12.



Vloed 1891

olieverf op doek, 67 x 76 cm
sign. l.o.: Jan Toorop
particuliere collectie

Herkomst

Hidde Nijland, Den Haag (vóór 1896; veiling collectie Hidde Nijland, A. Mak, Amsterdam, 21 december 1926, cat.nr 4); Mevrouw Kröller-Müller, Den Haag; S. van Deventer, De Steeg

Noten

1

Zilcken 1898, pp. 122-123.

2

[M.J. Brusse], 'Bij Jan Toorop' (vijf afleveringen in de rubriek 'Onder de Menschen'), *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, respectievelijk p. 20, 24, 26, 29 november en 1 december 1911. De verhuizing was niet onopgemerkt gebleven. In de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 18 oktober 1891 schreef Johan de Meester: 'Onze landgenoot, de heer Jan Toorop, heeft in de gelederen der buitenlandsche revolutionairen vooraan gestaan. Nu is hij in ons lieve vaderland teruggekomen, heeft zich in een dorpje aan zee gevestigd, werkt daar ontzaglijk veel en ... blijft er naar streven om [zoals professor [Allard] Pierson het uitdrukte] "in zijn werk den persoon van den kunstenaar naar voren te doen treden." 'Toorop' (recensie), *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 18 oktober 1891 (overgenomen in de aankondigingsfolder *Permanente Tentoonstelling in de Kunstzalen-Oldenzeel, Leuvehaven, Rotterdam, 1891*).

3

Zie noot 1.

4

De eerste Van Gogh-tentoonstelling in Nederland, bij de *Haagsche Kunstkring* in maart-juni 1892, was vooral op initiatief van Toorop tot stand gekomen. R. de Leeuw, 'Eerste afdeling [van de Haagse Kunstkring]: schilder- en beeldhouwkunst. Van De Bock tot Berserik', tent.cat. *Haagse Kunstkring: werk verzameld*, Den Haag (Pulchri Studio) 1977, pp. 7-50; Leeman 1990.

5

Tijdens zijn bezoek begin maart 1892 aan Jan Verkade in Amsterdam had Sérusier aan Richard Roland Holst verteld dat hij van Toorops inzending bij Les XX *Vloed* het best vond; L.Tibbe, 'wisselend kunsthumeur. Brieven van Richard Roland Holst over Van Gogh en het symbolisme', *Jong Holland* 13 (1997) 2, p.39.

6

Vóór 1896, waarschijnlijk op de tentoonstelling in Den Haag in 1894, moet Hidde Nijland het schilderij intussen hebben gekocht.

In de periode dat Toorop *Vloed* schilderde, zocht hij, zoals Zilcken schreef, 'een overgang tusschen de schilderwijze der Parijsche neo-impressionisten en een nieuwe uiting, waarvan het resultaat bereikt moet worden door grootere zuiverheid der complementaire kleuren, door een grootere fijnheid van toon in dezen, waardoor de factuur onzichtbaar moet worden, en uitsluitend tot een harmonisch resultaat leiden'.¹ Onvrede met het divisionisme en persoonlijke teleurstellingen hadden Toorop er waarschijnlijk toe gebracht zich terug te trekken om zich te beraden op zijn toekomstige kunstenaarschap. In 1911 vertelde hij over zijn verhuizing: 'Maar in den winter van '89 ben ik voor goed naar Holland gekomen, - bij die strenge vorst, in Katwijk gaan wonen, waar ik 't heel eenzaam had. Daar ben 'k toen met mijn werk den visscherskant uitgegaan (...)'.² *Vloed*, geschilderd in het voorjaar van 1891 is ontstaan onder directe invloed van het werk van Paul Gauguin (1848-1903) en Vincent van Gogh (1853-1890), dat op dat moment tot de nieuwste avant-garde werd gerekend als opvolger van het divisionisme.³ Gauguin exposeerde bij Les XX in 1889 en Van Gogh in 1890 en 1891.⁴ Ook de belangstelling voor de abstractie van de School van Pont-Aven en Japanse prenten kwam, net als bij vele andere tijdgenoten, direct in Toorops werk tot uiting.

Blijkbaar hechtte Toorop zelf veel waarde aan *Vloed* aangezien hij het vaak tentoonde. Eind juni 1891 was het werk, dat een klijnhaalter voorstelt die tijdens vloed een ankertouw naar het strand brengt, te zien (en voor vierhonderd gulden te koop) op de in Utrecht gehouden *Tentoonstelling van Levende Meesters*. Nog voor de presentatie bij Les XX in februari 1892, was *Vloed* te zien in Den Haag en waarschijnlijk ook in Rotterdam. In maart-april 1893 zond Toorop het als zijn enige inzending in naar de salon van de *Société des Artistes Indépendants* in Parijs.⁵ Nadat het ook nog in Antwerpen was geweest, werd het werk in 1893 getoond in München op de *Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl[ichen] Glaspalast*. Daar was Toorop inmiddels al zo bekend - vooral door zijn recente symbolistische werk - dat hem een eigen ruimte, 'cabinet 57', ter beschikking werd gesteld waar hij zeventien werken presenteerde. En nog voordat *Vloed* in 1901-1902 in Toorops eigen zaal op de *Secession* in Wenen hing, was het alweer te zien geweest in Den Haag, Arnhem, Rotterdam, Groningen, Utrecht en Dresden.⁶

Hoewel de recensent van *De Opmerker* positief stond tegenover Toorops werk op de tentoonstelling in Utrecht in 1891, voelde hij er zich nog onwennig bij: 'Waar wij nog het minst mede vertrouwd kunnen zijn, voornamelijk doordat wij het zoo weinig te zien krijgen, is de vreemde kunst van Jan Toorop. (...) Zo is thans zijn nieuw geëxposeerde



schilderij "Vloed" niet zeer bevattelijk; wij worden te veel afgeleid door het kijken naar de vreemde manier van werken en brutale kleurschakeeringen en staan te plotseling voor een nieuwe kunstuiting. Het is daarom te hopen dat deze schilder ons meer in de gelegenheid zal stellen, met zijn werk vertrouwd te raken en op volgende tentoonstellingen ons steeds wat van zijn vreemde individuele kunst te genieten zal geven'.⁷ Bepaald niet positief reageerde de recensent van *De Nederlandsche Spectator* nadat hij *Vloed* had gezien op de eerste tentoonstelling van de *Haagsche Kunstkring*, die mede door Toorop op 1 mei 1891 was opgericht: 'Slechts zeer weinig is er, dat vermoedelijk geweigerd zou zijn, zoo "de oude pruiken" stem in het kapittel hadden gehad: b.v. Toorop's te kleurenrijke zee, die sterk aan een vaas uit de fabriek "Rozenburg" doet denken, iets wat mooi is voor een vaas'. Maar waar voor de recensent de associatie met decoratieve kunst negatief uitviel, zagen anderen er juist iets positiefs in. Zo beschreef een anonieme recensent in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 23 februari 1905 het werk als 'een fijn gestippeld stukje, zacht als een Javaansch borduurwerk' en schreef Just Havelaar vol lof over de 'golven, die in rijke arabesken van kringen en kleuren vervloeien. De jonge schoonheid van Gorters Mei herleeft voor ons in dit juichend schilderwerk'.⁸ Jan Veth vatte in 1891 Toorops werk van de laatste drie jaren als volgt samen: 'Jan Toorop stelde hier werk tentoon van verschillenden aard, dat te saam hem kennen deed als een rusteloos modern schilder, reikhalzend naar nieuwe kunst, een zoeker die, en met groote handigheid, allerlei procédés zich eigen maakt die met opmerkelijke vlugheid van begrip aan nieuwe leeringen zich een tijdlang overgeeft, en terwijl in primitieve en vreemde kunsten opduikt wat van zijn gading is, om zoo, door veel reflectie, te geraken tot een prikkelende, gedurfde, evocatieve jonge kunst'.⁹

7

Anoniem, 'De invitatietentoonstelling te Utrecht', *De Opmerker* 26 (1891) 28, pp. 225-226.

8

Peripatètes, *De Nederlandse Spectator* (december 1891), p. 263; anoniem *N.R.C.* 23 februari 1905; J. Havelaar, 'Toorop - Museum Kröller', *Het Vaderland* 18 mei 1928.

9

J. Veth, 'Schilderkunst in Utrecht' (de invitatietentoonstelling), *De Nieuwe Gids* 6 (1891) dl. 2, pp. 474-482.

Naar de 'Cor Cordium' van Albert Verwey 1891

zwart krijt en potlood op lichtbruin papier, los op karton waarop de voorstelling aan de linkerzijde nog 1,3 cm doorloopt, (papier) 58,5 x 54,4 cm (karton) 58,3 x 56,7 cm
sign. en annotatie r.o.: naar de "COR CORDIUM" van// Alb. Verwey// J Th Toorop
Van Gogh Museum, Amsterdam bruikleen uit particuliere collectie, inv.nr d 135 B/1996

Herkomst

Albert Verwey, Noordwijk aan Zee (sinds 1899); zijn dochter dr. Mea Nijland-Verwey, Santpoort; haar erven

Opmerkingen

Oorspronkelijke lijst, geprofileerd, afwisselend brons en goudkleurig: *Spiegel en Lijsten-Atelier M. Joostens, Riviervischmarkt 8, 's-Gravenhage*

'Ziel van mijn Ziel! Leven, dat in mij woont,/ Veelnamige Myserie, die ik noem/ Mijn Ik, mijn Zelf, mijn Wezen'. Aldus begint Albert Verwey's *Cor Cordium* (Hart der Harten), een lang en indrukwekkend gedicht van zes verzen uit 1886.¹ Toen Toorop in Katwijk aan Zee woonde, liet hij zich door dit gedicht inspireren tot het maken van de gelijknamige tekening en vooral, volgens zijn eigen zeggen, door de volgende versregels:

'Wee mij! Toen hoorde ik, zittende in mijn huis,
De stemmen der gedachten weer in mij:
Zij kwamen traag van verre, als het gedruisch,
Dat de wind maakt tusschen een huizenrij:
Maar 't was een vreemd geluid, als iemand hoort,
Die van de Noordstreek naar het Zuiden gaat,
Bij and're volken, en hoort woord na woord
Spreken door wandelaars, in een vreemde straat,
Zuid'lijke talen: - en ik zag en, ziet!
Diep in de scheem'ring van mijn ziel bewoog
Een drom gestalten, als ik somtijds zag
Gaan op de bruggen, als ik 't huis verliet,
En op een gracht liep, waar de mist langs toog,
Op een Novembermorgen: de wind lag
Roerloos over de stad: zóo was 't in mij.'²

Verwey's gedicht zette Toorop aan om zijn eigen 'stemmen der gedachten' te verbeelden: een drom wandelaars op een brug en schimmen in de mist, van een hetaere, van een Japanse (een geisha?) en van een Madonna-achtige vrouw. Toorop en Verwey kenden elkaar waarschijnlijk via hun gemeenschappelijke vriend de schilder Floris Verster (1861-1927). Kort na zijn huwelijk in maart 1890 met Kitty van Vloten was Verwey (1865-1937) in Noordwijk aan Zee gaan wonen, niet ver van Katwijk.³ Toorop moet zijn getroffen door de melancholie van Verwey's gedicht in een periode waarin hij zelf veel had meegemaakt (zijn eerste dochttertje was overleden, zijn huwelijk was ongelukkig en hij had syfilis);⁴ de inhoud van zijn tekening is als het ware samengevat door de eerste versregel, 'Ziel van mijn ziel! Leven, dat in mij woont'. Zoals Verwey's gedicht wel is getypeerd als diens 'loflied op de bezielende kracht van al het leven, zo kan *Cor Cordium* als Toorops visie op het leven worden gezien.⁵ De iconografie van de tekening is typisch voor Toorops symbolistische werk en in zijn complexiteit tamelijk ongrijpbaar. Een motief als de eenzame treurwilg achter de hoge

Noten

1

Het gedicht werd voor het eerst gepubliceerd in de *Nieuwe Gids* 1 (1886) dl. 2, pp. 469-477. Zie: Polak 1955, pp. 97-98, cat.nr 16, afb. 8; C. Blotkamp en M. Rijnders, 'Beeldende kunst en literatuur', tent.cat. *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland*, ca. 1880-1930, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) / Groningen (Groninger Museum) 1978, pp. 80-81, afb. 48; V. Hefting, *Jan Toorop. Een kennismaking*, Amsterdam 1989, pp. 67-69, afb.

2

Tent.cat. *Tentoonstelling-Toorop*, Groningen (Museum van Oudheden), juni 1896, cat.nr 17, toelichting 4. Het zijn versregels uit de eerste helft van de tweede strofe van het vierde vers.

3

Het eerste schriftelijk contact tussen Toorop en Verwey dateert van augustus 1891.

4

P. Dirkse, 'Jan Toorop en de Societas Jesu', tent.cat. *Jezuïeten in Nederland*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) 1991, p. 62.

5

J.C. Brandt Corstius, *Het laat seizoen. De wedergeboorte der Nederlandse poëzie 1880/1900*, Utrecht/Antwerpen, z.j., p. 182, noot 1.

tuinmuur is door Toorop vaker gebruikt; het is wel als een metaforisch zelfportret geïnterpreteerd.⁶ De grote zuil links van de straat, die door hoge huizen wordt geflankeerd, staat waarschijnlijk voor geestelijke kracht en standvastigheid.⁷ De samenstelling van de 'drom gestalten (...) op de bruggen' is wonderlijk divers; er zijn meer dan veertig mannen en vrouwen, jong en oud.⁸ Een paar figuren vallen op, zoals de jonge vrouw die tegen de richting van de stoet in gaat en een gebouw, misschien een bordeel, betreedt. Twee naakten met gestileerde koppen staan voor haar met gebogen hoofd. Opvallend zijn ook de monnik en de kale man met ontbloot bovenlijf. Aan het hoofd van de stoet lopen moeizaam een kreupele man en een oude vrouw met wandelstok. Maar het meest opvallend is de rijk geklede, jonge en maagdelijke vrouw te paard. Haar gezicht is sereen en terwijl ze haar ogen gesloten houdt, wordt ze bekeken door een jongeman met een grof gelaat en door een non met een gefronste - kwade? - blik.

Ten tijde van *Cor Cordium* maakte Toorop ook ander werk met een vergelijkbare, ondoorgrondelijke thematiek, zoals *De toi, vil animal, - pour pétrir un génie, O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!*/Vrouw met papegaai (cat.nr 13) en *Een hetaere*. Stilistisch is *Cor Cordium* verwant aan de tekening op doek *Tijd en eeuwigheid* (cat.nr 15) en de tekening *Visioen in een kerk*⁹ uit het begin van 1892. Deze drie werken vertonen grote gelijkenis met Ensors serie *Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière* uit 1884, die Toorop zal hebben gezien op de expositie van Les XX in 1887. *Cor Cordium* maakte in 1894/95 deel uit van de Kring-portefeuille van de Haagsche Kunstkring;¹⁰ een portefeuille die reisde langs grote steden en die op speciale avonden werd tentoongesteld tijdens een kunstbeschouwing van Kring-leden. Van de collectie van honderdvijftig gejureerde werken was *Cor Cordium* de duurste, namelijk f. 450,-.¹¹ In 1896 maakte *Cor Cordium* deel uit van de mede door Huizinga georganiseerde solotentoonstelling in het Museum van Oudheden te Groningen. Daarna was de tekening te zien op de door de Utrechtse Vereeniging 'Voor de Kunst' georganiseerde Tentoonstelling van Werken van Vincent van Gogh en Jan Toorop in december 1898 - januari 1899 (te koop voor f. 600,-) en verder in 1899 bij Kunstsalon Arno Wolfframm in Dresden. Inmiddels was de tekening eigendom geworden van Verwey en Toorop vroeg hem in een brief van 30 januari 1900: 'Hebt gij "Cor Cordium" reeds ontvangen uit Dresden?'¹²

6

A. van der Woud, 'Toorop en zijn Sphinx', tent.cat. *J.Th. Toorop. De jaren 1885 tot 1910*, Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller) 1978-1979, pp. 31-46.

7

In de oudere kunst komt de zuil vaak voor als attribuut van Standvastigheid en Kracht. Er is wel verondersteld, dat de zuil en de boom links ervan in Toorops tekening de tegenstelling verbeelden tussen cultuur en natuur (Siebelhoff 1973, p. 282).

8

Het motief van een stoet over een brug gebruikte Toorop ook later meerdere malen in zijn werk; zie met name *Adoratie Brugge of de Goddelijke Liefdegang* uit 1914.

9

Particulier bezit; zie C. Blotkamp, cat.nr 140, in R. Bionda en C. Blotkamp (red.), tent.cat. *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1991.

10

Samen met *Verlangen en bevrediging* uit 1893 (Musée d'Orsay, Parijs).

11

R. de Leeuw, 'Eerste afdeling: schilder- en beeldhouwkunst. Van De Bock tot Berserik', tent.cat. *Haagse Kunstkring: werk verzameld*, Den Haag (Pulchri Studio), 1977, p. 15, afb. 20; A.B.G.M. van Kalmthout, *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*, Hilversum 1998, p. 418, noot 405.

12

M. Nijland-Verwey, *Kunstenarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriette van der Schalk en J.Th. Toorop*, Assen 1959, p. 177, afb.



Aurore 1892

zwart krijt, potlood en pastel, wit gehoogd op karton, 66 x 52,2 cm

sign. en annotatie r.o.: aan Floris Verster // & // Jenny K.O. // VAN // JAN Toorop. // Oct // 92

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. MB 1978//T-22 (aankoop 1978)

Herkomst

Floris Verster en Jenny Kamerlingh Onnes, Leiden; Mevrouw de Kort-Verster, Blaricum; Veiling 233 Mak van Waay, Amsterdam, 8-11 oktober 1974, cat.nr 939; Antiquariaat Bergmans en Brouwer, Amsterdam

Noten

1
I. Gerards, 'Aurore (Dawn)', in tent.cat. *Nederlandse tekeningen uit de negentiende eeuw 2: 1850-1900*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1995, nr 65.

2
H.P. Bremmer, *De Zuidhollander. Dagblad voor Leiden en omliggende Gemeenten* 8, 9, 12, 13, 14 en 15 februari 1894. Zie J.M. Joosten, 'De eerste solo-tentoonstelling van Jan Toorop in 1894 in het Leidse Stedelijk Museum De Lakenhal gehouden, en de toelichting daarop van H.P. Bremmer', *Antiek* 11 (1977) 7, pp. 573-597 en J. Giltay, 'Aurore, 1892, Jan Theodoor Toorop (1858-1928)', *Jaarverslag Vereniging Rembrandt* 1978, pp. 61-62.

3
J.W. v[an].D[ijkveldt], 'Expositie Toorop te Leiden', *De Amsterdamer* 22 februari 1894.

4
Alb. Plasschaert, 'Verklaringen van sommige der symbolische voorstellingen, door Toorop met mij opgemaakt, Zondag 2 Maart 1902', *Opmerkingen en gegevens over schilderkunst*, Delft 1914, p. 52, nr XXV: 'Verster's schilderij van Toorop'.

5
Tentoonstelling van schilderijen en tekeningen van eenigen uit de "XX" en uit de "Association pour l'Art" in den Haagschen Kunstkring, Den Haag, 15 juli - 18 augustus 1892.

6
Joosten, op.cit. (noot 2).

7
Tentoonstelling van werken van Jan Toorop, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 17 november - 9 december 1923, cat.nr 3.

8
In de oorspronkelijke lijst is het werk nog te zien op een foto van de eetzaal van het huis Groenoord, waar Verster woonde; zie D. Wintgens Hötte en A. de Jongh-Vermeulen (red.), tent.cat. *Dageraad van de Moderne Kunst. Leiden en omgeving 1890-1940*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1999, afb. p. 26.

Toorop gaf de sprookjesachtige tekening *Aurore* cadeau aan zijn jeugdvriend Floris Verster en diens vrouw Jenny Kamerlingh Onnes ter gelegenheid van hun huwelijk op 27 oktober 1892. Het feit dat hij de cartouche met opdracht aan het paar later aanbracht wijst er echter op dat de tekening waarschijnlijk niet als huwelijksgeschenk was gemaakt. Zoals veel werken van Toorop heeft ook *Aurore* een complexe en niet eenvoudig te duiden symboliek. Er zijn verschillende bronnen voor deze tekening genoemd.¹ Zo zouden de ridder en de vrouw ontleend kunnen zijn aan figuren uit de Oudgermaanse mythologie, die door Richard Wagner in zijn trilogie *Der Ring des Nibelungen* grote bekendheid kreeg; Sigurd (Siegfried) en Brünhilde uit de Edda of de Völsunga Sage die elkaar trouw beloven. Dat was op zich een toepasselijk onderwerp voor een huwelijksportret en zo interpreteerde H.P. Bremmer *Aurore* in 1894: 'En achter hen eene groote zon als de dageraad van het nieuwe leven dat zij beginnen met hun huwelijk'.² Maar een anonieme recensent kwam met een interpretatie, die meer met Toorops idee zou blijken te stroken: 'Aurora, een mooi gestyleerde ridder, die den draak van het conventionele heeft gedood; uit de aarde in schemering rijst als bloeiende rozen zijn we[r]k in den nieuwen dag; naast hem zijn levensgezellin, die met hem het doornige pad zal betreden'.³

In 1902 vertelde Toorop aan Plasschaert wat hij met de tekening had willen uitdrukken: 'De vrouw die prachtig het evenwicht [van] den kunstenaar weet te bewaren, de ware vrouw. De man slaat met zijn zwaard het leelijke neer; de zon, zijn glorie, stijgt'.⁴ De ridder is dus de kunstenaar die, strevend naar de nieuwe kunst en terzijde gestaan door de vrouw die een personificatie is van deugden - (naakte) waarheid, zuiverheid en gematigdheid -, de draak van de oude conservatieve kunst neersteeft.

Hetzelfde thema koos Toorop voor de catalogusomslag *Ridder voor de poort* uit juni 1892 en voor zijn tekening *Lijnenspel, de komst van de nieuwe kunst* (cat.nr 22), waarin hij de oude kunst symboliseerde door een veelborstige vrouw, het renaissance-symbool van de natuurimitatie.⁵

Aurore werd voor het eerst tentoongesteld in februari 1894, toen Cees Verster, de broer van Floris, een tentoonstelling van Toorops werk organiseerde in het Stedelijk Museum De Lakenhal in Leiden.⁶ In 1923 werd de tekening opnieuw in Leiden tentoongesteld onder de titel *Huwelijk*.⁷ Ze kwam weer in de openbaarheid toen de nazaten *Aurore* in 1974 lieten veilen.⁸

De Leidse Toorop-tentoonstelling van 1894 was van 15 april tot 20 mei ook te zien bij de Haagsche Kunstkring.⁹ Daar werd hij aangevuld met onder meer het werk dat terug kwam van Les XX. Hierdoor waren bij de Haagsche Kunstkring nagenoeg alle belangrijkste en beroemdste symbolistische werken, zo'n dertig stuks, bij elkaar te zien. Ze waren in ongeveer drie jaar tot stand gekomen en vormen het hoogtepunt van zijn



symbolistisch oeuvre. Toorop werkte weliswaar nog tot 1897 uitsluitend in symbolistische stijl maar dat werk bleef in de schaduw van het eerdere van voor 1894. Tenslotte voltooide hij in 1897 de in 1892 begonnen grote tekening op doek *De sfinx* (cat.nr 27). Voor het eerst sinds zes jaar ging hij weer realistisch en divisionistisch schilderen.¹⁰

De symbolistische periode was begonnen in 1891: rond de zomer van dat jaar ontstonden *Moederschap*, *Werken en zorgen*, *Zwervers in het duin* en *Orgelklanken*.¹¹ Nog voor 1892 maakte Toorop achtereenvolgens *De toi, vil animal,- pour pétrir une génie, O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!*/Vrouw met papegaai (cat.nr 13), *Een hetaere, Cor Cordium* (cat.nr 14), *Tijd en eeuwigheid* (cat.nr 15), *Hel en twijfel* (cat.nr 16) en rond januari 1892 *De jonge generatie*. De meeste werken werden in februari 1892 tentoongesteld bij Les XX. In 1893 exposeerde Toorop er *Les rôdeurs* (cat.nr 19), *Oude tuin der weeën* (cat.nr 18) en *Oh Grave, Where is Thy Victory* en ongeveer tegelijkertijd bij de Etsclub in Amsterdam *Fatalisme*, *Schemeravond* en *De drie bruiden* (cat.nr 21). In datzelfde jaar was Toorop op de *Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im König[ichen] Glaspalast* in München, juli-oktober, vertegenwoordigd met enkele nieuwe symbolistisch-lineaire tekeningen. In 1894 stelde hij *De drie bruiden* en nog vier andere recente werken ten toon bij de *Libre Esthétique*¹² en tekende tot slot *Anarchie* (cat.nr 24), *Apocalypse* en *Dalende geloven* (cat.nr 25).

De toi, vil animal,- pour pétrir une génie, O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!/Vrouw met papegaai, 1891, particuliere collectie (cat.nr 13)



9

Tentoonstelling van schilderijen en tekeningen van Jan Toorop (I's Gravenhage), Leiden (Kunstzaal Stedelijk Museum (Lakenhall)) 6 februari - 1 maart 1894; idem, Den Haag (Haagsche Kunstkring) 15 april - 20 mei 1894; idem, Arnhem (Kunstkring "Artibus Sacrum", Loge-gebouw, Rijnstraat) 6-25 juni 1894 - achterin de catalogus bevinden zich toelichtingen op tien van de tentoongestelde werken, geschreven door o.a. Jan Veth, G.(H. Marius) en (H.P.) B(remmer), die al elders waren gepubliceerd -; Rotterdam (Kunsthandel Oldenzeel), geen catalogus gevonden.

10

In 1893 tekende hij de zogenaamde 'kleine' *Sfinx* (Rijksprentenkabinet, Amsterdam).

11

De symbolistische periode dateert van na de tijd dat Toorop hoofdzakelijk het vissersleven in Katwijk aan Zee schilderde. Dat was weer na zijn eerste divisionistische periode, waarbij enkele werken met sociaal-geëngageerde voorstellingen ook wel tot het symbolisme worden gerekend (zie *Alcoholisme* in deze catalogus).

12

Zie *Zang der tijden* in deze catalogus.

Lenore 1892

olieverf en zwart krijt op doek, op paneel, 56 x 58,8 cm
sign. l.o. op de rand van het graf: Jan Toorop
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (aankoop 1981)

Herkomst

J.V.V.H. Leuring, Mook; mevrouw W.M. Leuring-Dolk; D.F. Lunsingh Scheurleer, Den Haag; mevrouw Lunsingh Scheurleer-Leuring, Den Haag; M.J.C. Leuring, Heesch

Noten

1

Brief van Albert Verwey aan Henriëtte van der Schalk, 2 augustus 1892 (M. Nijland-Verwey, *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriëtte van der Schalk en J.Th. Toorop*, Assen 1959, pp. 68-69. Per abuis noemde Verwey het net voltooide schilderij een tekening.

2

Aquarellen en Teekeningen der werkende leden van den Haagschen Kunstkring, Den Haag (Haagsche Kunstkring), 24 september - 9 oktober, cat.nr 78 ('Lenore'). In 1893 was het werk te zien in München (cat.nr 1553) en in 1894 in Arnhem (cat.nr 32), op beide tentoonstellingen onder de titel 'Leonore'; in 1896 in Groningen (cat.nr 33): 'Naar "Leonore" van Bürger'. Bij Plasschaert 1925, cat.nr 1890-16: 'Legende (de rijdende dood)'.

3

Anoniem, 'Toorop', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 23 september 1894.

4

Polak 1955, p. 71, pp. 108-109, cat.nr 40, afb. 18; Siebelhoff 1973, p. 134, p. 271, pp. 275-277, p. 292, cat.nr P9202.

5

Zie L. Ewals, tent.cat. *Ary Scheffer 1795-1858: Gevierd Romanticus*, Dordrecht (Dordrecht Museum) 1996, cat.nr 27.

6

Siebelhoff 1973, p. 277.

7

Polak 1955, pp. 108-109.

8

Ibidem, p. 109, noot 4, afb. 17. *Catalogue du Salon de la Rose et Croix*, Parijs (Galerie Durand-Ruel), 1892, p. 29 (Edouard de Malval, *Scène de l'Apocalypse*). Mocht Toorop zich inderdaad hebben geïnspireerd op de tekening in de catalogus van de Rose et Croix dan moet *Lenore* zijn gemaakt na april en voor augustus 1892, want dat was het moment waarop Verwey het schilderij in Toorops atelier zag.

In augustus 1892 zag Albert Verwey *Lenore* in Toorops atelier; 'een tekening bij Bürgers ballade: hop hop hop! je weet wel. Zeer romantisch', schreef hij aan de zeer in Toorops werk geïnteresseerde Henriëtte (Roland Holst-) van der Schalk (1869-1952).¹ Kort daarna exposeerde Toorop *Lenore* voor het eerst bij de Haagsche Kunstkring.² Uit Verweys woorden blijkt dat Bürgers ballade algemeen bekend was. Ook voor de recensent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, die het schilderij in 1894 zag, was het thema duidelijk, al vond hij er overigens niets aan: 'Het schilderij, dat Bürger's *Lenore* herinnert, trekt ons niet aan. Er is in dit bonte, Neurenberger-bouwdoois-kerkhof met het vliegende, witte ros toch niets spookachtigs.'³

Lenore is een romantische ballade van Gottfried August Bürger (1747-1794) uit 1773.⁴ Toorop gebruikte de scene waarin de dode Wilhelm en zijn geliefde Lenore samen te paard op het kerkhof aanstormen. Voorafgaand in het verhaal had Lenore, ziend dat haar geliefde niet was teruggekeerd van de oorlog, haar lot vervloekt en God en sacrament verworpen. Daarop was een geharnaste ridder, die haar deed geloven dat Wilhelm nog leefde, haar 's avonds komen halen waarna ze samen op een paard voortijlden door de nacht. Toen zij uiteindelijk bij een kerkhof aankwamen, zag Lenore de doden uit hun graven komen en bleek het harnas slechts het skelet van Wilhelm te bevatten. Toen spuwde het paard vuur, opende zich de grond en werden beiden door de doden ingesloten.⁵

Het kerkhof dat Toorop tekende is dat van Katwijk aan Zee; de poort met doodshoofden bestaat nog steeds. Op de rand van het geopende graf met het door slangen omringde skelet signeerde Toorop het werk. Op elk van de drie grafzerken staat de tekst *MEMENTO MORI*. Deze wordt echter zo door bladeren versluierd dat het even lijkt als of er *TOOROP MORT* staat.⁶ Of Toorop hiervoor een specifieke aanleiding had, is niet bekend.

Bürgers ballade was ook in symbolistische kringen geliefd. In 1891 bijvoorbeeld werd bij Les XX het op deze ballade geïnspireerde orkeststuk van Henri Duparc uit 1875 opgevoerd in een bewerking voor twee piano's van Saint-Saëns.⁷ Toorop kon deze uitvoering waarschijnlijk niet bijwonen, vanwege de geboorte van Charley, maar hij zal er zeker over hebben gehoord. Waarschijnlijk was de tekst van de ballade niet Toorops enige inspiratiebron; hij keek vermoedelijk ook naar de apocalyptische tekening van Edouard de Malval in de catalogus van de eerste tentoonstelling van de Salon van de Rose et Croix in Parijs in 1892.⁸ Maar een nog duidelijker inspiratiebron zal *Lenore* – *De doden rijden snel* van Ary Scheffer uit 1830 zijn geweest, waarvan maar liefst vier versies bekend zijn.⁹

Qua techniek is *Lenore* verwant aan drie andere werken, die tezamen, juist vanwege die techniek, tot de meest uitzonderlijke werken uit Toorops oeuvre kunnen worden gerekend.

9

Ewals, op.cit. (noot 5); voor een van deze versies zie J. Leighton, 'Arie Scheffer: Lenore – De doden rijden snel', tent.cat. *Kopen voor de eeuwigheid. Verzamelen in het Dordrechts Museum: 1975-2000*, Dordrecht (Dordrechts Museum) 2000, pp. 176-177. Twee versies bevinden zich in Franse musea (Lille, Musée des Beaux-Arts (sinds 1873) en Parijs, Musée de la Vie romantique).

10

Voor de catalogus zie noot 8. Cat.nr 175: *L'Hétairé*, najaar 1891; particuliere collectie en 176: *Une Génération nouvelle*, rond de jaarwisseling van 1892; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; zie F. van Burkom, 'Riche misterieux sombre'. Twee brieven van Jan Toorop aan William Degouve de Nuncques en hun context', *Jong Holland* 13 (1997) 2, pp. 13-26.

11

Toorop begon aan *De sfinx* niet lang na *Lenore* en voltooide deze pas in 1897, geheel anders dan aanvankelijk bedoeld. De recensent van *De Kroniek* merkte terecht op toen hij het werk zag bij Oldenzeel in 1898 - nadat deze dus voltooid was verklaard: 'Over de technische uitvoering kan thans nog wel geen volledig oordeel worden uitgesproken. De compositie is wel is waar zeer te roemen; doch de kleur is wat ijl omdat het stuk nog slechts is aangezet in vlakke dunne waskleuren.'; T2., 'Toorop-tentoonstelling te Rotterdam', *De Kroniek* 4 (1898), pp. 27-28.

12

Hij zag dit werk in oktober 1891 bij kunsthandel Oldenzeel; *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 18 oktober 1891. Zilcken 1898, p. 122.

13

Voor wat *De nieuwe generatie* betreft, is al eerder in de Toorop-literatuur gewezen op overeenkomsten met Segantini. Segantini stelde in 1890 zes werken tentoon bij Les XX, waaronder *Alpenbloesem* uit 1889; Leeman 1990, p. 184. Het was de enige keer dat hij bij Les XX exposeerde, maar in Rotterdam in 1882, in Den Haag in 1883, en in Amsterdam in 1883, 1888, 1891 en 1892 was er ook werk van hem te zien. Op de tentoonstelling bij Oldenzeel (zie noot 12), waar Toorop met *De hetaere* vertegenwoordigd was, hing in een van de zalen naast Toorops *Theems* ook 'een zeer mooien Segantini – "drinkende paarden"', aldus De Meester.

14

Zie diens *Tuin in de zomer* uit 1892, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen; M.-A. Stevens en R. Hoozee (red.), tent.cat. *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880-1900*, Brugge (Stichting Sint-Jan) 1995, nr 84, afb.

15

Brief van Toorop aan mevrouw Verburgt, 27 november 1917, particulier bezit (hierin geeft Toorop opnieuw een uitleg van *De sfinx*, *De drie bruiden* en *De nieuwe generatie*).

Twee ervan hingen op de al genoemde tentoonstelling van de Rose † Croix: Een *hetaere* en *De nieuwe generatie*.¹⁰ In dezelfde periode ontstonden ook *Tijd en eeuwigheid* (cat.nr 15) en *De sfinx* (cat.nr 27). Deze laatste twee zijn weliswaar tekeningen op doek, maar het is niet ondenkbaar dat Toorop oorspronkelijk de bedoeling had ze verder tot schilderijen uit te werken. Bij *Tijd en eeuwigheid* zijn linksboven in ieder geval al verftoetsen aangebracht.¹¹

De vier werken lijken tekeningen in verf op doek. In 1891 merkte Johan de Meester over *Een hetaere* op: '[Toorop] schijnt nu en dan het hout van het penseel in stede van het penseel zelf te gebruiken; hier en daar heeft hij in de verven gegraveerd'.¹² Ook bij *Lenore* en de andere werken is de verf met de achterkant van het penseel bewerkt, er is in de verf gekrast en toetsen zijn door een spatel uitgehold. Hier en daar is onder de dunne, transparante verf een ondertekening in een variëteit aan technieken zichtbaar gelaten, die in het beeld meespeelt. Ook zijn verftoetsen soms met zwart krijt afgebakend of opgewerkt. Op deze wijze zijn er fijne lineaire detailleringen en vlakke patronen in de werken ontstaan. Sommige gezichten zijn zelfs alleen in potlood uitgewerkt.

Toorops fragiele penseelvoering en realistisch-symbolistische stijl is verwant aan die van Giovanni Segantini (1858-1899), wiens werk hij zeker kende.¹³ Ook treffen de stilistische overeenkomsten met het werk van Henry van de Velde uit 1892.¹⁴

De groep werken waartoe *Lenore* hoort laat zien dat Toorop in de eerste plaats een tekenaar was; zijn oeuvre omvat overigens relatief weinig schilderijen. Dat wil echter niet zeggen dat kleuren er voor hem niet toe deden. Hij gebruikte 'felle contrasten van kleur', zoals hij zelf over *De nieuwe generatie* schreef, ter versterking van het emotionele effect; in dit geval om 'een hevig verlangen' op te wekken.¹⁵ Ook bij *Lenore* wordt de voorstelling ondersteund door betoverende kleuren: het witte paard, de rode bomen en het paarse gewaad van *Lenore* geven er een sprookjesachtige sfeer aan.



Zang der tijden 1893

zwart krijt, potlood en kleurpotlood,
wit gehoogd met gouache op getint papier, op karton,
33 x 59,3 cm, met binnenlijst 55,3 x 82 cm
sign. m.o.: 1893//J. Toorop.
Kröller-Müller Museum, Otterlo, inv.nr 803-19

Herkomst

aankoop van de kunstenaar op de
tentoonstelling bij Kleykamp, Den Haag, 1919

Opmerkingen

Binnenlijst uitgevoerd door Spiegel- en Lijsten-
Atelier M. Joostens, Den Haag

Noten

¹
'l'anarchie matériel et l'anarchie intellectuel';
Brief van Toorop aan Octave Maus, Den Haag,
29 januari 1894 (Mertens 1969, p. 192).

²
De Libre Esthétique was in de plaats gekomen
van Les XX, die in 1893 was ontbonden.

³
Tentoonstelling van schilderijen en teekeningen
van Jan Toorop ('s-Gravenhage), Den Haag
(Haagsche Kunstkring) 15 april - 20 mei 1894,
cat.nr 33.

⁴
Tentoonstelling van schilderijen en teekeningen
van Jan Toorop ('s-Gravenhage), Arnhem
(Kunstkring "Artibus Sacrum") 6-25 juni 1894,
cat.nr 31.

⁵
De vergelijking met Kaïn en Abel impliceert een
twist sinds het begin der mensheid.

⁶
Zie o.a. Wolfdietrich Rasch, 'Fin de siècle als
Ende und Neubeginn' in: Roger Bauer e.a., *Fin
de Siècle. Zu Literatur und Kunst der
Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1977,
pp. 30-49 en Walter Wiora, "Die Kultur kann
sterben". Reflexionen zwischen 1880 und
1914', ibidem, pp. 50-72.

⁷
La Libre Esthétique, Brussel, 17 februari - 15
maart 1894, cat.nr 442-446, respectievelijk
Les Trois Fiancées, *Des chants de notre heure*,
l'Annonciation du nouveau mysticisme, *le Désir
et l'Accomplissement en Une main mystérieuse
qui conduit vers une autre route*. De
laatstgenoemde tekening, hier voor het eerst
geïdentificeerd, stond tot nu toe bekend onder
de titel *Boom der kennis, twijfel, overgave
(Lijdende menscheid)*. Zie hiervoor Polak
1955, cat.nr 62. Zie ook Mertens 1969, p.
193, noot 6, p. 194, noot 2; Gerards en Van
Uitert 1994, p. 49.

In 1893 maakte Toorop de tekening die sinds 1896 bekend staat als *Zang der tijden*. Begin 1894 schreef hij aan Octave Maus dat hij er de materiële en intellectuele anarchie mee had verbeeld.¹ Hij noemde de tekening toen nog *Des Chants de notre Heure* en exposeerde deze onder die titel in februari 1894 bij de Libre Esthétique in Brussel.² Blijkbaar voelde Toorop zich genoodzaakt om een toelichting te geven op de iconografie. Zo toonde hij de tekening in datzelfde jaar bij de Haagsche Kunstkring onder een meer beschrijvende titel: *"Onze Tijd" (symbolen van dezen Tijd, ieder gedragen en in hunne expressiën verdubbeld door lijnen, die het zijn der symbolen zeggen)*.³ Kort daarna gaf Toorop een uitgebreide uitleg van de symboliek: 'Links symboliseert Kaïn het materialisme het eeuwig onbevredigde, gedragen door lijnen, die nijdig en kwaadaardig van expressie zijn. Rechts, Abel, symboliseert het idealisme, spiritualisme gedragen door zingende lijnen, stijgend naar het blauwe./ Naast Kaïn is de materiële Anarchie met vlammend hoofd en vermoeide expressie, die den staf breekt van alle tijden en eene balans draagt, waaraan houweel, goud en kroon hetzelfde wegen./ Naast Abel staat de Idiëele, spirituëele strijd uit idieele arbeid, zielelijden en smarten geboren, hij ontvangt den witten regendroppeel in zijn hand (uit de boven aan de tekening drijvende witte wolken, die boven onze hoofden van dezen tijd hangen, de intellectueele en idieele Anarchie). Achter haar staat het gedegenereerde kruis met verdroogde leliën./ Boven Kaïn in de materieele Anarchie vallen de roode regendroppels, uit de roode wolken komend.'⁴ De figuren zijn dus de personificaties van de gezangen die destijds te horen zouden zijn (*Chants de notre Heure*): de zang van het materialisme tegenover die van het spiritualisme. Ze vormen tegenpolen die, net als Kaïn en Abel, in broedertwist met elkaar zijn.⁵

De keuze voor het thema van de strijd der tegenstellingen - van het goede tegen het kwade, het moderne tegen het oude - maakt Toorop tot een typisch vertegenwoordiger van het Symbolisme uit het fin-de-siècle.⁶ Hij koos hetzelfde thema ook voor vier andere tekeningen die samen met *Zang der tijden* in februari 1894 als een serie bij de Libre Esthétique in Brussel werden geëxposeerd. Drie daarvan dateren eveneens uit de tweede helft van 1893: *Verkondiging van de nieuwe mystiek* (afb.), *Verlangen en bevrediging*, en *Een mysterieuze hand die naar een andere weg leidt* (afb.).⁷ De vijfde tekening was *De drie bruiden* (cat.nr 21).⁸ Het thema anarchisme keerde in 1894 nog eenmaal terug, in zijn tekening *Anarchie* (cat.nr 24), de personificatie van de materiële anarchie.⁹ Net als bij *Verlangen en bevrediging*, *Lijnenspel*, *de komst van de nieuwe kunst* (cat.nr 22) en *Langs gebroken bloemen* liet Toorop in *Zang der tijden* de voorstelling doorlopen over de vlakke, bij de tekening afgeschuinde lijst.¹⁰ Hiermee sloot hij direct aan bij de Jugendstil en dat kwam na 1894 ook tot uitdrukking in zijn toenemende activiteiten als ontwerper van onder meer affiches en boekbanden.



8

De drie bruiden was al in 1893 op twee plaatsen met veel succes tentoongesteld; kort na het ontstaan bij de Nederlandsche Etsclub en daarna in München. *Nederlandsche Etsclub, Catalogus van de Zesde Tentoonstelling, Arti et Amicitiae*, Amsterdam, februari - maart 1893, cat.nr 105; *Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalast, München*, 1 juli - 31 oktober 1893, cat.nr 1548. Toorop maakte veel reeksen als die van 1893, van in thematisch of stilistisch opzicht vergelijkbare werken.

9

Mertens 1969, p. 193, noot 3; Gerards en Van Uiter 1994, pp. 46-50.

10

Zie ook E. Becker, 'White, Blue and Gold. In Search of New Harmony: Les XX', tent. cat. *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850-1920*, Amsterdam (Van Gogh Museum) en Venen (Kunstforum) 1995, pp. 183-218. Het is eigenlijk een binnenlijst, een passe partout, met daaromheen de eigenlijke, smalle, geprofileerde en onversierde lijst. De lijsten werden gemaakt door Toorops vaste lijstenmaker in de jaren negentig, M. Joostens, die waarschijnlijk ook de binnenlijsten uitvoerde naar Toorops ontwerp. De vervaardiging van dit soort in pôte gestoken houten lijsten, meestal beschilderd in goud-, brons- en zilverkleur werd in 1898 weer ter hand genomen door Toorop en Joostens. In dat jaar voor twee portretten, waaronder dat van Joostens zelf (beide particulier bezit), een viertal spiegellijsten en in 1903 nog voor de *Omlijsting stamboom Charlotte Meijer Timmerman Thijssen - Gerhardus Enger* (particulier bezit).

11

Ten aanzien van de tekening *Cakuntala*, die kort voor de genoemde vier werken was ontstaan, vermeldde Toorop dat het bedoeld was voor een 'tegelschilderij'. "*Treur-Sakuntala*" (met droeve, smeekende lijnexpressiën) (verblijfplaats onbekend).

12

Musée d'Orsay, Parijs, inv.nr RF 36166, aankoop 1976. Waarom Toorop de lijst om *Verlangen en bevrediging* had verwijderd voordat deze in het bezit kwam van Denis, is niet bekend. *Moederweelde* bevindt zich sinds 1916 in de collectie Kröller-Müller (zie *Dertiende statie*, cat.nr 34).

13

Marijn Schapelhouman, '*Lijnenspel. Opkomst, met tegenwerking, der nieuwe kunst, 1893*', tent.cat. *Rond 1900. Kunst op papier in Nederland*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2000, nr 29.

14

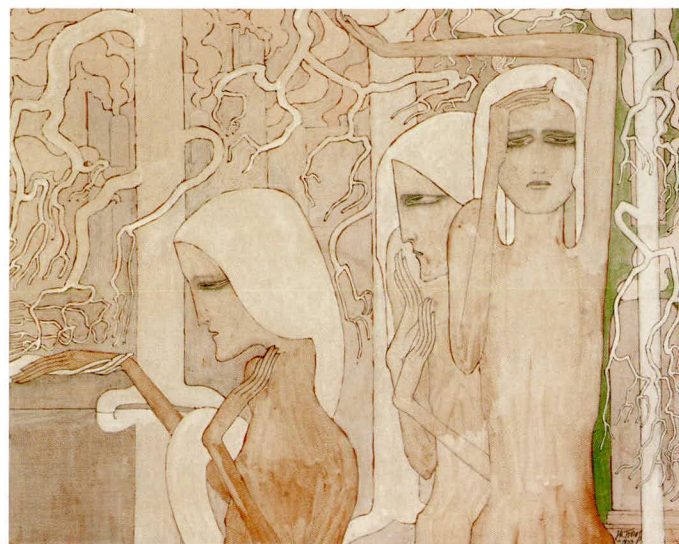
In 1990 ontdekte ik deze tekening bij een particulier in Vleuten, waarna deze werd geveild bij Christie's in Amsterdam op 22 mei 1991 (particulier bezit). Toorop gaf de tekening aan Anne Kok-Bloembergen (zie de annotatie) en de catalogus vermeldt als eigenaar mevrouw Jurriaan Kok, Den Haag.

Met uitzondering van *De drie bruiden* vormden zowel de *Zang der tijden* als de drie overige werken uit de serie Toorops meest recente werk bij de Libre Esthétique. Opvallend is dat ze alle een monumentaal en decoratief karakter hebben en dat is niet toevallig. Uit de catalogus van de Haagsche Kunstkring valt immers op te maken dat Toorop daadwerkelijk monumentale kunst op het oog had: in verband met *Verkundiging van de nieuwe mystiek* wordt gesproken van een 'plan voor een muurbeschildering' en bij *Verlangen en bevrediging* wordt melding gemaakt van een 'motief voor een glasbeschildering'.¹¹ Tot de uitvoering van monumentaal werk kwam Toorop in deze periode echter niet. Dat was pas in 1902-1904 voor *Berlages Beurs*.

Zang der tijden en de andere hier genoemde werken worden tegenwoordig van internationaal belang geacht. Ze dateren uit de periode dat Toorop grote Europese bekendheid genoot, midden jaren negentig. Desondanks werd *Zang der tijden* pas in 1919 door Toorop verkocht aan mevrouw Kröller-Müller. *Verlangen en bevrediging* had hij evenmin kunnen verkopen. In 1911 ruilde Toorop deze met Maurice Denis voor diens *Moederweelde*.¹² Een vergelijkbaar lot viel ook de twee andere verwante tekeningen ten deel: *Lijnenspel, de komst van de nieuwe kunst*¹³ werd pas voor het eerst in 1923 tentoongesteld en na Toorops dood verkocht. *Langs gebroken bloemen* werd door Toorop al kort na het ontstaan weggegeven en slechts eenmaal, ook bij de Haagsche Kunstkring in 1894, tentoongesteld.¹⁴ Slechts twee werken uit de genoemde serie vonden wel snel een eigenaar. *De drie bruiden* werd nog voordat deze bij de Etsclub werd geëxposeerd aangekocht door kunsthandelaar E.J. van Wisselingh en *Verkundiging van de nieuwe mystiek* bij de Libre Esthétique door de componist Ernest Chausson te Parijs.



Verkundiging van de nieuwe mystiek, 1893
potlood en gouache op bruinig papier,
37 x 57,6 cm (dagmaat), 58 x 87 cm
(met lijst), particuliere collectie



Een mysterieuze hand die naar een andere weg leidt, 1893
potlood, aquarel en gouache, wit gehoogd,
op papier, 21,5 x 36 cm
Samuel Josefowitz collection, Lausanne

Duin en zee 1899

olieverf op doek, op paneel, 30,4 x 33 cm

sign. r.o.: J. Toorop [oranje verf]; l.o.: J.Th. Toorop 1899 [potlood, later aangebracht]
Groninger Museum, Groningen, inv.nr 1969-66,
bruikleen Stichting J.B. Scholtenfonds, 1968

Herkomst

Hidde Nijland, Dordrecht; Dirk Nijland, Wassenaar (1927); D.V. Nijland jr., Utrecht; Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar, Den Haag; R.J. Veendorp, Ede (na 1956)

Opmerkingen

Oorspronkelijke eikenhouten lijst naar ontwerp van H.P. Berlage

Noten

1

G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1903 (2de geheel herziene druk, 1920). Van Wezel 1985, p. 8.

2

Waarschijnlijk kocht Hidde Nijland *Duin en zee* al vroeg van Toorop. Hij bezat ook het eveneens in 1899 gedivisioneerde werk *Zee*, dat in 1900 bij *La Libre Esthétique* in Brussel werd geëxposeerd (Kröller-Müller Museum, Otterlo; in 1956 aangekocht van de erven H.P. Bremmer). *Duin en zee* bevond zich niet onder de werken uit Nijlands bezit die in 1926 werden geveild, waarschijnlijk was het toen al eigendom van zijn zoon, de schilder Dirk Nijland. De verzamelaar R.J. Veendorp zag het bij hem in 1927, zoals hij schreef aan Victorine Hefting: 'in het "rose huisje" (...) in de Berlage lijst. Na 1956 kon ik dat werk op een tentoonstelling bij Nieuwenhuizen Segaar verkrijgen'. R.J. Veendorp aan Victorine Hefting, Ede 13 januari 1977 (archief Nieuwenhuizen Segaar, particulier bezit).

3

Tent.cat. *Schilderijen en Teekeningen*, van J.W. Toorop [sic], Rotterdam (Rotterdamsche Kunstkring), april 1901.

4

Plasschaert 1925, onder cat. 1897; Vendermann (1993), pp. 221-222.

5

R. de Leeuw, tent.cat. *Neo-impressionisten. Seurat tot Struycken*, Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1988, cat.nr 63-66, 69, 70-72, 106-107. H.B. Bremmer begon in 1893 divisionistisch te schilderen, J. Vijlbrief en J.J. Aarts in 1894, in 1895 F. Hart Nibbrig en H.A. van Daalhoff in 1899.

6

In 2000 aangekocht door het Indianapolis Museum of Art.

Op 16 mei 1899 schreef Toorop aan mejuffrouw G.H. Marius (1854-1919): 'Nu ben ik eindelijk weer aan het pointilleren begonnen. Men moet nog meer met de zee alleen zijn om de schoonheid ervan te begrijpen'.¹ *Duin en zee* uit 1899 maakt deel uit van een serie stemmingsmomenten van de zee, die Toorop schilderde gedurende zijn zogenaamde tweede Katwijkse periode.² Ze stellen de seizoenen en verschillende momenten van de dag voor. Toorop gaf er titels aan als: *Zee. (N.O. wind met zon)*, *Zee. (Sterke Z.W. wind met zon)*, *Zee. (Z.W. wind met regen)* en *Duin en Zee. (O. wind met vorst)*.³ Hoewel Toorop officieel vanaf 25 mei 1899 in Katwijk aan Zee woonde, was hij er al vanaf 1898 gaan werken. Hij schilderde er niet alleen gedivisioneerde zeegezichten, maar ook, in dezelfde techniek, de uitwaterende sluizen (waar de Rijn in de zee stroomt), een schelpenvisser of het drogen van netten op het land.

Toorop was vanaf het midden van 1897 weer in divisionistische stijl gaan werken, nadat hij vijf jaar niet meer had geschilderd.⁴ Het was overigens juist in dat jaar, 1892, dat het divisionisme voor het eerst in Nederland navolging begon te krijgen. Thorn Prikker schilderde in 1892 enkele symbolistische werken in deze techniek. Bremmer, Vijlbrief, Aarts, Hart Nibbrig en Van Daalhoff volgden in de jaren daarop.⁵ Toch was in Nederland al sinds 1889 op exposities werk van alle grote Franse en Belgische divisionisten te zien. In 1889 was Toorop een van de organisatoren van de *Tentoonstelling van de "Société des XX" te Bruxelles* in het Panoramagebouw te Amsterdam. Het neo-impressionistische werk van de Vingtliden zorgde toen voor veel beroering, niet in de laatste plaats Toorops divisionistische schilderij *Broek in Waterland* uit 1889.⁶ Toen Toorop in 1897 weer divisionistisch ging werken, gebruikte hij, anders dan zijn divisionistische techniek in 1888-1889 (zie *Alcoholisme*, cat.nr 6), een systematisch aangebrachte fijne pointille. Het nieuwe werk sloot wat dat betreft meer aan bij *Schelpenvisser op het strand* (cat.nr 11), in 1891 als een soort nakomer geschilderd.

Duin en zee is opgebouwd uit horizontale banen, met de voor Toorop kenmerkende hoge horizon, gezien vanaf een laag standpunt; het strand is niet zichtbaar. De scheiding tussen het duin en de zee bevindt zich in het midden van het doek en het helm is er in decoratieve patronen op geschilderd. Enkele meeuwen, eentje vliegt op de voorgrond langs, verlevendigen het zeegezicht. De voornamelijk zachte gele, lila, blauwe en groene kleuren, waarbij het geel overheerst, zorgen voor een overweldigende zomerse sfeer.

Zomer en Landschap met bomenrij en sloot, beide gedateerd 1897, laten zien dat

Toorop vanaf die tijd niet meer alleen symbolistisch werkte.⁷ In de daaropvolgende vier jaren maakte Toorop niet meer dan vijf schilderijen per jaar.⁸ In tegenstelling tot zijn vroege gedivisioneerde werk werkte hij in deze periode met lichte pastelkleuren. In 1900 stopte Toorop met schilderen in kleine stippeltjes; in de eerste maanden van 1901 maakte hij het grote doek *Dorpelwachters der zee* met korte, brede mozaïek-achtige penseelstreken.⁹ Hiermee volgde Toorop Paul Signac (1863-1935) en Edmond Cross (1856-1910), van wie in deze periode werk was te zien bij de Libre Esthétique in Brussel, maar compositorisch is het werk een herhaling van *Hel en twijfel* uit 1891 (cat. nr 16), dat Hodler in 1891 moet hebben geïnspireerd tot het schilderen van *Lebensmüden*. Toorops doek in de nieuwste stijl werd meteen geëxposeerd op de *Eerste Internationale Tentoonstelling* in Den Haag die mede door hem zelf was georganiseerd en op 9 mei 1901 werd geopend.¹⁰ Ook voor het divisionisme in Nederland na 1900, veelal 'luminisme' genoemd, speelde Toorop een belangrijke rol.¹¹

De lijst om *Duin en Zee* is ontworpen door H.P. Berlage (1856-1934). Toorop kende Berlage goed. Rond 1899 had hij hem gevraagd een huis met atelier te ontwerpen, dat aan de zee bij Katwijk moest worden gebouwd; later 'De Schuur' genoemd. In ruil of dank voor het ontwerp gaf hij aan Berlage het gepointilleerde schilderij *Mistige zee* (cat.nr 28), dat hij van een opdracht voorzag. Voor Berlages Beurs in Amsterdam (1898-1903) voerde Toorop onder meer decoraties uit in de hal (de keramische tableaux *Het Verleden*, *Het Heden* en *De Toekomst*, 1902) en een in sgraffitotechniek geschilderde voorstelling in de Graanbeurs (*De Zaaier en de Maaier*, 1904).

7

Resp. particuliere collectie (voorheen collectie P. Rijkens) en particuliere collectie.

8

In januari 1898 begon Toorop aan het gepointilleerde portret van Aegidius Timmerman (*De prentenliefhebber*; Kröller-Müller Museum, Otterlo) dat hij in 1900 voltooide, hetzelfde jaar waarin hij het prachtige *Portret van Mevrouw M.J. Bouman-de Lange* schilderde (particulier bezit).

9

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. In *de duinen te Domburg* uit 1903 is daarop een uitzondering (Kröller-Müller Museum, Otterlo).

10

R. Siebelhoff, 'Jan Toorops "Dorpelwachters" en de internationale tentoonstelling van 1901', tent.cat. *Katwijk in de schilderkunst*, Katwijk (Katwijk Museum) 1995, pp. 48-55.

11

A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, Utrecht 1959/1987; De Leeuw, op.cit. (noot 5); H. Janssen en A. Tabak, 'kunnen niet eens groote Franschen gevraagd worden? Mondriaan, Hodler en de introductie van het modernisme in Nederland', *Jong Holland*, 14(1998) 4, pp.32-33; zie ook H. Balk, 'H.P. Bremmer en Leiden', in D. Wintgens Hötte en A. de Jongh-Vermeulen (red.), tent.cat. *Dageraad van de Moderne Kunst. Leiden en omgeving 1890-1940*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1999, pp. 41-70.



Geloof en loon 1902

zwart krijt en waskrijt, pastel en potlood op papier, op doek, 102 x 95 cm
sign. l.o.: J.Th. Toorop// 1.1902
particuliere collectie

Herkomst

Kunstmuseum Wiesbaden (aangekocht in 1903); Galerie Stern, Düsseldorf; door de Nazi's geconfisciseerd en geveild bij veilinghuis Hufschmidt, Keulen; Galerie Goyert, Keulen; Mevrouw dr. Maria Schulte, Keulen (in 1954 door haar gekocht van dr. Max Stern, na een opsporingsbericht in *Die Weltkunst*, 22 (1952) 15, p. 18, geplaatst door de Dominion Gallery te Montreal); erven dr. M. Schulte; veiling 199 Van Ham Kunstauktionen, Keulen, 15 november 2000, cat.nr 793; kunsthandel French & Company LLC, New York, verkocht op de TEFAF te Maastricht, 10-18 maart 2001

Noten

1
Andere titels zijn: *Souffrance prolétaire* (in de opgave aan Octave Maus (zie noot 8) en in een brief van 21 december 1901 *Laboremus*; zie Mertens 1969, pp. 201-202); *Souffrance prolétaire*; *Geloof en loon*. (Visschersgezin); "Geloof en loon" (*Lijdenstuijn der looven*); *Geloof en loon*; *Glaube und Arbeit*; *La Scarso Salario*. Polak 1955, p. 383, cat.nr 132.

2
Voor deze polemiek zie L. Tibbe, *Vier kunstdebatten omstreeks 1900. Meninge over kunst en samenleving van Herman Gorter, Henriëtte en Richard Roland Holst, Herman Heijermans, Jan Toorop, Theo van Doesburg, Piet Mondriaan en anderen*, Nijmegen 2000, pp. 71-117.

3
Anoniem, 'Jan Toorop bij Oldenzeel', *Algemeen Handelsblad* 11 februari 1902.

4
Alb. [C.A.] Plasschaert, 'Verklaringen van sommige der symbolische voorstellingen, door Toorop met mij opgemaakt, Zondag 2 Maart 1902', *Opmerkingen en gegevens over schilderkunst*, Delft 1914, p. 52, nr XXVI

Noten

5
[A.C.A.] Plasschaert, 'Tentoonstelling Toorop bij Mevr. de Wed. Oldenzeel van begin februari tot half maart 1902', *Onze Kunst* 1 (1902) dl.1, p. 112.

Begin januari 1902 zag de kunstcriticus Julius de Boer *Geloof en loon* in wording op Toorops atelier.¹ Meteen kondigde hij het werk aan in *De Kroniek* en omschreef de voorstelling, waaraan nog geen definitieve titel was gegeven, als 'het leven van het Visschersgezin beschouwd in verband met het loon.' Dat irriteerde Richard Roland Holst hogelijk, waarop hij een reactie schreef zonder dat hij de tekening zelf gezien had. Direct ontstond een heftige polemiek in *De Kroniek* en enkele andere bladen.² De tekening zou volgens de critici slechts een 'tendensstuk' zijn, een realistisch genrestuk vergelijkbaar met een schilderij van arme vissers door Josef Israëls. Kort daarna werd de tekening in het *Algemeen Handelsblad* geheel afgekraakt.³ Toorop ergerde zich dermate aan al die meningen dat hij aan Plasschaert vroeg zich in de discussie te mengen: 'Wat lullen die kerels van Tendens!!?'

In een reactie verduidelijkte Plasschaert dat Toorop zich nu juist van andere Nederlandse schilders onderscheidde door niet 'bespiegeland' te werken, maar zijn figuren 'te dramatiseren tot een conflict'. Dat wat het *Handelsblad* stijve poppen noemde met verstarde ogen, een groepsfoto van een onbekwaam fotograaf, was volgens Plasschaert juist niets anders 'dan de dramatische stand voor 't ziele-conflict'. De visser 'rebeldeert al in zich', aldus Plasschaert, toont ostentatief het karige loon van drie muntstukken in zijn hand. Zijn ogen gaan in de richting van een tekening aan de muur met de beeltenis van een onfermende Christusfiguur. Zijn geloof is blijkbaar aan het wankelen gebracht: het glas van de tekening is verveerd en gebroken en het uit elkaar vallende lijstje wordt alleen nog met krammetjes bijeen gehouden.

Dat was inderdaad in overeenstemming met Toorops intenties. De kunstenaar verduidelijkte mondeling aan Plasschaert een week na zijn publicatie: 'De visscher ontevreden over zijn loon, voelt het geloof in zich scheuren (zie 't glas voor den Christusafbeelding aan den muur). De jonge vrouw, anders van wenschen, staat bij hem, De oude vrouw terzijde'.⁴

Plasschaert prees de hoge artistieke kwaliteit en monumentaliteit van het werk: ze 'geven een magistralen indruk die zoozeer nablijft dat het werk, na dagen, nog in de herinnering ligt'.⁵ Daarover waren overigens alle critici het wel met elkaar eens.

Plasschaert vond bovendien dat Toorop hier een overtuigende expressie had gevonden: 'Geen enkele heeft als hij de stroomingen ondervonden van den tegenwoordigen tijd. En altijd is 't hem zorg, hij is immer vol nieuwsgierigheid naar water-toch-gebeuren-mag in de gedachten der menschen van nu; hoe hij dit zal afbeelden./ In zijn vroegere periode is dit op zwakker wijze beproefd, hoewel dikwijls decoratief, door lichaams-maten-ervorming, om hierdoor de gevoelens uit te drukken; tegenwoordig is hij, zoals in *Geloof en loon*, reëler geworden. En terwijl de vroegere somtijds tegenvallen omdat ze te veel zijn van een voorbijgaande geestes-gezindheid, zullen werken, als *Geloof en*



loon, dit uit deze oorzaak niet moeten doen'.

De tekening maakt deel uit van een serie, die Toorop met een onderbreking maakte vanwege zijn grote, langdurige opdracht voor de Beurs. Onlangs is er op gewezen, dat waarschijnlijk ook *Godsvertrouwen* uit 1907 deel uitmaakte van de serie, al was deze tekening wel een variant op een werk uit 1904, waarop dezelfde man in een gotisch interieur is gesitueerd.⁶

Zoals al in 1902 door Julius de Boer en anderen werd opgemerkt vertoont *Geloof en loon* een zekere verwantschap met toneeldrama's van de socialist Herman Heijermans (1864-1924): het ongeveer tegelijkertijd ontstane stuk *Ora et Labora* ('Spel van het land') en *Op Hoop van Zegen, Spel van de Zee* van eind 1900 begin 1901.⁷ Voor Heijermans toneelstuk *Het Pantser*, opgevoerd op 30 november 1901, had Toorop overigens het affiche, met dezelfde krachtige contouren als *Geloof en loon*, gemaakt. In 1902 werd *Geloof en loon* tentoongesteld in Delft, Brussel en Katwijk⁸; in 1903 in München, Krefeld en in oktober in Wiesbaden, waar het werd aangekocht door het Kunstmuseum. Sindsdien is de tekening niet meer in Nederland te zien geweest.⁹

Waarom en wanneer het werk door het museum werd afgestoten, is niet bekend. Kort voor de Tweede Wereldoorlog werd *Geloof en loon* door de Nazi's geconfisceerd en geveild in Keulen. Toen in 1954 deze onrechtmatige daad formeel werd afgehandeld, had het al de huidige lijst. Oorspronkelijk zat er een strakke, moderne lijst omheen, die waarschijnlijk door Toorop zelf was ontworpen.¹⁰

⁶ Tibbe, op.cit. (noot 2), p. 114. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, respectievelijk particulier bezit, Duitsland.

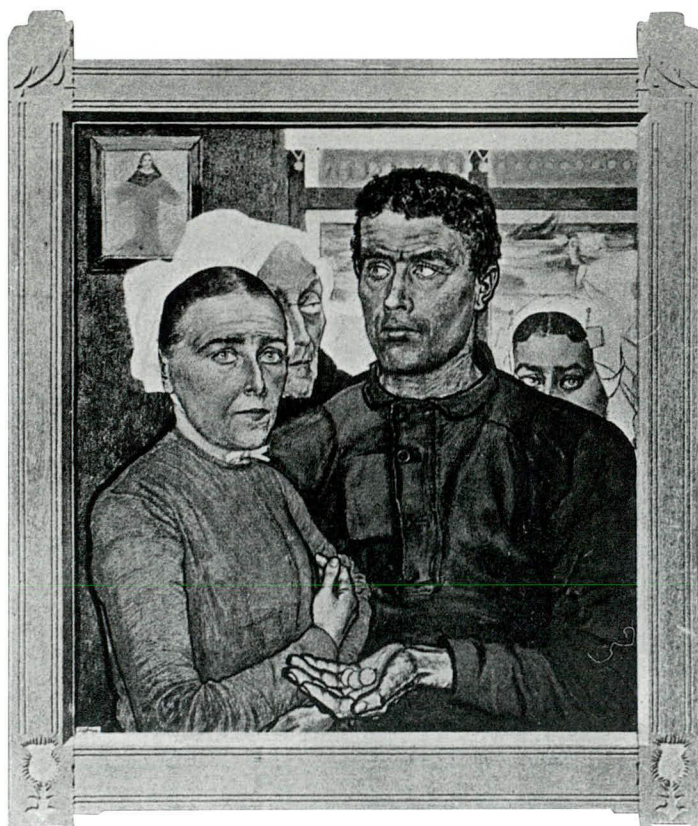
⁷ H. Dekking, ('Toorop exposeert bij Oldenzeel, ...'), *De Amsterdammer*, 23 februari 1902; [J.] D[e] B[oe]r, 'Twee pasteltekeningen', *De Kroniek*, 8 (1902), pp. 28-29; R.N. Roland Holst, 'Flirtation', *De Kroniek* 8 (1902), pp. 37-38 (zie ook 'Repliek', p. 58, 'Een lesje', pp. 46-48 en 'Nog een enkel woord', p. 66); Tibbe, op.cit. (noot 2), p. 99-112; M.G. Kemperink, *Nederlands toneel in het fin de siècle 1890-1900*, Amsterdam 1995. De eerste werken met dergelijke grote, met krachtige lijnen getekende figuren ontstonden rond 1900, bijvoorbeeld *Dorst naar rechtvaardigheid*, 1899 (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).

⁸ Aan Octave Maus schreef Toorop op 21 december 1901 dat hij de grote tekening waaraan hij werkte gereed zou hebben voor de tentoonstelling van La Libre Esthétique te Brussel, die zou worden geopend op 27 februari 1902. De tekening was echter in de derde week van januari al af. Toorop stuurde deze meteen naar de kunscritica Meijuffrouw Marius, in de hoop dat zij erover zou schrijven (Van Wezel 1985, p. 14, 20, afb. 24). Ook was er nog tijd om het werk te exposeren op de tentoonstelling *Teekeningen en studiën van J.Th. Toorop* bij Kunstzalen Oldenzeel te Rotterdam (i.v.m. Brussel echter maar voor tien dagen). Na Brussel was de tekening in de periode 1 juli - 1 oktober te zien op de kunstafdeling van de *Visscherij-tentoonstelling* in Katwijk aan Zee.

⁹ Afgebeeld in tent.cat. *Tentoonstelling Jan Toorop*, Amsterdam (Larensche Kunsthandel) 1909 (het werk was echter niet op de tentoonstelling aanwezig).

¹⁰ Vittorio Pica, 'Artisti contemporanei: Jan Toorop', *Emporium* 22 (1905) 127, afb. in originele lijst p. 15. Een gelijksoortige lijst tekende hij in ieder geval op een brief aan Anna Smulders, (9) september 1901 (particulier bezit).

Geloof en loon in de oorspronkelijke lijst.
Afb. uit Vittorio Pica, 'Artisti contemporanei: Jan Toorop',
Emporium 22 (1905) 127, p. 15.



Dertiende statie: Jezus wordt van het kruis genomen 1918

zwart krijt en met door Toorop zelf gewreven pigmenten, met hars en terpentijn
vermengd, over een ondertekening met potlood op ceder-triplex¹, 64 x 76 x 1,2 cm
sign. l.b.: J.Th. Toorop, // 1918
Parochie Sint-Bernulphuskerk, Oosterbeek

Opmerkingen

Hoe de staties oorspronkelijk waren ingelijst is niet geheel duidelijk. Sinds 1962 heeft elk paneel afzonderlijk een sobere witte lijst.²

Noten

1

Geschilderd in transparante, egale kleurlagen; plaatselijk gefixeerd met spiritus. Uitgezonderd de derde statie, die van mahoniehout is, zijn alle panelen van cederhout.

2

Op een foto van Toorops jubileumfeest is te zien, dat drie werken op de tentoonstelling bij Kleykamp in 1918 in afzonderlijke lijsten werden gepresenteerd. Maar deze kunnen een onderdeel zijn geweest van de lijsten waar ze nog tot 1962 in zaten: vier kostbare langgerekte, eikenhouten lijsten waarin twaalf panelen als triptieken waren gezet (staties zeven en acht waren afzonderlijk omkaderd). Bijna al deze lijsten zijn nog bewaard. K. van Lieverloo, *De omlijstingen van de 'Kruiswegstaties' (1915-1919) van Jan Toorop in de Sint Bernulphuskerk te Oosterbeek. Onderzoek naar de authenticiteit van de eikenhouten lijsten*, (rapport) Nijmegen 1998.

3

Al in 1915 had Toorop kosteloos een muurschildering in de Bernulphuskerk gemaakt. Waarschijnlijk had mevrouw De Bruijn-Van Lede Toorop toen leren kennen. Ze kan hem ook ontmoet hebben via haar Rotterdamse schoonzuster, Marie van Lede-De Kuyper, die met haar man werk van Toorop verzamelde en in 1916 door hem was geportretteerd (Stichting Hannema-De Stuers Fundatie, Heino). De Kruisweg is geplaatst op de lijst Wet Behoud Cultuurbezit.

4

Inleiding door Drs. G.Th.M. Lemmens, directeur van het Nijmeegs Museum "Commanderie van Sint Jan", ter gelegenheid van de opening van de tentoonstelling van de Kruiswegstaties van Jan Toorop in de parochiekerk van Sint-Bernulphus te Oosterbeek op 12 juni 1980 (gestencilde uitgave).

5

Brief Jan Toorop aan Anthonij Nolet, 1 februari 1917, respectievelijk 24 maart 1917 (Nijmeegs Museum, inv. 1978.08.1 1vv).

6

Anoniem, 'Toorop in Arti, III + slot', *Nieuwe Rotterdamse Courant* februari-maart 1919.

Begin 1916 werd Toorop door mevrouw P.J.J. de Bruijn-Van Lede (1874-1969) gevraagd een Kruisweg te maken voor de Sint-Bernulphuskerk in Oosterbeek, bestaande uit veertien panelen.³ De stijl van de dertiende en veertiende statie is enigszins anders dan die van de rest: ze zijn minder afstandelijk en wat dat betreft meer verwant aan Toorops latere religieuze werk.⁴ Toorop had de panelen niet in chronologische volgorde van het verhaal van de kruisweg getekend. Hij was begonnen aan de vierde statie, *Jezus ontmoet zijn Moeder* en voltooide daarna achtereenvolgens de achtste, de derde en de eerste statie. Aan zijn vriend Anthonij Nolet (1867-1961) schreef Toorop dat hij de volgende vier anders had opgevat en dat hij 'lithurgisch en evangelisch alles fijntjes' had bestudeerd, 'zoodat men mij geen aanmerkingen daarop kunnen maken. Ik raadpleegde "Het Lijden en Sterven van O.H. Jezus Chr." door P.G. Groenen (...). Zij kunnen mij alleen aanmerkingen maken op de costumes, die ik veel verwerkt heb voor de eenheid der composities, en hinderlijke dingen en fratserijen weg deed, die mij hinderen in de vormen, lijnen en kleuren en voor rijthmisch lijnbeweg.'⁵ Op twaalf staties gebruikte Toorop het motief van het kruis om het vlak een mathematische indeling, een 'rijthmisch lijnbeweg', te geven. Een anonieme criticus schreef in 1919 dat de beschouwer 'zal opmerken, hoe de verticale lijnen macht en kracht uitdrukken, zooals het sterkst spreekt uit het eerste paneel, waar Jezus vóór Pilatus staat (...). En later weer, in de tiende staatsie, waar de Heiland de mirre weigert (...). Weer voelt de Heer zich hier in zijn Goddelijke kracht en het geheele paneel is doortrokken met loodrecht staande strenge lijnen. (...) In de acht paneelen, hier tusschenin, zien wij de lijnen steeds meer zich buigen, naarmate Christus, zwakker wordende dieper doorvalt, om telkens na den val zich (de lijn) weer op te richten.'⁶ In december 1918 was de gehele Kruisweg te zien bij Kunstzaal Kleykamp in Den Haag op de eretentoonstelling ter gelegenheid van Toorops zestigste verjaardag.⁷ Na ook nog geëxposeerd te zijn in Amsterdam werd de Kruisweg op 18 mei 1919 in Oosterbeek ingewijd.⁸

Voor de verschillende figuren maakte Toorop gebruik van portretten van vrienden en kennissen, de pastoor, een misdienaar en zusters van de opdrachtgeefster, die ook zelf, volgens middeleeuwse traditie, knielend is afgebeeld. Op de zevende statie beeldde Toorop zichzelf af, naast de schilderes Mies Elout-Drabbe en op de dertiende statie zijn de portretten van Annie van Schendel, Hugo Verriest en Miek Janssen te zien.⁹ Miek Jansen woonde in Oosterbeek en met haar was Toorop vanaf 1912 een relatie aangegaan die zijn verdere leven zou duren. Zijn huwelijk met Annie Hall was al in 1902 gestrand.¹⁰ Annie had vooral moeite met Toorops bohémien-achtige bestaan, dat zij moeilijk kon verenigen met haar katholicisme. Haar geloof verhinderde echter een scheiding. Toen zij in de zomer van 1903 terugkeerde, na meer dan een jaar in

7

Tent.cat. *Eere-tentoonstelling Jan Toorop* (met een inleiding door Maria Viola en een korte beschrijving door B.H. Molkenboer), Den Haag (Kunstzaal Kleykamp) eind december 1918 - januari 1919.

8

In 1941 waren op de Tooroptentoonstelling in Utrecht (Centraal Museum) en Amsterdam (Stedelijk Museum) vier staties te zien (4, 9, 11 en 13); in 1988-1989 in Japan (op vier plaatsen) en Den Haag (Haags Gemeentemuseum) statie 8.

9

De eerste vrouw vanaf links is Marietje Weve (later Mevrouw Voorhoeve-Weve, kennis van Miek Janssen), de tweede is Miek Janssen en de vierde, Maria, Mevrouw A. van Schendel (de vrouw van de schrijver Arthur van Schendel). De tweede figuur van rechts is dr. Hugo Verriest (pastoor te Ingoijghem).

10

Brederoo 1982, p. 16.

11

Brief Jan Toorop aan Annie Hall, Katwijk aan Zee, 5 april 1903 (KB TC, C80).

12

Bij deze gelegenheid liet Toorop zijn verzameling schilderijen van bevriende kunstenaars veilen. De werken van Maurice Denis, Degouves de Nunques en Odilon Redon werden door Mevrouw Kröller-Müller gekocht.

13

Rond mei 1918 verbleef hij twee maanden in het Diaconessenziekenhuis in Amsterdam om behandeld te worden aan een spieraandoening, het gevolg van zijn syfilis. In de hoop op genezing vertrok Toorop in het jaar daarop samen met Arthur van Schendel naar Lourdes.

14

Brief Toorop aan Anthonij Nolet, Domburg, 8 oktober 1915 (zie noot 5). De eerste acht panelen maakte Toorop in Zeeland (de eerste in Oostvoorne, de andere in Domburg); de eerste vier kort na elkaar in de herfst van 1916 en de volgende vier in januari-maart 1917. De laatste vier begon hij in Oosterbeek. De dertiende en veertiende statie voltooide hij in Den Haag, na zijn ontslag uit het ziekenhuis. In september 1918 was de dertiende statie te zien op de expositie van de *Hollandsche Teeken-Maatschappij* in Den Haag.

15

De tekst van Dom Desiderius Lenz werd tussen 1906 en 1912 drie keer in het Nederlands vertaald. P. Thoben, 'Toorops contacten en zijn "opgang" in het Katholieke milieu', tent.cat. *Jan Toorop. De Nijmeegse jaren 1908-1916*, Nijmegen (Nijmeegs Museum Commanderie van St. Jan) 1978, pp. 25-47; T. Huisman, 'Invloeden van de Beuronse esthetiek in Nederland', C. Boyle-Turner, tent.cat. *Jan Verkade: Hollandse volgeling van Gauguin*, Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1989, pp. 65-72.

16

Thoben, op.cit. (noot 15), pp. 27-30. Een hexagram bestaat uit twee over elkaar geschoven en ten opzichte van elkaar gedraaide gelijkzijdige driehoeken.

17

Idem, p. 30.

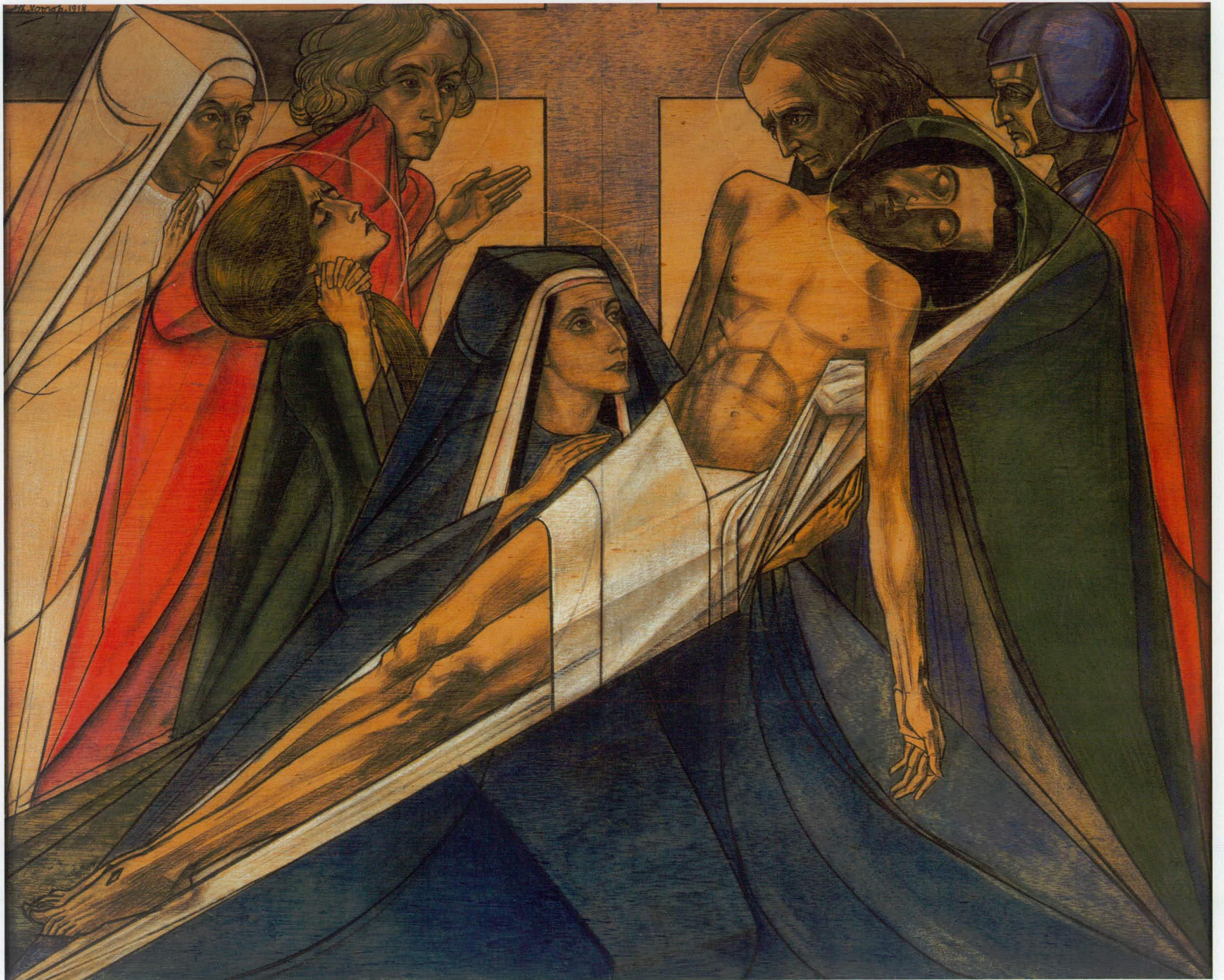
Engeland te hebben gewoond, werd hun verstandshuwelijk voortgezet. Kort daarvoor had Toorop haar na een lange briefwisseling vermoeid geschreven: 'als jij nu denkt dat jij nu als katholiek moet en wil handelen (...), dan wil ik daar niet meer tegen opponderen; maar als wij samen weder moeten leven met *die principes* in mijn huis en in verband met mijn arbeidskring en mijne principes die wel christelijk zijn, maar *niet* Katholiek (...) dan gaat dit niet.'¹¹ Maar in 1905 trad Toorop toch tot de katholieke kerk toe en liet hij zich samen met Charley dopen.

In de zomer van 1916 verliet hij Nijmegen en vertrok Annie Hall weer voor meer dan een jaar naar Engeland.¹² Tot oktober 1917, toen zij beiden weer gingen samenwonen in Den Haag, was Toorop dakloos en logeerde hij bij vrienden of in een zomerhuisje.¹³ Het waren echter niet zozeer deze omstandigheden, die hem hinderden om te werken - 'mijn eenigste lol', schreef hij aan Nolet - maar eerder de drukte van de stad. Daarom zonderde hij zich af in Zeeland, waar de eerste panelen van de Kruisweg ontstonden.¹⁴

De Kruisweg vormt het hoogtepunt van de werken die Toorop onder invloed van de esthetica van de Beuroners maakte; een invloed die voor het eerst te zien was in zijn *Apostelraam* voor de Sint-Jozefkerk te Nijmegen (1912-1914). De woordvoerder van de benedictijnse kunstschool van de Beuroners was de pater-kunstenaar Dom Desiderius Lenz (1832-1928). In diens *Zur Aesthetik der Beuroner Schule* uit 1898 zal Toorop een aantal hem inmiddels vertrouwde elementen hebben herkend: ook Lenz legde de nadruk op een symmetrische, architectonische en decoratieve opbouw van de compositie, een versobering van vorm en lijn, en op een expressieve gelaatsuitdrukking.¹⁵

Overeenstemmend met de opvatting van Desiderius Lenz dat de gelijkzijdige driehoek en het hexagram gebaseerd waren op heilige maten en getallen, omschreef Toorop de Maria in de dertiende Kruiswegstatie in een driehoek en plaatste hij het Kruis precies op de verticale middenas van het paneel.¹⁶

In 1906 was Toorop lid geworden van de katholieke kunstkring 'De Violier'. In de daaropvolgende jaren zou hij de status krijgen van belangrijkste en modernste katholieke kunstenaar; vooral sinds zijn verhuizing naar het roomse Nijmegen in 1908. De katholieke kerk wilde afrekenen met de 'vrome, zoetelijk, bontgekleurde industrieplaatjes' en verwelkomde Toorops werk als een passende moderne verbeelding van de vernieuwde katholieke leer.¹⁷ Elk nieuw werk van Toorop werd meteen in tijdschriften als *De Katholieke Illustratie* en *Van Onzen Tijd* afgebeeld. De ironie wil dat Toorops katholieke werk door de na-oorlogse ontkerkelijking eigenlijk eenzelfde lot ten deel viel als die vrome industrieplaatjes van weleer.



Charley Toorop

Katwijk 1891 - Bergen (NH) 1955

Marja Bosma

Kermis in Schoorl 1920

olieverf op doek, 78 x 98 cm
gemonogrammeerd l.o.
particuliere collectie, Zeist

Herkomst

collectie Piet Boendermaker, Bergen (NH);
particuliere collectie, Heemstede; Kunsthandel
Ivo Bouwman, Den Haag:
Najaarstentoonstelling, 6-14 december 1997,
cat. met afb.

Het schilderij is niet bepaald een typerende weergave van het landschap bij het Noord-Hollandse badplaatsje Schoorl, maar het markante hoge duin staat er wél op. In 1920 woonde Charley Toorop in Schoorl vlakbij Bergen, waar zij nogal wat kunstenaars kende en waar ook de man woonde met wie zij graag haar leven zou willen delen, de dichter Adriaan Roland Holst. Hoewel hij net voordat ze in 1919 van Amsterdam naar Schoorl ging verhuizen, te kennen had gegeven dat ze niet op een nauwere verbintenis hoefde te rekenen, zouden ze elkaar vaak zien en bleef Charley nog een paar jaar de hoop koesteren dat hij zou bijdraaien.¹ Toch was Holst waarschijnlijk niet de hoofdreden van de verhuizing. Het schilderen kwam voor Charley op de eerste plaats, en in Noord-Holland vond zij niet alleen de rust en de inspiratie van de natuur maar ook een gelijkgestemd kunstenaarsmilieu. Sinds het mislopen van haar huwelijk had zij haar zinnen gezet op het schilderen.² Ze was in 1912 met Henk Fernhout getrouwd en had voor haar huwelijk weliswaar ook al geschilderd - in 1909, op haar achttiende, had ze zelfs haar debuut gemaakt op een tentoonstelling - maar later deed zij die vroege periode af als dilettaantisme.³ Rond 1915/16 begon het voor haar pas echt. Dat was ook het moment waarop zich in het werk van een aantal kunstenaars een stijl begon af te tekenen die later Bergense School- expressionisme genoemd werd. *Kermis in Schoorl* vertoont daar alle kenmerken van.

De wortels van de Bergense School lagen niet in Bergen maar in Amsterdam, bij de oprichting, in 1916, van de kunstenaarsgroep Het Signaal.⁴ Vanaf het eerste uur maakte Charley Toorop er deel van uit. Ze kende ook Henri Le Fauconnier al langer, de kunstenaar om wie Het Signaal eigenlijk draaide. Le Fauconnier was voor de Eerste Wereldoorlog in Nederland binnengehaald als een belangrijk representant van het Franse kubisme. Hij was een goed netwerker en onderhield niet alleen goede contacten met vooraanstaande Nederlandse kunstenaars, onder wie Jan Toorop, maar ook met de avant-gardes in München en Moskou.⁵ Onder de indruk van de daar levende kunstopvattingen had hij een meer expressionistische variant op het kubisme ontwikkeld. Het Signaal vormde in feite het podium voor Le Fauconniers visie op de schilderkunst. In de eerste publicatie van de groep werd de 'nieuwe schilderkunst' geïntroduceerd, die zou getuigen van geestkracht en stoelen op een diepe beleving van de werkelijkheid.⁶ Het nieuwe school hem in de manier waarop de kunstenaars dat zouden verbeelden: door kleuren en lijnen zwaar aan te zetten, hier en daar felle kleurcontrasten aan te brengen en de penseelvoering te laten meespelen. De zichtbare werkelijkheid bleef het uitgangspunt en niet een theoretisch concept; de kijker moest zich kunnen inleven. Charley Toorop kon zich in deze optiek helemaal vinden. In 1917 schreef zij zelfs een

Noten

¹ Beschrijving van de verhouding door J. van der Vegt, A. Roland Holst. *Biografie*, Baarn 2000, pp. 171-172, 178, 181-183.

² 'Begon na mijn huwelijk eigenlijk pas te schilderen', schreef ze met nadruk aan de criticus Albert Plasschaert, 15 februari 1926; Brederoo 1982, pp. 34-35.

³ Vóór 1912 had ze in de eerste plaats een zangcarrière voor ogen, zoals ze aan Plasschaert schreef; zie noot 2. Over haar vroege werk zie A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, Utrecht 1987 (herdruk van 1959), pp. 182-185.

⁴ A. Ligthart, 'Het Signaal 1916/1922', *Jong Holland* 8 (1992) 2, pp. 27-40.

⁵ M. Hoogendonk, A. Ligthart, W. Schipper, tent.cat. *Henri Le Fauconnier. Kubisme en Expressionisme in Europa*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1993, pp. 12-59.

⁶ De tekst, bijna een parafrasering van een van Le Fauconniers teksten, was van Piet van Wijngaerdt, oprichter van Het Signaal. Zie noot 4.

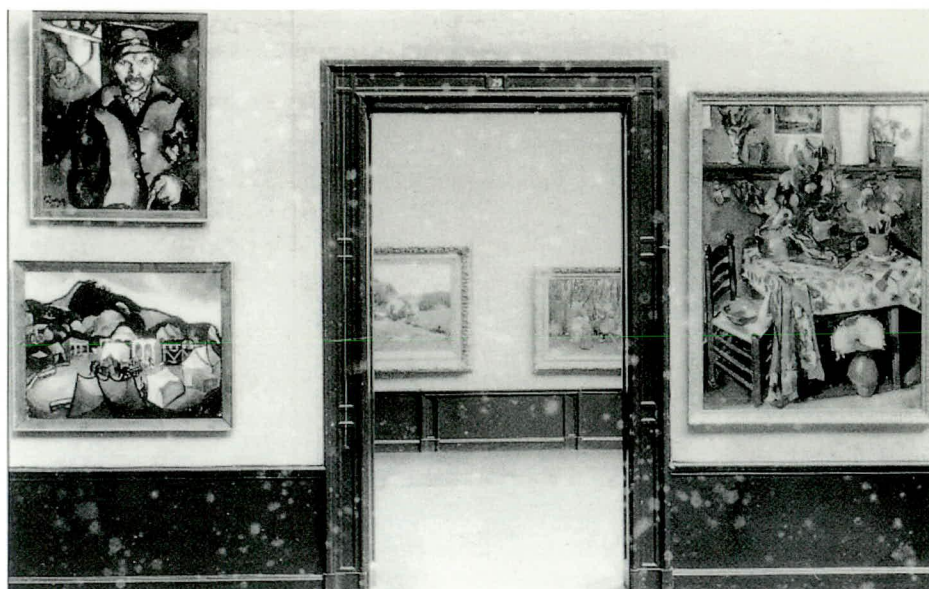


stukje als reactie op het eerste nummer van *De Stijl* dat net verschenen was, waarin ze van haar opvatting getuigde dat 'het beeldende zien (...) direkt samen kan vallen met het natuurlijke zien'. Zij vond dat dáár de uitdaging lag, want een puur abstract schilderij maken voerde niet tot waar het om ging, een 'bezield zien'.⁷

Meerdere jonge kunstenaars waren onder de indruk van Le Fauconniers werk en persoonlijkheid en legden zich toe op het schilderen van landschappen, stillevens en portretten naar zijn voorbeeld. Omdat zij nogal eens uit Amsterdam naar het landelijke Bergen en omgeving trokken - sommigen alleen in de zomer, anderen gingen er permanent wonen - en hun werk zoveel overeenkomsten vertoonde, zou de benaming Bergense School in zwang komen - hoewel 'Fauconnierisme' meer op zijn plaats was geweest.⁸ De stilistische verwantschap was in de periode 1915-1922 zeer groot tussen kunstenaars als Leo Gestel, Matthieu Wiegman, Arnout Colnot, Jaap Weyand, Wim Schuhmacher, Else Berg en Charley Toorop.

Zo lijken sommige stillevens van Charley uit die tijd sterk op die van Schuhmacher en Berg. Maar wat haar werk in het algemeen van het hunne onderscheidt is een zekere onevenwichtigheid, een bepaalde onrust. Charley leek zich niet zo druk te maken om technische beheersing of een uitgewogen compositie. Dat er in *Kermis in Schoorl* een paar zwakke plekken zitten - bijvoorbeeld de onduidelijke figuratie in het midden, de doorbreking van de contourlijn van het hoge duin door een bosschage - stoorde haar zelf blijkbaar niet. Het 'bezielde zien' was voor haar van hoger belang, het zien en ervaren van het onwerkelijke van de werkelijkheid.⁹ Zij vond dat hier in de kermis: een vreemde realiteit van van witte, roze en okergele blokjes temidden van een overweldigende, zware natuur.

Kermis in Schoorl werd door Piet Boendermaker, de grote verzamelaar van de Bergense School, aangekocht. Jarenlang werd zijn collectie in wisselende opstellingen in het Stedelijk Museum, Amsterdam tentoongesteld. Links hangen *De nachtwacht* (1920) en *Kermis in Schoorl* van Charley Toorop; rechts hangt *Groot stillevens op tafel* (z.j.) van Arnout Colnot. (Foto Collectie RKD)



⁷ Daar was Mondriaan, bevriend met Charley, uiteraard niet gelukkig mee. Overgenomen uit: C. Blotkamp, 'Charley Toorop over De Stijl', *Jong Holland* 6 (1990) 2, pp. 14-15.

⁸ Zoals de criticus N.H. Wolf de Signaalleden in 1919 betitelde; Lighthart, op.cit. (noot 4), p. 29. Over de Bergense School zie P. Spijk, tent.cat. *De Bergense School en Piet Boendermaker*, Bergen (Museum Kranenburgh) 1997.

⁹ 'Is de natuurlijke verschijning de werkelijkheid, of is aan haar vorm alleen te betasten het meest onwerkelijke dat voor ons verschijnt? Dit onwerkelijke, wat het meest werkelijke is', schreef zij in 1919; Blotkamp, op.cit. (noot 7), p. 15.

Figuren tegen nacht 1928

olieverf op doek, 100 x 200 cm

sign. l.o.: 1928 C. Toorop

sign. achterkant: Figuren tegen nacht/ Charley Toorop 1928 Amsterdam
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

Herkomst

aankoop van de kunstenaar 1949

Noten

1

Sinds 1922 woonde ze in Bergen (NH) in de atelierwoning 'De Vlerken' die haar vader voor haar had laten bouwen. In 1926 verhuurde ze het huis aan de schilder Filarski en zijn vrouw.

2

Bij Fleischer en Valetton 1994 in: N.J. Brederoo, 'Charley Toorop', pp. 22-25 de herinneringen van Jo Boers. Boers was in die tijd leerlinge van Charley en had een kamer in het huis. Charley's huisregels waren, aldus Boers: '1. nooit op deuren kloppen of nog erger gesloten deuren open doen, 2. altijd op tijd aan tafel, 3. geen rommel maken, 4. nooit ongewassen aan tafel komen. Verder mocht Alles'.

3

Brederoo 1982, pp. 71-72. Charley had Ivens (en zijn toenmalige vrouw de fotografe Germaine Krull) waarschijnlijk in 1924 via de dichter Hendrik Marsman leren kennen, met wie zij toen een kortstondige verhouding had. Geopferd door I. Boelema, 'Een nooit geschreven roman. Brieven van Germaine Krull aan Hendrik Marsman', *Jong Holland* 6 (1990) 4, pp. 2-11.

4

Figuren tegen nacht heet in de literatuur ook wel *Volksgelogen* (o.a. in Brederoo 1982). Hier is de titel gehanteerd die Charley achterop het doek noteerde en in de eerste kritieken gebruikt werd. Hammacher 1952, p. 28, meende dat 'het kijken naar de film onbewust van invloed is geweest' (cursivering MB). Brederoo 1982, p. 75, noemde de invloed van de film op de drie schilderijen. Over *Figuren tegen nacht* merkte hij de 'merkwaardige compositie en afsnijdingen' op als filmische elementen. Overigens filmd Ivens in 1927 zijn - verloren gegane - *Zeedijk-filmstudie* deels op dezelfde locatie, waar Charley *Volkshuis* en *Figuren tegen nacht* schilderde: in het volkskoffiehuis van 'moeder' Heijens aan de Oudezijdsdijk in Amsterdam. Brederoo 1982, p. 75 en Y. Koopmans, 'Realisme in Nederland. Werkelijkheid en onwerkelijkheid', *Blotkamp* en Koopmans 1999, pp. 21-22.

Vanaf 1926 braken productieve jaren aan waarin Charley Toorop haar technische beheersing met sprongen verbeterde. Ze was de rust van Bergen beu, verhuurde haar huis en ging in Amsterdam wonen.¹ Daar stortte ze zich in het culturele leven en al gauw werd haar huis aan de Leidsegracht, voorbeeldig modern ingericht met meubels van Rietveld en Van Ravesteyn, een ontmoetingsplek voor de avant-garde. Alles aan Charley was modern: haar uiterlijk - ze kleepte zich zeer modieus en liet zich een strak pagekapsel aanmeten - , haar levensstijl - haar vriend de musicus Guus Seyler trok bij haar in - en de huishouding - door Charley reglementair bestierd als een samenleving in het klein, waarvan niet alleen haar kinderen deel uitmaakten maar ook haar leerling-schilders.²

Het kon haast niet anders dan dat Charley ook haar schilderijen moderniseerde, of liever, dat ze zou proberen haar stijl te actualiseren. En dat was ook zo. Film was in haar kringen het medium waarover veel gediscussieerd werd. De Russische film werd een warm hart toegedragen als een alternatief voor de vercommercialisering die men uit Amerika zag komen. Toen in 1927 in Amsterdam en andere steden vertoning van Pudovskins film *de Moeder* verboden werd, kwam de intellectuele elite van schrijvers en beeldend kunstenaars bijeen en richtte de Filmliga op. Charley Toorop, bevriend met de cineast Joris Ivens, was meteen van de partij.³

In dat licht bezien is het goed voorstelbaar dat Charley welbewust probeerde filmische aspecten schilderkunstig te vertalen. *Muzikanten en dansende boeren*, 1927 (cat.nr 42), *Volkshuis*, 1927-28, en *Figuren tegen nacht*, 1928 zijn de drie schilderijen waarin ze, lijkt het, experimenteerde met een filmische optiek.⁴ In het eerste schilderij zette ze twee scenes op één doek onder elkaar alsof het twee aan elkaar gelaste filmshots waren. In *Volkshuis* brak ze met de regels van de goede schilderkunstige compositie door een verzameling close-ups van koppen te stapelen en de achtergrond naar voren te halen, door, in cameratechnische zin, het scherpte-dieptecontrast op te heffen.

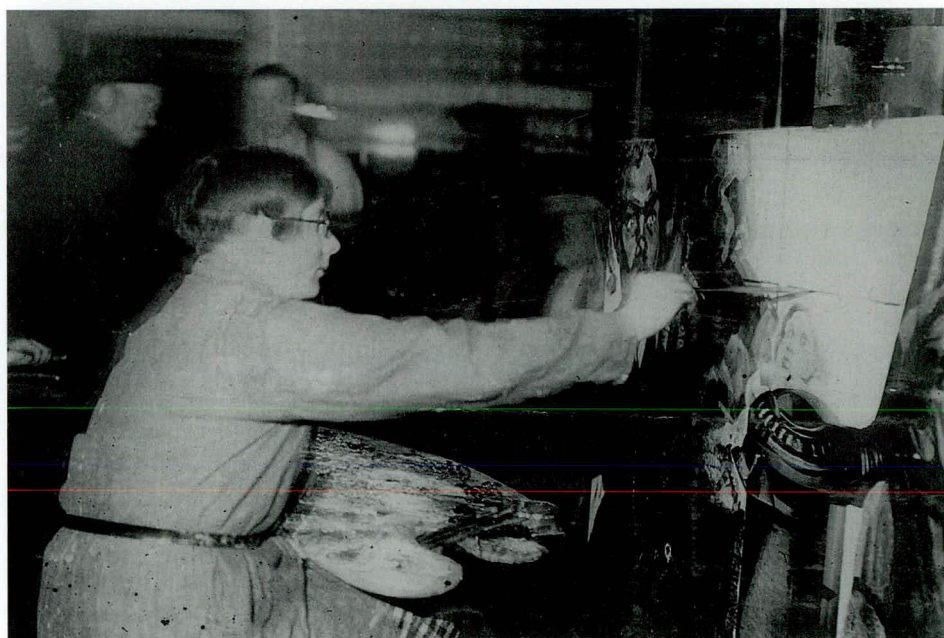
Bij *Figuren tegen nacht* lopen de cinematografische aspecten minder in het oog. Hier slaagde Charley erin om ze echt in het werk te integreren. Dat begon al bij de keuze van het doek, met een verhouding van 1:2 afwijkend van de standaardformaten (het zou de enige keer zijn dat ze zo'n extreem formaat gebruikte). Dat versterkt de suggestie dat de scene een uitsnede uit een groter geheel is, alsof er is ingezoomd; alsof het, met andere woorden, een projectie op een breed filmdoek betreft. Charley lijkt de figuren dan ook te hebben opgevat als *filmgestalten*: in plaats van de penseelvoering op het totaal van de compositie af te stemmen, zijn de figuren verschillend geschilderd; een behandeling die meer overeenkomt met het effect van uitlichting door filmlampen. Daarmee creëerde ze ook een *psychologisch* perspectief: van de doorgroefde, getekende gestalten van de oude vrouw en de arbeider naar de koele maangezichten



van de jongeren. De dramatische climax speelt zich in het centrum van de compositie af, waar het koude zwart van de kachel botst op het helle schijnsel van de baby; het moment is beladen met een symbolische kracht.

Figuren tegen nacht had een impact die overkwam. Toentertijd hadden de kunstcritici weliswaar geen oog voor Charley's poging om uitgaande van filmische eigenschappen haar schilderkunst te vernieuwen, maar ze waren wél gevoelig voor de lading van het schilderij. Het leidde tot bloemrijk proza.⁵ Jan Engelman was ervan overtuigd dat Charley Toorop een tragische levensvisie had uitgedrukt: 'De engste saamhoorigheid van mensen, in een groep, een gezin, is niet rijker dan een-op-elkander-aangewezen-zijn door onbegrepen beschikking en eender noodlot (...). Het kind is op den schoot der moeder een toevallig, verloren ding, verdedigd uit instinct. Allen verwachten iets, in groote spanning, maar zij blijven werkeloos. Men denke niet dat voor haar deze verbeterde vervreemding het lot is van een enkele, verdrukte klasse. Zij heeft zich meegedeeld aan allen die onder haar aandacht vielen: zwervende hemellichamen in een verloren firmament'.⁶

Charley schildert *Figuren tegen nacht* ter plekke in het volkskoffiehuis. Deze foto van Germaine Krull werd afgebeeld in het Belgische tijdschrift *Variétés* 1 (1928-29) 12. (Toorop-Fernhout archief RKD)



5

'(...) als 'n bleeke bloem drijvende op zeëen van onheilspellend duister, het heel leelijke jonge kindje. Daaromheen dan zijn de figuren gegroepeerd, de Eenzamen zou men kunnen zeggen, ieder worstelende op eigen wijze met het probleem van leven, met het "to be or not to be" (...)', schreef W. Jos de Gruyter, 'Charley Toorop bij Gerbrands. Oorspronkelijke geest op kunstgebied', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 28.12.1928. Overigens rept A.M. Hammacher juist van 'de teere pracht van een kindje (alles is rond aan zoo'n kindje en heel licht van kleur bij de korstige viezigheid van de oudere mensen)', Hammacher 1935, p. 10.

6

J. Engelman, 'Charley Toorop', *De Vrije Bladen* 6 (1929), pp. 21-29, herdrukt in *Torso*, Utrecht 1930, pp. 73-80; citaat van p. 79.

Boeren 1930

olieverf op doek, 101,5 x 125,5 cm

sign. l.o.: 1930 C. Toorop

sign. achterkant: Boeren/Charley Toorop/
1930 Westkapelle/Villa Brune, 7/Paris XIV
Centraal Museum, Utrecht, inv.nr 6791a

Herkomst

aankoop van de kunstenaar door de
Utrechtsche Museum Vereniging voor
Hedendaagsche Kunst, 1931

Noten

1
Brederoo 1982, pp. 138-139; uitvoeriger
beschreven door G. Harmsen, *Chris Beekman.
Een kunstenaarsleven, 1887-1964*,
Nijmegen/Otterlo 1999, pp. 74-76.

2
De S.K.K. had zich in het catalogusvoorwoord
bij voorbaat ingedekt met de verklaring,
'Onbevreesd trotseeren wij het verwijt van
'tendens-kunst' of 'propaganda-kunst' te geven,
in de overtuiging, dat elke kunst in elk tijdvak
der menschelijke historie, wortelend in
economische verhoudingen, propaganda voert
voor de ideologie der klasse, aan wier invloed
zij haar ontstaan te danken heeft', tent.cat.
Socialistische Kunst. Heden, Amsterdam
(Stedelijk Museum) 1927. Voor een bespreking
van de contemporaine en latere meningen over
Boeren zie J. Perry, 'Over 'tendens' in het werk
van Charley Toorop', *De Gids* 152 (juni 1989)
nr 6, pp. 431-439. Over 'tendens-kunst' zie F.
Gribling, 'Tendenzkunst'. De politisering van
Nederlandse kunstenaars tussen de twee
wereldoorlogen' in K. Dittrich, P. Blom, F. Bool
(red.), *Berlijn-Amsterdam 1920-1940.
Wisselwerkingen*, Amsterdam 1982, pp. 324-
331.

3
Op 3 juni 1930 schrijft ze - vanuit Parijs - haar
kunsthandelaar Carel van Lier dat haar solo-
expositie bij hem beter uitgesteld kan worden
in verband met haar deelname aan de
tentoonstelling van Socialistische Kunst in
Amsterdam. Die laatste is dan nog in september
gepland (maar vindt 2 maanden later plaats).
Op 5 september 1930 meldt ze Van Lier vanuit
Westkapelle, een paar nieuwe schilderijen klaar
te hebben, waaronder 'oude mannen',
waarvoor ze de prijs van fl. 600,- voorstelt
(het schilderij wordt op de tentoonstelling van
Socialistische Kunst voor fl. 700,- aangeboden
en daar later ook voor verkocht).
Correspondentie-archief C. van Lier, RKD.
Volgens Brederoo 1982, p. 81, zou Charley
om en nabij de 26ste juli in Westkapelle
aankomen. Zij moet dus in augustus *Boeren*
hebben gemaakt.

4
Brief aan Paul Citroen d.d. 2.2.1930,
overgenomen uit Brederoo 1985, p. 12.

In november 1930 nam Charley Toorop deel aan de tentoonstelling *Socialistische Kunst. Heden* met twee schilderijen, *Figuren tegen Nacht* en *Boeren*. De tentoonstelling, gehouden in het Stedelijk Museum in Amsterdam was een manifestatie van de in 1927 opgerichte Socialistische Kunstenaars Kring. Ondanks de telkens oploeiende partijstrijd tussen socialisten en communisten - die overigens ook weer naar aanleiding van de tentoonstelling zou ontbranden¹ - participeerden er kunstenaars van beide gezindten. Charley Toorop sympathiseerde met het socialisme maar was wars van partijpolitiek. Haar inzending aan de tentoonstelling van de S.K.K., uitgerekend met deze schilderijen, kan dan wel als een politieke stellingname beschouwd worden maar dat maakte van de schilderijen nog geen politieke pamfletten. Het is weliswaar verleidelijk om *Boeren* te zien als een arbeideristisch affiche, oproepend tot gewapend verzet - een voorbeeld van 'tendens-kunst', zoals dat toen heette -, in de kunstkritieken van die tijd is zo'n uitleg niet te vinden.² De meeste kunstkritici kenden de kunstenaar trouwens persoonlijk en wisten dat zij zich niet voor het karretje van een of andere factie liet spannen.

Desalniettemin gaf Charley Toorop met *Boeren* wel degelijk haar geloofsbrief af. Ze moet het schilderij speciaal voor de tentoonstelling gemaakt hebben.³ Ze schilderde het in een maand tijd, wat snel voor haar doen was, tijdens haar zomerverblijf in Westkapelle op Walcheren. Zoals altijd liet ze de mensen voor zich poseren en het zegt iets over het meesterschap dat zij inmiddels bereikt had, hoe trefzeker zij de figuren in één keer op het doek kreeg. Voor de compositie gebruikte zij een schema dat zij eerder bij het *Zelfportret met drie kinderen*, 1929 (cat.nr 45) had beproefd, een schilderij waar ze zelf erg tevreden over was. De militante slagorde van de boeren in een falanx wordt nog eens benadrukt door de V-vorm die de schoffel en de zeis samen maken. De mannen zijn afzonderlijk geportretteerd, zonder dat veel rekening is gehouden met de onderlinge proportionele verhoudingen, maar hun individualiteit is wél ten dienste gesteld aan het groepsbelang: ze staan als één man voor hun zaak. Het grove linnen doek, simpel wit gegrondeerd, de sobere aardekleuren en de ongepolijste penseelvoering versterken de expressieve kracht van het beeld. Het is alsof de figuren uit de Zeeuwse klei getrokken zijn - alsof het schilderij niet alleen de solidariteit tussen enkele individuen symboliseert maar ook een krachtig verbond met de aarde.

'Surtout pas des Principes! Travaillons Eprouvons notre propre conception', had Charley begin 1930 uit Parijs aan Paul Citroen geschreven, toen hij haar vroeg om een statement voor zijn kunstenaarsboek *Palet*.⁴ Dat lijkt beginselloos - Citroen nam de woorden dan ook niet in zijn boek op - maar wat Charley ermee bedoelde, kon zij uiteraard alleen al schilderend bewijzen. *Boeren* is een ware 'épreuve de sa propre





haar privé-museum in Den Haag te zien waren.⁸ Met name de behandeling van het fond valt bij de stillevens meteen op: Charley leek het achtervlak op te vatten als de eigen ruimte van het schilderij en gaf er door van wit naar grijs en zwart te moduleren, een wat cilindrische plasticiteit aan.

Een paar stillevens gaan zelfs aan de oefening in constructivistische beeldopvatting voorbij en zijn haast symbolisch geladen.⁹ Van *Herfst* gaat een vreemde suggestieve kracht uit. Wat een tafellaken moet zijn, doet zich voor als een glooiend landschap of een zee, waarin de vruchten en bladeren als zelfstandige, monumentale entiteiten, als wezens bijna, rusten. De kleurstelling is beperkt gehouden tot wit, grijs en zwart, geel, oker en bruin met een enkel rood accent. Een witte baan in het fond boven het landschap lijkt een invallende lichtbundel te zijn. Het is alsof het eenvoudige stilleven is omgetoverd in een wereld met andere dimensies.

5

Cat.nr 46. Het werk werd direct voor de collectie van mevrouw Kröller-Müller verworven. H.P. Bremmer, haar kunstadviser, besprak het schilderij in zijn tijdschrift *Beeldende Kunst* 18 (april 1931) 6, pl. 47.

6

Harrenstein en Bendien, op.cit. (noot 4), p. 68.

7

'Klaar' en 'zuiver' waren woorden die Charley in die tijd nogal eens moet hebben gebezigd, getuige het feit dat haar oude vriend Adriaan Roland Holst ze aanhaalde toen deze Marsman in 1932 schreef over Charley's inspanning 'om haar huis zoo 'zuiver' 'echt' en 'klaar' mogelijk te maken', brief d.d. 5 maart 1932, overgenomen uit H.T.M. van Vliet, *Tussen twee generaties. Briefwisseling A. Roland Holst en H. Marsman (1922-1940)*, serie 'Achter het Boek' dl.34, Den Haag 1999, p. 95.

8

In 1923 werd de 1. Russische Kunst Ausstellung in het Stedelijk Museum van Amsterdam gehouden (na Berlijn in 1922), met een ruime selectie van kunstenaars, o.m. Malevich, Puni, Rosanova, Popova, Exter en Lissitzky. Ca. 1925/26 kocht mevrouw Kröller-Müller *Kaartspelende soldaten* (1917), *Le Typographe* (1919) en *Élément mécanique* (1920) van Léger aan. In haar privé-museum aan de Lange Voorhout in Den Haag was in 1927 ook een zaal ingericht met, naast Sluyters, Thorn Prikker en Van Konijnenburg, ook werk van Charley. R.W.D. Oxenaar, A.M. Hammacher, J. van der Volk e.a., *Kröller-Müller: honderd jaar bouwen en verzamelen*, Haarlem 1988, pp. 62 en 75.

9

Vgl. F. van Burkom, 'Nature morte Ploumanach juillet 1928 van Charley Toorop. Een afscheid en een Weerzien', *Antiek* (mei 1996), 'Aanwinsten', pp. 479-481.

zaaloverzicht ASB-tentoonstelling in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 1928



Zelfportret 1932-1933

olieverf op doek, 119 x 89 cm

sign. l.o.: C. Toorop

sign. achterkant: 1932-1933 Bergen Zelfportret Charley Toorop
Gemeentemuseum Den Haag (1948)

Herkomst

J. Goudstikker, New York; jhr.dr. M.R.
Radermacher Schorer, Utrecht

Noten

1

P. Koomen, 'Amsterdam, Kunsthandel Van Lier',
Maandblad van Beeldende Kunsten 9 (1932),
p. 120.

2

Achtereenvolgens *Naakten*, 1930, geschilderd
in Parijs (Stedelijk Museum, Amsterdam);
Vrouwenfiguren, 1931-1932, geschilderd in
Amsterdam (cat.nr 49) en *Liggend naakt*,
1932, in Bergen ontstaan (Museum voor
Moderne Kunst, Arnhem, bruikleen ICN). Het
'rauwe, leelijke' waren Charley Toorops
woorden die ze in verband met het 'Duitsche'
bezigde: 'Niet om het moraliseerend of hatelijk
weer te geven, zooals Grosz en Dix, maar om
het tragische er van uit te drukken, zou ik het
willen schilderen'; J. Bendien en A. Harrenstein-
Schröder, 'Een gesprek met Charley Toorop', *De
werkende vrouw* 1 (maart 1930) 3, p. 68.

3

In 1929 was de Duitse Neue Sachlichkeit
gepresenteerd op een tentoonstelling bij De
Onafhankelijken in het Stedelijk Museum,
Amsterdam. Citaten: ibidem (noot 2).

4

Vgl. J. Bendien en A. Harrenstein-Schröder, 'De
Nieuwe Zakelijkheid in de Schilderkunst',
Forum. Maandschrift voor Letteren en Kunst 2
(1933) 1, p. 303: 'Het werk van Charley
Toorop zouden we dikwijls véristisch kunnen
noemen. Ze is een Expressionist, die met
expressionistische hartstochtelijkheid
onexpressionistisch wil zijn, zooals trouwens
vele Véristen'.

5

H. [M.F. Hennus], 'Charley Toorop',
Maandblad van Beeldende Kunsten 6 (1929)
2, pp. 63-64. Bespreking n.a.v. Toorops
solotentoonstelling bij Kunstzaal Van Lier, 1929.
Bij het artikel was *Zelfportret*, 1928 afgebeeld,
dat Hennus 'meedoogenloos' vond.

6

In een brief aan Arthur van Schendel, 14 mei
1941; gepubliceerd door Ch. Vergeer, 'Brieven
van A. Roland Holst', *Bzzzleten* 10 (maart 1982)
94, pp. 95-99, vermeld door J. van der Vegt,
A. Roland Holst. *Biografie*, Baarn 2000, p.
182.

7

M. Ter Braak, 'Weer eens bij de schilders',
Forum. Maandschrift voor Letteren en Kunst 2
(1933) 6, p. 494.

Sinds 1927 koos Charley Toorop voor een pure concentratie op het onderwerp van
schildering; daar zoomde zij als het ware op in, zodat het onderwerp het hele beeld
vulde en haast uit het kader sprong. Het effect was een enorme présence, de figuren
waren bijna tastbaar: 'geschilderde plastiek', opperde een criticus.¹ Rond haar veertigste
maakte ze drie schilderijen van vrouwelijk naakten, waarvan vooral het tweede opvalt
door de nadruk op het 'rauwe, leelijke'.² Wat dat betreft vond zij zelf dat haar werk
'meer Duitsch dan Hollandsch' van karakter was, maar met de kunstenaars van de Duitse
Neue Sachlichkeit, bijvoorbeeld Otto Dix, had dat volgens haar juist niets uit te staan:
'Die menschen groeien niet. Ze gaan dadelijk alles systematiseeren. Hun intellect zit hun
in de weg. 'n Beschaafd mens doet dat niet'.³ Charley's 'vérisme' (zoals het werk van
Dix en Grosz wel werd genoemd) was een vérisme in de letterlijke zin van het woord,
een streven om de waarheid onvertekend en kernachtig weer te geven.⁴

'Geen schilderende vrouw in ons land is verder van het behaagzieke en van het
dilettantisme verwijderd', merkte een criticus in 1929 op; 'het is juist de meest
kenmerkende eigenschap van de kunst dezer vrouw, dat zij wars is van alles dat naar
coquetterie zweemt. Zij is de viriliteit zelf. Zij kent maar één doel: Karakter; aan de
typeering daarvan offert zij alles op'.⁵ Toorops werk was zo uitgesproken en krachtig dat
het sommige kringen, met name de literaire, teveel was. Adriaan Roland Holst, die
graag grossierde in zelf verzonnen beeldspraak, vond dat Charley 'met haar biceps
schilderde'.⁶ Venijnig waren ook de afkeurende woorden van Menno ter Braak, in 1933
'weer eens bij de schilders', waar hij genoot van Willink maar 'ontzet' raakte bij
Charley's grote *Zelfportret*: 'in (...) dat gigantische zelfportret is weer iets van de
plechtigheid, waarmee de dominee ons verzekert, dat niet het lagere, maar het Hoogere
ons kostbaarst bezit vormt. Geen grein van humor blijft hier voor ons arme niet-schilders
over; men voelt de neiging om den kunstcriticus van het vak er bij te roepen, die
aanstonds een preek begint over het schilderkunstige, het coloriet, de toets etc. etc. Is dit
misschien het verschil: in Willink ontdekken wij nog de bereidwilligheid om desnoods
geen schilder te zijn, bij Charley Toorop daarentegen niets anders dan het schilderen als
alleenzaligmakende levensleer? Want mijn hemel, hoe onhumoristisch, heroïsch, ja
dithyrambisch moet men tegenover zichzelf staan, om zich zoo te kunnen schilderen als
Charley Toorop het hier deed!'⁷

Dat juist Ter Braak dit schreef, de *Forum*-man die met Edgar du Perron pleitte voor
karakter boven stijl in de literatuur, oftewel 'de vent' boven 'de vorm', is opmerkelijk.⁸

Het lijkt een geval van moedwillige oogkleppen: hij hield niet van schilderkunst, zoals
hij trouwens meteen toegaf, want dat was in wezen een domme activiteit en moest dus
vooral niet te serieus worden opgevat.⁹ Maar afgezien daarvan, was Ter Braaks typering
van Charley's schilderen 'als alleenzaligmakende levensleer' wel degelijk een schot in de



8

Voor de 'vorm of vent'-discussie zie J.J. Oversteegen, *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Amsterdam 1969. Wellicht was het ook een revanche van Ter Braak, ten koste van Toorop, op de kunstkriticus A.M. Hammacher. Hammacher had voor het eerste nummer van *Forum* (1 (1932) 1) niet een stuk over Koch en Willink geschreven, zoals de redactie had voorgesteld, maar over Charley Toorop. Vgl. P. de Ruiter, A.M. Hammacher, *Kunst als levensessentie*, Baarn 2000, pp. 191-192.

9

In 1932 had Ter Braak dat zó uitgedrukt: 'Het lijkt mij geen al te gewaagde gevolgtrekking, als ik het schilderen als zodanig een onintelligente bezigheid noem (...). Ik ontken niet, dat schilders intelligente mensen kunnen zijn; maar ik ontken, dat meer dan 2 % intelligent is (...)', 'Het Schrijverspalet', herdrukt in M. ter Braak, *Het tweede gezicht*, Amsterdam 1963, p. 31. Willink en Koch maakten voor Ter Braak die 2 % intelligente schilders uit; niet toevallig had hun werk ook een meer 'literaire' inhoud, hoewel Ter Braak bestreed dat dat er iets toe deed; wat voor hem telde was dat 'de werkelijke intelligentie zich altijd tegen de verf keert, de kunst als een spel beschouwt, de kunstenaar van zijn vakmansernst weghaalt'; ibidem, p. 30 en zie ook noot 7. Zie verder Steen 1992, z.p., onder het hoofdje 'Schrijvers over schilders'.

10

In 1928 had Roland Holst aan Marsman geschreven: 'Charley begint dit te veel als een nieuw 'levensplan', en daar geef ik bij haar niet veel voor'; brief van 21 mei 1928, in: H.T.M. van Vliet, *Tussen twee generaties. Briefwisseling A. Roland Holst en H. Marsman (1922-1940)*, serie 'Achter het Boek' dl. 34, Den Haag 1999, p. 53.

11

Bendien en Harrenstein-Schröder, op.cit. (noot 2), pp. 69-70.

12

Brief aan Jan van Gelder, 24 oktober 1947; geciteerd uit Brederoo 1982, p. 86. Goudstikker zou haar ook het onderwerp voor *Kaasmarkt van Alkmaar, 1932-1933* (cat.nr 52) aan de hand doen in een uitgebreide, ongedateerde brief; deze werd in 1962 gepubliceerd in *Museumjournaal* 9 (1963) 3, pp. 64-67 en is sindsdien onvindbaar. Uitvoerig geciteerd door Brederoo 1982, pp. 87-89.

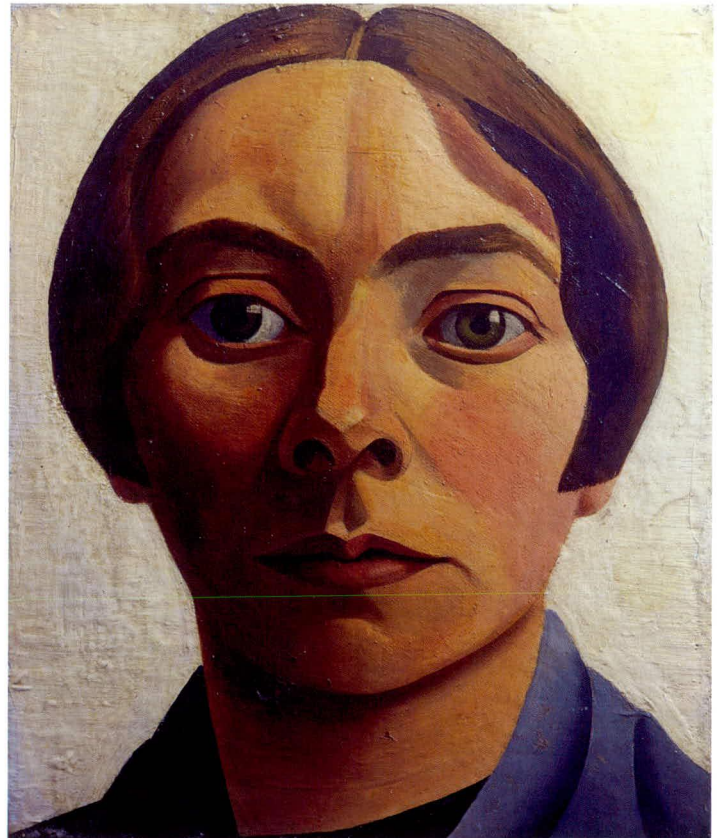
13

Bedoeld in *Forum*-aanse zin, zie Oversteegen, op.cit. (noot 8). Arthur Lehning memoreerde in 1982 de woorden van oud-Stedelijk Museumdirecteur Willem Sandberg, 'Charley is de enige vent onder de schilders'. A. Lehning, openingsrede, gepubliceerd als 'Een vrouw die schreef alsof zij nooit zou sterven', *Prometheus en het recht van opstand. Essays en commentaren III*, Baarn 1987, p. 56.

roos. Haar leven stond volledig in het teken van haar werk, wat in die tijd eigenlijk alleen aan mannen was voorbehouden; misschien drukte zij dit wel in haar 'viriele' stijl uit. De relatie met Arthur Lehning, door Charley ten tijde van het hier afgebeelde zelfportretje in 1928 begonnen als een nieuw 'levensplan', had er zelfs voor moeten wijken.¹⁰ Het schilderen was haar ideale minnaar: 'Mijn werk is nogal mannelijk. Ik heb, als ik bezig ben, volkomen genoeg aan mij zelf', had zij geconstateerd.¹¹

Het drukke sociale leven van Lehning, gecombineerd met het vele reizen, had teveel inbreuk op haar werk gemaakt. In 1931 keerde Charley naar Amsterdam terug. Ze hunkerde nu juist naar de rust van haar eigen atelier in Bergen, dat ze voordat ze er in maart 1932 introk, grondig door Gerrit Rietveld liet moderniseren. Daar bezocht de kunsthandelaar Goudstikker haar voor het eerst en hij was het, die haar tot het *Zelfportret* aanzette, zo memoreerde ze later: 'De eerste keer dat hij op mijn atelier kwam zei hij je moet je zelf staand schilderen in een witte jas tegen de muur'.¹² Het portret omvat alles, waar Charley voor stond: een meedogenloze waarheidsliefde, uitgedrukt in de scherp getekende kop, gepaard aan een vitalistische schilderdrift, sprekend uit de expressieve verftoetsen van palet en schildersjas. Charley Toorop schilderde, kortom, als een vent.¹³

Zelfportret 1928 (cat.nr 44)



Clown 1940-1941

olieverf op doek, 150 x 110 cm

sign. l.o.: C. Toorop 1941

sign. achterkant: Clown 1940-1941/ Bergen/ Charley Toorop
Kröller-Müller Museum, Otterlo (1978)

Herkomst

Kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar, Den Haag; Ir. E.E. Bouwman, Leiden; New Style Galleries, Den Haag; J. Erwtelman, Brussel

Voor het uitbreken van de oorlog waren zoon Edgar en zijn vrouw Rachel uit Italië naar Nederland teruggekeerd en bij Charley in getrokken. Het samenleven ging moeizaam en het was voor iedereen een opluchting toen het stel in de loop van 1940, na tien maanden, een eigen woning vond. Prompt leefde Charley op en, als om te vieren dat zij weer de beschikking had over haar eigen tijd en ruimte, ontwikkelde ze het plan om een groot stilleven te schilderen: 'ga binnenkort aan het groote stilleven met witte kannen en flesschen en brood dat ik wil gaan maken beginnen dat zal heerlijk zijn', schreef ze op 20 juli het echtpaar Radermacher Schorer met wie ze goed bevriend was.¹ Maar al snel zou haar aandacht vooral uitgaan naar een andere ambitieuze onderneming: het schilderen van háár beeld van de tijd. Eind augustus schreef ze de Schorers dat ze een oude clown had ontmoet die naar Bergen was gevlucht, nadat hij bij het bombardement op Rotterdam alles had verloren. Hij probeerde zijn kostje te verdienen door voor kunstenaars te poseren. Charley voelde de urgentie om stelling te nemen tegen het oorlogsgeweld. Ze was in Rotterdam geweest om de verwoestingen met eigen ogen te zien en liep rond met het idee er een schilderij over te maken; foto's, gemaakt door Eva Besnyö (de ex van zoon John), had ze al. Met de clown vond zij haar onderwerp. Op 15 september meldde ze de Schorers: 'Ik werk hard alle dagen aan de oude clown Bumbo, die een heel bijzondere persoonlijkheid is komt iedere 14 dagen 3 dagen logeeren en poseeren. 't Doek schiet nu op en wordt wel een heel goede'. Een half jaar later was het schilderij klaar. Het werd door haar kunsthandelaar Nieuwenhuizen Segaar gekocht en het was de bedoeling dat het naar het Museum Boymans in Rotterdam zou gaan, maar dat ging wegens de pro-Duitse gezindheid van directeur Hannema niet door.²

Noten

1

Brief aan Radermacher Schorer, 20 juli 1940 (KB, transcriptie N.J. Brederoo; verdere citaten, tenzij anders vermeld, idem).

2

Brief aan Radermacher Schorer, 14 mei 1941: 'De Clown in de Ruïnes wordt geëxposeerd in juni bij Nieuwenhuizen (...). Nieuwenhuizen kocht hem van me - Zou aan Boymans gegeven worden door Juffr. Hintzen, maar vanwege die prachtige opschriften die er tegenwoordig opstaan gaat het niet door' (KB, zie noot 1).

3

Vgl. C. Blotkamp, 'Clown', cat.nr 139, pp. 313-314 in Blotkamp en Koopmans 1999.

4

Brief aan Jan van Gelder, 4 januari 1941 (correspondentie-archief Charley Toorop aan J.G. van Gelder, RKD)

Het was een gedurfde onderneming om een cliché-onderwerp zo monumentaal te schilderen. De valkuil van sentimentaliteit, de kitsch van 'een lach en een traan', was niet veraf.³ Maar Charley intensiveerde de cliché's juist. Het contrast tussen de vlammende figuur en de zwartgeblakerde achtergrond is, op de keper beschouwd, van een recht-toe-rechtaan expressiviteit. De kop is echter op een heel andere manier geschilderd; dáár ligt alle nuance en wordt het masker van het cliché doorgeprikt. Daar verschijnt ook de werkelijke tragiek, de ontredde - alsof de oude man achter zijn schmink wordt verteerd door de ondraaglijke last van zijn ridicule pak.

Toch was Charley zelf uiteindelijk minder tevreden over het schilderij. Ze vond het, schreef ze kunstvriend Jan van Gelder, 'een terugval op iets vroegers, iets impressionistisch en expressionistisch'.⁴ Wat ze daarmee bedoelde zou de kunstcriticus A.M. Hammacher, die in 1943/44 met haar en Henk Chabot een clandestiene publicatie maakte, *Het leven bloeit op de ruïnes*, duidelijker verwoorden: 'De gedachte,

om in een enkele figuur veel samen te vatten van hetgeen in deze aangrijpende jaren in den mensch omgaat en hetgeen de tijd aan hem doet, met andere woorden, de drang om het aangezicht van den mensch te schilderen, nog versch in den greep van zijn tijd, is kenmerkend voor Charley Toorop. Het is te begrijpen, dat de clown voor haar niet een volle bevrediging kon zijn, omdat zij meer wilde dan die golf van gevoelens in den volmaakten ernst van het clownspak gestoken, met het masker, dat geen masker meer is, nu de opengereten stad daarachter grijsde. Zij wilde - en het is het hoogste willen - in een mensch een geschiedenis - geschiedenis - schilderen'.⁵

In 1943 maakte Charley opnieuw gebruik van de foto's van het verwoeste Rotterdam, nu voor *Arbeidersvrouw*, een ingetogen portret van een oudere vrouw, bedroefd starend maar kaarsrechttop, tegen de ruïnes van een stad en een donker maar opentrekend verschiet. Het onderwerp had ze al in 1940 in gedachten, tegelijk met *Clown*.⁶ Ze beschouwde de beide doeken, die ongeveer hetzelfde formaat hebben, als elkaars pendants, waarbij de clown de 'door elkaar gerammelde Bourgeoisie' symboliseerde en de vrouw het 'wachtende proletariaat'.⁷ Zo versterkten oorlog en bezetting Charley's politiek-ideologische stellingname.⁸

5

A.M. Hammacher, *Het leven bloeit op de ruïnes*, clandestiene uitgave van de Final Stage Press 1944; tekst herdrukt in Rotterdam 1999, citaat van p. 48.

6

Arbeidersvrouw, olieverf op doek, 150 x 123 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Op 29 augustus 1940 had zij de Radermacher Schorers geschreven, foto's van het verwoeste Rotterdam te gaan gebruiken en noemde zij de arbeidersvrouw al: 'Ik wil er iets van schilderen achter de Clown en ook achter een arbeidersvrouw die ik deze winter wil schilderen met haar zoons' (KB, zie noot 1).

7

Ongedateerde brief aan Jan van Gelder (RKD, zie noot 4), nauwelijks leesbaar handschrift, bij Brederoo 1982, p. 160 getranscribeerd.

8

Na de oorlog zou zij op de communistische partij stemmen.



Stilleven met flessen, witte kannen en bladeren

1940-1942

olieverf op doek, 91 x 140 cm

sign. r.o.: C. Toorop

sign. achterkant: Stilleven met flesschen, witte kannen en bladeren/ Charley Toorop/
1940/1941/1942/ Bergen

Centraal Museum, Utrecht, inv.nr 29132, bruikleen particulier (2001)

Herkomst

W. Bruynzeel, Zaandam, 1942; particuliere collectie, Zaandam; particuliere collectie, Amsterdam; veiling Sotheby's, Amsterdam nr AMO768, 7 juni 2000, lot 245A; particuliere collectie, 2000

Het werken aan de *Clown* nam zoveel tijd in beslag, dat het 'grootte stilleven met witte kannen en flesschen en brood' dat Charley zich zomer 1940 had voorgenomen te maken, in maart 1941 nog niet veel verder zal zijn geweest dan de eerste opzet. Opnieuw kwam er iets tussen: zodra de *Clown* klaar was, zette ze zich aan het volgende grote werk, de '*Drie generaties*'. Bovendien stond er een doek waar ze enorm op ploeterde, *Medusa kiest zee*; dat moest een keer af.¹ Daar kwam nog eens bij dat zij door het jaar heen tijd vrijmaakte voor het schilderen van de seizoenen en voor een enkele portretopdracht. Charley Toorop had het, kortom, razend druk. Het jaar daarop kreeg ze het alleen nog maar drukker, want onder de Duitse bezetter werden een paar nieuwe overheidsmaatregelen van kracht die tot grote spanningen leidden. De instelling van de Kultuurkamer zorgde voor onrust onder de kunstenaars; sommigen werden onder druk gezet om zich aan te melden. Betrokken leefde Charley mee met haar vrienden, waarbij ze begrip toonde voor hun situatie.² Zelf peinsde ze er niet over om te tekenen. Strijdlustig schreef ze Jan van Gelder, een van haar vrienden uit de kunstwereld: 'Ik zelf heb het gevoel dat ze me niet moeten hebben. Of ik wordt opgepikt of ze laten me stikken. Dat zou fyn zyn ... Als ik last kryg smeer ik hem.'³ Ze werd met rust gelaten. Ondertussen deed ze wat ze kon voor de mensen in haar naaste omgeving. Ze spande zich in voor de veiligheid van de Joodse Eva Besnyö, op dat moment nog niet officieel gescheiden van haar zoon John. Toen pogingen om haar het land uit te krijgen mislukten, regelde ze uiteindelijk met behulp van haar contacten een ariërverklaring voor Besnyö. Ook deed ze een beroep op haar kring van opdrachtgevers en kopers om Besnyö, Gerrit Rietveld en de kunstenaars Ali Goubitz te ondersteunen met opdrachten of geld.⁴ Hoe verder 1942 vorderde, hoe groter de spanningen werden. Vanaf juli was sprake van de ontruiming van Bergen, dat als kustplaats deel uitmaakte van de verdedigingslinie van de Duitsers. Charley regelde de opslag van haar kunstwerken en schilderde als een bezetene door. Ze wilde het grote stilleven persé af hebben vóór de evacuatie. Begin oktober meldde ze Van Gelder dat ze er al een koper voor gevonden had: Bruynzeel, eigenaar van de houtverwerkings- en keukenfabrieken in Zaandam. De Bruynzeels zouden Charley en Edgar, van wie zij eerder werk kochten, tijdens de oorlogsjaren blijven steunen met opdrachten. In december hoorde Charley dat de evacuatie met drie maanden was uitgesteld. In plaats van nu de tijd te nemen om het stilleven rustig af te maken, gooide ze er nog een schepje bovenop: 'Ik schilder nu steeds door, en zal nu goddank tegen kerstmis klaar zyn met myn stilleven. Niet dat ik het geen heerlijk werken vind, maar het is te jachtig nu' - want ze moest ook nog werken aan '*Drie generaties*' en was bovendien begonnen aan een nieuw stilleven.⁵ Dat laatste werk, met 'de Petroleumkitten en de kapotgeschoten muur' zoals ze omschreef, dat *Petroleumkannen met courant* (cat.nr 60) zou gaan heten, was haar herdenking van de recente slag om

Noten

1
Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo, inv.nr 1164-48.

2
'Rädecker kreeg nu een brief zich aan te moeten melden. Het moment wordt nu steeds gerekt, doch als het strafmaatregel wordt, doet hy het. Wat ik in zyn omstandigheid en van zyn natuur wel moet begrypen. Jany R[oland] H[olst] heeft het nu ook gedaan onder dwang maar heeft ze eerst een kollosale goede brief geschreven die ze niet zullen vergeten ... Maar ondertusschen hebben ze hem nu toch, hoewel hy niets ga[a]t publiceeren', schreef ze Van Gelder op 25 juli 1942 (correspondentie-archief Charley Toorop aan J.G. van Gelder, RKD). De beeldhouwer John Rädecker had een gezin te onderhouden en twijfelde over ondertekening; uiteindelijk zou hij weigeren.

3
Ibidem.

4
Zo blijkt uit verschillende brieven aan Van Gelder in 1942; wat betreft Rietveld zie Brederoo 1982, p. 144.

5
Brief aan Van Gelder, 8 december 1942.



Stalingrad, waarmee de Duitse nederlaag begon.

Dat Charley er alles aan gelegen was om het *Stilleven met flessen, witte kannen en bladeren* op het atelier af te maken, had niet zozeer te maken met het feit dat het doek door zijn formaat lastig mee te slepen was. Het ging veel meer om een inhoudelijke motivatie. Ze was aan het schilderen begonnen - zomer 1940 - om haar eigen ruimte en vrijheid te vieren, na de beknelling van de tien maanden durende inwoning van Edgar en zijn vrouw.⁶ Het schilderij moest een ode aan het atelier worden en Charley drukte dat uit door het atelierraam in de glimlichten op het glas- en aardewerk terug te laten komen. Het werd een eigenzinnige, 'muzikale' compositie, waarin de vloeiende lijnen van het houten blad en de geschulpte randen van bord en kom de melodie vormen, het aardewerk, glaswerk en de bladeren de coloratuur en de appels en het brood de contrapunten.

De betekenis van het werk zou voor Charley echter onder de pressie van de oorlogsomstandigheden gaan verschuiven. Met de evacuatie voor ogen moet ze zich hebben gerealiseerd dat ze met dit schilderij ook een periode van leven en werken in 'De Vlerken' afsloot. Ze ervoer het als een afscheid van een gelukkige tijd en zag er nu een leegte in, isolement: 'Maaltijd zonder vrienden' noemde ze het tegen de Bruynzeels.⁷

⁶
Zie *Clown* in deze catalogus.

⁷

Mevrouw Bruynzeel vertelde dit later aan Nico Brederoo; Brederoo 1982, p. 155.

Perenboom 1946

olieverf op doek, 120 x 95 cm

sign. l.o.: C. Toorop

sign. achterkant: Peerenboom herfst 1946 Bergen Charley Toorop

Centraal Museum, Utrecht, inv.nr 10075

Herkomst

schenking van het Comité van Vrienden van Charley Toorop, 1947

Noten

1

Collectie Gemeentemuseum Den Haag.

2

In maart-april 1943 had ze een kamertje bij haar vriendin Do van Ravesteyn in Amsterdam; in mei schilderde ze bloesems in de Beemster; van juni 1943 tot april 1944 woonde ze in bij Bart van der Leek en zijn gezin in Blaricum; april 1944 bracht zij bij de Bruynzeels in Zaandam door; van mei tot augustus 1944 verbleef ze in Bergen op een gehuurde kamer en schilderde ze clandestien op haar atelier; daarna verhuisde ze naar Edam waar ze buiten schilderde; vanaf half oktober 1944 tot het einde van de oorlog logeerde ze bij de familie De Wollf Peereboom in Alkmaar. Overigens had ze ook in het voorjaar van 1940 elders - in de Beemster - bloesems geschilderd; daarmee ontvluchtte ze de benauwenis van het samenwonen met Edgar en Rachel.

3

Volgens een brief van Charley aan Van Gelder, 26 augustus 1945, wilden zij dit samen met de andere met Van Lier verbonden kunstenaars ondernemen, Chabot, Schuhmacher, Willink, Rådecker. In de brief is de naam van Pyke Koch met vulpen tussengevoegd. Correspondentie-archief Charley Toorop aan J.G. van Gelder, RKD.

4

Brederoo 1982, pp. 161-162. De tentoonstelling zou eind 1946 tot stand komen.

5

De tentoonstelling reisde in februari 1946 naar Bristol. A.M. Hammacher had een belangrijke rol in de organisatie. Met Charley bereidde Hammacher vervolgens een internationale tentoonstelling van vrouwelijke kunstenaars voor; zie P. de Ruiter, A.M. Hammacher, *Kunst als levensessentie*, Baarn 2000, pp. 220-221.

6

'Zoodra ik dit niet doe kryg ik last. Nu de laatste dagen teveel menschen achtereen gehad, weer pyn aan myn linkerbeen en sleept hy weer en slappe linkerarm. Ik hoop zoo dat ik er tegen de herfst heelemaal vanaf kom!!', brief aan Van Gelder 13 mei 1946.

7

Brief aan Radermacher Schorer, 28 mei 1946 (KB, volgens transcriptie N.J. Brederoo).

In 1934 begon Charley Toorop voor het eerst buiten te schilderen. In de tuin van 'De Vlerken' ontstond *Appelboom*.¹ Sindsdien zou zij jaarlijks in de lente, zomer en herfst de bloesems, fruitbomen en bloemen in de tuin schilderen. Nadat zij in maart 1943 het huis had moeten verlaten logeerde ze op verschillende adressen; voor de seizoenenschilderijen trok Charley erop uit en huurde dan een kamer bij een boer, waardoor ze weer even bij kon komen van het benauwende gevoel van andermans gastvrijheid afhankelijk te zijn.² Tegen het eind van de oorlog snakte ze naar haar eigen huis en ruimte: 'Ik verlang ontzettend naar 't moment dat ik er weer wonen kan, en naar mijn eenzaamheid; 't is niets gedaan voor 't werk om tusschen menschen te zitten de heele dag', schreef ze Van Gelder op 28 maart 1945. Angstig hield ze haar huis in de gaten. Ze maakte kennis met de 'hooge Deutsche officier' die er in maart ingetrokken was, 'is bewonderaar van J. Toorop n.b.!', en die haar beloofde het huis netjes achter te laten. Begin april was hij spoorlags vertrokken. Het huis, aan de rand van het Sperrgebiet, stond er verlaten en beschadigd bij, de ruiten van het grote atelier raam waren ingegoooid. Pal na de bevrijding liet Charley de schade herstellen en in juni 1945 kon zij weer haar intrek in 'De Vlerken' nemen.

Het culturele leven kwam weer op gang. Charley en Edgar namen het voortouw om Kunstzaal Van Lier, waar zij voor de oorlog regelmatig exposeerden, nieuw leven in te blazen;³ Carel van Lier was in 1943 opgepakt en in de gaskamers vermoord. Ook jureerde Charley voor de tentoonstelling *Kunst in Vrijheid*, die in september in Museum Boymans in Rotterdam zou openen: 'wät 'n rommel!', schreef ze spijtig aan Van Gelder. Ze nam zitting in het comité dat een herdenkingstentoonstelling van Piet Mondriaan in het Stedelijk Museum voorbereidde.⁴ En zelf had ze eind 1945 een solotentoonstelling bij Kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag. Het werk dat daar hing, werd vervolgens naar Londen getransporteerd voor de *Exhibition of Dutch Art During the Occupation*.⁵ Charley woonde de opening in januari 1946 bij en ontmoette in Londen ook Arthur Lehning weer, die er tijdens de oorlog onder andere voor de BBC werkte. Op 28 januari kreeg Charley een hartaanval. Ze moest gas terugnemen maar dat viel haar niet mee: in mei berichtte ze Van Gelder, 'Ik begin al aardig af te takelen... Met myn hart gaat het wel vooruit. Rust veel, maar dat neemt zooveel tyd! En wandelingetjes een oude dame leventje, 'n pest.'⁶ En de Schorers schreef ze diezelfde maand: 'In de boomgaard heb ik deze lente voor het eerst niet kunnen werken. Ik voelde toch dat wat ik voor nodig heb om zo'n doek goed te maken, op het ogenblik niet op kan brengen. Ik hoop nu op de herfst met de vruchten aan de bomen. Dat is ook zo prachtig en tegen die tijd zal ik wel sterker zijn'.⁷

In augustus was ze zover hersteld dat ze inderdaad weer buiten kon schilderen. Het resultaat was *Perenboom*, een schilderij in de traditie die Charley zelf had opgebouwd:

een beeldvullende uitsnede van de met vruchten beladen boom, zó direct en zonder poespas in stralende kleuren geschilderd dat het leven van het doek afspat. Tevreden berichtte ze de Schorers: 'Mijn Peereboom is heel goed geworden al zeg ik het zelf. Groot en stormachtig met toch lichte wolken en stukken blauwe lucht en zware volle peren in het grote licht'.⁸

Op verzoek van freule Carla de Jonge, directrice van het Centraal Museum, ging het doek als zichtzending naar Utrecht. De Jonge hoopte hiermee de wens die zij in 1941 had geuit om een dergelijk schilderij van Charley te verwerven, te kunnen vervullen.⁹ Maar blijkbaar had zij de museumcommissie een *bloesemstuk* voorgespiegeld en toen in plaats daarvan een *Perenboom* in vol ornaat kwam, keurde men de aankoop af. Verontwaardigd schreef Charley de Schorers in februari 1947: 'Wie zit er toch in die aankoopcommissie kijken die zo suf? Ik zal nu in het voorjaar als ik iets van de Bloesems maak een ander doek zenden heb ik haar [De Jonge] beloofd. Als ze dit dan echter wéér afwijzen stuur ik niets meer op zicht, dan moet zij met de commissie maar eens een auto nemen en bij mij komen kijken'.¹⁰

Twee weken later kreeg Charley echter een zware beroerte, waardoor haar rechterhelft verlamd raakte en haar spraakvermogen werd aangetast.¹¹ Het duurde nu veel langer voor ze zover herstelde dat ze weer kon werken. In juni schreef ze de Schorers, 'De bloesems waren prachtig dit jaar. Ik had graag willen werken, maar ik stond er machteloos bij'.¹² Omdat ze nu geen inkomsten had, klopte ze bij haar vrienden aan voor financiële steun. Daarop organiseerden de Schorers, Van Gelder en de architect Sybold van Ravesteyn - die in de museumcommissie van het Centraal Museum zat - een Comité van Vrienden. Met het geld dat het comité inzamelde, werd *Perenboom* aangekocht en aan het Centraal Museum geschonken. Daarmee werd een eerdere beoordelingsfout alsnog rechtgezet.

8

Brief aan Radermacher Schorer, 8 september 1946 (zie noot 7).

9

Aldus schreef Charley de Schorers in een brief van 5 juni 1941.

10

Brief aan Radermacher Schorer, 5 februari 1947 (zie noot 7).

11

De maanden ervoor was ze erg druk geweest; in december 1946 had ze de tentoonstelling *Jonge kunstenaars* georganiseerd en ingericht in het Stedelijk Museum Alkmaar, die eind januari 1947 weer moest worden afgebroken.

12

Brief aan Radermacher Schorer, 12 juni 1947 (zie noot 7).



'Drie generaties' 1941-1950

olieverf op doek, 200 x 120 cm

sign. r.o.: C. Toorop 1950

sign. achterkant: 'Drie generaties' / Charley Toorop / 1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947 / Bergen N.H. / 1949-1950

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Herkomst

aankoop met steun van de burgerij, de Erasmus Stichting en W.H. de Monchy, 1951

Noten

1

Brief 8 december 1942 (correspondentie-archief Charley Toorop aan J.G. van Gelder, RKD)

2

Ondanks een hartaanval in januari 1946 maakte ze plannen om voor een jaar of langer naar de Verenigde Staten te gaan. Dat voornemen moest ze opgeven toen ze in februari 1947 door een beroerte getroffen werd die haar rechterhelft en spraakvermogen verlamde; met een enorme wilskracht werkte ze zich daar zo goed mogelijk bovenop. Vervolgens koesterde ze het plan om 'De Vlerken' te verkopen en in Veere te gaan wonen, maar ook dat ging niet door. In december 1949 kreeg ze een kleine attaque. Sindsdien kon ze met pijn en moeite anderhalf uur per dag werken (brief aan Radermacher Schorer 31 maart 1950; Brederoo 1982, p. 182).

3

W. Jos de Gruyter, ' "Drie Generaties" Charley Toorops grootste schepping', *De Nieuwe Courant* 30 december 1950; A.M. Hammacher, 'Charley Toorop: Drie generaties', *De Groene Amsterdammer* 23 december 1950; C. Doelman, ' "De Drie Generaties" Alleen het werk telt', ongedateerd krantenknipsel, RKD.

4

A.M. Hammacher, 'Voorwoord' in tent.cat. *Charley Toorop*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum)/Amsterdam (Stedelijk Museum)/Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1951.

In maart 1941 meldde Charley Toorop haar vrienden, aan het grote doek de 'Drie generaties' te zijn begonnen. Het idee was haar in 1937 ingegeven door de tentoonstelling met dezelfde titel van werk van Jan, Edgar en haarzelf bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag. Ze begon ermee de compositie schetsmatig op het doek te zetten. Die zou zich niet meer wijzigen. Vervolgens werkte ze het schilderij in delen uit; het werd een proces van jaren. De maanden vóór de evacuatie van Bergen schilderde ze koortsachtig; 'Ook aan he[t] groote doek de Tooropkop er in af krygen want die kan ik toch niet overal meeslepen en het landschap in de achte[r]grond wat er absoluut in staan moet, want misschien zie ik de Boomen in de tuin en het huis nooit meer terug', schreef ze Van Gelder.¹ Het was december 1942, de takken waren kaal. Koste wat kost wilde ze na de evacuatie doorgaan met het werken aan 'Drie generaties': terwijl ze haar andere schilderijen in diverse depots onderbracht, sleepte ze het grote doek met zich mee. Acht maanden later, in juli 1943, kon ze er weer mee aan de slag. Bij Bart van der Leek in Blaricum had ze een eigen ateliertje. Edgar kwam sporadisch poseren - een paar dagen in juli en opnieuw even in december -, zodat ze aan zijn portret kon beginnen. De voorlopig laatste werkperiode werden de maanden mei tot augustus 1944. Ze was clandestien naar haar huis in Bergen teruggekeerd om haar eigen portret goeddeels af te maken. Daarna werd het doek tot het eind van de oorlog opgeslagen in de kelders van het Stedelijk Museum, Amsterdam.

Na de oorlog zou het werken aan 'Drie generaties' evenmin van een leien dakje gaan. Haar lichamelijke conditie holde achteruit, waardoor ze uiteindelijk nog maar een paar uur per dag kon schilderen en in sommige periodes zelfs helemaal niet. Maar Charley krabbelde elke keer weer overeind.² Zo werd 'Drie generaties' tenslotte in de herfst van 1950 voltooid. Rond de jaarwisseling van 1950/51 werd het voor het eerst bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar tentoongesteld.

De kritieken waren lovend. ' "Drie Generaties" Charley Toorops grootste schepping', schreef W. Jos de Gruyter, 'een samenvatting en bekroning van al waar zij tot dusver naar streefde en wat zij tot nu toe bereikte'. 'In dit aangrijpende werk heeft een schildersleven zich volledig uitgesproken', aldus A.M. Hammacher en ook C. Doelman zag het schilderij als een statement, 'een monument voor het creatieve kunstenaarschap met zijn grootheid, zijn verantwoordelijkheid en zijn strijd'.³ Iedereen werd getroffen door de bijzondere kwaliteit van het schilderij: uit de realistische weergave sprak een 'symbolisch begrepen levensrealiteit', in de woorden van Hammacher.⁴ Het centrale motief, de sleutel van die eigenzinnige symboliek, is het raamkruis, waarvan de spijlen de figuren letterlijk en figuurlijk verbinden. Het is met andere woorden, het atelier, dat wil zeggen de kunst die de drie generaties met elkaar verbindt. 'Ik heb ze



aan het kruis genageld', zou Charley tegen een kennis zeggen.⁵ Ze zal dat niet direct in christelijke zin bedoeld hebben. Het kruis belichaamt veeleer de essentie van Charley Toorops kunstopvatting, dat het gaat om niets anders dan de waarheid. Schilderen was een zich-realiseren van de waarheid, even concreet als het uitzicht op de werkelijkheid buiten, dat het atelierraam bood. Daarom hechtte Charley eraan om naar de concrete werkelijkheid te schilderen; de mensen en de dingen moesten met eigen ogen en naar eigen gevoel afgetast worden; alleen de doorleefde werkelijkheid was 'echt waar'. Op *'Drie generaties'* portretteerde ze dan ook haar eigen spiegelbeeld - waardoor het lijkt alsof ze linkshandig was -, terwijl ze Edgar portretteerde zoals hij vóór haar stond, met het palet in de linkerhand. Daarom ook, baseerde ze zich niet op foto's van haar vader maar koos ze voor een portrettering van de bronzen sculptuur, die John Rådecker gemaakt had en haar eigendom was.⁶

Onpartijdig was Charley echter niet in haar waarheidslievendheid. Door de wenkbrauwen, ogen en lippen van Edgar aan te zetten, voerde ze de gelijkenis van haar zoon met haar vader op, als om aan te geven dat Edgar de ware en directe erfgenaam was van Jan Toorops uitzonderlijke talent.

⁵
Aldus Brederoo 1982, p. 198.

⁶
Charley had het beeld verworven in ruil voor haar *Portretgroep: John Rådecker, met vrouw en kinderen*, 1935-1938 (sinds 1960 collectie Stedelijk Museum Alkmaar). Het beeld was een voorstudie voor het Toorop-monument dat in 1937 in Den Haag werd onthuld. Brederoo 1982, p. 179.

Vruchten en herfstbladeren 1952

olieverf op paneel, 41 x 53 cm

sign. l.o.: C Toorop

sign. achterkant: Vruchten en herfstbladeren (doorgestreept: en herfstlandschap)/
Herfst 1952/Charley Toorop

Gemeentemuseum Den Haag (1956)

Herkomst

C.A. Hoogendijk, Den Haag

Noten

1

Rond de jaarwisseling van 1946/47 had zij de tentoonstelling *Jonge kunstenaars* georganiseerd in het Stedelijk Museum Alkmaar, met werk van o.a. Friso ten Holt, Constant, Jaap Mooy, Willem Reyers; begin 1952 zette zij zich opnieuw in voor een tentoonstelling van jongeren in het Stedelijk Museum Alkmaar; Brederoo 1982, p. 164 en noot 2 aldaar, en idem, p. 170 en noot 10. In 1955 zei ze in een interview met Bibeb: 'Er zijn begaafde jongeren: Karel Appel, Corneille, Friso ten Holt, beeldhouwers Couzijn en Reyers'; 'Charley Toorop "De wil is alles"', *Vrij Nederland* 11 juni 1955. Met Appel, Corneille, Couzijn en Jan Wiegiers maakte Charley overigens deel uit van de Nederlandse selectie op de 27ste Biennale van Venetië, 1954.

2

Charley Toorop aan To Chabot, 15 november 1949; tent.cat. Rotterdam 1999, p. 28. Het bleef niet bij één brief; met grote vasthoudendheid bleef Charley To Chabot bewerken, tot Chabots herdenkingstentoonstelling in 1951 een feit was (nog negen brieven en briefkaarten, in tent.cat. Rotterdam 1999).

3

Daarvan maakte Charley melding in een brief aan J.G. van Gelder, 13 mei 1946 (correspondentie-archief Charley Toorop aan J.G. van Gelder, RKD).

4

P. de Ruiter, A.M. Hammacher. *Kunst als levensessentie*, Baarn 2000, pp. 220-226. Hammacher werd overigens in 1947 directeur van het Kröller-Müller Museum in Otterlo.

5

Het jaar daarop verscheen Hammachers monografie *Charley Toorop. Een beschouwing van haar leven en werk*, Rotterdam 1952.

In 1951 was Charley Toorop zestig geworden. Ze had inmiddels de status van 'éminence grise' van de Nederlandse kunstwereld bereikt. Dat had twee kanten: enerzijds oogstte zij veel lof en werd de kwaliteit van haar werk volledig erkend, anderzijds ontwikkelde de kunst na de oorlog zich in een andere richting, waardoor haar werk aan actualiteit inboette. Charley zelf trok zich er weinig van aan. Ze ging eenvoudig door met de dingen die ze altijd al gedaan had, zij het langzamer en moeizamer, vanwege haar slechte gezondheid. Stilstand was achteruitgang, dat moet ze ook aan den lijve gevoeld hebben, en in plaats van de nieuwe kunstontwikkelingen te betreuren, zag zij juist veel jong talent, dat ze zoveel als in haar vermogen lag ondersteunde. Karel Appel, Friso ten Holt, Willem Reyers en Wessel Couzijn hoorden tot de jonge garde die Charley met belangstelling volgde.¹ Daarnaast bleef ze zich inspannen voor de kunstenaars van haar eigen generatie die naar haar mening erkenning verdienden. Zo spoorde ze de weduwe van Henk Chabot aan om na diens dood in 1949 zijn werk naar buiten te brengen, 'want je mag het niet altijd zo vasthouden, want daar voor is het niet gemaakt, op zo'n manier begraaft je hem twee keer, werk is voor de wereld gemaakt, alle mensen moeten het kunnen zien en beleven'.² Zo vastberaden als ze zich voor anderen inzette, had Charley ook voor zichzelf moeten knokken. Tijdens de langdurige economische crisis van de jaren dertig moest zij hard aan de weg timmeren om het hoofd boven water te houden. Gestaag had ze een trouwe kring van verzamelaars en critici opgebouwd door hen deelgenoot te maken van haar werk en leven: behalve dat ze gastvrij was, correspondeerde ze ook veel. Met de kunstkriticus A.M. Hammacher was een hechte vriendschap ontstaan, die er onder meer toe leidde dat zij hem het eerste recht verleende om over haar werk te schrijven.³ Hammacher kreeg na de oorlog een vooraanstaande positie in de Nederlandse kunstwereld en betrok Charley bij veel van zijn initiatieven.⁴ Ook zou hij samen met haar de overzichtstentoonstelling voorbereiden die zij ter ere van haar zestigste verjaardag kreeg; de tentoonstelling reisde in 1951 van het Gemeentemuseum Den Haag naar het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Van Abbemuseum in Eindhoven.⁵ De Amerikaanse kunsthandelaar Victor Hammer raakte dermate onder de indruk, dat hij begin 1952 een solotentoonstelling in zijn New Yorkse galerie organiseerde, waar een selectie uit haar oeuvre te zien was.⁶

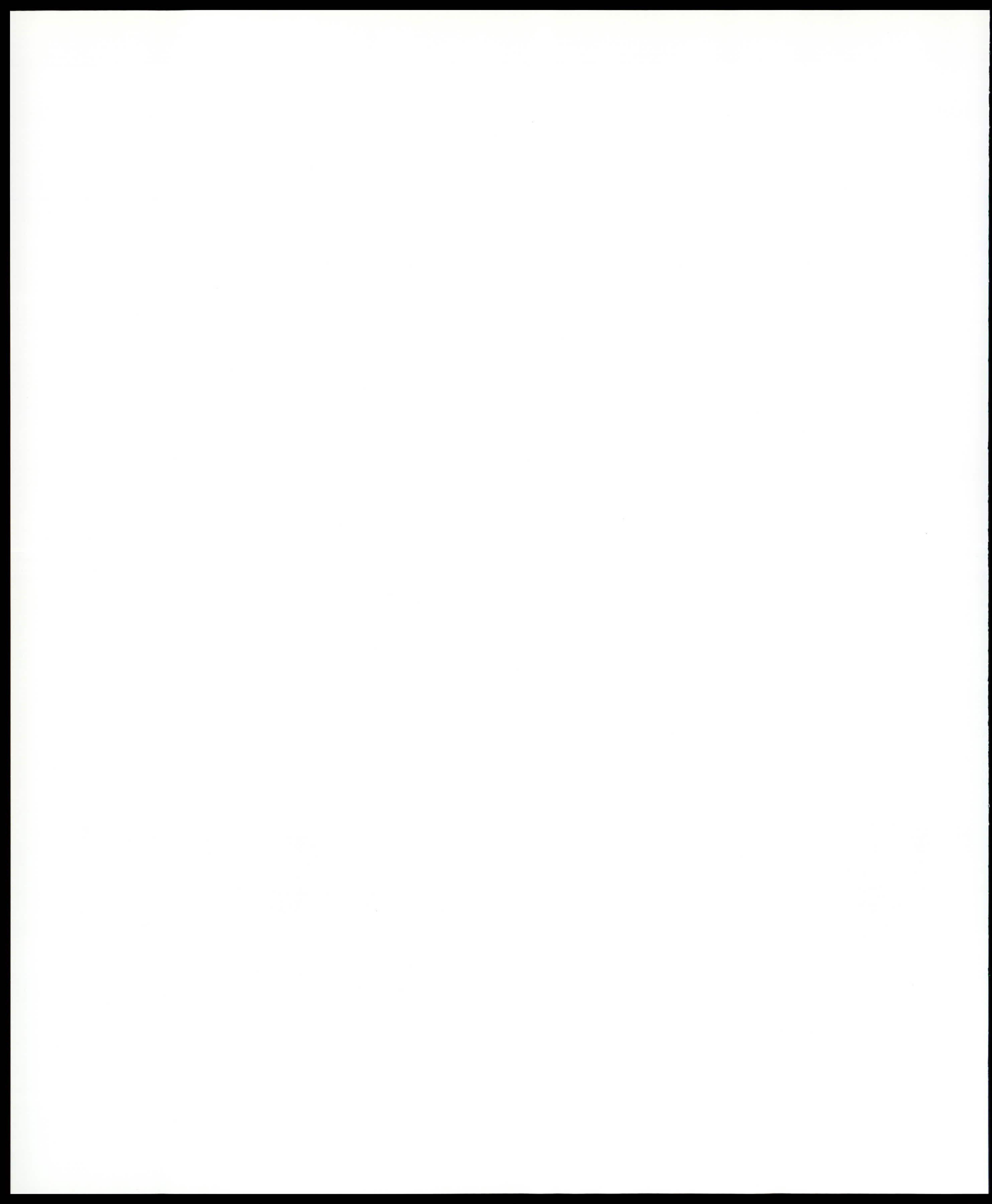
'Drie generaties' was het laatste grote figuurstuk dat Charley Toorop tot stand bracht. In de periode dat zij aan het doek werkte, tussen 1941 en 1950, takelde zij lichamelijk zo af, dat zij het wel uit haar hoofd kon laten om nog zoiets te ondernemen. Maar ze bleef positief en paste zich aan. In plaats van grote onderwerpen onder handen te nemen, koos zij de laatste jaren van haar leven voor de kleine, de nabije: zelfportretten,

bloemstillevens en vruchtbomen, de tuin met het *Betonmannetje* van Rädecker in de winter. Door die opgelegde beperking kon uiteindelijk ook een andere kant van Charley Toorop zichtbaar worden. Met name de vruchtenstillevens hebben een bepaalde meditatieve kwaliteit, die niet om verstillings gaat maar om *bezieling*: het is alsof Charley haar levenswil projecteerde op het stilleven dat zij op de vensterbank van haar atelier arrangeerde; alsof, andersom, het stilleven en het uitzicht daarachter op de herfstige of winterse bosrand op een of andere manier de diepste ervaring van het leven reflecteren. Beter dan wie ook, zou Hammacher dat in 1954 onder woorden brengen: 'Het zijn activiteiten. Geen symbolen, geen gezanten van een of ander rijk, dat wij niet kennen. Haar dingen zijn realiteiten, niet van buitenaf, nageschilderde realiteiten, maar realiteiten van haar samenspraken tussen zelf en leven en tijd. (...) Bij Charley (...) is geen aanschouwing, maar een eigen vorming van realiteiten, die zowel uit de noodzaak van het eigen innerlijk als uit het verband met het leven ontstaan'.

6

Uitgerekend de jaren 1951-1952 vormden het hoogtepunt van de McCarthy-periode, de jaren van de grote Amerikaanse paranoia jegens het communisme. Van Charley Toorop was bekend dat zij inmiddels communistisch stemde. De organisatie van haar solo-expositie in New York moet dan ook op weerstand hebben gestuit; de *Telegraaf* van 14 februari 1952 maakte daarvan melding en berichtte dat de Nederlandse autoriteiten 'zich ietwat van deze tentoonstelling gedistancieerd' hadden. De expositie vond plaats van 5 februari tot 1 maart 1952.





Edgar Fernhout

Bergen (NH) 1912 - Bergen (NH) 1974

Mieke Rijnders

Stilleven 1932

olieverf op doek, 50,5 x 50,5 cm
sign. l.o.: EF 32
particuliere collectie

Herkomst

J. Goudstikker, Amsterdam (1933); Veiling
collectie J. Goudstikker, Frederik Muller & Co,
Amsterdam, 8 oktober 1940, lot 61;
Kunsthandel Martinus Liernur, Den Haag;
A. Eijffinger, Den Haag;
A.M. Kerkhof, Den Haag

Noten

1

Fernhout schrijft dit in een brief waarin hij een
beurs aanvraagt om een tijdje in Italië te kunnen
werken, 5 juli 1952, Archief Toorop-Fernhout,
RKD.

2

Henk Fernhout, zijn vader, speelt in zijn
levensverhaal een schimmige rol, zowel in
Fernhouts eigen versie daarvan als in die van
anderen. De biografische gegevens van
Fernhout sr blijven in de meeste literatuur
beperkt tot typering als 'intellectueel anarchist'
en 'student filosofie'. Het huwelijk van Henk
Fernhout en Charley Toorop hield slechts vijf
jaar stand. In 1917 verliet Toorop hem. Zij nam
de zorg voor de kinderen op zich. In 1926
schrijft ze aan Albert Plasschaert: 'overigens nu
heel beste vrienden met hem, hij ziet ook
geregeld de kinderen en hij maakt 't
tegenwoordig goed' (brief van 15 mei 1926,
Archief A. Plasschaert, RKD). Zie verder
Brederoo 1982, pp. 24-28.

3

Liggend naakt, 1935-1936, particuliere
collectie. Zie A. van den Berk,
'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek
en Steen 1990, cat.nr. 47 met afb.

4

Charley Toorop in een brief aan Fernhout, 20
januari 1937, Archief Toorop-Fernhout, RKD.

5

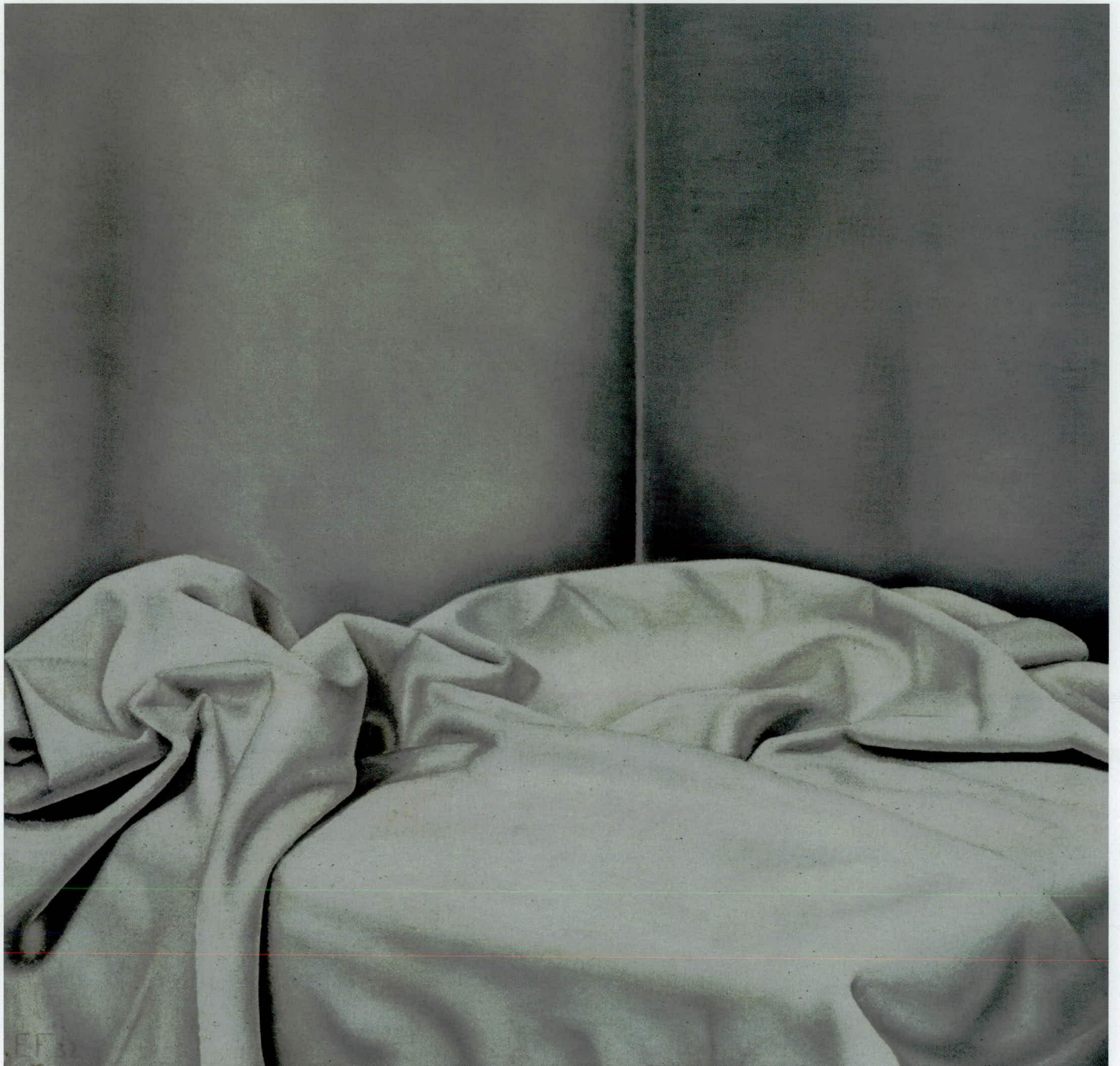
Van den Berk, op.cit. (noot 3), cat.nrs 15 en
18 (afb. 2 en 4).

Fernhout beschouwde zichzelf als autodidact, hoewel hij enige tijd les kreeg van de
Amsterdamse schilder en tekenaar Jan Uri en van zijn moeder: 'Ik heb geen opleiding
gehad, maar ben zoon van Charley Toorop en kleinzoon van Jan Toorop, en heb dus
steeds tusschen schilderijen en schilderende mensen gezeten en zoo het vak geleerd.'¹
Het schilderen zat hem, meende hij, in het bloed.²

De bevestiging van verschillende kanten van zijn aangeboren begaafdheid had niet tot
gevolg dat Fernhout licht dacht over zijn kunnen. Hij ervoer het schilderen, zeker in de
jaren dertig, als een bij tijd en wijlen moeizaam proces van technische verfijning. Hij
maakte het zichzelf nooit gemakkelijk. In 1930 'oefende' hij zich in het schilderen van
handen in *Schilderende handen* (cat.nr 68). Fernhout beperkte zich bij zijn exploraties
van het schildersvak niet tot één genre. Zo waagde hij zich in 1935-1936 aan het
schilderen van het vrouwelijk naakt.³ Het oordeel van zijn moeder was steeds een
belangrijk ijkpunt: 'Je vraagt naar je naakt. Ach, je kan niet verwachten dat jij op jouw
leeftijd zóoiets heelemaal vrij zou kunnen maken. De omstandigheden waren héél
moeilijk. Je hebt 't er *kranig* afgebracht hoor en er zijn *heel* mooie stukken in. maar vrij is
't natuurlijk nog niet. 't is nog te veel een studie hier en daar. ééns zal 't wel komen. er
moet eens 'n tijd komen, en die tijd komt wel, dat je eens 'n tijdlang *niet* hoeft te
exposeeren en rustig en vrij kan schilderen (...)'⁴ Het landschap als zelfstandig genre
zou Fernhout in de jaren veertig verkennen. In de jaren dertig diende het als achtergrond
voor zijn stillevens.

Aan *Stilleven*, 1932 gingen een paar meer traditionele stillevens met enkele vruchten op
een wit tafellaken vooraf.⁵ Op *Stilleven* is het laken niet de ondergrond maar het
onderwerp van het schilderij.⁶ Dat Fernhout een witte doek met plooien schilderde, is op
zichzelf niets opmerkelijks. Het schilderen van geplooid stoffen was van oudsher een
belangrijk onderdeel van de opleiding tot het schildersvak; het stelde de schilder in staat
zijn virtuositeit in, onder meer, het uitdrukken van de bijzondere kwaliteiten van een
bepaalde stof en het effect van licht daarop te demonstreren. Bij figuren bepalen de
draperieën de volumes van de lichamen eronder; op stillevens dienen ze vaak om de
blik van de beschouwer te leiden van het ene deel naar het andere. Dat Fernhout het bij
de gedrapeerde doek liet, is wél opmerkelijk. Het typeert hem als kunstenaar: van begin
af aan werkte hij traditionele motieven op een persoonlijke manier uit. Fernhout was
geen grensverlegger, maar binnen bestaande grenzen bleek hij in staat een mooi en
consistent oeuvre op te bouwen.

Op het moment dat Fernhout *Stilleven* schilderde, had hij zich, na een verblijf van twee
jaar bij zijn moeder in Parijs, in juli 1932 in Amsterdam gevestigd.⁷ Die zomer werd hij
verliefd op de tekenares Rachel Pellekaan. In september gingen zij samenwonen.
Fernhout is dan twintig jaar oud. Zij trouwen twee jaar later.



Zijn pas verworven zelfstandigheid werd bevestigd met de solotentoonstelling eind 1932 van zijn werk bij Carel van Lier. Fernhout had in 1930 tijdens een groepstentoonstelling zijn debuut gemaakt in Van Liers gerenommeerde Kunstzaal aan het Rokin 126; van 17 december 1932 tot 5 januari 1933 volgde daar zijn eerste solotentoonstelling. Hij toonde bij die gelegenheid zeven schilderijen: drie portretten en vier stillevens, waaronder *Dubbelportret* uit 1932 (cat.nr 70) en dit *Stilleven* uit 1932.⁸ Hiermee trad hij in de kring van – al dan niet magisch – realisten als Wim Schuhmacher, Raoul Hynckes en Charley Toorop die Van Lier rond zich had verzameld.⁹ Waarschijnlijk had hij nogal wat affiniteit met Schuhmacher; zijn palet vertoonde in die tijd veel overeenkomst met dat van de oudere schilder, die zich met zijn bijna monochrome stillevens en stadsgezichten had ontplooid tot de 'meester van het grijs'. *Stilleven* werd op de tentoonstelling bij Van Lier direct opgevat als een bewijs van Fernhouts kunstenaarschap, in elk geval door Albert Plasschaert, kunstcriticus en goede vriend van de Toorops: 'Het beste stilleven is ongetwijfeld het gedeelte eener kamer. Daar zijn de witten gevoelig in hun verhouding; daar is ruimte en licht uitgedrukt – en het is als werk het persoonlijkst van de verzameling'.¹⁰ Het schilderij werd begin 1933 door de Amsterdamse kunsthandelaar en verzamelaar van vooral oude kunst Jacques Goudstikker gekocht, nadat het bij hem te zien was geweest op de tentoonstelling *Het stilleven*.¹¹

6
'witte doek' noteerde Fernhout in zijn 'werkboek' als titel van dit werk. Met 'werkboek' is bedoeld het aantekenschrift waarin Fernhout zijn schilderijen in volgorde van ontstaan nummerde. Bovendien noteerde hij van elk werk titel en technische gegevens, alsmede eigenaar en voor zover van toepassing jaar en plaats van ontstaan en van tentoonstellen. De naam 'werkboek' is afkomstig van Aloys van den Berk (mondelinge mededeling aan auteur, d.d. 31 mei 2001), die het momenteel ook beheert. Fernhout noteerde de gegevens van de nummers 1 tot en met 76 in één keer in januari 1942 (zie 'werkboek' onder nummer 76: 'opgeschreven Januari '42').

7
'Werkboek' van de kunstenaar; de nummers 16 tot en met 19 maakte hij op Insulindeweg 2 IV in Amsterdam. *Stilleven* is nummer 18.

8
Werken door Edgar Fernhout, Kunstzaal Van Lier, Amsterdam, 17 december 1932 tot 5 januari 1933. In zijn 'werkboek' tekende Fernhout aan welke werken bij Van Lier te zien waren geweest.

9
Vanaf 1933 en 1936 waren ook Dick Ket, respectievelijk Carel Willink opgenomen in de kring rond Van Lier.

10
Albert Plasschaert, 'E. Fernhout, bij van Lier te Amsterdam', *De Groene Amsterdammer* 31 december 1932.

11
Het stilleven, Kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam, 18 februari - 26 maart 1933, cat.nr 100. Ook Fernhout zelf was erg gehecht aan dit stilleven. In 1971 selecteerde hij het voor de tentoonstelling *jan toorop, charley toorop, edgar fernhout, schilderijen*, die in 1971-1972 achtereenvolgens te zien was in De Lakenhal in Leiden, het Dordrechts Museum en het Groninger Museum. Fernhout had zich intensief bemoeid met de keuze van de werken. Slechts drie schilderijen uit de jaren dertig konden de toets van zijn kritiek doorstaan: *Stilleven* uit 1932, *Open raam* uit 1933 (cat.nr 72) en *Interieur* uit 1933-1934 (Groninger Museum).

Verdorde vijgenbladeren 1937

olieverf op doek, 30,5 x 30,5 cm

sign. r.o.: F '37

Groninger Museum, Groningen, inv.nr 1961-391

Herkomst

H.E. van Gelder, Den Haag; aankoop door de Stichting Groninger Kunstbezit van de erven van H.E. van Gelder (1961)

'Ik hoorde van Eddy dat hij bij U geweest is', schrijft Charley op 13 december 1929 aan H.P. Bremmer; 'Hij heeft mij alles geschreven wat U gezegd heeft. Ik geloof dat U gelijk heeft in wat U gezegd heeft over dat moeten gaan studeeren naar stilleven.'¹ Dat advies was weinig verrassend: het kwam immers van een 'kunstpedagoog' die bekend stond om zijn liefde voor dit genre. Bremmer leerde tijdens zijn cursussen kunstgeschiedenis en kunstbeschouwing volgens de door hem ontwikkelde methode van de 'Practische Aesthetica' kunst 'zien'. Tevens kweekte hij een groep potentiële kunstverzamelaars, want hij bood zijn trouwe aanhang van vooral welgestelde dames tijdens zijn lessen geregeld werk te koop aan. Bovendien publiceerte hij het werk van de door hem ondersteunde kunstenaars in het tijdschrift dat hij in eigen beheer uitgaf: *Beeldende Kunst* (de opvolger van *Moderne Kunstwerken*). Fernhout had in bescheiden mate profijt van het goede contact dat zijn moeder met Bremmer onderhield. Zijn werk werd afgebeeld in *Beeldende Kunst* en enkele werken vonden hun weg naar 'Bremmerianen', zoals de cursisten werden genoemd.²

Waarschijnlijk bevestigde Bremmers advies om stillevens te gaan schilderen alleen maar wat Fernhout zelf toch al van plan was: zijn eerste schilderijtje was *Stilleven met aubergine*.³ Het schilderen van stillevens ging hem goed af en – niet minder belangrijk – ze waren betrekkelijk gemakkelijk te verkopen.

Verdorde vijgenbladeren houdt het midden tussen een stilleven en een landschap. Er is geen scheidslijn aangebracht tussen voor- en achtergrond, zoals in eerdere stillevens, waarop Fernhout bijvoorbeeld vruchten en bladeren op een balustrade schildert met een landschap in het verschiets (zie *Schedel*, cat.nr 73). Op *Verdorde vijgenbladeren* loopt het stilleven in het landschap over. Het groen van de twee grote vijgenbladeren op de voorgrond wordt met de twee tinten blauw van heuvels en lucht op de achtergrond verbonden door het grijsbruin van de aarde.

Fernhout maakte *Verdorde vijgenbladeren* tijdens een verblijf in Alassio aan de Italiaanse Riviera, waar hij en zijn vrouw Rachel Pellekaan zich in november 1936 hadden gevestigd. Rachel kwakkelde met haar gezondheid en had daarom het advies gekregen een aantal jaren in het Zuiden door te brengen. Wegens de oorlogsdreiging keerden ze echter in augustus 1939 terug naar Nederland.

Over het verblijf in Italië heeft Fernhout levendig verslag gedaan in zijn brieven aan jonkheer Matthieu René Radermacher Schorer en diens echtgenote Charlotte Radermacher Schorer-Hasselman.⁴ De Utrechtse bibliofiel en mecenas René Schorer was, nadat hij eind jaren twintig kennis had gemaakt met Charley Toorop en vervolgens met de rest van haar gezin, lange tijd een steun en toeverlaat.

Kort na aankomst begint Fernhout met het schilderen van enkele kleine stillevens, waaronder *Verdorde vijgenbladeren*, in de hoop 'er weer in te komen': 'En je leert toch

Noten

1
Charley Toorop aan H.P. Bremmer, 13 december 1929, Bremmerarchief, Gemeentearchief, Den Haag.

2
Beeldende kunst 20 (1933-1934) 1, nr 7 (*Portret van Charley Toorop*, 1932); 20 (1933-1934) 7, nr 56 (*Zelfportret*, 1932); 24 (1937-1938) 12, nr 96 (*Druiven en appels*, 1934). Dora van Ravesteyn-Hintzen bijvoorbeeld, de eerste vrouw van de Utrechtse architect Sybold van Ravesteyn, kocht werk van zowel Charley Toorop als Fernhout (van de laatste onder meer *Open raam* uit 1933, cat.nr 72). Ook schilderde Fernhout in 1936 een portret van haar dochter (*Portret Do van Ravesteyn*, 1936, vernietigd), terwijl Charley Toorop in 1922 een portret van haar en haar drie kinderen had geschilderd (nu in de collectie van het Centraal Museum in Utrecht).

3
Stilleven met aubergine, 1923, verblijfplaats onbekend, zie A. van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, cat.nr 1.

4
De correspondentie tussen Fernhout en René en Lotte Radermacher Schorer wordt bewaard in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.

altijd van zulke dingen, terwijl ze door hun formaat, overzichtelijk blijven en je minder kans loopt er in te blijven steken. Dit gebeurt n.l. gauw als je aan een groter of moeilijker schilderij begint, terwijl je nog niet zoover bent.⁵ Nog geen twee maanden later bericht hij de Schorers: 'De "dorre vijgebladeren" zijn nu ook al een heel eind gevorderd. Ze liggen op de aarde – die naar achter afloopt – zooals ze hier altijd terrasvormige stukken grond hebben – op de achtergrond de bergen – ver – met een lichte lucht erboven. Het is maar klein, 30 x 30.'⁶ De stralend blauwe luchten zijn kenmerkend voor de schilderijen die hij in Alassio maakte. 'ik kan tegenwoordig schijnbaar heelemaal geen schilderij meer maken waar geen lucht op staat!', schrijft hij de Schorers in februari 1937.⁷

In april was *Verdorde vijgenbladeren* met negen andere werken, waaronder *Schedel* uit 1935 (cat.nr 73), *Druiven en wingerd* uit 1936-1937 en *Boeket* uit 1937, te zien op de eerste in de reeks tentoonstellingen van het trio Toorop, Toorop en Fernhout.⁸

Deze tentoonstelling, *Drie generaties*, werd van 30 maart tot 1 mei 1937 gehouden in de Haagse Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar. *Verdorde vijgenbladeren* werd als enig werk van Fernhout afgebeeld in de bijbehorende catalogus.⁹ Bremmer, die nauwe banden had met Nieuwenhuizen Segaar, had daarvoor de inleiding geschreven: 'Jan Toorop, dochter en kleinzoon'. Over de laatste merkte hij met vooruitziende blik op: 'Waar wij meenen gevaar te zien van een zich vast te willen werken in een te starre opvatting, kunnen wij tegelijk de overtuiging hebben dat zich hier nog wel eens een wending zal voordoen die ons met de openbaring van een nieuwe en nog dieper kracht kan verrassen'.

5
Fernhout aan de Schorers, 15 december 1936, KB.

6
Fernhout aan de Schorers, 1 februari 1937, KB.

7
Ibidem.

8
Druiven en wingerd, 1936-1937, verblijfplaats onbekend, en *Boeket*, 1937, Centraal Museum, Utrecht, voor verdere gegevens zie Van den Berk, op.cit.(noot 3), cat.nrs 55 en 56.

9
Tent.cat. *Drie generaties*. Jan Toorop, Charley Toorop, Edgar Fernhout, Den Haag (Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar) 1937, cat.nr 66, afb. VII.



Zelfportret 1937

olieverf op doek, 40,3 x 35 cm
sign. r.o.: F '37
particuliere collectie

Herkomst

John Fernhout, Jeruzalem/Hoenderloo; Douwes Fernhout, Hoenderloo; Veiling *Modern and contemporary art*, sale 504, Sotheby's, Amsterdam, 10 april 1989, lot 321

Waarschijnlijk zette Fernhout dit zelfportret op, terwijl hij *Verdorde vijgenbladeren* (cat.nr 75) schilderde of heel kort daarna. Op 8 april 1937 schrijft hij René en Lotte Radermacher Schorer: 'M'n zelfportret heb ik nu een tijdje laten staan', waaruit blijkt dat hij er iets eerder, waarschijnlijk in maart of februari, aan was begonnen.¹ Het doorkijkje door het raam laat hetzelfde heuvellandschap met de terrassen zien als op de achtergrond van *Verdorde vijgenbladeren* is weergegeven en het vijgenblad rechts op de balustrade is net iets verdorder dan die op het stilleven.

Vergeleken met de eerste zelfportretten en *Dubbelportret*, dat hij in 1932 schilderde (cat.nr 70), is op *Zelfportret* alle gelijkenis met de portretten van zijn moeder verdwenen. Fernhout stak later de draak met het handelsmerk van zijn moeder, de gloeiende, rood-bruine koppen: 'We liggen de hele dag in de zon te bakken, en hebben de kleur die je dan krijgt – echte Charley Toorop koppen.'² Op *Zelfportret* domineren de koele kleuren: de blauwen, de groenen en ivoorwit. De beeldopbouw doet denken aan renaissanceportretten.

Zelfportret uit 1937 heeft onmiskenbaar oud-meesterlijke kwaliteiten. De compositie is opgebouwd rond een denkbeeldige verticale middenas die midden door het kuiltje in de kin, de welving van de lippen en de boog van de neus loopt. Om te vermijden dat het schilderij in twee helften uiteenvalt, is de verhouding tussen de breedte van de lucht links en die van de muur rechts asymmetrisch (in een verhouding die de Gulden Snede dicht benadert). Het centrale deel, dat van de ogen, is iets boven de horizontale middenas geplaatst. De onderlijn van de kin ligt iets boven de horizontale lijn van de balustrade. Het vijgenblad valt temidden van deze denkbeeldige constructie van strakke lijnen op door zijn grillige vorm.³

Eerder is al gewezen op een gelijkenis van dit zelfportret met Rafaels portret van Guidubaldo da Montefeltro.⁴ De gelijkenis zit hem in de symmetrische frontaliteit van de afgebeelde en het doorkijkje in het landschap. Fernhout heeft blijk gegeven van zijn bewondering voor de portretten van Rafael in een verslag aan de Schorers van een bezoek aan Florence: 'Er zijn prachtige dingen, vlak bij ons bijv. S. Marco met de Fra Angelico, die groote indruk op ons gemaakt heeft. Verder de Uffizi waar men niet uitgekeken komt! En dan alle freschi in de kerken en kloosters. Het is werkelijk een wonder al deze dingen en ik ben zoo blij het te zien. De Raphaëls in de Pitti vond ik ook erg mooi, vooral de portretten. U begrijpt wat het beteekent voor een schilder, ineens voor deze kunst te staan die je allang half bekend was door reproductie!'⁵ Fernhout heeft zichzelf niet afgebeeld met de herkenbare attributen van zijn metier: palet en penseel. Van zijn witte schildersjas is slechts het kraagje te zien. Alleen de intense blik verradt dat hij naar zichzelf kijkt, terwijl hij schildert. Hij schildert zijn spiegelbeeld: zijn haarscheiding, op foto's altijd rechts, zit hier links. Als kijker neem je aan dat de

Noten

¹ Fernhout aan René en Lotte Radermacher Schorer, 8 april 1937, KB.

² Fernhout in een brief aan George Cammelbeeck, 1 juni 1955 [datum poststempel], particulier bezit.

³ Dat de schilder het vijgenblad (mede) als symbool heeft bedoeld, is overigens niet erg waarschijnlijk. In de rest van zijn oeuvre ontbreken dit soort betekenisvolle verwijzingen geheel en al.

⁴ A. van den Berk en J. Moerbeek, 'Fernhouts oeuvre, een overzicht', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, p. 37.

⁵ Ansichtkaart van Fernhout aan de Schorers, 16 september 1938, KB.



gestrekte rechterarm de arm is waarmee Fernhout schildert. Maar schijn bedriegt. Fernhout was rechtshandig en zou in spiegelbeeld linkshandig moeten zijn. Hier wijkt hij dus af van de spiegelbeeldige weergave. Met welke reden? Links op het schilderij, van de beschouwer uit gezien, domineren de horizontale lijnen, van de lucht, de heuvels, de lichte strook wazige lucht daartussen en de balustrade. De zijwaarts gestrekte rechterarm versterkt de strak geometrische geleding van die kant van de compositie; een neerhangende schouder zou die doorbreken. Maar twee dezelfde schouderlijnen zouden de compositie weer al te symmetrisch maken. Fernhout was uit op een evenwichtige en toch spanningsvolle compositie, en dat zou hem ertoe aangezet kunnen hebben af te wijken van een strikt spiegelbeeldige weergave. Fernhout beschouwde het als een hele toer om al schilderend de hand waarmee hij schilderde weer te geven: 'Zoo'n werkende hand is moeilijk, omdat je hem tusschen het schilderen door, steeds weer even in dezelfde houding moet brengen wat vermoeiend en langdurig is'.⁶ In dit *Zelfportret* uit 1937 wilde hij het zich misschien ook niet moeilijker maken dan het al was, door met zijn rechterhand zijn opgeheven linkerbovenarm na te schilderen.

1 Rafael, Guidubaldo da Montefeltro, circa 1506, paneel, 70 x 51,6 cm, Galleria degli Uffizi, Florence



⁶ Brief van Fernhout aan de Schorers, 30 juli 1938, KB. Fernhout heeft het hier over het tweede zelfportret dat hij in Alassio schilderde, *Zelfportret voor boom* uit 1938, particuliere collectie, zie A. van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, cat.nr 69 met afb. In zijn 'werkboek' nam hij dit schilderij op onder de titel 'zelfportret met hand' (nummer 65).

Zelfportret 1948

olieverf op doek, 80,5 x 53,5 cm

sign. r.o.: Fernhout '48

Caldic Collectie, Rotterdam

Herkomst

N.V. Koninklijke Bijenkorf Beheer KBB, Amsterdam (Stichting Buyko), langdurig bruikleen (van 1948 tot voorjaar 1975) aan het Stedelijk Museum in Amsterdam (inv.nr B431); Veiling *Modern and contemporary art. Including the collection of N.V. Koninklijke Bijenkorf Beheer KBB*, sale 619, Sotheby's, Amsterdam, 30 mei 1995, lot 42

Fernhout was ingenomen met dit zelfportret uit 1948. Hij nam het regelmatig op in tentoonstellingen van zijn werk. Met *Zelfportret* uit 1937 (cat.nr 76) behoort het tot de meest indringende portretten van hemzelf. Zij vertegenwoordigen tevens de twee uitersten waartussen zijn werk zich in de jaren dertig en veertig bewoog: het portret van 1937 is fijn geschilderd, in dat van 1948 heeft de weergave van de werkelijkheid zijn vaste, gladgestreken vorm verloren. De toets is opvallend zichtbaar. Kleuren worden naast elkaar gezet. Het kleurgamma is sober; de grijzen en de bruinen domineren. De verticale middenas loopt weliswaar dwars door het strottenhoofd, maar het gezicht neigt iets naar links, weg van de symmetrie. Op *Zelfportret* uit 1937 was het licht egaal. Hier valt er van één kant licht op het gelaat; de andere helft is donker.

Zelfportret uit 1948 staat aan het begin van een reeks schilderijen waarin dat wat de schilder ziet, in de weergave steeds verder uiteenvalt. Geleidelijk aan zullen de verftoetsen een eigen ritme krijgen.

In Fernhouts oeuvre nemen de zelfportretten een belangrijke plaats in. In zijn beginjaren schilderde hij – om te oefenen – in een periode van drie jaar (1927-1930) vijf zelfportretten; vervolgens voegde hij daaraan tot 1954 met intervallen van circa twee jaar nog eens twaalf toe. In 1953-1954 schilderde hij zijn laatste zelfportret. Naast portretten van zichzelf schilderde hij tot ver in de jaren vijftig vrij veel portretten in opdracht, vooral voor het geld. Artistieke aspiraties speelden daarbij een ondergeschikte rol.

Er zijn allerlei redenen te bedenken waarom Fernhout op gezette tijden een zelfportret schilderde. Misschien hield het verband met een belangrijke gebeurtenis in zijn leven, zoals een goede vriendin van Fernhout, de zenuwarts en dichter Margaretha Droogleever Fortuyn-Leenmans (M. Vasalis), opperde: 'Hoe kom je bij een nieuw zelfportret? Meestal dacht ik, doe je dat na een periode van je leven, waarin je iets afsluit, waarin er iets gebeurd is – Is dat zoo?'¹ Het *Zelfportret* uit 1948 zou dan een nieuwe fase in zijn persoonlijk leven markeren. De gebeurtenissen die aan dit portret voorafgingen lijken dit te bevestigen. Het huwelijk met Rachel Pellekaan was na hun terugkeer in Nederland gestrand. In 1947 werd de scheiding officieel. In dat jaar had hij ook zijn toekomstige vrouw Nannette Salomonson leren kennen, met wie hij in april 1949 trouwde.

Waarschijnlijk was de aanleiding een zelfportret op te zetten echter minder dramatisch. Bij belangrijke presentaties van zijn werk, te beginnen bij zijn eerste solotentoonstelling bij Kunstzaal Van Lier in 1932, toonde Fernhout gewoonlijk ook een recent zelfportret. *Zelfportret* uit 1948 zou dan geschilderd zijn met het oog op de tentoonstelling waarop het voor het eerst te zien was, de 'maiden'-tentoonstelling van De Groep in het Stedelijk

Noten

1

M. Droogleever Fortuyn-Leenmans aan Fernhout, 20 februari 1945, Erven Edgar Fernhout.

Museum in Amsterdam. De oprichting van De Groep was een initiatief geweest van Fernhout. 'De opzet is om van eenige schilders en beeldhouwers, uit verschillende richtingen, een tentoonstelling te maken, waar zij 2 à 3 van hun beste werken van het jaar laten zien. (...) Het is onze bedoeling hiervan een jaarlijksche manifestatie te maken, wat door het karakter van deze tentoonstelling – een paar werken, geen overzicht – al duidelijk is, anders heeft het o.i. ook geen zin', schreef hij op 17 februari 1947 aan de directeur van het Stedelijk Museum, Willem Sandberg.² Hij zelf toonde een jaar later als 'beste werken van het jaar' drie specimina van de genres waarin hij zich in de loop der jaren had gespecialiseerd: *Flesjes*, *Landschap* en *Zelfportret*.³ Het eerstvolgende zelfportret schilderde Fernhout in 1949-1950. Het was aansluitend te zien op de tweede tentoonstelling van De Groep. Het zelfportret dat hij in 1951 voltooide, was te zien op de derde en laatste tentoonstelling van De Groep in datzelfde jaar in het Stedelijk Museum.

Dat het maken van deze zelfportretten samenviel met Fernhouts activiteiten voor De Groep, sluit niet bijvoorbaat uit dat het tevens hartekreten waren, zoals mevrouw Droogleever Fortuyn meende: 'de zelfportretten waren zijn lot, zij waren een "cri de coeur"'.⁴ Maar het is dan wel opmerkelijk dat Fernhouts hart schreeuwde op het ritme van zijn tentoonstellingen.

2

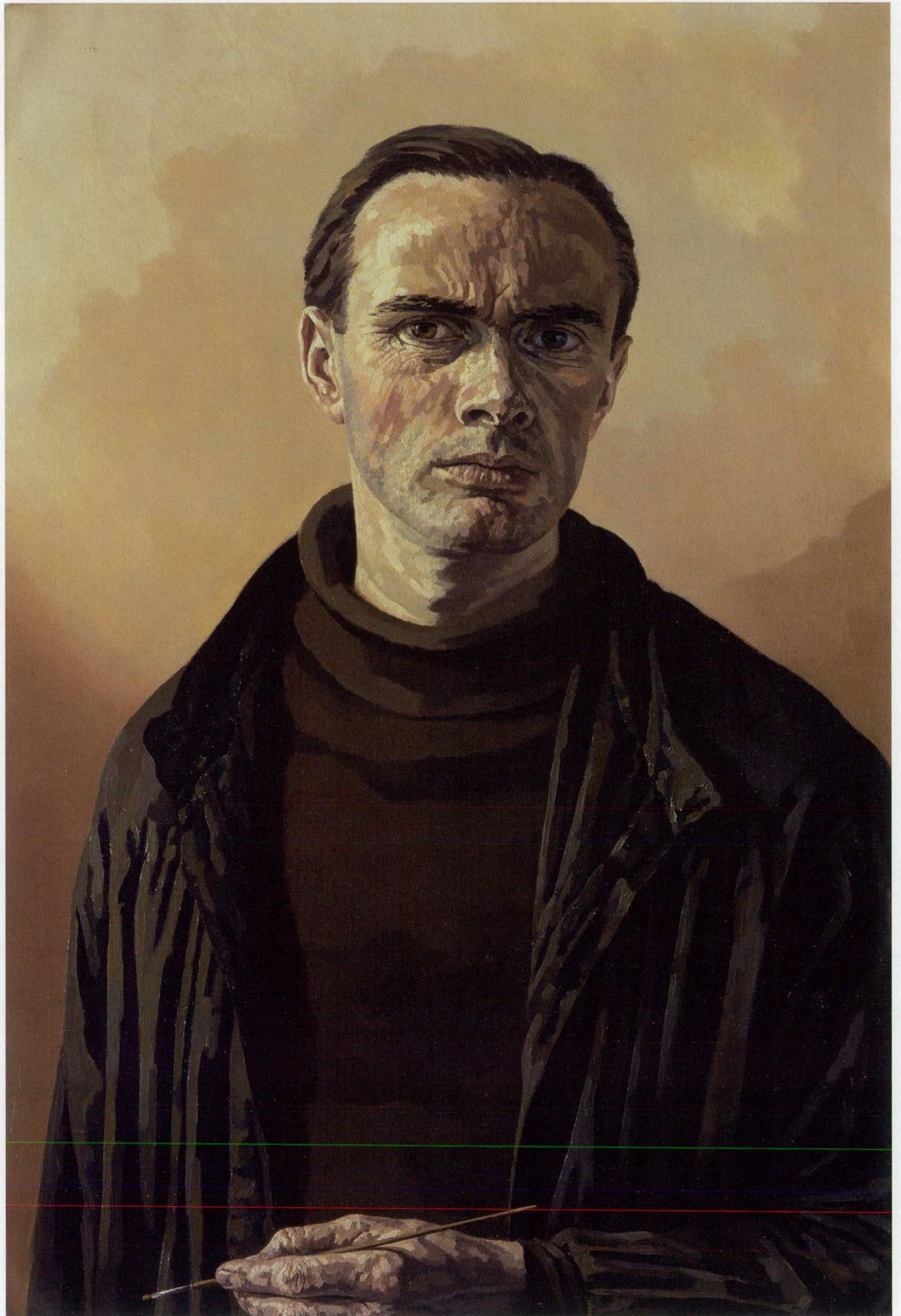
Fernhout aan Willem Sandberg, 17 februari 1947, map tent. De Groep, 1948, Archief Stedelijk Museum, Amsterdam. Met dank aan Caroline Roodenburg-Schadd, die zo vriendelijk was de stukken over De Groep in het archief van het Stedelijk Museum op te zoeken.

3

Flesjes, 1948, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; *Landschap*, 1948, particuliere collectie; voor verdere gegevens zie: A. van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, cat.nrs 143 en 147. Sandberg kocht *Zelfportret* aan voor de collectie van de Stichting Buyko die werd gefinancierd door De Bijenkorf en in bruikleen was gegeven aan het Stedelijk Museum, zie C. Roodenburg-Schadd, 'Bijko, buyko, buykoop. Willem Sandberg, het Stedelijk Museum en de Bijenkorf-collectie', *Jong Holland* 15 (1999) 2, pp. 62-78 (speciaal p. 68). *Zelfportret* sloot in de verzameling van het Stedelijk mooi aan bij het andere zelfportret van Fernhout in het museum: *Zelfportret* uit 1935, dat vóór de oorlog was verworven.

4

M. Droogleever Fortuyn vertelde dit aan Nico Brederoo, zie Brederoo 1985, p. 24.



Stilleven met palet 1954

olieverf op doek, 54 x 73 cm
sign. r.o.: Fernhout '54
Collectie Cammelbeeck

Herkomst

kunstenaar; Charley Toorop, Bergen (1955)

Noten

1
Fernhout in een brief aan Edy de Wilde, 3 juni 1954, tentoonstellingsarchief 1936-1979, inv.nr 9, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

2
Fernhout in een brief aan George Cammelbeeck, 11 juli 1954, particulier bezit.

3
Op *Stilleven met palet* na zijn de Romeinse stillevens in het bezit van de Erven Edgar Fernhout. Voor verdere gegevens zie A. van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, cat. nrs 221 *Funghi* (paddestoelen), 223 *Brood op hout* en 224 *Pane casareggio* (een bepaald soort brood).

4
Fernhout in een brief aan George Cammelbeeck, 11 maart 1955, particulier bezit.

5
In 1969 noteerde Fernhout zijn waardering voor de schilderijen uit de periode 1949-1969 die nog in zijn bezit waren in zijn schriftje (Erven Edgar Fernhout). Hij hanteerde een systeem van plussen en minnen, waarbij twee plussen blijk gaven van de hoogste waardering en een min van de laagste; daartussen lagen plus en plus-min: *Funghi* en *Pane casareggio* waardeerde hij met een min; *Brood op hout* met een plus. Dubbelplus kreeg van de werken die hij tussen 1949 en 1958 schilderde alleen *Zelfportret* uit 1953-1954 en *Rotte appels tegen verflap* uit 1954, Erven Edgar Fernhout (Van den Berk, op.cit. (noot 3), cat.nrs 216 en 217).

6
werken van edgar fernhout, Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 15 mei tot 14 juni 1954.

7
'Mijnheer de Burgemeester, dames en heren', typoscript, tentoonstellingsarchief 1936-1979, inv.nr 9, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

Toen Fernhout in 1954 het aanbod van zijn broer John kreeg om samen met zijn tweede vrouw Netje Salomonson de zomermaanden in diens flat in Rome door te brengen, nam hij dat na enige aarzeling aan: 'Het is een beetje riskant zoo lang weg te gaan – omdat je dingen kunnen ontgaan hier – maar als je teveel denkt, doe je nooit iets'.¹ Eenmaal in Rome hadden Fernhout en zijn vrouw geen spijt van hun besluit: 'Ons verblijf in Rome is heerlijk – het is een verrukkelijke stad – en we willen niet meer terug'.²

In Rome schilderde hij in de periode van begin juni tot half oktober vier stillevens (in volgorde van voltooiing): *Funghi*, *Stilleven met palet*, *Brood op hout* en *Pane casareggio* (cat.nr 83).³ Op *Stilleven met palet* pakte Fernhout een geliefd motief op: zijn schilderspullen. In de jaren veertig en begin jaren vijftig componeerde hij een groot aantal stillevens van schilderfljes, soms aangevuld met palet, paletdoppen, paletmes, penselen en verflappen. Op dit stilleven ligt op een tafel een leeg palet op een witte lap; een schilderstok doorsnijdt het beeldvlak van links naar rechts. Een fles met olie of terpentijn staat, rechtsboven, aan de rand van de tafel.

Fernhout kon *Stilleven met palet* na terugkomst in Amsterdam vrijwel meteen aan twee kopers kwijt, een ongekennde luxe. George Cammelbeeck, een goede vriend die hem ook financieel ondersteunde, was een van de gegadigden, maar ook zijn moeder had belangstelling voor dit werk. Fernhout koos voor de laatste, maar wilde de eerste niet voor het hoofd stoten: 'Mijn moeder heeft haar Mondriaan verkocht aan Den Haag, voor een fiks bedrag. Hiervan heeft zij nu een schilderij van mij gekocht. Er was één ding dat zij wilde hebben, n.l. het stilleven met palet uit Italië! Ik vond het erg vervelend, omdat jij er zoo voor voelde – maar kon toch niet nee zeggen in dit geval. Ik hoop, dat je het begrijpt – het blijft in ieder geval aangeteekend, dat het schilderij eens /indien gewenst aan jou moet toebehooren'.⁴ Na de dood van Charley Toorop kwam het alsnog in de collectie van de Eindhovense advocaat terecht.

Later was Fernhout zelf niet zo erg te spreken over de Romeinse stillevens.⁵ Dat had alles te maken met zijn veranderde kijk op kunst in het algemeen en in het bijzonder op zijn eigen werk.

Toen Fernhout naar Rome ging, had hij net zijn eerste museale eenmanstentoonstelling achter de rug. In het Van Abbemuseum in Eindhoven was met 28 schilderijen – stillevens, (zelf)portretten en landschappen – de balans opgemaakt van de periode 1945-1954.⁶ Edy de Wilde, goede vriend en directeur van het museum, had bij de opening van de tentoonstelling gesproken over de ontwikkeling van de moderne kunst na de Tweede Wereldoorlog. Hij merkte bij die gelegenheid op: 'In de jaren na de laatste wereldoorlog wordt het beeld van de kunsten beheerst door de neiging naar het abstracte. Bijgevolg neemt de abstracte kunst bij voortduring een belangrijke plaats in de tentoonstellingen in'.⁷ Deze woorden waren eerder bedoeld om zijn eigen



verzamelbeleid te verdedigen dan het werk van Fernhout te karakteriseren,⁸ maar ze geven aan waarnaar De Wildes belangstelling vooral uitging. De Wilde stond niet alleen in deze opvatting; ook Willem Sandberg en Hans Jaffé, respectievelijk directeur en adjunct-directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam, waren die mening toegedaan. Het was onvermijdelijk dat Fernhout beïnvloed werd door de modernistische visie van de wegbereiders van de abstracte kunst in Nederland. Zij stonden elkaar in die periode allen zeer na.

Uiteindelijk zouden de stillevens, de portretten en de landschappen uit de periode 1935-1958 niet meer voldoen aan Fernhouts maatstaven. Toen hij in 1971 de balans opmaakte van zijn gehele oeuvre ter gelegenheid van de 'drie generaties-tentoonstelling' in De Lakenhal in Leiden, koos hij uitsluitend werk dat hij achteraf als 'eigen' beschouwde.⁹ In zijn optiek waren dat die werken, waarin de neiging naar het abstracte zich had aangediend dan wel doorgezet.

Het was een genadeloos oordeel over een periode van ruim twintig jaar schilderen, zoals alleen een kunstenaar, volkomen geïnvolveerd in zijn recentste werk, kan vellen.

8

Terwijl musea volgens De Wilde tot taak hebben 'een beeld [te] geven van hetgeen er leeft op de ateliers van de beeldende kunstenaars van onze tijd', beklemtoonde hij dat Fernhouts 'naoorlogse werk onafhankelijk [is] gebleven van hetgeen op de ateliers van zijn kunstbroeders ontstaat'.

9

'Om die reden zijn bepaalde perioden van alle drie exposanten in deze representatie weggelaten: bij Jan Toorop betreft dit bijv. het heel vroege werk en de periode na 1911, bij Charley Toorop de Parijse jaren en bij Fernhout diens gehele middenperiode van 1935 tot 1958. Op zulke momenten immers heeft een andere invloed tijdelijk gedomineerd, ten detrimente van de eigen persoonlijkheid. Leidraad van deze werkwijze is geweest de gedachte van Edgar Fernhout, om alleen die perioden te laten zien, die achteraf als eigen onderkend worden', P.N.H. Domela Nieuwenhuis, A. Westers en M.L. Wurfbain, '[inleiding]', *tent.cat. jan toorop, charley toorop, edgar fernhout, schilderijen*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal); Dordrecht (Dordrechts Museum) en Groningen (Groninger Museum) 1971-1972, p. 5. Uit het tentoonstellingsdossier (Archief De Lakenhal, Gemeentearchief Leiden) blijkt dat Fernhout niet alleen een grote inbreng had in de keuze van de tentoongestelde werken, maar ook in de samenstelling van de catalogus, zie onder meer de brief van 20 oktober 1971 van Fernhout aan M.L. Wurfbain, directeur van De Lakenhal en feitelijke auteur van de inleiding. Hierin gaf Fernhout zijn commentaar op het concept van de inleiding dat Wurfbain hem ter controle had toegestuurd.

Stronken en net 1957

olieverf op doek, 85,5 x 84,5 cm

sign. r.o.: Fernhout '57

Collectie Cammelbeeck

Herkomst kunstenaar

Noten

1

A. van den Berk en J. Moerbeek, 'Fernhouts oeuvre, een overzicht', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, p. 105, noot 53. Fernhout geciteerd naar Cammelbeeck 1969, pp. 8-9.

2

Fernhout had zich voor zijn terugkeer naar Bergen afgevraagd: 'Bevrijd ik me door terug te keren op mijn basis en mij ten diepste te confronteren met mijn verleden – een keus van dood of leven, ondergang of eindelijk werkelijke bevrijding – of aanvaard ik de uitdaging niet', Fernhout geciteerd naar Cammelbeeck 1969, p. 8.

3

J. van Geest, *Wim Schuhmacher. De Meester van het Grijs*, Arnhem 1991, p. 147.

4

Fernhout aan René Radermacher Schorer, 9 mei 1956, KB.

5

Fernhout in een vraaggesprek met Betty van Garrel, 'Fernhout's worsteling', *Haagse Post* 12-18 november 1969.

6

Uit de brieven aan George Cammelbeeck blijkt dat Fernhout omstreeks 1954-1955 het plan had een kunsthandel in Amsterdam op te zetten: 'Onze kunsthandelplannen stagneeren nog steeds – erg moeilijk om een ruimte te vinden' (30 januari 1955) en 'De kansen op het realiseren van ons plan stijgen weer. We kunnen waarschijnlijk een verdieping krijgen boven de Bezige Bij' (11 maart 1955). Toen Magdalene Sothmann Fernhout in 1957 de gelegenheid bood om zijn schilderijen tentoon te stellen, was het niet langer nodig naar eigen expositieruimte uit te kijken. Met een onderbreking in 1963, toen hij een overzichtstentoonstelling had in het Van Abbemuseum in Eindhoven en aansluitend in het Stedelijk Museum in Amsterdam, liet hij van 1957 tot en met 1973 om de twee jaar bij Magdalene Sothmann zijn nieuwste werk zien. Tot 1970, toen hij bij Galerie Nouvelles Images in Den Haag exposeerde, zouden dit de enige solotentoonstellingen van zijn werk zijn.

'De sprong is nu gemaakt. Ik heb me nu wezenlijk bevrijd van het me afzetten tegen hetgeen vroeger is gebeurd. De nieuwe taal heb ik gevonden. Waar het nu om gaat, is die taal te verrijken, te intensiveren, maar het is duidelijk: de intensiteit, de rijkdom van die taal, die immateriële dimensie is afhankelijk van en valt samen met de intensiteit, de rijkdom van eigen leven. Daarom kan ik niets forceren nu ik mijn taal gevonden heb en de sprong gemaakt is.' Toen Fernhout dit schreef aan zijn vriend en verzamelaar van zijn werk George Cammelbeeck, had hij *Stronken en net* in gedachten.¹ Zijn gevoel van bevrijding hing nauw samen met de dood van zijn moeder op 5 november 1955. Hij hoefde zich niet meer tegen haar af te zetten.

Fernhout nam – en daaruit blijkt wel dat hij het verleden de baas was – zijn intrek in de atelier-woning in Bergen, het territorium van zijn moeder.² De 'meester van het grijs', Wim Schuhmacher werd door Fernhout uitgenodigd het interieur met het gele en rode houtwerk en de witte wanden over te schilderen in diens favoriete kleur.³ 'Het huis is erg veranderd en helemaal "van ons" geworden. We wonen helemaal beneden – boven is mijn werkverdieping. De kleuren zijn allemaal veranderd – en rustiger geworden', liet Fernhout op 9 mei 1956 René Radermacher Schorer weten.⁴ De werken van Charley Toorop die nog in het huis hingen, werden een voor een verkocht: 'Die konden niet blijven hangen, dat was zo'n stuk aanwezigheid.'⁵ Fernhout verving ze door zijn eigen doeken.

De verhuizing, na 11 jaar Amsterdam, naar het landelijke Bergen had zijn weerslag op het werk. Fernhout legde zich toe op duinlandschappen, strandstillevens en zeegezichten. Zijn werkwijze bleef evenwel dezelfde. In tegenstelling tot zijn grootvader en zijn moeder die de natuur geregeld 'en plein air' schilderden, wakkerde de natuur bij hem niet de behoefte aan buiten te werken. Net als voorheen schilderde hij in de beslotenheid van zijn atelier. Soms schetste hij buiten. Strandvondsten nam hij mee naar huis om ze daar tot een compositie te arrangeren.

Stronken en net markeert Fernhouts artistieke volwassenheid. Het is een van de eerste schilderijen die hij in Bergen maakte. Net als bij *Verdorpe vijgenbladeren* (cat.nr 75) schilderde Fernhout hier een op de grond uitgestald stilleven. Maar, anders dan op het vroegere werk, beeldvullend. Als een eigentijdse variant op de maniëristische *figura serpentina* (slangenvorm) kronkelen het verweerde touw en de 'hals' en de 'kop' van de grootste stronk over het beeldvlak.

Opmerkelijk is het gebruik van onnatuurlijke kleuren, maar opvallender nog is de toets. Toen dit werk in oktober 1957 in de galerie van Magdalene Sothmann in Amsterdam werd tentoongesteld,⁶ schreef de kunstcriticus van *Het Parool*, J.M. Prange: 'De



aandacht, die deze (...) schilder had voor het detail, leidde hem ertoe meer en meer zijn objecten als het ware te ontleden en allerlei kleine verschillen in kleur en structuur en oppervlak te accentueren, te verhevigen. (...) Zijn strandgezichten of liever de opeenhopingen van schelpen, stukken kurk en hout, touwen en aanspoelsels op het zand, zijn zeegezichten en duinen, naderen door deze zucht tot ontleding het onherkenbare. Nòg zijn ze heel reëel op enkele brokken (meest achtergronden met golven e.d.) na; maar ze staan op het punt in vlakjes uit elkaar te vallen en tot alleen maar een spel van ritmische lijnen te worden'.⁷ Prange had zijn bespreking geopend met 'Het zou me warempel niet verwonderen als Edgar Fernhout over vijf jaren half-abstract en over tien jaren geheel abstract zou werken'. Zijn misprijzend bedoelde woorden zouden een voorspellende waarde blijken te hebben.

Edgar Fernhout in zijn atelier, circa 1956; foto: Lucebert, Nederlands Fotoarchief, Rotterdam.

Rechts achter Fernhout liggen de ingrediënten van dit strandstilleven uitgesteld op een tafeltje: de stronken en het net; links die voor Strand (2) uit 1956 [cat.nr 85].



7

J.M. Prange, 'De zucht tot ontleding van Edgar Fernhout. Tentoonstelling bij Magdalene Sothmann', *Het Parool* 8 oktober 1957.

Zee (ochtend) 1959

olieverf op doek, 80 x 80 cm
sign. l.o.: Fernhout '59
particuliere collectie

Herkomst

Galerie Magdalene Sothmann, Amsterdam;
J.R. Voûte, Den Haag

In 1957 schilderde Fernhout een zeegezicht: *Zee (1)*.¹ Hiermee pakte hij voor het eerst een onderwerp op dat niet al eerder door Charley Toorop was geschilderd. Het verbindt hem met Jan Toorop, voor wie de zee een belangrijk schilderkunstig en soms symbolisch motief was. Fernhout voltooide met de zeegezichten die hij tussen 1957 en 1959 schilderde, zijn zoektocht naar een manier om zijn beleving van de natuur adequaat vorm te geven: geleidelijk lost het motief op in het ritme van de penseelstreken. Met *Zee (3)*, dat Fernhout in 1957 opzette en het jaar daarop voltooide, schilderde hij een vrij traditioneel zeegezicht (cat.nr 87). De stormachtige zee rolt het strand op met schuimkoppen op de golven. *Zee (3)* was, in zijn eigen ogen, beter dan de twee voorgaande zeegezichten: 'het wordt goed, geloof ik, ik zie tenminste langzaam opkomen waarom ik het gemaakt heb. Ik kom er, voor mijn gevoel, een stuk verder mee, dan met de eerste twee'.² Een maand later schrijft hij: 'Het is eigenlijk een raar avontuur dat schilderen – je weet nooit waar je heen gaat; tenminste niet verder dan een of twee schilderijen vooruit – en zelfs dat verandert onder je handen – soms ten goede, soms ten kwade! Dit laatste zeg ik vanwege het bijgeloof – want ik heb wel de indruk, dat ik steeds verder kom op m'n weg'.³

Op *Zee (ochtend)*, dat hij in 1959 voltooide, verbeeldde Fernhout een kalme zee. De compositorische indeling in twee helften met de horizonlijn exact op de horizontale middenas van het doek versterkt het effect van kalmte. De verf is met langgerekte horizontale penseelstreken aangebracht. Het zand van het strand gaat over in het water van de zee, zoals het blauwgroene zeewater overgaat in het blauw van de lucht. Subtiële toonverschillen en de breedte van de penseelstreek geven de overgang tussen zand, water en lucht aan. *Zee (ochtend)* maakte Fernhout naar een schets naar de natuur. Op die studie (waarop de portretschets op het tegenoverliggende blad een afdruk heeft achtergelaten), staan aantekeningen voor de uitvoering in olie: '80 x 80', 'lucht', 'zee', 'strand'. Hij noteerde bovendien waar 'enkele witten' moesten worden aangebracht en waar de kleurtoon 'donker' (want 'nat') moest worden. Op *Zee bij storm* uit 1958-1959 waaraan hij werkte toen hij *Zee (3)* en *Zee (ochtend)* schilderde maar dat hij als laatste voltooide, is het beeld niet langer volgens het traditionele schema opgebouwd: de verschillende plans, die hij op *Zee (3)* nog duidelijk aanzette en op *Zee (ochtend)* in elkaar liet overlopen, zijn verdwenen; het zeegezicht is niet langer een vergezicht met voor- en achtergrond en een middenplan daartussen. Het ritme van de golven is geheel omgezet in het ritme van de verftoetsen. In deze drie werken ligt de overgang van realisme naar abstractie besloten die Fernhout in de periode 1957-1959 maakte. Niet langer was de visuele waarneming van de natuur bepalend voor de opbouw van de compositie, maar de innerlijke beleving van de natuur, die op het beeldvlak vorm kreeg in ritmisch aangebrachte kleurtoetsen.

Noten

1

A. van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, cat.nr 249.

2

Fernhout in een brief aan George Cammelbeeck, 13 december 1957, particulier bezit.

3

Fernhout in een brief aan George Cammelbeeck, 17 januari 1958, particulier bezit.

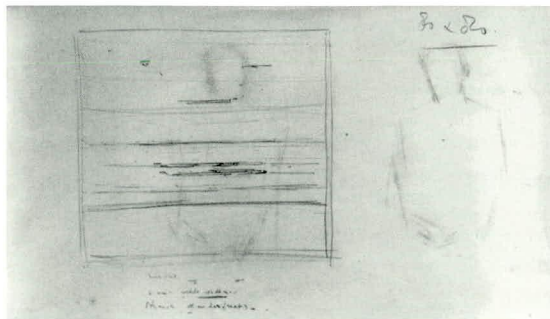


'Ik ben steeds hard aan het werk – met vrij grote doeken – landschappen en zeegezichten – stil en stormachtig. Het is heerlijk werken in het grote atelier – ik heb het gevoel dat ik eindelijk werkelijk op gang kom', schreef Fernhout in een brief van 17 januari 1959 aan Lotte Radermacher Schorer. Het is een opvallend optimistisch geluid en er was nog meer hoopgevends: Fernhout was in afwachting van de geboorte van zijn zoon. Negen dagen later werd Rik geboren: 'Wij verheugen ons erop om met het hele gezin naar ons huis te trekken. Het zal een heerlijk leven zijn'.⁴

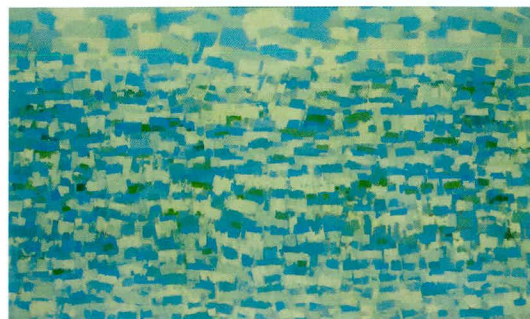
Zee (3), 1958, olieverf op doek, 100 x 100 cm, particuliere collectie



Zee (ochtend), krijt op papier, 30 x 50 cm, tekening uit schetsboek 1956-1957, Erven Edgar Fernhout



Zee bij storm, 1958-1959, olieverf op doek, 81 x 130 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



4
Fernhout in een brief aan Lotte Radermacher Schorer-Hasselman, 29 januari 1959, KB.

Aarde 1962

olieverf op doek, 90 x 115 cm

sign. r.o.: Fernhout '62

Collectie Cammelbeeck

Herkomst kunstenaar

Noten

1
Makkelijk ging het niet: 'er is maar zo weinig dat ik vind te kunnen laten zien – ik zie er erg tegen op. (...) ik leg me graag bij jouw oordeel (en ervaring) neer om te doen als je goed vindt', Fernhout aan Edy de Wilde, 8 december 1962, Tentoonstellingsarchief 1936-1979, inv.nr 24, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven. Een eerdere *Aarde* keurde Fernhout af: *Aarde*, 1962, Erven Edgar Fernhout, zie A. van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, cat.nr 286. Zie voor *Zee* en *Herfst*, beide uit 1962, respectievelijk Erven Edgar Fernhout en Van Abbemuseum: ibidem, cat.nrs 288 en 289. Nico Brederoo meldt dat Fernhout de afgekeurde *Aarde* 'onder zware persoonlijke spanning (...) uit pure emotie op het doek "gegoooid" heeft en het zo heeft gelaten als "persoonlijk document"', Brederoo 1985, p. 70.

2
Fernhout geciteerd naar [Anoniem], 'Exposeert: Edgar Fernhout in Van Abbe', *Nieuwe Eindhovense Krant* 9 maart 1963. De tentoonstelling was van 9 maart tot 8 april in het Van Abbemuseum te zien en van 3 mei tot 3 juni in het Stedelijk Museum.

3
Fernhout geciteerd naar Cammelbeeck 1969, p. 8.

4
'Comme je suis convaincu que vous êtes un grand maître de votre generation j'aime suivre votre evolution picturale dans ma collection. Veuillez me faire signe quand vous aurez terminé une toile importante? Après avoir reçu votre indication je me rendrai aussitôt que possible à Paris.' (Omdat ik ervan overtuigd ben dat u een grote meester van uw generatie bent wil ik uw schilderkunstige ontwikkeling volgen in mijn verzameling. Wilt u mij het laten weten wanneer u een belangrijk doek klaar hebt? Op uw aanwijzing zal ik zo snel mogelijk naar Parijs komen.), De Wilde in een brief aan Jean Bazaine, 23 november 1954, Beheersarchief, inv.nr 76, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

'Ik ben hard aan het werk – een nieuwe aarde (de eerste komt niet mee) – en een zee. De herfst is wel klaar geloof ik', schreef Fernhout op 8 december 1962 aan Edy de Wilde, die op dat moment een solotentoonstelling van zijn werk voorbereidde.¹ In het Van Abbemuseum in Eindhoven en aansluitend in het Stedelijk Museum in Amsterdam liet Fernhout in 1963 'de hele lijn van [zijn] ontwikkeling' in de periode 1944-1962 zien: 'Maar wezenlijke veranderingen zijn er niet (...). In mijn eerste schilderijen zijn alle elementen van nu al aanwezig, zee, duinen, maar rechtstreekser herkenbaar. Wat niet wil zeggen dat ik nu abstraheer, ik maak een nieuw beeld van wat ik zie, ik vertaal het in kleur en ritme'.² Het meest recente werk op de tentoonstelling was *Aarde*.

Fernhout beschouwde zijn wijze van werken dus niet als een vorm van abstraheren, maar omschreef die liever met 'vertalen'. Hij gaf ook nu de werkelijkheid weer maar als het ware in een anders gecodeerde vorm. Hij wilde een ander, algemener aspect van de werkelijkheid tonen en kon daarvoor met de oude taal niet uit de voeten. 'Ik heb zo weinig meer of beter niets meer waaraan ik mij kan vasthouden. Het is zo innerlijk, zo introvert, dat het bijna niet meer naar buiten te brengen, te verbeelden is. Wat ik wil, is een eenheid, de eenheid die er tussen alles is.'³ Enig houvast vond hij echter wel in de contemporaine schilderkunst. Want ook al wordt Fernhout doorgaans afgeschilderd als een introverte eenling die zijn eigen weg ging – hij voedde die gedachte overigens zelf –, er waren wel degelijk oriëntatiepunten. Die werden in het midden van de jaren vijftig geboden door het werk en de ideeën van Jean Bazaine.

Het was De Wilde, die in Bazaine een grote meester herkende, en hem in Nederland bredere bekendheid gaf. Hij wilde een representatief overzicht van diens werk in 'zijn' verzameling opnemen.⁴ In 1956 haalde hij Bazaine over in de zomer in Veere en Bergen te komen werken.⁵ Toen of kort daarna bracht hij ook Fernhout persoonlijk met Bazaine in contact.

Tevoren, in 1955, had De Wilde zijn fascinatie voor Bazaine verwoord in *Museumjournaal*. Wat hij aan de hand van Bazaines *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* over diens werk en kunstenaarschap naar voren haalde, is op essentiële punten vergelijkbaar met wat Fernhout enkele jaren later als zijn nieuwe streven presenteerde. Waar Bazaine 'de grote gemeenschappelijke structuur der dingen, de diepe overeenkomst tussen mens en wereld' wilde verwerkelijken, wilde Fernhout 'de eenheid die tussen alles is' verbeelden.⁶ Over de werkwijze van Bazaine schreef De Wilde: 'Het schilderij ontstaat eerst nadat het thema geheel eigen is geworden, geheel in de schilder leeft. Dan eerst kan het hele complex van structuur, beweging, ruimte etc. tot een definitieve vorm komen'.⁷ Het ging volgens De Wilde om een 'identificatie met de

5

Fernhout kon het werk van de Fransman in het Stedelijk Museum (vanaf 1946) en in het Van Abbemuseum (vanaf 1951) zien. Over Bazaines verblijf aan de Zeeuwse en Noord-Hollandse kust in 1956, zie de brief van Edy de Wilde aan Bazaine, 11 mei 1956, Beheersarchief, inv.nr 104, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (met dank aan René Pinget die mij hierop attenderde).

6

Bazaine in zijn *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (tweede editie 1953), geciteerd naar E.L.L. de Wilde, 'Jean Bazaine', *Museumjournaal* 1 (1955) 3, pp. 41-43 (citaat op p. 42). De Wilde gebruikt hetzelfde citaat in een andere vertaling in tent. cat. *De Verzameling*, Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1956 [z.p.]: 'Het gaat erom de grote gemeenschappelijke structuur, de diepe verbondenheid tussen mens en wereld te realiseren'. In deze collectiecatalogus gaf hij aan dat Bazaine binnen de drie abstracte stromingen die hij in de eigentijdse kunst onderscheidt, de stroming vertegenwoordigt 'die de menselijke reflectie op de dingen der buitenwereld in het middelpunt stelt'. 'Voor de schilders van deze stroming is het contact met de buitenwereld de voedingsbodem voor de kunst. In het contact met de buitenwereld worden de in onbewustheid sluimerende beelden en ervaringen van de kunstenaar tot klaarheid gebracht. De indruk van de buitenwereld is als de spiegel waarin het innerlijk beeld van de kunstenaar weerkaatst en tot bewustheid komt. In het scheppingsproces vormt zich het synthetische beeld dat in het schilderij tot uitdrukking komt.' Waarschijnlijk zag De Wilde Fernhout in 1962 als de Nederlandse vertegenwoordiger van deze vorm van abstractie.

7

De Wilde, op. cit. (noot 6), p. 41.

8

L. Tegenbosch, 'Edgar Fernhout', *de Volkskrant* 13 februari 1965.

9

[Anoniem], 'Edgar Fernhout, kleinzoon van Jan Toorop en de avantgarde', *Haagse Post* 31 oktober 1959.

10

Onder anderen door L. Tegenbosch, 'De derde Toorop Edgar Fernhout. Twintig jaar schilder-avontuur', *de Volkskrant* 22 maart 1963 en Vdh.[=J. van der Harten], 'Twintig jaar schilderen door Edgar Fernhout', *Eindhovens Dagblad* 16 maart 1963.

11

[Anoniem], op. cit. (noot 2).

12

Zie voor een analyse van Fernhouts manier van schilderen Fuchs 1971.

13

Aan het einde van de jaren zestig kwam ook de vriendschap met Cammelbeeck tot een einde. De Wilde had de Eindhovense advocaat en politicus, toen deze iemand zocht om een portret van zijn vader te schilderen, in 1951 of 1952 in contact gebracht met Fernhout. In totaal kocht Cammelbeeck dertien werken van hem; het laatste werk was *Winter* uit 1967 (particuliere collectie, zie A. Van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, cat.nr 312).

14

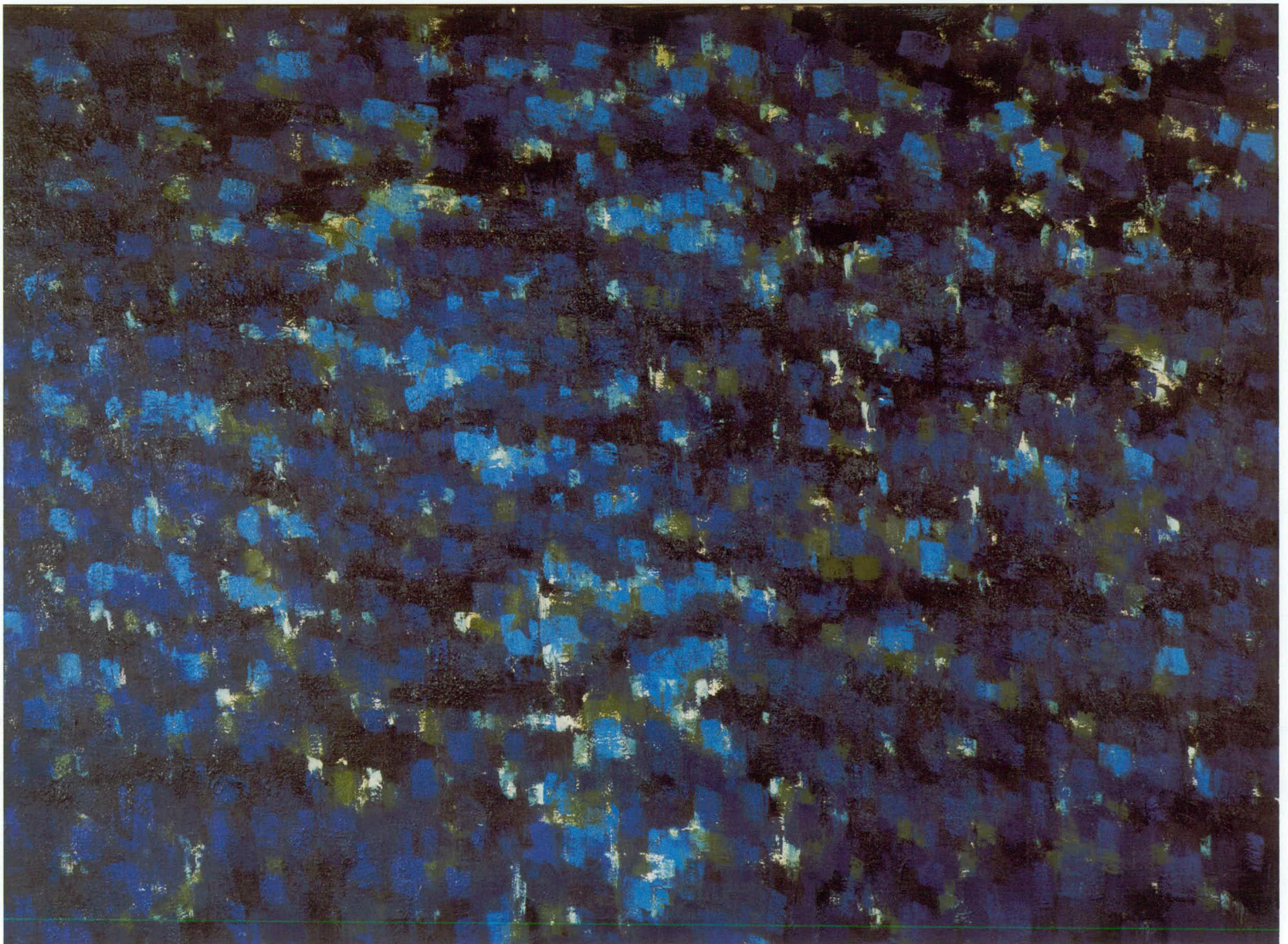
Edgar Fernhout, Eindhoven (Stedelijk van Abbemuseum) 4 januari - 14 maart 1976.

natuur'. Fernhout zou tien jaar later zeggen 'een verinnerlijkte schilderkunst' na te streven: 'Ik moet helemaal "zee" worden of "dooi" of "winter", om zee, dooi en winter te kunnen schilderen. Die schilderen dan door middel van mij, zichzelf'.⁸

Toen Fernhout werken als *Zee bij storm* uit 1958-1959 bij Magdalene Sothmann in Amsterdam liet zien, werd het belang van Bazaine voor de recente ontwikkeling in Fernhouts werk direct herkend: 'De impuls tot deze nieuwe ontwikkeling is waarschijnlijk van de Franse schilder Jean Bazaine uitgegaan, die, door de Eindhovense Van Abbe museumdirecteur E. de Wilde in Nederland geïntroduceerd, enige tijd in Bergen gewerkt heeft, aangetrokken door het wijde Hollandse land en die daar met Fernhout bevriend raakte'.⁹ Ook in 1963 werd de verwantschap met Bazaine in tentoonstellingsbesprekingen naar voren gebracht.¹⁰

Fernhout zelf gaf toe 'bewondering en vriendschap' voor Bazaine te voelen, maar: 'dat is allemaal niet zichtbaar in mijn werk'.¹¹ Op het oog was de gelijkenis inderdaad gering. Fernhout bracht op het doek zijn penseelstreken ritmisch aan in een min of meer regelmatige structuur en stemde zijn (beperkt aantal) kleuren sterk op elkaar af.¹² Bazaine zocht meer het contrast, zowel in de penseelstreek als in het kleurgebruik. Fernhout volgde kortom Bazaines voorbeeld niet klakkeloos na, maar werd erdoor geruggesteund bij het ontwikkelen van zijn eigen taal, zoals blijkt uit *Aarde*. Bazaine liet een kunst zien die de natuur weergaf en toch eigentijds, want abstract, was.

De tentoonstelling in 1963 in het Van Abbemuseum en het Stedelijk Museum, waar De Wilde net was aangetreden als opvolger van Willem Sandberg, zou de laatste museale eenmanstentoonstelling tijdens Fernhouts leven zijn. Toen omstreeks 1965 de vriendschap tussen De Wilde en Fernhout eindigde, kwam ook een einde aan de steun van de directeur voor de kunstenaar.¹³ Pas in 1975, enkele maanden na Fernhouts dood op 4 november 1974, pakte Rudi Fuchs in het Van Abbemuseum de draad weer op met een grote overzichtstentoonstelling van Fernhouts werk.¹⁴



In herfst 1973

olieverf op doek, 80 x 80 cm
sign. r.o.: F '73
particuliere collectie

Herkomst

Galerie Magdalene Sothmann, Amsterdam;
B. Mijnsen-s'Jacob, Elspeet; *Veiling Twentieth century art, sale 2442, Christie's, Amsterdam*
1 december 1999, lot 328

De jaargetijden waren voor Fernhout een geliefd onderwerp. Vroeger verwelkomde hij, net als Charley Toorop, de lente wel eens met een stilleven van bloesemtakken of voorjaarsbloemen en zette het najaar hem aan tot het schilderen van een herfststuk met dode bladeren, kale takken en soms dierenschedels (cat.nr 84). Na zijn verhuizing naar Bergen vertaalde Fernhout zijn beleving van de wisseling van de seizoenen in een abstract idioom. Begin jaren zeventig beperkte hij zich vrijwel tot het schilderen van voorjaar, herfst en winter. Misschien hield die keuze verband met zijn streven vóór alles het wetmatige in de natuur vast te leggen.

Een evenwichtige beeldopbouw kenmerkt Fernhouts werk van begin af aan (zie onder meer cat.nr 69). Eind jaren vijftig vond Fernhout een 'taal' van 'kleur en ritme' uit om zijn wereldbeeld vorm te geven (zie cat.nr 88). In de loop van de jaren zestig werd die taal steeds subtieler: met minder kleuren en een beheerste plaatsing van de toets. Op *In herfst* is het aantal kleuren gereduceerd tot twee, wit en felgeel. Voor Fernhout waren dit bij uitstek de kleuren van de herfst, zoals roze en groen de kleuren van het voorjaar waren (cat.nr 95). Volgens een bijna regelmatig patroon verschuiven en verspringen de vlakken ten opzichte van elkaar. Er is duidelijk te zien waar het geel over het wit is geschilderd, waar het wit over het geel. De rulle verflakken zijn groter en vormvaster dan voorheen. Kleur en ritme zijn nu in een regelmatige structuur verbonden.

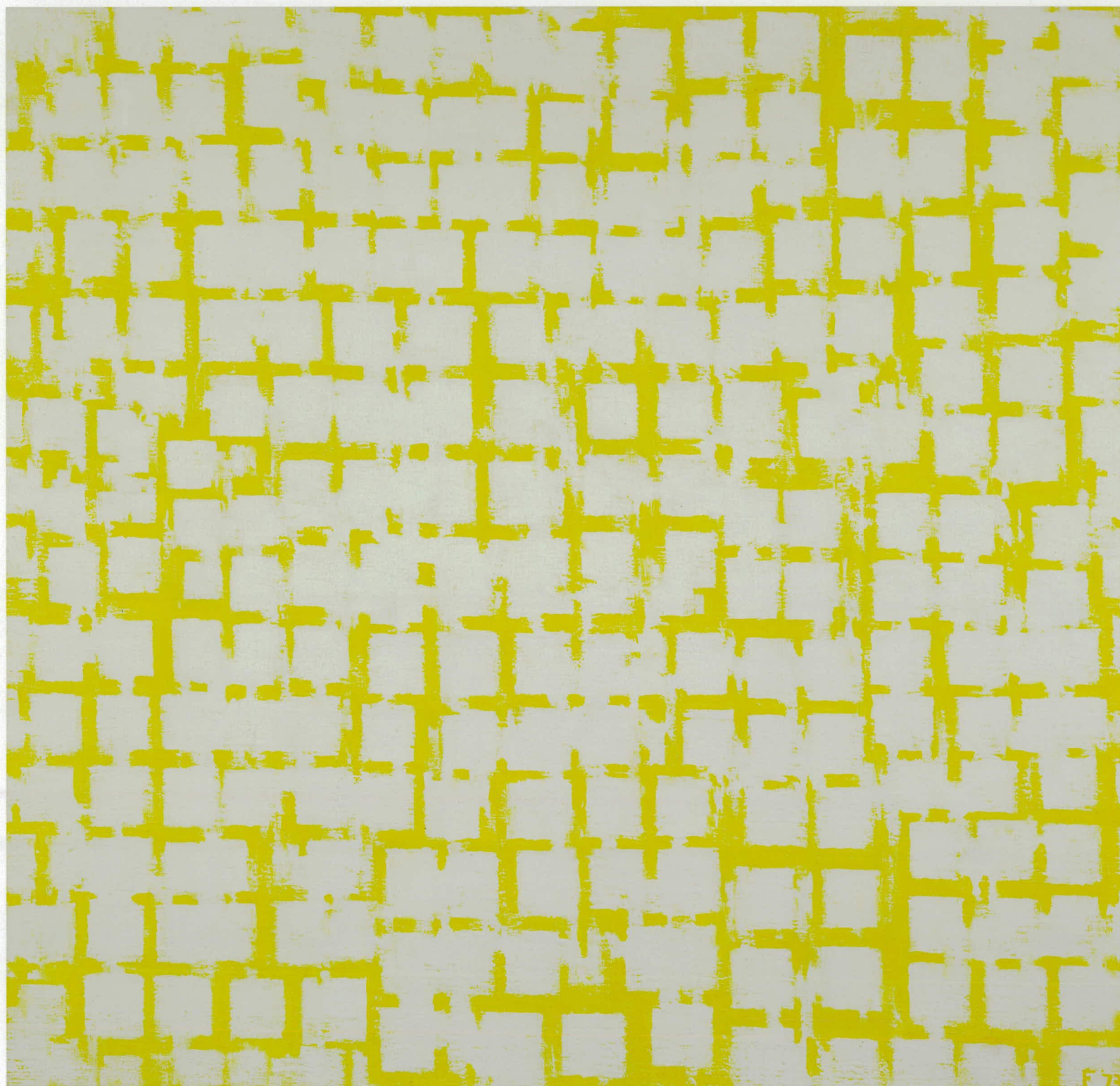
Ook externe factoren waren in die tijd van invloed op Fernhouts ontwikkeling. Vanaf 1967 was hij docent bij de Ateliers '63 in Haarlem en vanaf 1971 gaf hij ook les aan de Koninklijke Academie voor Kunst en Vormgeving in Den Bosch. Het docentschap dwong een bredere reflectie op zijn werk af. Collega's in het buitenland waren bezig de fundamentele van de schilderkunst te onderzoeken. Zo zette de Amerikaan Robert Ryman de beeldmiddelen minimaal in 'to paint the paint'. Hij gebruikte vooral de niet-kleur wit en maakte het schilderen op het vierkante doek beeldbepalend.¹ Het fundamentele schilderen was onderwerp van gesprek aan de Ateliers, ook in de lessen van Fernhout. Jaap Berghuis, een van zijn leerlingen, weet zich te herinneren van zijn eerste jaar aan de Ateliers: 'In '69 heb ik me bewust de beperking van kwast, verf en doek opgelegd, binnen die beperking moest het kunnen lukken'.² Dichter bij huis onderzochten met Fernhout bevriende kunstenaars als Ad Dekkers en Peter Struycken de ordening van de beeldmiddelen op wetmatige wijze. Mondriaan werd in de jaren zestig voor kunstenaars in Nederland in toenemende mate een ijkpunt, om zich aan te meten of tegen af te zetten.

Het formalisme oefende onmiskenbaar invloed uit op Fernhouts werk. Rudi Fuchs, als kunsthistoricus verbonden aan de Ateliers '63, schreef in 1971, in de catalogus bij de tentoonstelling *jan toorop, charley toorop, edgar fernhout, schilderijen* in De Lakenhal in

Noten

¹ Het werk van Ryman werd door Edy de Wilde vanaf 1972 verzameld en getoond in het Stedelijk Museum. De Wilde was op Rymans werk attent gemaakt door Jan Dibbets, zie R. Dippel, 'Schilderen als schilderen. Naar aanleiding van de tentoonstelling "Fundamentele schilderkunst" 1975', in G. Imanse (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984, p. 180. Dibbets was collegadocent aan de Ateliers '63 en goede vriend van Fernhout.

² Berghuis geciteerd naar ibidem, p. 185.



Leiden, over de 'geformaliseerde bouw' van Fernhouts recentste werken: 'Meer dan tevoren lijkt Fernhout zich hier te hebben bemoeid met de plaatsing van de kleurtoetsen (als ruimtelijke punten) ten opzichte van elkaar en ten opzichte van het vlak, – op een manier waarop Mondriaan visueel evenwicht zocht door vlakken ten opzichte van elkaar te laten balanceren. Ik meen dat zich daarmee iets fundamenteels in Fernhouts schilderen heeft gewijzigd: dat hij definitiever dan tevoren voor abstractheid heeft gekozen, en dat hij dat heeft gedaan om meer ruimte te krijgen voor het autonoom aanwezig-zijn van kleur'.³ 'Mondriaans werk is hem', aldus Fuchs, 'altijd bezig blijven houden, om niet te zeggen blijven obsederen'; 'In Fernhouts werk van na 1958 is dat merkbaar; zo sterk, misschien, dat met enige overdrijving kan worden gezegd dat zijn werk van na 1958 kan worden gelezen als een lange dialoog met Mondriaan'. Dat was inderdaad wat overdreven, maar er was zeker een verwantschap in streven.

Fernhout zag in 1971 zijn eigen oeuvre niet wezenlijk anders dan Fuchs. Hij liet op de tentoonstelling in Leiden de ontwikkeling van zijn werk zien vanaf 1958, beginnend bij *Duin*, waarin 'kleur en ritme' de overhand kregen op de visuele waarneming.⁴ Dat regelmatige vlakverdeling, evenwichtige beeldopbouw, lichtwerking en monochromie – zaken die ook op *In herfst* het beeld bepalen – aan de basis hadden gelegen van zijn kunstenaarschap demonstreerde Fernhout aan de hand van drie werken uit het begin van de jaren dertig, waaronder *Stilleven* uit 1932 en *Open raam* uit 1933 (cat.nrs 69 en 72). De werken uit de periode 1935-1958 hield hij buiten de selectie, omdat hij ze op dat moment niet als 'eigen' beschouwde.⁵

Na de tentoonstelling in Leiden zette de tendens tot een meer formalistische kunst door. *In herfst* uit 1973 is een fase in deze ontwikkeling.

³
Fuchs 1971, pp. 51-52.

⁴
Duin, 1958, Collectie Cammelbeeck, zie A. Van den Berk, 'Oeuvrecatalogus', in Van der Berk, Moerbeek en Steen 1990, op. cit. (noot 4), cat.nr 260 (afb. 76).

⁵
Zie voor deze tentoonstelling en Fernhouts selectiecriteria ook de beschrijving van *Stilleven met palet*, 1954, in deze catalogus.

Strengte vorst 1973

olieverf op doek, 90 x 90 cm

sign. r.o.: F '73

Erven Edgar Fernhout

Herkomst
kunstenaar

Fernhout werkte gewoonlijk aan meerdere schilderijen tegelijk.¹ Hij werkte naar zijn tweejaarlijkse tentoonstellingen bij Magdalene Sothmann toe, waar hij circa tien schilderijen toonde, vrijwel zijn gehele productie van de twee voorgaande jaren.² *Strengte vorst* voltooide Fernhout direct na *In herfst* (cat.nr 97).³ Bij *In herfst* speelde hij met de lichtval op het beeldoppervlak door afwisseling in de verfhuid aan te brengen. Op *Strengte vorst* is de verfhuid platter. Het was het begin van een tendens: de schilderijen van het jaar daarop zouden helemaal glad zijn. Het licht glijdt daar niet gehinderd door oneffenheden over het oppervlak. Ook de begrenzing van de vlakken is op *Strengte vorst* scherper dan op *In herfst*, waar de witte vlakken niet alleen soms sterk van textuur verschillen, maar ook voor een deel onderling met elkaar verbonden zijn. Deze ontwikkeling zette zich verder door, getuige de schilderijen waarin spaarzaam aangebrachte rechthoekjes met strak geschilderde contouren ritmisch binnen de grenzen van het beeldvlak dwarrelen (cat. nr 99). Deze werken doen qua schilderwijze denken aan het fijn geschilderde, realistische werk uit de jaren dertig, zoals *Bladeren* uit 1935 en *Zelfportret* uit 1937 (cat.nrs 74 en 76). Op een van zijn laatste schilderijen plaatste Fernhout blauwe vierkante vlakken van hetzelfde formaat op vrijwel gelijke afstand van elkaar tegen een groene ondergrond (cat.nr 100).⁴ Hij zocht op zijn vierkante doeken naar manieren om de sensatie van licht, ruimte en atmosfeer vast te houden.

Noten

1

Wim Quist, goede vriend van Fernhout in de laatste jaren van diens leven, in een vraaggesprek met de auteur, 17 augustus 2001. Werk dat nog niet af was, liet Fernhout overigens niet zien aan Quist, wanneer die hem in zijn Bergens atelier bezocht.

2

Mondelinge mededeling van Rik Fernhout aan de auteur, 21 augustus 2001. Fernhout voltooide gewoonlijk maar weinig schilderijen per jaar. In 1973 was hij erg productief met negen werken; in 1972 maakte hij slechts drie schilderijen af.

3

In het 'werkboek' van de kunstenaar zijn ze '333', respectievelijk '334' genummerd. Dit aantekenschrift met daarin een genummerde lijst van werken uit de periode 1963-1974 bevindt zich in het archief Toorop - Fernhout, RKD.

4

Voor een gedetailleerde analyse van Fernhouts werkwijze zie Fuchs 1971, W. G. Quist, *Over de noodzaak van beleid*, [Eindhoven] 1975, pp. 8-14 en J. Steen, 'Edgar Fernhout. In verhouding tot het atelier en de natuur', in Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990, pp. 92-103.

5

Mededeling Rik Fernhout, zie noot 2.

6

Medeling Wim Quist, zie noot 1.

Van begin af aan was Fernhout geïnteresseerd geweest in de ambachtelijke aspecten van zijn vak. In de jaren dertig ging het om schildervaardigheid (zie cat.nr 68); nu richtte hij zich met een haast natuurwetenschappelijke belangstelling op de werking van de beeldmiddelen. Hij reduceerde het aantal kleuren sterk; voor elk schilderij koos hij er slechts twee, een enkele keer drie. Voor een winterstuk waren dat blauw en wit. Fernhout mengde zijn verf zelf.⁵ Om de werking en de houdbaarheid van bepaalde kleuren na te gaan maakte hij proefstrookjes, stroken schilderdoek waarop hij kleurtonen en combinaties van kleurtonen uitprobeerde. Die lagen soms maanden op de vensterbank van het atelier.⁶ Soms noteerde hij de titel van een schilderij op zo'n strook. In die gevallen kan men dus vaststellen welke kleuren en combinaties hij uitprobeerde voor welk schilderij.

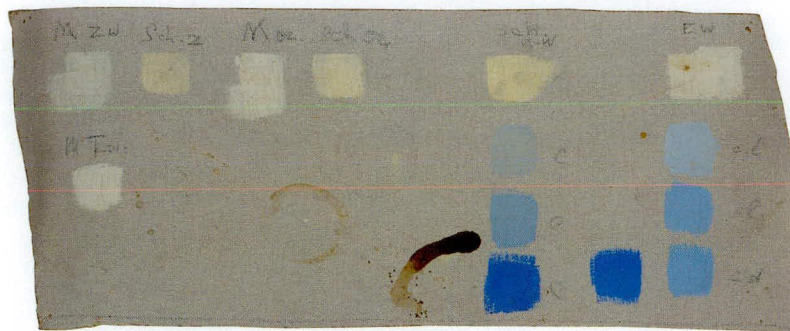
Fernhout hechte veel belang aan de wijze waarop de verf was aangebracht, in verband met het effect daarvan op de waarneming, maar dit was ook in de jaren zeventig geen doel op zich. Net als eind jaren vijftig en in de jaren zestig bleef hij de natuur schilderen zoals hij die zag en beleefde. Zijn uitspraken in een interview uit 1965 gaan ook op voor de schilderijen die hij sindsdien maakte: 'Er is vandaag een soort kunst, en misschien is dat wel heel goed, die je in het gezicht slaat, die toont zich met



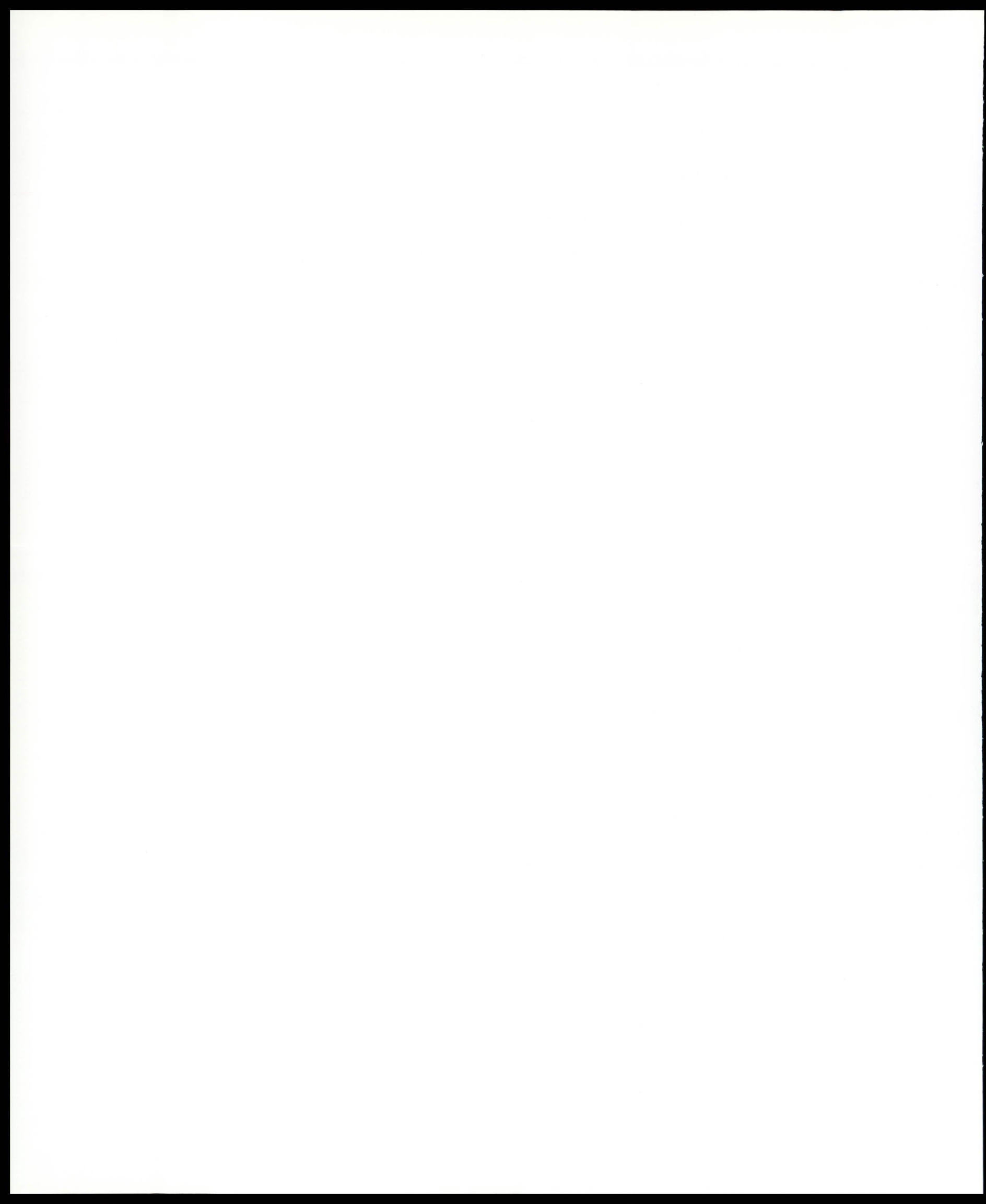
geweld. Mijn werk doet dat zeker niet. Juist aan de zogenaamde kunstkeners, die gewend zijn aan dat geslagen worden, openbaart het zich langzaam. Misschien omdat ik een verinnerlijkte schilderkunst nastreef. Ik moet helemaal "zee" worden of "dooi" of "winter", om zee, dooi en winter te kunnen schilderen. Die schilderen dan door middel van mij, zichzelf. Dat zijn langdurige processen, vandaar dat ik maar weinig produceer, en daarbij nog dingen die niet eens in het oog springen ook. Misschien trouwens dat daarin wel iets goeds steekt: wat natuurlijk is, springt nooit in het oog. Als mijn kunst zo natuurlijk zou worden als de natuur die ze verbeeldt, dat zou natuurlijk heel goed zijn.⁷

Fernhout had toen hij op 4 november 1974 stierf een lange weg afgelegd. Hij had zich ontwikkeld van een schilder die de zichtbare werkelijkheid weergaf tot iemand die zijn eigen werkelijkheid zichtbaar maakte; van een schilder van licht in een perspectivische ruimte tot een schilder van ruimtescheppend licht.

Proefstrook, circa 1973-1974, Erven Edgar Fernhout



7
L. Tegenbosch, 'Edgar Fernhout', *de Volkskrant*
13 februari 1965.



John Fernhout

Bergen (NH) 1913 - Jeruzalem 1987

Bastiaan van der Velden en Dick Adelaar

L'Île de Pâques 1935

Reportage en beeld: John Fernhout
Montage en productie: Henri Storck
Muziek: Maurice Jaubert
35 mm zwartwit film, 26 minuten

Noten

¹ Fernhout in de documentaire *Fernhout: de filmer*, gesprek Dick van Reeuwijk (Belbo film / NOS, 1981) deel I.

² Na *Mercator*, *L'Île de Pâques* en *Cap au Sud* zou de samenwerking met Storck nog enkele toeristische films over het Belgische landschap en folklore opleveren en de sociaal bewogen documentaire *Het huis der ellende* (1937) over de misère in krotwoningen in de Borinage. In zijn geboorteplaats Oostende stond Storck in contact met oudere schilders als James Ensor, Constant Permeke en Léon Spilliaert, en met schilders van zijn eigen generatie als Felix Labisse. Eind jaren twintig begon hij te experimenteren met film. In 1929 kreeg hij via Boris Kaufmann een 35 mm. Kinamo-camera in bezit (eenzelfde als Joris Ivens en Fernhout gebruikten voor de film *Regen*). In december 1931 ontmoette Storck Joris Ivens op een cinematografisch congres in Brussel. Zij draaiden enkele jaren daarna samen *Borinage* (1933). Later zou hij nog scenario's publiceren in het tijdschrift *COBRA*. J. Queval, *Henri Storck ou la traversée du cinéma*, Brussel 1976.

³ De Frans-Belgische wetenschappelijke expeditie naar de Paaseilanden stond onder leiding van Alfred Métraux en Henry Lavachery. Het doel van de expeditie was etnologisch en archeologisch onderzoek op de Paaseilanden. De groep wetenschappers was al een half jaar eerder vertrokken met het Franse marineschip de 'Rigault-de-Genouilly' en kwam op 27 juli 1934 aan op de Paaseilanden. De expeditie werd van de Paaseilanden opgehaald door de 'Mercator' en op 2 januari 1935 vertrokken de leden, waarna de reis vervolgd werd via Pitcairn, Tahiti, Tuamotus, de Markiezen en Hawaï. Literatuur over deze expeditie onder andere: A. Métraux, *Easter Island, a stone-age civilization of the Pacific*, Londen 1957.

⁴ A. de Bock, *Met de Mercator naar de Stille Zuidzee, reisdagboek van een kadet*, met een voorwoord door H. Lavachery, Antwerpen 1944, p. 102.

L'Île de Pâques (Paascheiland) noemde John Fernhout zijn eerste grote filmopdracht.¹ De Belg Henri Storck (1907-1999) had voor zijn productiemaatschappij CEP de opdracht voor de film gekregen.² Hij kon echter geen tijd vinden om de zes maanden durende reis (waarvan 20 dagen op de Paaseilanden) mee te maken, en vroeg Fernhout het filmwerk te verrichten. Tijdens de reis was sprake van een samenwerking op lange afstand; Fernhout stuurde het materiaal in delen naar Europa, waar Storck het ontwikkelde. Als het niet goed was moest Fernhout bepaalde scènes opnieuw draaien. Uit het materiaal werden naderhand door Storck in België drie films gemonteerd, die opvallend van elkaar verschillen in contrast, snelheid en beeldtaal. In *Trois-mâts Mercator* wordt het leven aan boord van de 'Mercator' geportretteerd. *L'Île de Pâques* gaat over het heden en verleden van de bewoners van de Paaseilanden. *Cap au Sud*, niet op de tentoonstelling, verslaat het vertrek uit Antwerpen op 5 oktober 1934, de passage door het Panama Kanaal en de rondreis langs de verschillende eilanden in de Stille Oceaan. *L'Île de Pâques* opent in een sfeer van mysterieuze stilte. De driemaster 'Mercator' nadert een in laaghangende wolken gehuld eiland. Dan domineren de grote Paaseilandbeelden het landschap. De Paaseilanden, die hun naam danken aan de ontdekking op tweede paasdag 1722 door de Hollandse zeevaarder Jacob Roggeveen, liggen extreem afgezonderd, 3700 km. westelijk van Zuid-Amerika. Het dichtstbijzijnde eiland, Pitcairn, ligt op 1800 km. afstand. Voor de inwoners van de Paaseilanden is de dichtstbijzijnde buur de maan.

Hoewel het een wetenschappelijke expeditie was waarvoor Fernhout filmde, nemen de wetenschappers een zeer bescheiden rol in.³ De film is een sociaal bewogen relaas van de miserabele omstandigheden van de huidige bewoners en de kleine kolonie lepralijders, gezet tegen de achtergrond van wat ooit een grootse civilisatie was. Al snel is men op de boot op de hoogte van de lepralijders die in een met prikkeldraad omheinde kolonie wonen. Met afschuw beschrijft een van de opvarenden zijn bezoek aan de barak: 'Een jongen van een jaar of vijftien speelde op een mondmuziek en ik kan niet begrijpen hoe hij het kon vasthouden, want zijn vingers waren tot stompkens afgezet. Al die mensen liepen in lompen en hadden al de moeite van de wereld om de vliegen van hun wonden te verjagen'.⁴ Een klungelige 1 januari-parade die door de inwoners in zelfgemaakte uniformen voor de bezoekers wordt opgevoerd is vooral een lachwekkend antimilitaristisch geheel. De dans staat op geen enkel niveau gelijk met de krijgisdansen zoals die door de achttiende-eeuwse ontdekkingsreiziger Cook in deze regio werden geobserveerd. Fernhout moest concluderen dat de oude cultuur geheel verloren was gegaan. Zijn verslag voor *De Groene Amsterdammer* – vooral een avontuurlijk verhaal over de reis en haar wetenswaardigheden, eindigde hij met de woorden: 'Niets is meer over van deze oude gebruiken. De beeldhouwers zijn

John Fernhout

Foto John Fernhout, Paaseiland 1934,
Nederlands Fotoarchief, Rotterdam



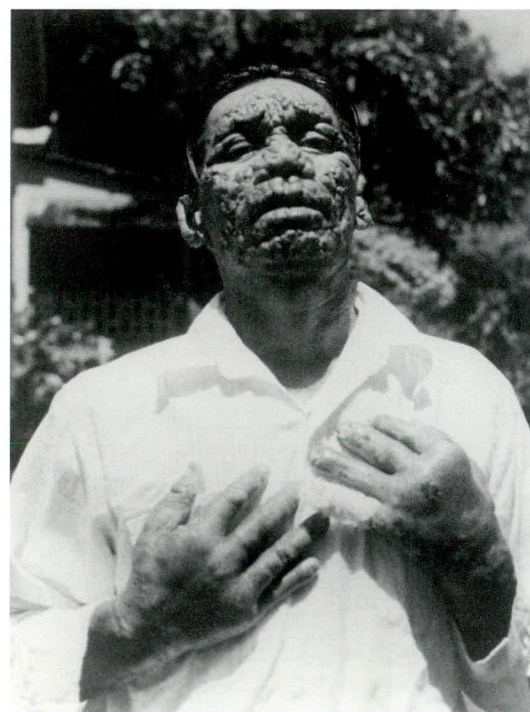
gestorven en niemand heeft hen opgevolgd.⁵

Op 2 november 1935 won de film op het internationale filmfestival van Brussel een gouden medaille in de categorie documentaire films.⁶ In dat jaar zou hij nog in talrijke bioscopen in België draaien. In augustus 1936 draaide *L'Île de Pâques* op de Biennale van Venetië.⁷

L'Île de Pâques moet gezien worden in de context van de groeiende interesse voor niet-westerse culturen, die eind negentiende eeuw op gang was gekomen. Ging die interesse eerst vooral uit naar de cultuurproducten – de Japanse kunst, de Afrikaanse maskers, geleidelijk verbreedde die zich tot een algemenere antropologische belangstelling voor de structuren en rituelen van niet-westerse samenlevingen. Het waren de surrealisten die eind jaren '20 Oceanië, met de Paaseilanden voorop, een centrale plaats toekenden. In juni 1929 verscheen het aan het surrealisme gewijde nummer van het Belgische kunsttijdschrift *Variétés*. Een wereldkaart gaf daarin de verhoudingen volgens het surrealistisch wereldbeeld weer, met een tot Parijs gereduceerd Frankrijk, een volkomen non-existent Italië, Spanje en Griekenland, en een dominant Rusland en China. Het waren echter de Paaseilanden en de Markiezen die een buitenproportioneel formaat hadden gekregen om hun belang in de belevingswereld van de surrealisten aan te geven. De surrealistische schrijvers André Breton, Paul Éluard en Tristan Tzara waren grote verzamelaars van objecten uit deze regio. Max Ernst verwerkte afbeeldingen van Paaseilandbeelden in zijn collages.⁸

L'Île de Pâques is de eerste documentaire over het eiland. Fernhout maakte hiermee een document dat midden in de avant-garde interesse van het moment stond. Dat werd later nog eens bevestigd toen het New-Yorkse Museum of Modern Art de film opnam in een programmering waarvan ook *M* van Fritz Lang en *Las Hurdes* van Luis Bñuel deel uitmaakten. Trots bewaarde John Fernhout een krantenknipsel hierover; het bericht was extra rood gemarkeerd.⁹

Man met lepra
Foto: John Fernhout, 1934, Nederlands Fotoarchief, Rotterdam



5
De Groene Amsterdammer nr 3031, 6 juli 1935, pp. 10-11.

6
De Standaard 29 oktober 1935.

7
H. Storck, *Hommage aan Henri Storck, Films 1928/1985, Oeuvrecatalogus*, Brussel 1997, p. 70.

8
A. Breton, *La clé des champs*, Parijs 1967, pp. 212-217. Zie voor de relatie tussen het surrealisme en de Paaseilanden tent.cat. *L'île de Pâques, une Énigme?*, Brussel (Musées royaux d'Art et d'Histoire) 1990, pp. 71-78.

9
Krantenknipsel uit de *Volkskrant* 16 juli 1965, bewaard in archief John Fernhout in het Nederlands Fotoarchief, Rotterdam.

Trois-mâts Mercator 1935

Driemaster 'Mercator'

Reportage en beeld: John Fernhout

Montage en productie: Henri Storck

Muziek: Maurice Jaubert

35 mm zwartwit film, 23 minuten

Trois-mâts Mercator begint met opnames van het touwwerk van de driemaster, het schip wordt gereed gemaakt voor de reis. In plaats van de gebruikelijke commentaarstem worden de beelden ondersteund door zeemansliedjes in de trant van: kom op jongens, je verlaat je vriendinnetje maar daarginds, in den vreemde zal je vele mooie meisjes ontmoeten. *Trois-mâts Mercator* is een educatieve film over de werkzaamheden aan boord van het koopvaardijopleidingsschip. Terwijl de beelden van *L'Île de Pâques* veelal in een grijze nevel gehuld zijn, heeft *Trois-mâts Mercator* juist sterke zwart-wit contrasten en wordt de film gekenmerkt door strakke kadreringen en een snelle montage. Het is een filmesthetiek die teruggaat op de Russische avant-garde film van de jaren '20 en Fernhouts leerjaren bij Joris Ivens klinken er in door. Met het genre van de educatieve documentaire was Fernhout overigens al bekend; eerder filmde hij voor *Creosoot* (1932) van Ivens over de verduurzaming van hout.

Het hoofdthema van de film is de kameraadschap en het groepsgebeuren aan boord: de zeilen zetten, het dek schrobben, eten, alles vindt groepsgewijs plaats. De uitleg over het gebruik van het log, dieptelood en sextant volgt op alledaagse beelden als het zwabberen van het dek, dat Fernhout als een ritmisch spel heeft verfilmd alsof het een ingestudeerde choreografie is. Het educatieve gedeelte van de film wordt onderbroken door enkele bizarre scènes van het ontgroeningsritueel bij het passeren van de evenaar. Even is de strakke discipline aan boord doorbroken.

In het reisverslag dat de kadet Albert de Bock schreef, *Met de Mercator naar de Stille Zuidzee*, zijn de activiteiten van de cineast dag na dag te volgen.¹ Op 1 december vinden er brandoefeningen plaats. Zo ook een week later als de gewone cursus van de cadetten onderbroken wordt om op te treden. Het maken van zeilen moet gefilmd worden: 'de cineast [heeft] zijn apparaten opgesteld en terwijl wij naaien, draait hij maar lustig door. «Niet naar de lens zien ..., gewoon werken zoals anders ...», beveelt hij ondertusschen. Soms komt hij met het toestel tot dicht bij ons werk om de bewegingen der handen en naalden te filmen. We vinden het wel leuk, maar spijtig dat de kapitein ons zoo goed in de gaten houdt, anders zouden we er eens een kluchtfilm van maken ...'.² De opnames waren blijkbaar niet naar tevredenheid van Storck, want op 21 maart moet tot ongenoegen van de matrozen alles nog eens overgedaan worden.³

Uit het verslag van De Bock blijkt dat Fernhout niet zonder meer de realiteit filmde maar wel eens handelingen ensceeneerde. Ook moesten sommige scènes overgedaan (of zelfs overgespeeld) worden. Toen er weer eens geacteerd moest worden aan het einde van de reis was er voor de matrozen geen lol meer aan, 'we [moeten] allen in gelijke kledij op dek, natuurlijk weer voor de film'.⁴ Het onnodig binnenhalen van het anker met de hand, een zwaar werk dat normaal met een motor gedaan werd, stuitte op bezwaren.

Noten

1

A. de Bock, *Met de Mercator naar de Stille Zuidzee, reisdagboek van een kadet*, met een voorwoord door H. Lavachery, Antwerpen 1944, pp. 20-21. Een ander dagboek van deze reis, zij het veel korter, is van Alfred Metraux, *Itinéraires*, Parijs 1978, deel 1.

2

De Bock, *ibidem*, pp. 90-91.

3

Ibidem, p. 222.

4

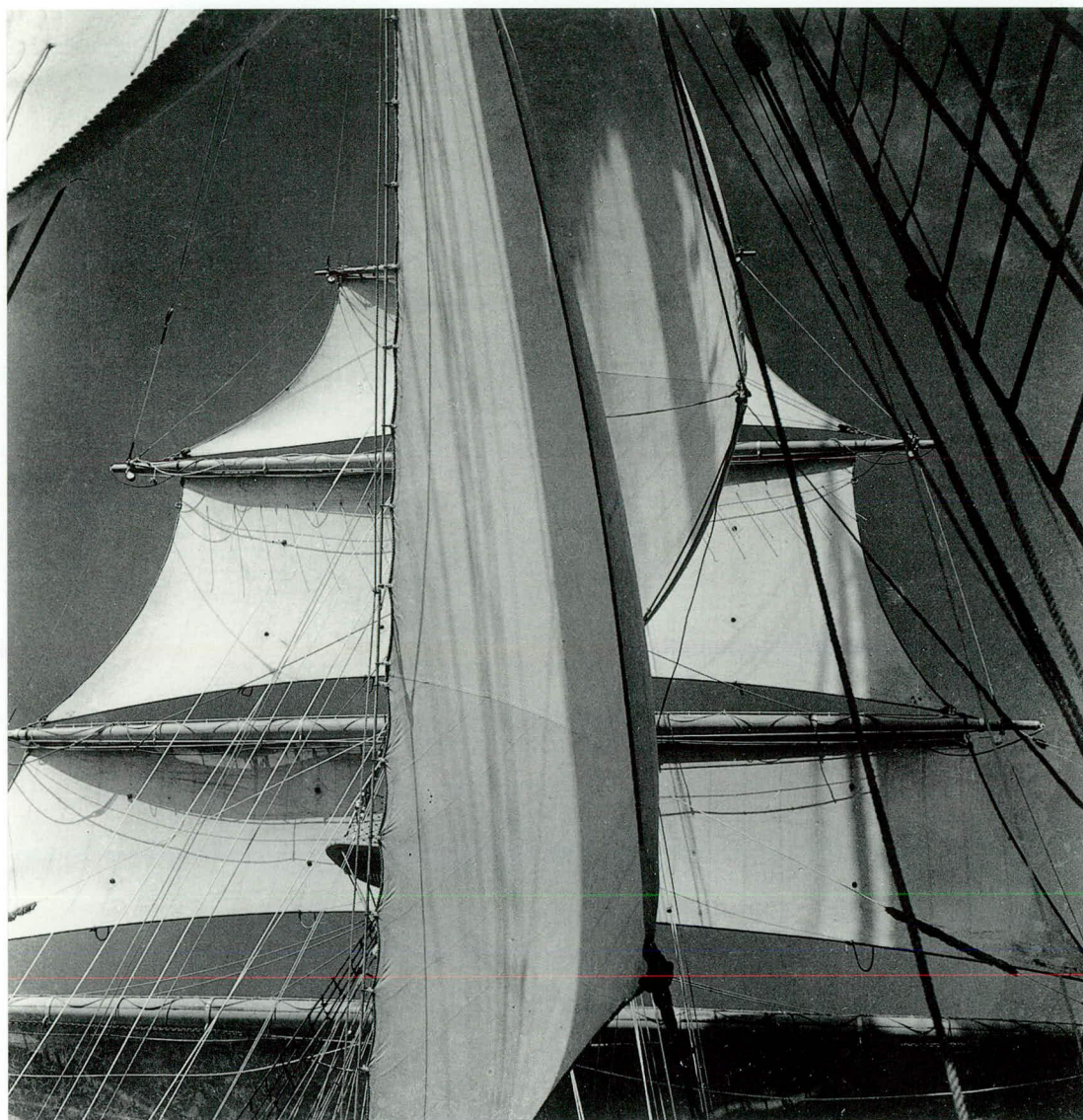
Ibidem, p. 239.

Foto: John Fernhout,
Opleidingsschip 'Mercator' 1934,
Nederlands Fotoarchief, Rotterdam



De Bock noteerde dat de filmer het gemakkelijk had: 'nu eens zat hij op den kaapstander, dan lag hij op dek ofwel hing hij over de scheepszijde om te filmen en ondertusschen moesten wij als een bende gekken maar rondlopen tot we er dronken van werden'.⁵

Foto: John Fernhout,
Opleidingsschip 'Mercator' 1934,
Nederlands Fotoarchief, Rotterdam



⁵
Ibidem, p. 232.

Sky over Holland / Ciels de Hollande 1967

Productie en regie: John Fernhout
Productie-assistent: Douwes Fernhout
Fotografie: Robert Gaffney
Muziek: Robert Heppener
Scenario: Simon Koster
Geluid: Jean Neny
70 mm, kleur, 21 minuten

John Fernhout vervaardigde de film *Sky over Holland/Ciels de Hollande* in opdracht van de Stichting Wereldtentoonstelling, afdeling Nederland, voor de Expo 67 in Montreal. De wereldpremière vond aldaar plaats tijdens de Nederlandse dag (18 mei 1967). Koningin Juliana en Prins Bernhard woonden de presentatie bij. Fernhout had bij de samenstelling van de film rekening gehouden met het centrale thema van de Expo 'Man and his world'. Uitgangspunt vormde de zoektocht naar overeenkomsten tussen het Nederlandse landschap en de schilderkunst.

De keuze om Fernhout uit te nodigen hing nauw samen met het resultaat van de eveneens op 70 mm uitgebrachte promotiefilm *Vigilant Switzerland* uit 1964, waarin een beeld werd geschetst van de activiteiten van het Zwitserse vrijwilligersleger. Tijdens deze opdracht schakelde Fernhout de Amerikaan Robert Gaffney in voor het camerawerk. De samenwerking verliep naar wens en Fernhout deed voor *Sky over Holland* nogmaals een beroep op hem. Gaffney was verantwoordelijk voor verschillende technische vondsten.¹

De filmmaker beschouwde *Sky over Holland* in de eerste plaats als een 'compositie van kleur, beweging en geluid'.² Fernhout kon, dankzij een aanzienlijke financiële injectie van enkele multinationals (KLM en Philips) over een fors budget beschikken, waardoor hij in staat werd gesteld om op 70 mm formaat te werken en gebruik te maken van speciale effecten en een stereofonische geluidsweergave. Het resultaat was een spektakelstuk.³

Het oordeel van de internationale filmkritiek over *Sky over Holland* was eensgezind positief. De recensent van de *New York Post* verwoordde het enthousiasme als volgt: 'Three words suffice: Don't miss it'.⁴ Met name het duizelingwekkende tempo waarmee de film begint, wekte alom bewondering: 'Airplane-mounted cameras dive-bomb through heavy cloud, breaking through to lighter layers, veering, churning, gliding and floating with the sky. The camera zooms dizzily down, focuses on the ground below. As the terrain obliterates the screen, the camera seems to pull suddenly out of its fall and, suddenly, it's a high-speed boat barrelling along a canal'.⁵

De film viel op diverse buitenlandse festivals in de prijzen. Zestien jaar nadat Bert Haanstra met de documentaire *Spiegel van Holland* (1950) in Cannes de Gouden Palm in de wacht had gesleept, stond Fernhout op het hoogste podium. In 1967 vielen hem bij het Filmfestival in Cannes twee onderscheidingen ten deel, in de categorieën beste korte film en fotografie.

In de Nederlandse pers waren aanmerkelijk minder loftuitingen te horen: 'Subtiliteiten moet men in de film niet zoeken. Het grootbeeld vraagt om spektakelwerk, duidelijke gevoelens, weidse landschappen'.⁶ En elders: 'een geweldig efficiënt eclatant gemaakte film, die alle VVV-folders overtreft, op het stuk van imagebuilding (kaas, bloembollen,

Noten

1

Robert Gaffney ontving een patent voor de wijze waarop de lens van een camera, die was vastgemaakt op een trawler op een kolkende Noordzee, vrij van waterdruppels bleef. Daarnaast bedacht hij ook manieren om de camera tijdens de vrije val van een straaljager te laten werken en om hem bij het ijszeilen direct achter een schaats te monteren.

2

Documentaire: *Fernhout de filmer*, gesprek Dick van Reeuwijk (Belbo film/NOS, 1981) deel 4

3

De niet-alledaagse opnames voor de film waren in Nederland niet onopgemerkt gebleven. Op 15 september 1966 kopte *De Telegraaf*: 'Onnodig gevaar'. Verontwaardigd sprak de krant van stuntvliegen, waarvoor nooit toestemming had mogen worden verleend: 'Gisteren belden vele verbaasde Amsterdammers de luchthaven Schiphol op. Zij hebben boven hun hoofden een Douglas DC-8-verkeersvliegtuig in formatie zien vliegen samen met een Hunter-straaljager van de Koninklijke Luchtmacht. Dit geschiedde ter wille van het maken van filmopnamen. Beide toestellen vlogen vele malen op lage hoogte op nog geen vijftig meter van elkaar boven Amsterdam'.

4

New York Post, 15 mei 1967.

5

The Montreal Star, 25 mei 1967.

6

Het Vrije Volk, 20 april 1967.

John Fernhout

Werkopname van Sky over Holland,
foto: Cas Oorthuys, Nederlands Fotoarchief, Rotterdam



wolken, KLM, deltawerken en polders) van de Lage Landen'.⁷ Tijdens een persconferentie werd de filmmaker er door de verzamelde vaderlandse pers van beschuldigd een veel te eenzijdig beeld van Nederland te hebben neergezet. De bijeenkomst liep uit de hand: 'Die ontaardde in een onverkwikkelijke woordenwisseling tussen de strijdlustige John Fernhout en enkele Nederlandse journalisten die principiële bezwaren hebben tegen wat klompen en klederdrachten in "Ciels de Hollande". Fernhout boos omdat zijn internationaal zo gewaardeerde film hier nu door de eigen landgenoten werd afgemaakt. (...) Fernhout werd zwaar verweten dat hij een veel te conservatief beeld van Nederland heeft gegeven'.⁸

Die kritiek gold met name voor enkele sequenties op het einde van de film, waar poffertjesbakken, ringsteken en in klederdracht gestoken kermisbezoekers voluit in beeld komen. Daartegenover staan actieve scènes, die dynamiek en vooruitgang symboliseren, zoals een speedboat die in razende vaart de Amsterdamse grachten doorkruist. Eenentwintig jaar later zou regisseur Dick Maas eenzelfde scène opnemen in *Amsterdamned* (1988), deels bij wijze van eerbetoon aan zijn voorganger. Opmerkelijk genoeg werd in de kritieken nauwelijks aandacht besteed aan het uitgangspunt van de filmmaker: het speurwerk naar parallellen tussen landschap en schilderkunst. Zo loopt een spiegeling in het water geruisloos over in het schilderij *Gezicht op Delft* van Johannes Vermeer (1660-1661, Mauritshuis, Den Haag). Fernhout beperkte zich niet tot kunstwerken uit de Gouden Eeuw, maar koos ook voor Jongkind, Van Gogh en Mondriaan. Zijn interpretatie van Mondriaans kunst, als vormde de strakke lappendeken van het Hollandse landschap de basis van zijn abstracte werk, was echter een cliché dat ook toen al als achterhaald gold.

Na *Sky over Holland* wilde Fernhout, overigens voor het eerst in zijn carrière, een speelfilm opnemen. Maar het scenario voor *Sil de strandjutter*, naar Cor Bruijns bestseller uit 1940, bleef op de plank liggen. De Zesdaagse Oorlog gooide roet in het eten. Fernhout koos openlijk partij voor Israël en gaf in enkele films uiting aan zijn engagement.⁹

werkopname van *Sky over Holland*
Foto: Cas Oorthuys,
Nederlands Fotoarchief, Rotterdam



⁷
Algemeen Handelsblad, 5 mei 1967.

⁸
Elsevier, 13 mei 1967.

⁹
Het betreft de films *The Tree of Life* (1971),
They want to Live (1973), *The Longest Wave*
(1974).

Drie generaties 1983

Regie: John Fernhout

Camera: Douwes Fernhout

Muziek: Laurens van Rooyen

Commentaar: Wim Alings

Kleur, 52 minuten

'Wat voor anderen de bergen of de woestijnen zijn, zijn voor de Nederlanders de wolken: Daar beginnen we dus ergens. Midden in een polder, of midden in een schilderij, of midden in een wolk. Wolken bij mooi weer, lelijk weer, jagend in de wind, vechtend, of stil en star in een blauwe hemel, of grijs en dreigend. En de mensen turen ernaar, of vergeten ze, of ontdekken ze, of raadplegen ze, of verwensen ze - alles wat men wil. De wolken zijn eng verbonden met het leven, het werk en de dromen van de mensen die in het vlakke land leven. De zee heeft ermee te maken en de dichters.' Met deze zinnen introduceerde Fernhouts leermeester Joris Ivens in 1962 zijn plan voor een film over wolken.¹ Tot uitvoering is het niet gekomen. Of John Fernhout van het voorstel op de hoogte was, is gezien de breuk met Ivens twijfelachtig, maar toch valt op hoe overeenkomstig Fernhout het motief gebruikte in de documentaire *Drie generaties*. Voorbijtrekkende wolken worden weerspiegeld in de grote ramen van het atelier 'De Vlerken' in Bergen. Fernhout bediende zich ook van andere clichématige symbolen om de vliedende tijd weer te geven: klappende molenwieken, het ritme van golfbrekers in zee en de reflectie van herfstbomen in een gerimpeld wateroppervlak.

Het overgrote deel van *Drie generaties* bestaat uit archiefopnamen, met name van foto's, en details uit kunstwerken van Jan Toorop, Charley Toorop en Edgar Fernhout. Een commentaarstem geeft uitvoerig tekst en uitleg. Voor de keuze van de getoonde kunst en de toelichting was de kunsthistoricus Nico J. Brederoo verantwoordelijk. Opvallend is dat Fernhout met zijn portret van een Nederlandse kunstenaarsfamilie nergens echt heeft geprobeerd om de diepte in te gaan of tegengestelde standpunten te laten zien. Het houden van interviews met direct betrokkenen en het gebruiken van bestaand beeldmateriaal, zoals de indrukwekkende begrafenis van Jan Toorop uit het Polygoon-journaal, had beduidend meer dimensie aan de portretten gegeven.

Gezien zijn persoonlijke betrokkenheid als lid van de 'derde generatie' is het des te opmerkelijker hoe onpersoonlijk Fernhout zijn familie belichtte.² In de film komen de onderlinge relaties tussen de familieleden nauwelijks aan bod, laat staan Fernhouts eigen verhouding tot hen; hij verkoos de positie van de buitenstaander, uitsluitend geïnteresseerd in de kunstwerken, en reduceerde de persoonlijke geschiedenissen tot biografische feiten. Zo vertelt de film slechts terloops dat Charley haar tijd maar moeilijk kon verdelen tussen haar werk en de kinderen. Maar vooral John en Annetje moeten dat als heel pijnlijk hebben ervaren, alsof zij bij hun moeder op het tweede plan kwamen ná de kunst. Dat John nogal traumatische jeugdherinneringen had, blijkt wel uit het feit dat hij Nico Brederoo er een en ander over vertelde, waarschijnlijk toen zij met *Drie generaties* bezig waren. Een van die anecdotes publiceerde Brederoo later: toen ze in Amsterdam woonden - John was toen een jaar of vijftien - was hij tegen de wil van zijn

Noten

1

Brief van Joris Ivens aan Joop Landré, in: H. Schoots, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Amsterdam 1995, p. 379.

2

F. Bool, 'John Fernhout', in: Fleischer en Valetton 1994, p. 57.

moeder toch naar de bioscoop gegaan. Toen hij thuiskwam was de deur op slot en moest hij maar zien waar hij zou overnachten. Hij nam zijn toevlucht tot Ivens, die zich over hem ontfermde.³ Het verhaal over Charley's harteloos gedrag kent echter ook een andere kant. Ivens herinnerde zich dat Charley hem op een gegeven moment opbelde omdat ze geen raad meer wist met John, die niet meer te beteugelen was: 'Joris, ik weet niet meer wat ik met John aanmoet! Hij is nu alweer van school gestuurd, dit is nu al minstens de zesde keer; ik houd hem niet in het gareel. De enige die invloed op hem zou kunnen hebben ben jij, Joris. Denk je dat jij hem in je ploeg kunt opnemen en hem iets kunt bijbrengen?'⁴ Dat zou in Fernhouts leven een beslissende zet blijken te zijn; bij Ivens ontwikkelde hij zich immers tot cameraman, om vervolgens zelf filmmaker te worden.

De ontsnapping aan de ouderlijke invloed had een thema van *Drie generaties* kunnen zijn. In de film wordt dat wel even aangestipt: Charley zou zich pas na de dood van haar vader in 1926 hebben kunnen ontplooiën⁵ en Edgar na Charley's overlijden in 1955, maar dat John zich al vroeg van zijn moeder losmaakte en sindsdien maar incidenteel contact met zijn familie onderhield, blijft ongenoemd. Daarentegen maakte Fernhout in de film juist wél melding van een andere gebeurtenis: het weerzien met zijn moeder en broer pal na de bevrijding.⁶ Hij noemde het een 'wonder', waarmee hij suggereerde dat het meer was dan een weerzien, namelijk een hereniging. Dat typeert de toon van *Drie generaties*. De film kan gezien worden als een verzoeningspoging in een gesublimeerde vorm. En hoewel de meeste aandacht wordt besteed aan het werk en leven van Jan Toorop, dichtte Fernhout zijn moeder toch een sleutelrol toe, nota bene als brug tussen de generaties - maar dan wel tussen de generaties *kunstenars*, niet de personen: 'Het werk van een eeuw door drie generaties is nu geregistreerd. (...) Drie generaties, overbrugd door een vrouw, werkten als vernieuwende krachten in de Nederlandse schilderkunst'.

Daarmee is *Drie generaties* een gedragen maar brave documentaire van een Nederlandse kunstenaarsfamilie geworden, omlijst met de Hollandse clichés van wolken, wind en water.

3

N.J. Brederoo, 'Charley Toorop', in: Fleischer en Valetton 1994, pp. 26-27.

4

J. Ivens en R. Destanque, *Aan welke kant en in welk heelal. De geschiedenis van een leven*, Amsterdam 1989 (tweede druk), p. 147.

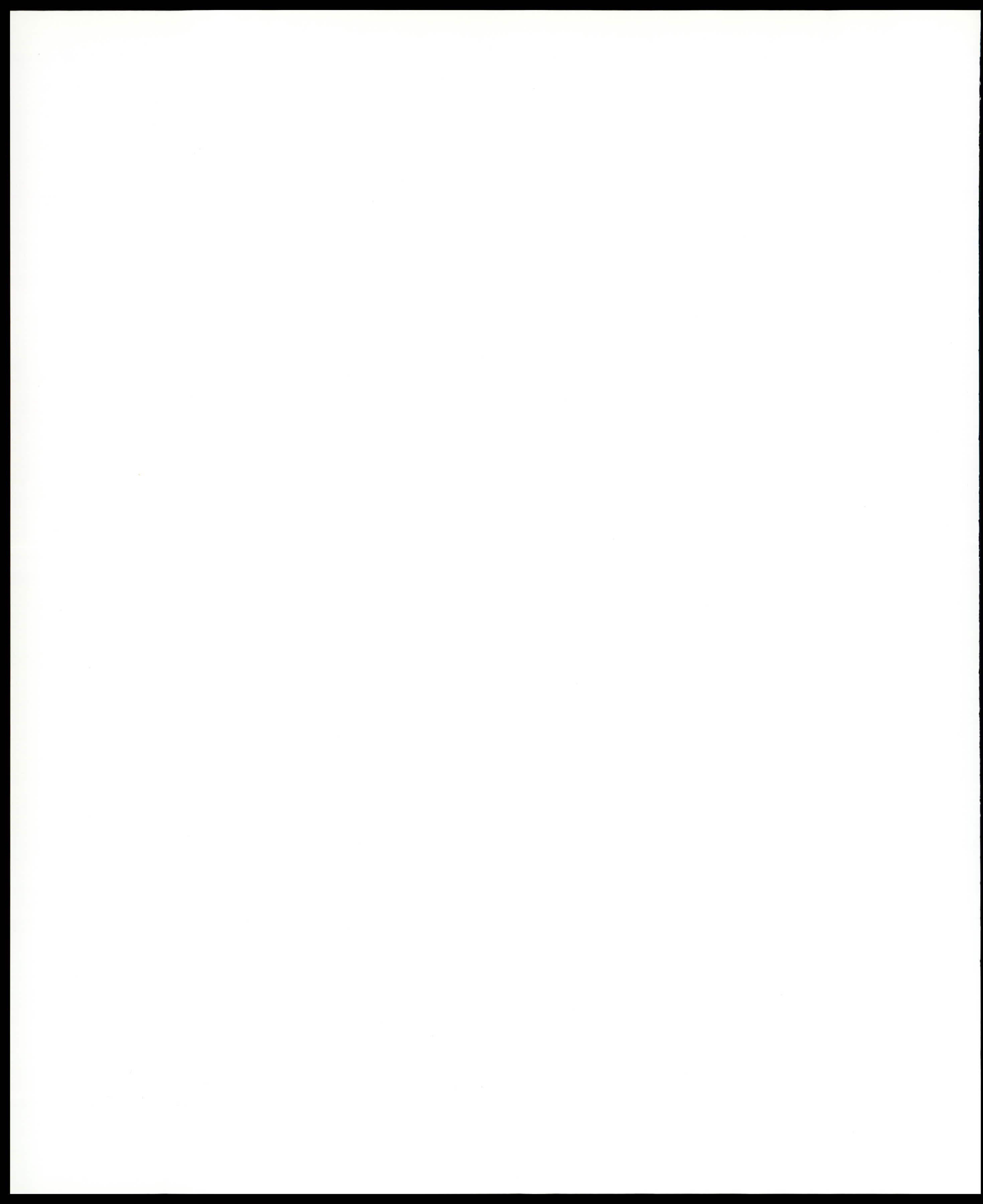
5

Dat is discutabel; door haar huwelijk in 1912 had Charley zich al van haar ouders losgemaakt; na haar scheiding in 1917 groeide de band met haar vader juist weer.

6

Fernhout was met de geallieerde troepen naar Europa meegereisd om in opdracht van het leger het warme onthaal van de bevrijders te filmen.





Rik Fernhout

Amsterdam 1959

Marja Bosma

Het twee werelden-principe

Interview

Je bent in Bergen opgegroeid, in het huis 'De Vlerken' dat Jan Toorop in 1921 voor Charley liet bouwen. Zij woonde en werkte er en na haar dood betrokken Eddy en Netje [Edgar Fernhout en zijn vrouw Nannette Salomonson] het huis. Netje woont er nog steeds. Het had in de traditie gepast als jij in het atelier was getrokken. Waarom heb je dat niet gedaan?

Ik zou niet in Bergen willen wonen. In Bergen word ik aangesproken als zoon, kleinzoon en achterkleinzoon van Fernhout en Toorop; ik zou er de vleesgeworden glorie van het dorp zijn. Maar ik wil niet als een levend ikoon door het bestaan gaan. Bovendien sta ik nog lang niet op het niveau dat ik me met Jan, Charley of Eddy wil meten. Van die lading, dat je als vierde generatie zo gek bent om ook te gaan schilderen, daar kom je nooit van af. Maar ik kan wel ondanks die lading zoveel mogelijk m'n eigen vrijheid houden. Ik wil niet de historicus van de familie worden en constant naar het verleden kijken. Dat speelt zeker mee in mijn keuze om in de stad wonen, in een bepaalde anonimiteit; doen wat ik belangrijk vind. Ik voel me veel prettiger in de stad. Op mijn achttiende ben ik uit Bergen naar Amsterdam gegaan. Daar kan je je uitstekend isoleren, terwijl je toch middenin het stadsgedruis zit. Al die mensen op een kluitje, hoe dat gaat, dat fascineert me enorm. Dat zou ik in Bergen niet hebben. Ik vond het saai. We hadden twee hanen, herinner ik me. Die zaten een keertje allebei op de schutting terwijl ze elkaar niet zagen. Totdat ze elkaar tegenkwamen. Nou, dat was dus een gebeurtenis. Dat heb ik dan ook onthouden. De rust van de natuur boeide en boeit me totaal niet, ik ging niet eindeloos wandelen in de duinen. In de natuur mis ik de complexiteit, of is er een complexiteit die ik niet herken. Wat dat betreft ben ik totaal anders dan Eddy. Maar ik ben ook niet zo sociaal ingesteld als Jan bijvoorbeeld, die als hij bij wijze van spreken op de hei ging wonen er meteen twintig hutjes bij liet bouwen om

andere mensen om zich heen te hebben. Ik wil veel meer kijken, op afstand. Dat is altijd zo geweest. Ik participeer niet, ik observeer. Ik noem dat een 'twee werelden-principe'; ik heb mijn eigen isolatie in mijn atelier en van daaruit observeer ik de patronen van het stadsleven om me heen. Zo kijk ik ook naar mijn schilderijen. Een schilderij bestaat eigenlijk uit talloze gebeurtenissen die bij elkaar op één doek zitten. Als ik aan het schilderen ben, ervaar ik het ook zo, er doen zich kleine incidenten voor, een lijn botst op een andere of juist net niet; het is een complex van acties en reacties.

Eddy overleed toen jij vijftien was. Tot het moment dat je zelf besloot om je als beeldend kunstenaar te manifesteren is een periode van zo'n twintig jaar waarin je andere dingen hebt gedaan, je ontwikkelde je tot deskundige op het gebied van de moderne kunst bij het kunstveilinghuis Sotheby's en je bent ook gaan schrijven over kunst. Tegenwoordig ben je als docent verbonden aan de tweede-fase opleiding aan de kunstacademie in Enschede. Vormde het idee om hetzelfde te gaan doen als Eddy, Charley en Jan een belemmering voor je, voelde je je belast door een familietraditie?

Ik wou absoluut geen kunstenaar worden. Eddy heeft mij dat ook van jongs af aan ontraden. Daar kwam bij, hij was nogal depressief; het kunstenaarsbestaan was voor mij dus geen aantrekkelijk perspectief. Ik was enig kind en groeide op tussen volwassenen. Eddy had atelier aan huis, ik moest stil zijn. Dat schilderen was zo heilig dat het als kind niet eens in je op kwam om herrie te maken. Ik ging gewoon in een hoek een boek zitten lezen. Op zijn atelier mocht ik wel komen, hoewel het een tamelijk heilige plek was, maar ik heb hem nooit zien schilderen - niemand heeft dat gezien, volgens mij. Ik groeide nogal geïsoleerd en heel beschermd op. Dat kwam van Eddy's kant. Hij wilde niet dezelfde fout maken als Charley die totaal

Zonder titel, 1998, acryl op doek, 80 x 80 cm



onbezorgd ten opzichte van haar kinderen was geweest. Charley's extreme onbezorgdheid was bij Eddy in het complete tegendeel omgeslagen. Hij heeft trouwens ooit tegen Netje gezegd, 'hij gaat het tóch doen, de kunst in, er is geen ontkomen aan'. Dat hoorde ik pas veel later van haar, toen ik eenmaal aan het schilderen geslagen was. Van huis uit ben ik doordrenkt van kunst. Er was een vanzelfsprekendheid van met kunst omgaan en dat kreeg ik mee, ik had al heel jong een besef van wat kunst is en wat het is om kunstenaar te zijn. Na de middelbare school ging ik in Amsterdam wonen, met het idee om rechten te gaan studeren maar daar zag ik snel van af. Ik heb de filmacademie nog overwogen, zelfs nog een tijdje in Rome op de filmacademie gezeten, maar eigenlijk wou ik een tijdje helemaal niets. Met een deken over mijn hoofd zitten, niets. Tja, geïsoleerd kind. Even assimileren. Alleen tekenen, dat deed ik altijd al, dat ging door. Op een gegeven moment moest ik er natuurlijk uit, geld verdienen, werken. Toen ben ik bij Sotheby's terecht gekomen. Die vaste baan is eigenlijk mijn redding geweest, daar heb ik geleerd met mensen om te gaan, en geleerd om te kijken naar hoe mensen zich gedragen en hoe dingen werken. Je krijgt fascinerende structuren in de gaten, hoe alles als actie en reactie tussen mensen werkt. Alles wat ik deed en waar ik mee in

aanraking kwam, had altijd met kunst te maken. Dat was essentieel. Ik wás al kunstenaar voordat ik ging schilderen; ik ging voortdurend met kunst om en heb nog steeds het idee dat het niet uitmaakt hóe - of ik nou schrijf of lesgeef of schilder: dat zijn allemaal notities van mijn eigen zijn, dat hoort er allemaal bij. Het zijn, de persoon, is de kern. Het gaat om de denkwereld en wat je daarvan naar buiten brengt.

Begin jaren negentig begon ik me toe te leggen op het schilderen. Ik nam de half automatische manier van tekenen over van de droedels die ik tijdens telefoongesprekken maakte, eerst in aquarel en gouache op papier. Op een gegeven moment heb ik toch de ezel van Eddy uit de schuur in Bergen gejat en een doekje gekocht, natuurlijk veel te groot - ik dacht, laat ik groot beginnen. Toen kwam de fase van het beginnersgeluk, dat alles wat je doet raak is. Totdat dat gaat vertroebelen, en dan komt er een blok van jaren waarin je er doorheen moet, van weten en niet weten tegelijk. Ik heb het gevoel dat ik daar nu voor een fors deel doorheen ben. Het laatste jaar is er een trefzekerheid en zie ik ruimte en mogelijkheden om verder te gaan. Waarbij het eind nog lang niet in zicht is.

Je schilderijen ogen heel beheerst en gestileerd. Ze lijken ver af te staan van de telefoondroedels waar je net over vertelde, hoewel je wel kunt zien dat de

vormen, soms half figuratieve elementen, gaandeweg het schilderproces zijn ontstaan. Maar dat proces is bedachtzaam, gecontroleerd en je past secuur verschillende technieken toe. Eerder zei je dat je zelf in je schilderijen allerlei gebeurtenissen zag plaatsvinden, die je in verband bracht met de dagelijkse incidenten tussen mensen op straat in de stad. Ik vind het moeilijk dat uit je schilderijen op te maken, daarvoor springt de figuratie soms te nadrukkelijk in het oog. En er duiken vooral organische vormen, planten en dieren op; dat heeft toch niks met het stadsleven te maken?

Het is meer dat de patronen van het leven in de stad terugkomen in de schilderijen. Als ik vanuit de Kring op het Leidseplein kijk en zie hoe de mensen lopen en van richting veranderen om elkaar te ontmoeten of juist te ontlopen: dat zijn mechanismes die je voortdurend in de stad ziet en die ook in mijn schilderijen spelen. Het gaat erom hoe elementen, lijnen of vormen op elkaar reageren. Je ziet bijvoorbeeld een lijn een beweging maken om ergens níet uit te komen, om een andere lijn te ontwijken. Je kunt routes door het schilderij heen volgen.

Ik schets eerst met potlood op doek, dan probeer ik een paar hoofdlijnen te vinden en van daaruit begin ik te schilderen. Het is heel procesmatig, je moet het schilderij ook de vrijheid geven zich op zijn eigen manier te ontwikkelen. Ik zoek naar plekken waar vreemde elementen zitten, dingen die er niet thuishoren maar er wel zijn. Daartussen probeer ik verbanden te leggen, om onwaarschijnlijke samenkomsten te creëren. Ik stel in een schilderij steeds de vraag: wat hoort bij wat? Het is continu een poging om connecties te vinden tussen elkaar wezensvreemde elementen, om te kijken hoe ze zich ten opzichte van elkaar gedragen, hoe ze 'lopen'. De ronde organische vormen die telkens opduiken zijn tegenovergesteld aan de 'rechte mechanische', de hoekvormen bijvoorbeeld, die de schilderijen binnendringen. Bij de schilderijen die ik tot vorig jaar maakte, was ik voortdurend aan

het afwegen, wát zal ik wáár doen. Ik werkte van plek naar plek om de 'gebeurtenissen' te laten ontstaan. Ik schilderde dingen weg of plakte ze af en ging dan op zoek naar hoe ik tussen de overblijvende fragmenten verbindingen tot stand kon brengen. Ik heb nu een techniek ontwikkeld die me in staat stelt om bijna gedachteloos aan het werk te zijn. Het is bijna alsof je op de automatische piloot weet wat er moet gebeuren; de beslissingen zijn veel minder bewust, ze komen al doende. In plaats van dat ik wegschilder en afplak, zet ik nu eerst een aantal grondvormen op het doek, waarover ik een andere kleurlaag aanbreng. Vervolgens krab ik met een mesje delen van de tweede verflaag weg, zodat ik vormen en lijnen tevoorschijn haal. Het is een methode die me erg bevalt, ik heb het gevoel dat ik op mijn manier weer aan het tekenen ben. Ik zit naar het geheel te kijken in plaats van naar een bepaalde plek die tot een oplossing moet komen; ik zwerf door het hele werk heen.

Soms duiken er opzettelijke figuurtjes op. In het schilderij *Stupid dogs* komt een driehoeksvorm van linksboven het beeld binnenschuiven. Bovenop dit, zeg maar, suprematistische element heb je een lullig plantje gezet. Dat is toch vloeken in de kerk!

In heel veel schilderijen zit een soort spot. In een recenter werk is er bijvoorbeeld een organische vorm die z'n bek opendoet en naar een andere vorm hapt. Grapje. Als ik dat niet meer zou doen ben ik bang dat ik mezelf te serieus ga nemen. Die kleine dingetjes stop ik er ook in omdat ik aan de ene kant kunst ontzettend belangrijk vind, terwijl het me aan de andere kant een raadsel is waaróm dat zo is. Dat is niet iets wat je onder woorden kunt brengen. Maar het kan geen kwaad om het bij tijd en wijle onderuit te halen. Er mag zelfspot in zitten. Daarbij vind ik kunst waar helemaal geen humor in zit vaak strontvervelend. Eddy vind ik vaak zeer serieus in zijn werk. Prachtig, vind ik, maar

Rik Fernhout

Zonder titel, 2001, acryl op doek, 100 x 120 cm



Stupid dogs, 1999, acryl op doek, 80 x 100 cm



ik vraag me ook af waarom het allemaal zo verpletterend serieus moest zijn. In het werk van Jan vind ik humor terug. Zo'n ets waarin hij zichzelf als zielepiet op de hak neemt, *Een arme bliksem*, is uitgesproken grappig. Ik erken dat voor mij kunst misschien net zo heilig is als voor Eddy, maar ik wil niet vanuit zo'n optiek schilderen. Je mag best een aantal dingen in een schilderij stoppen waardoor je het opeens niet meer serieus neemt. Je mag ook best jezelf op de hak nemen.

Er komt ook nog een slakje op voor. Ben je niet bang dat dat soort letterlijke details gaat irriteren? Dat ze het hele schilderij onderuit trekken?

De schilderijen van die periode hebben eigenlijk twee fases. Zo'n slakje is iets voor de eerste blik, wat in eerste instantie je aandacht trekt, misschien omdat je het irritant vindt. Het is een soort repoussoir-figuur, waarmee je het schilderij binnenkomt. Want het is niet erg toegankelijk wat ik maak. Pas als mensen er langer naar kijken, beginnen de schilderijen te werken.

Er zijn dus twee niveaus. Dat van de figuurtjes, waarmee je een spelletje speelt ...

Ja, en wat dat betreft kan er niet genoeg in de kerk gevloekt worden.

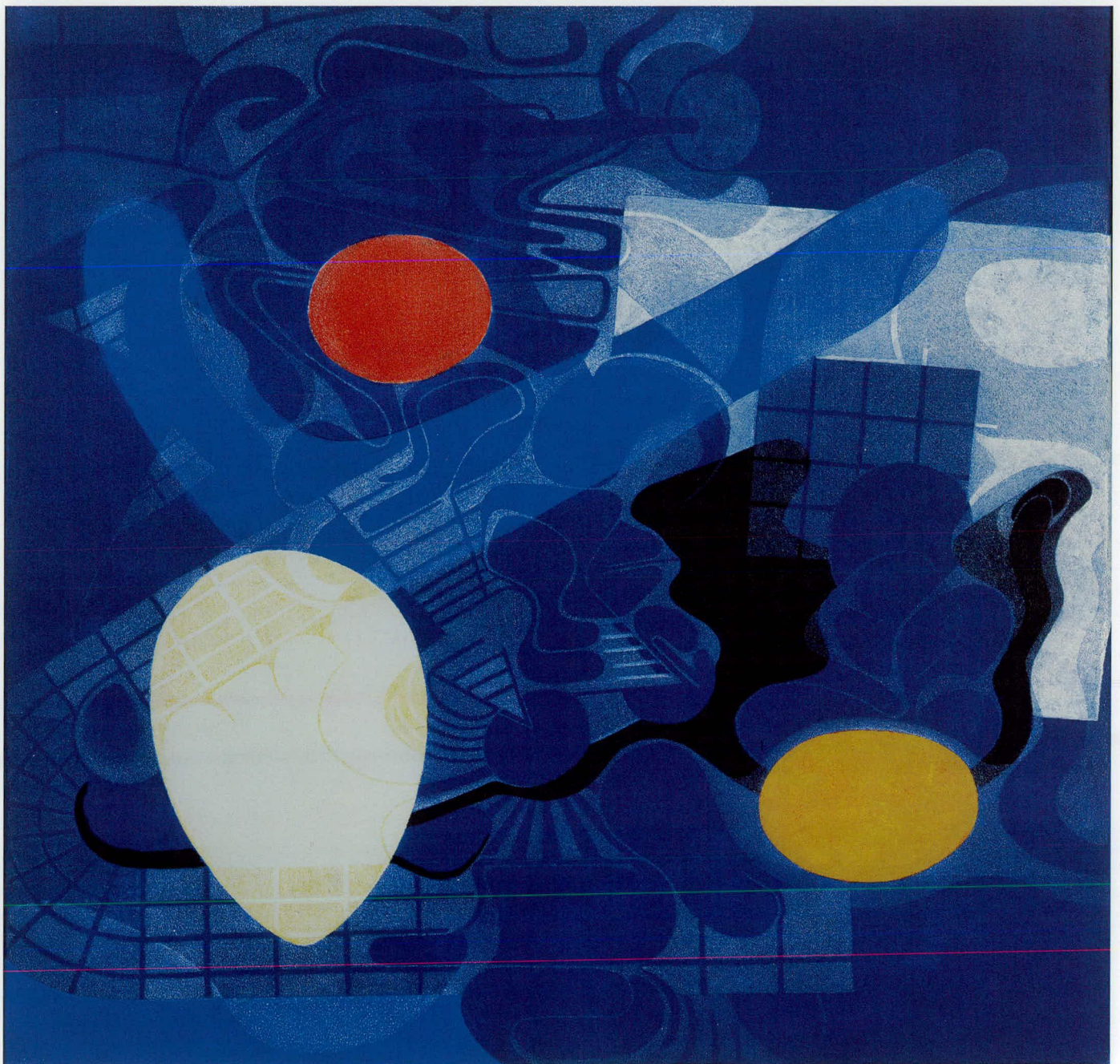
... en het niveau van een abstracte dynamiek. De figuratie ontstaat uit de coïncidenties, de toevallige ontmoetingen tussen lijnen en vlakken. Maar of je een figuurtje naar voren haalt en accentueert, is toch een bewuste beslissing. Laat je figuurtjes ook wel eens niet toe, censureer je?

Ik vind het spannend dat vormen van alles kunnen oproepen, dat iedereen er wat anders in ziet. Ik probeer zelf al schilderend die mogelijkheden al te onderkennen, dat wil zeggen, ik ben niet uit op figuratie maar laat hem wel toe. Het is dan de vraag of je iets gaat benadrukken of niet, of je een figuurtje nog verder tevoorschijn haalt. Ik heb wel eens een clown zien opduiken in een schilderij maar die heb ik onmiddellijk weggeschilderd, want 'de clown van Charley' mocht daar absoluut niet. Die had niks met mijn gevoel over dat schilderij te maken. Het is niet iets waarvan ik zeg dat ik het niet wil laten zien, dat het te persoonlijk is, maar het gaat dan om iets wat ik er niet bij vind horen.

Dus je werkt vanuit een bepaald gevoel, een bepaalde stemming?

Dat is niet vooropgezet. Het komt eruit als ik een schilderij opzet en daar werk ik mee. Ik denk dat waar je mee bezig bent, wat je op dat moment preoccupeert,

Zonder titel, 2001, acryl op doek, 100 x 100 cm



onherroepelijk in het schilderij terecht komt. Bij *Stupid dogs* bijvoorbeeld zat er voor mij van begin af aan de sfeer in van een tekenfilmserie over twee buitengewoon onnozele honden die ik op Cartoon Network zag. Het schilderij gaat over naïviteit, verwondering. In de vroegere series dekte ik veel af. Tegenwoordig haal ik eigenlijk juist naar boven wat ik afgedekt had. Ik merk dat ik steeds minder verberg, ik heb niet meer de noodzaak om af te dekken. Maar ik ben niet op zoek naar herkenbare elementen. Daar gaan de schilderijen niet over.

Stilistisch bespeur ik een verwantschap met kunst van de jaren vijftig; je werk doet me denken aan het beheerste, abstracte surrealisme van Vrij Beelden-kunstenaars als Willy Boers, Piet Ouborg en Willem Hussem. Kunst waar lange tijd nauwelijks belangstelling voor was.

Je kunt ook zeggen dat ik affiniteit heb met kunst waarin het ambacht nog hoogtij viert. Het ambacht van het schilderen. De omgang met verf, het hanteren van het materiaal en van beelden. Ik vind het heel storend dat er een traditie verloren is gegaan van kunst als vak. Tegenwoordig gaat het vooral om een stapel leuke ideetjes en dat noemt men een oeuvre. Alles moet, vind ik ontspruiten aan een centraal idee en niet aan een berg ideetjes. Het werk is een manier van denken en leven en dat mis ik op dit moment in de beeldende kunst. Kunst is ook een ambacht, een samenspel tussen het denken en het maken van een schilderij, en dat probeer ik weer op te pakken. Het is misschien niet eens een gezochte maar wel een gevoelsmatige beslissing. Het moet gaan om een bepaalde bezetenheid en noodzaak. Door die veertien jaar bij Sotheby's ken ik ontzettend veel werk. Je moet actief kijken, je het werk eigen maken om iets met die kennis te kunnen doen. Ouborgs werk heb ik via de veiling leren kennen en ik had een directe affiniteit met zijn late werk uit de jaren vijftig. Dat heb ik toen op mijn kantoor gehangen. Wat mij fascineerde

was zijn vreemde surreële abstractie en het rare ruimtebesef. Daar heb ik echt naar gekeken. Het is een beeldtaal waarin ik mij thuisvoel en waarvan ik het gevoel heb dat er nog veel in door te voeren is. Er is een gat gevallen na de jaren vijftig. Fluxus en andere bewegingen kwamen en toen hield er van alles op. Er zijn toen zulke abrupte overgangen geweest, de reacties volgden elkaar razendsnel op; stromingen waren al weer weg voordat ze uitgekristalliseerd waren. Ik zoek aansluiting bij de schilderkunst van vóór het breukmoment, omdat ik het idee heb dat er nog zoveel onverbruikt is dat in deze tijd een nieuwe dimensie kan krijgen.

Sommige gestileerde motieven, de plantaardige vormen bijvoorbeeld, roepen de associatie met het symbolistische werk van Jan op. Is dat toevallig of ontdek je in je eigen werk soms ook affiniteiten met je voorgangers?

Er is nauwelijks aan die associatie te ontkomen als je werkt met de dynamiek van vormen en lijnen. Wat ik verder in mijn werk herken van de anderen zijn hooguit flarden. Waarschijnlijk ligt dat ook wel voor de hand, want met zijn drieën vertegenwoordigen ze schilderkunstig een breed spectrum. Zoals ik met ruimte omga deed Charley dat ook; het zijn geconstrueerde ruimtes. Charley maakte een soort coulissen-achtige schilderijen waarbij de dingen als het ware voor elkaar schuiven. Heel anders dan Eddy, die schilderde puur de ervaring van ruimte en licht. Bij Charley vind ik ook het twee werelden-principe terug, in de zin, dat zij een stillevenschilderde als een landschap. Voor zover er verwantschap speelt, voel ik dat nog het meeste met haar werk. In een schilderij heb ik, als grapje, bewust een verwijzing naar haar gestopt: het atelierraam.

Eddy vind ik soms te streng en te serieus, ik mis in zijn werk soms een bepaalde luchthartigheid. Hij was heel zwartwit in zijn meningen, het was goed of het was fout. Misschien had dat te maken met de wispelturigheid van Charley; ik kan me

Zonder titel, 2001, acryl op doek, 100 x 100 cm



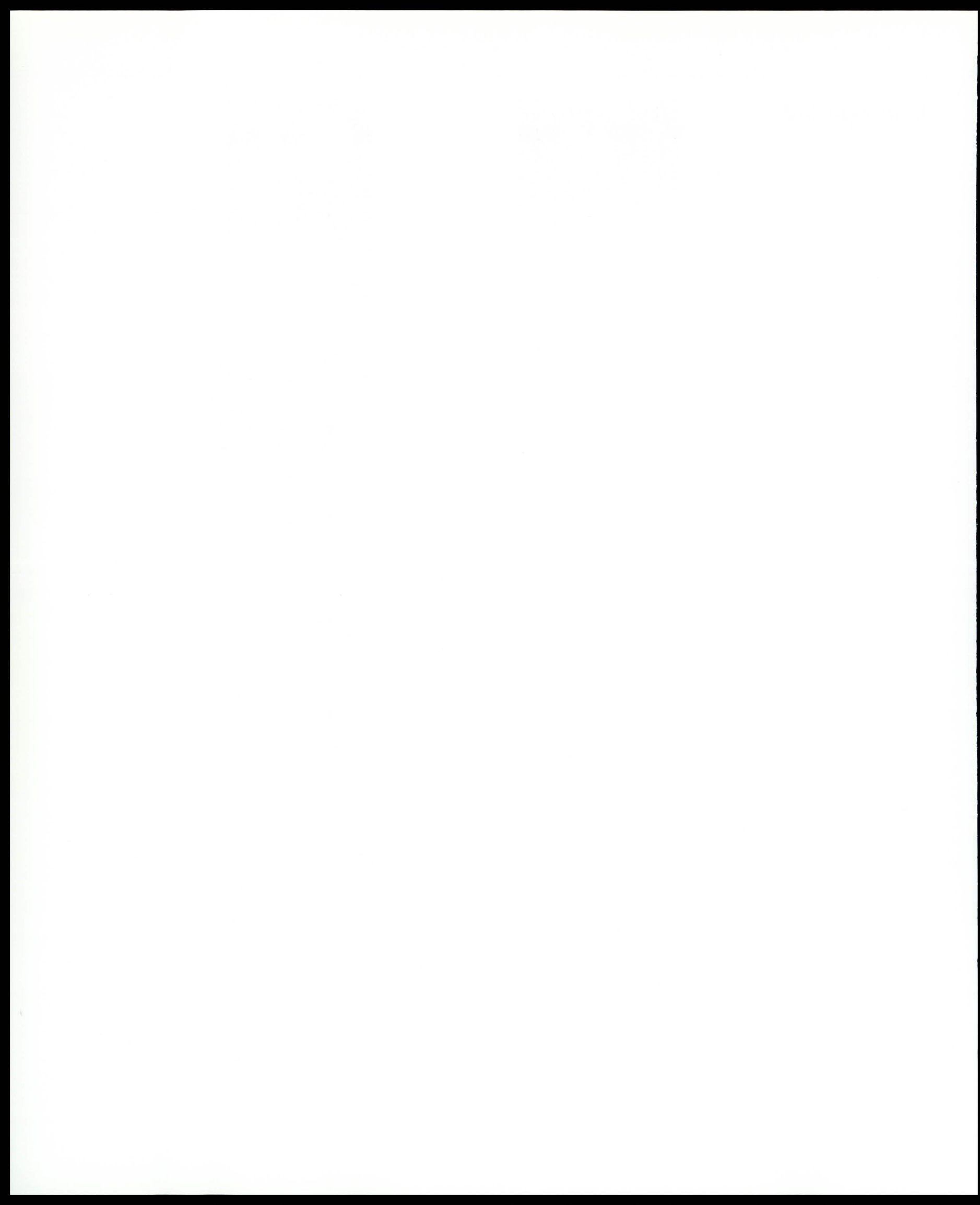
voorstellen dat je gek wordt van een moeder die aan de ene kant een ijzeren discipline had en anderzijds voortdurend van mening veranderde. En ik denk dat ze als aanwezigheid, zeker toen hij jong was, een grote belemmering voor zijn vrijheid was. Ze was enorm dominant. Aan Charley was absoluut niet te ontsnappen. Ze stuurde. Daar kan je helemaal gek van worden. Ik denk dat Eddy bij mij de reactie heeft gehad dat hij me helemaal niet stuurde, maar mij voortdurend wees op mijn eigen verantwoordelijkheden; waar je evenzeer gek van wordt - als je als kind op je achtste gewezen wordt op je maatschappelijke verantwoordelijkheden, waar je niks mee kunt. Ik kreeg soms zin om de tuin in de fik te steken en me niet af te vragen of de burens last hadden van de rook.

Is het niet vreemd dat Eddy na Charley's dood *De Vlerken* betrok, terwijl hij zoveel last had gehad van haar dwingende persoonlijkheid, haar dominante karakter?

Maar hij heeft wel meteen alle meubels grijs geschilderd en het interieur aangepakt. Alle Stijlkleuren weg, een heleboel spullen eruit gekieperd. Hij heeft meteen alles ondernomen om er zijn eigen plek van te maken. En het is natuurlijk wél een prachtige plek. Als schilder in die tijd zou je gek zijn geweest om het niet te doen.

Tóch iets voor jou, later?

R: Nee. Als ik er ga zitten ben ik de vertegenwoordiger van drie generaties. Dan is het allemaal verleden tijd, dan heb je alleen nog maar traditie. Netje heeft gelukkig alles wat in het huis anecdotisch was, verwijderd. Zodat niet de laatste asbak met peuken die er nog stond van Eddy, ook heilig verklaard kon worden. Ondertussen wordt ze wel stevig onder druk gezet om er een mausoleum van te maken. Dat gaat verder dan Bergens chauvinisme. Het is een verlangen om ergens een heilige plek van te maken. Terwijl het daar niet om gaat, het was een plek die gebruikt werd, meer niet. De plek is niet relevant, het gaat om de schilderijen. Ik zou het liefst zien dat het huis later een bestemming kreeg als Van Doesburgs huis in Meudon: een prachtig atelier, waar kunstenaars een tijd kunnen zitten. Netje en ik gaan laconiek met de mythe om. Als voor een tentoonstelling weer eens het palet van Charley Toorop wordt gevraagd, dan pakken we uit een grote kist blindelings een van de vele paletten. Met de handen voor de ogen; die wordt dan van Charley.



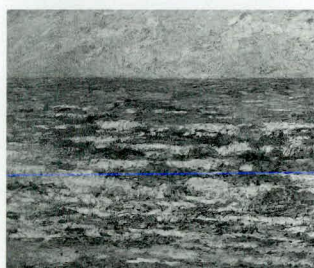
Cataloguslijst



1. Jan Toorop
Garenwinden 1883
olieverf op doek, 155,5 x 196,3 cm
particuliere collectie



2. Jan Toorop
Straatorkest in Londen 1885
olieverf op doek, 71 x 97,4 cm
particuliere collectie



3. Jan Toorop
Zee 1887
olieverf op doek, 86 x 96 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



4. Jan Toorop
Voor de deur van een 'House of Refuge' in Londen 1888
zwart krijt, pen en penseel in zwart, pastel en potlood op karton,
43,5 x 70,5 cm
Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam



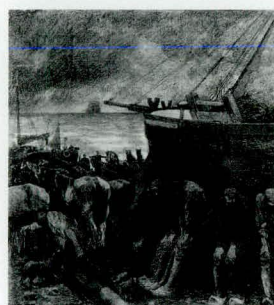
5. Jan Toorop
De verleiding 1888
olieverf op doek, 67,5 x 77,5 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



6. Jan Toorop
Alcoholisme 1888
olieverf op doek, 74 x 65,4 cm
particuliere collectie



7. Jan Toorop
Bloembollenvelden bij Oegstgeest 1889
olieverf op doek, 63,5 x 76 cm
Gemeentemuseum Den Haag



8. Jan Toorop
Vervoer van een bomschuit 1890
zwart krijt en pastel op twee delen papier, op dun karton,
76,5 x 67,7 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



9. Jan Toorop
Vertrek van een bomschuit 1890
pen in inkt, waskrijt en pastel op papier, op dun karton,
67 x 75,4 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



10. Jan Toorop
Vloed 1891
olieverf op doek, 67 x 76 cm
particuliere collectie



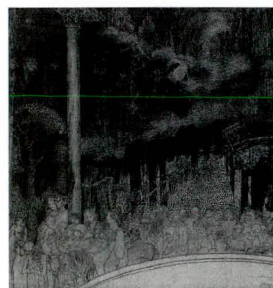
11. Jan Toorop
Schelpenvisser op het strand 1891
olieverf over een ondertekening in potlood op doek, 61,5 x 66 cm
Kröller-Müller Museum



12. Jan Toorop
De verleiding 1891
zwart krijt en potlood op bruin karton, 63,4 x 74,2 cm
Groninger Museum



13. Jan Toorop
De toi, vil animal, - pour pétrir un génie, O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!/Vrouw met papegaai 1891
zwart en gekleurd krijt, potlood en kleurpotlood, gehoogd met wit waskrijt op dik papier, 54,4 x 35,4 cm
particuliere collectie



14. Jan Toorop
Naar de 'Cor Cordium' van Albert Verwey 1891
zwart krijt en potlood op lichtbruin papier, los op karton waarop de voorstelling aan de linkerkant nog 1,3 cm doorloopt, (papier) 58,5 x 54,4 cm, (karton) 58,3 x 56,7 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam (bruikleen uit particuliere collectie)



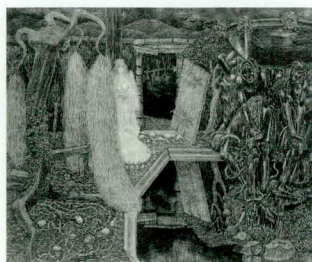
15. Jan Toorop
Tijd en eeuwigheid 1891-1904
potlood, zwart en gekleurd krijt, pen in bruin, olieverb en kraslijnen op doek, 79 x 66 cm (dagmaat)
Clemens-Sels-Museum, Neuss



16. Jan Toorop
Hel en twijfel 1891
potlood, zwart en gekleurd krijt, wit gehoogd op karton, 68,2 x 78,3 cm
Centraal Museum, Utrecht



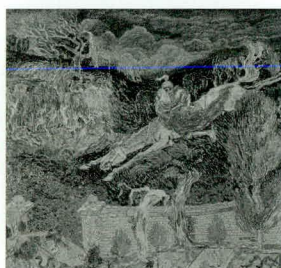
17. Jan Toorop
Aurore 1892
zwart krijt, potlood en pastel, wit gehoogd op karton, 66 x 52,2 cm
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



18. Jan Toorop
Oude tuin der weeën 1892
zwart krijt en potlood op lichtbruin papier, 54,9 x 65,5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



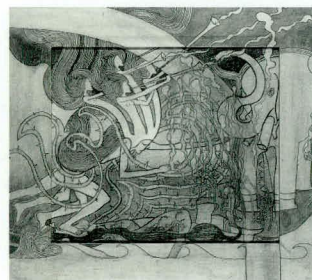
19. Jan Toorop
Les rôdeurs 1892
zwart krijt, potlood, pastel, waskrijt, wit gehoogd, iets rode dekverf en goudverf op karton, 65 x 76 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



20. Jan Toorop
Lenore 1892
olieverf en zwart krijt op doek, op paneel, 56 x 58,8 cm
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel



21. Jan Toorop
De drie bruiden 1893
zwart krijt, potlood en wat groen, blauw en geel kleurpotlood, wit gehoogd met vetkrijt op bruin papier, 78 x 98 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



22. Jan Toorop
Lijnenspel, de komst van de nieuwe kunst 1893
zwart en gekleurd krijt, kleurpotlood en pastel op papier, (dagmaat) 42 x 47,3 cm, met binnenlijst (dagmaat) 60,2 x 66 cm
Gemeentemuseum Den Haag



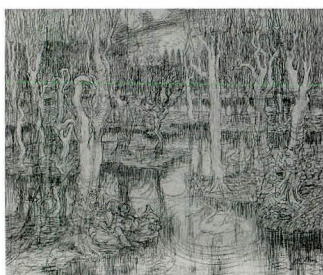
23. Jan Toorop
Zang der tijden 1893
zwart krijt, potlood en kleurpotlood, wit gehoogd met gouache op getint papier, op karton, 33 x 59,3 cm, met binnenlijst (dagmaat) 55,3 x 82 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



24. Jan Toorop
Anarchie 1894
zwart krijt op gelig papier, 39,5 x 60,5 cm
Centraal Museum, Utrecht



25. Jan Toorop
Dalende geloven 1894
zwart en iets gekleurd krijt, wit gehoogd op papier, 93,5 x 77,6 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



26. Jan Toorop
Elsenore 1896
zwart krijt op gelig papier, 50,2 x 56,2 cm
particuliere collectie



27. Jan Toorop
De sfinx 1892-1897
potlood, zwart en waskrijt op doek, 126 x 135 cm
Gemeentemuseum Den Haag



28. Jan Toorop
Mistige zee 1899
olieverf over een ondertekening in zwart krijt op doek, op karton,
40,5 x 45 cm
Triton Foundation



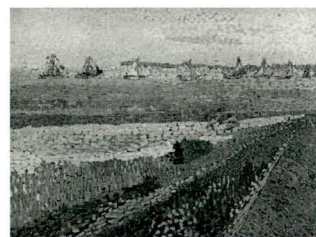
29. Jan Toorop
Duin en zee 1899
olieverf op doek, op paneel, 30,4 x 33 cm
Groninger Museum, [bruikleen J.B. Scholtenfonds, Groningen
(ex-collectie R.J. Veendorp)]



30. Jan Toorop
I sit and look out 1900
potlood en olievert op doek, 54 x 58 cm
particuliere collectie



31. Jan Toorop
Geloof en loon 1902
zwart krijt en waskrijt, pastel en potlood op papier, op doek,
102 x 95 cm
Triton Foundation



32. Jan Toorop
De vissersvloot van Veere 1907
olieverf over een ondertekening in zwart krijt op karton,
48,7 x 63,3 cm
Centraal Museum, Utrecht



33. Jan Toorop
Apostelen Andreas en Jacobus 1910
zwart krijt en houtskool op papier, 95 x 157 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam (schenking Vereniging voor
Hedendaagse Kunst)



34. Jan Toorop
Dertiende statie: Jezus wordt van het kruis genomen 1918
 zwart krijt en pigmenten over een ondertekening met potlood op
 ceder-triplex, 64 x 76 cm
 Parochie Sint-Bernulphuskerk, Oosterbeek



38. Charley Toorop
Molen 1919
 olieverf op doek, 95 x 71 cm
 Hannema-de Stuers Fundatie, Heino/Wijhe (collectie Provincie
 Overijssel)



35. Jan Toorop
Madonna met engelen 1920-1921
 potlood, zwart krijt en pastel, wit gehoogd op karton,
 100,5 x 69,5 cm (dagmaat)
 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



39. Charley Toorop
Kermis in Schoorl 1920
 olieverf op doek, 78 x 98 cm
 particuliere collectie, Zeist



36. Jan Toorop
"Bezonkenheid" - "Meditatie" - "Vuur" 1923
 zwart en gekleurd krijt en potlood, wit gehoogd op dun karton, op
 karton, 36,8 x 41,5 cm
 Kunsthandel Studio 2000, Amsterdam/Blaricum



40. Charley Toorop
Moeder en kind 1921
 olieverf op doek, 72 x 60 cm
 Stedelijk Museum Alkmaar



37. Charley Toorop
Gezicht op Utrecht met bloeiende boom 1917
 olieverf op doek, 80 x 101 cm
 Centraal Museum, Utrecht



41. Charley Toorop
Kermis 1926
 olieverf op doek, 80 x 100 cm
 Stedelijk Museum, Amsterdam



42. Charley Toorop
Muzikanten en dansende boeren 1927
olieverf op doek, 150 x 120 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



43. Charley Toorop
Figuren tegen nacht 1928
olieverf op doek, 100 x 200 cm
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven



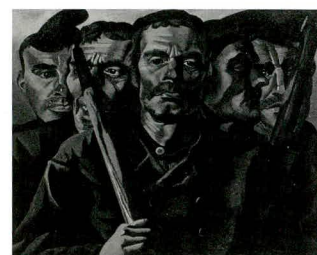
44. Charley Toorop
Zelfportret 1928
olieverf op doek, 33 x 26,5 cm
particuliere collectie



45. Charley Toorop
Zelfportret met drie kinderen 1929
olieverf op doek, 100 x 80 cm
Groninger Museum



46. Charley Toorop
Stilleven 1929
olieverf op doek, 70 x 114 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



47. Charley Toorop
Boeren 1930
olieverf op doek, 101 x 125 cm
Centraal Museum, Utrecht



48. Charley Toorop
Herfst 1931
olieverf op doek, 57 x 72 cm
collectie P. Struycken



49. Charley Toorop
Vrouwenfiguren 1931-1932
olieverf op doek, 135 x 100 cm
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven



50. Charley Toorop
Zelfportret 1932-1933
olieverf op doek, 119 x 89 cm
Gemeentemuseum Den Haag



51. Charley Toorop
Maaltijd der vrienden 1932-1933
olieverf op doek, 130 x 200 cm
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



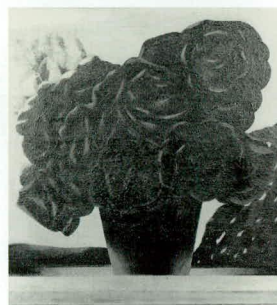
52. Charley Toorop
Kaasmarkt van Alkmaar 1932-1933
olieverf op doek, 150 x 179 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam



53. Charley Toorop
Stilleven brood, touw en fles 1935
olieverf op doek, 60 x 45 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



54. Charley Toorop
Portret Annie Fernhout 1935-1936
olieverf op doek, 63 x 54 cm
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven



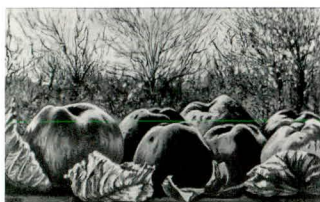
55. Charley Toorop
Bouquet rozen 1938
olieverf op doek, 61 x 61 cm
Centraal Museum, Utrecht, particulier bruikleen



56. Charley Toorop
Zelfportret met hoed 1938
olieverf op doek, 40 x 36 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam



57. Charley Toorop
Clown 1940-1941
olieverf op doek, 150 x 110 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



58. Charley Toorop
Vruchten in herfst 1941
 olieverf op doek, 30 x 46 cm
 Groninger Museum [bruikleen J.B. Scholtenfonds, Groningen
 (ex-collectie R.J. Veendorp)]



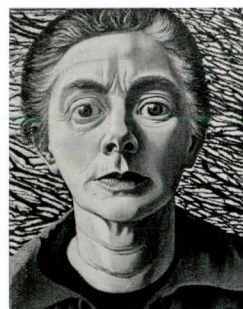
59. Charley Toorop
Stilleven met flessen, witte kannen en bladeren 1940-1942
 olieverf op doek, 91 x 140 cm
 Centraal Museum, Utrecht, particulier bruikleen



60. Charley Toorop
Petroleumkannen met courant 1942-1943
 olieverf op doek, 60 x 61 cm
 Gemeentemuseum Den Haag



61. Charley Toorop
Drie flessen 1943
 olieverf op paneel, 60 x 50 cm
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven



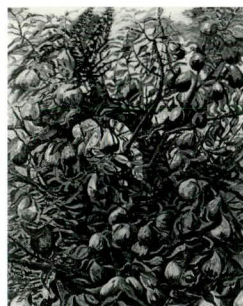
62. Charley Toorop
Zelfportret met wintertakken 1944-1945
 olieverf op doek, 48 x 38 cm
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven



63. Charley Toorop
Bloeiende appelboom 1945
 olieverf op doek, 85 x 94 cm
 Centraal Museum, Utrecht, Van Baaren Collectie



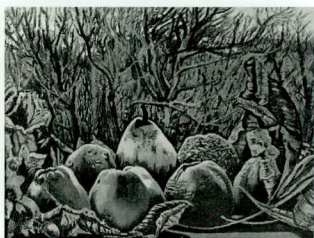
64. Charley Toorop
Schedels en bladeren 1945-1946
 olieverf op paneel, 43 x 63 cm
 Kröller-Müller Museum, Otterlo, bruikleen ICN



65. Charley Toorop
Perenboom 1946
 olieverf op doek, 121 x 95 cm
 Centraal Museum, Utrecht, schenking Vrienden van Charley Toorop



66. Charley Toorop
'Drie generaties' 1941-1950
olieverf op doek, 200 x 120 cm
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



67. Charley Toorop
Vruchten en herfstbladeren 1952
olieverf op paneel, 41 x 53 cm
Gemeentemuseum Den Haag



68. Edgar Fernhout
Schilderende handen 1930
olieverf op doek, 24 x 33,5 cm
Dordrechts Museum, Dordrecht



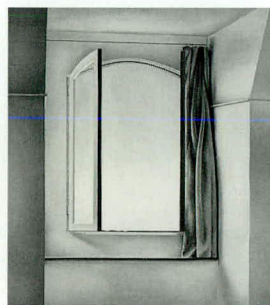
69. Edgar Fernhout
Stilleven 1932
olieverf op doek, 50,5 x 50,5 cm
collectie W.H.L. Ruijsendaal



70. Edgar Fernhout
Dubbelportret 1932
olieverf op doek, 100,2 x 65,5 cm
Centraal Museum, Utrecht



71. Edgar Fernhout
Bloemetjes op laken 1933
olieverf op paneel, 15,6 x 28 cm
particuliere collectie



72. Edgar Fernhout
Open raam 1933
olieverf op doek, 65,5 x 54,5 cm
particuliere collectie



73. Edgar Fernhout
Schedel 1935
olieverf op doek, 55,3 x 46 cm
collectie W.H.L. Ruijsendaal



74. Edgar Fernhout
Bladeren 1935
olieverf op paneel, 46,2 x 37,8 cm
Museum voor Moderne Kunst, Arnhem



75. Edgar Fernhout
Verdorde vijgenbladeren 1937
olieverf op doek, 30,5 x 30,5 cm
Groninger Museum



76. Edgar Fernhout
Zelfportret 1937
olieverf op doek, 40,3 x 35 cm
particuliere collectie



77. Edgar Fernhout
Sneeuwlandschap 1940
olieverf op doek, 60 x 80 cm
particuliere collectie, Hoogvliet



78. Edgar Fernhout
Voorjaarslandschap 1941
olieverf op doek, 59 x 72 cm
Erven Edgar Fernhout



79. Edgar Fernhout
Landschap met twee bomen 1943
olieverf op doek, 44 x 60,5 cm
particuliere collectie dhr. en mw. Alberdingk Thijm-Thole



80. Edgar Fernhout
Zelfportret 1948
olieverf op doek, 80,5 x 53,5 cm
Caldic Collectie, Rotterdam



81. Edgar Fernhout
Appels en boomschors 1951
olieverf op doek, 35 x 28 cm
Collectie Cammelbeeck



82. Edgar Fernhout
Stilleven met palet 1954
olieverf op doek, 54 x 73 cm
Collectie Cammelbeeck



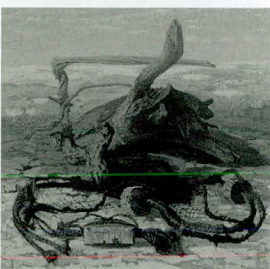
83. Edgar Fernhout
Pane casareggio 1954
olieverf op doek, 50 x 61 cm
Erven Edgar Fernhout



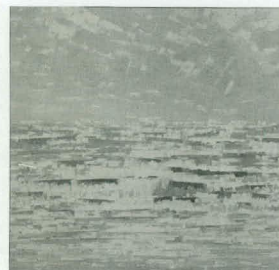
84. Edgar Fernhout
Herfststilleven 1955
olieverf op doek, 54 x 80 cm
Museum voor Moderne Kunst, Arnhem



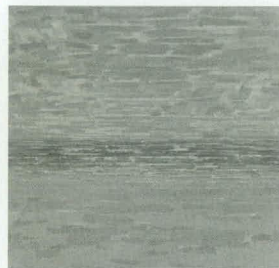
85. Edgar Fernhout
Strand (2) 1956
olieverf op doek, 54 x 81 cm
Erven Edgar Fernhout



86. Edgar Fernhout
Stronken en net 1957
olieverf op doek, 85,5 x 84,5 cm
Collectie Cammelbeeck



87. Edgar Fernhout
Zee (3) 1958
olieverf op doek, 100 x 100 cm
particuliere collectie



88. Edgar Fernhout
Zee (ochtend) 1959
olieverf op doek, 80 x 80 cm
particuliere collectie



89. Edgar Fernhout
Herfst 1960
olieverf op doek, 73 x 116 cm
Collectie Cammelbeeck



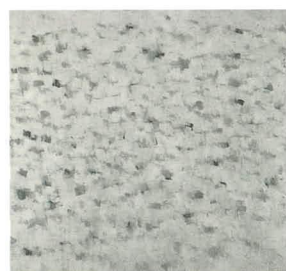
90. Edgar Fernhout
Aarde 1962
olieverf op doek, 90 x 114,5 cm
Collectie Cammelbeeck



91. Edgar Fernhout
Zomer 1966
olieverf op doek, 70 x 75 cm
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven



92. Edgar Fernhout
Herfst 1968
olieverf op doek, 95,3 x 85 cm
Centraal Museum, Utrecht



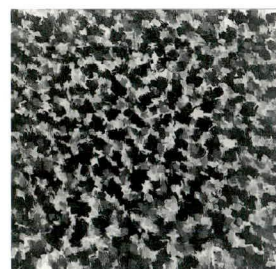
93. Edgar Fernhout
Aan zee 1969
olieverf op doek, 100 x 100 cm
particuliere collectie



94. Edgar Fernhout
Voorjaar (I) 1972
olieverf op doek, 90 x 90 cm
Gemeentemuseum Den Haag



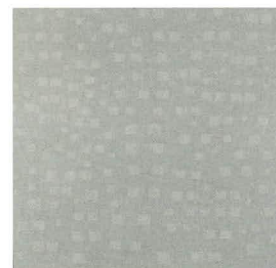
95. Edgar Fernhout
Winter 1973
olieverf op doek, 80 x 80 cm
Erven Edgar Fernhout



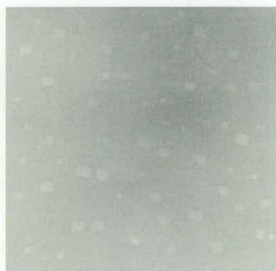
96. Edgar Fernhout
Duisternis 1968
olieverf op doek, 100 x 100 cm
Erven Edgar Fernhout



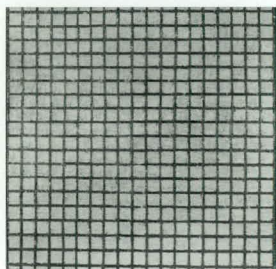
97. Edgar Fernhout
In herfst 1973
olieverf op doek, 80 x 80 cm
particuliere collectie



98. Edgar Fernhout
Strengte vorst 1973
olieverf op doek, 90 x 90 cm
Erven Edgar Fernhout



99. Edgar Fernhout
Zonder titel 1974
olieverf op doek, 90 x 90 cm
Erven Edgar Fernhout



100. Edgar Fernhout
Zonder titel 1974
olieverf op doek, 90 x 90 cm
Erven Edgar Fernhout



101. John Fernhout
L'Île de Pâques (Paascheiland) 1935
35 mm zwartwit film, 26 minuten
Fonds Henri Storck, Brussel



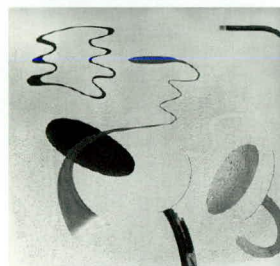
102. John Fernhout
Trois-mâts Mercator (Driemaster 'Mercator') 1935
35 mm zwartwit film, 23 minuten
Fonds Henri Storck, Brussel



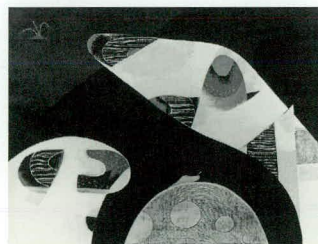
103. John Fernhout
Sky over Holland (Ciels de Hollande) 1967
70 mm kleurenfilm, 21 minuten
Nederlands Audiovisueel Archief, Rijswijk



104. John Fernhout
Drie generaties 1983
kleur, 52 minuten
Nederlands Audiovisueel Archief, Rijswijk



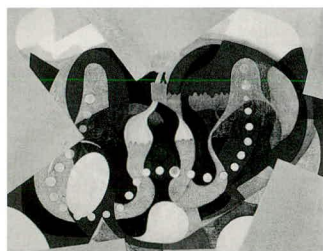
105. Rik Fernhout
Zonder titel 1998
acryl op doek, 80 x 80 cm



106. Rik Fernhout
Stupid dogs 1999
acryl op doek, 80 x 100 cm



107. Rik Fernhout
All you need to know ... 1999
acryl op doek, 100 x 120 cm



108. Rik Fernhout
Zonder titel 1999-2000
acryl op doek, 120 x 150 cm



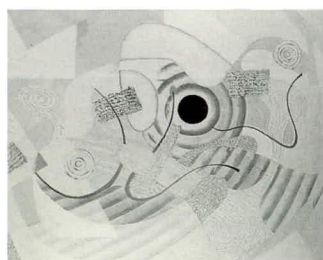
113. Rik Fernhout
Zonder titel 2001
acryl op doek, 100 x 100 cm



109. Rik Fernhout
Zonder titel 2000
acryl op doek, 100 x 120 cm



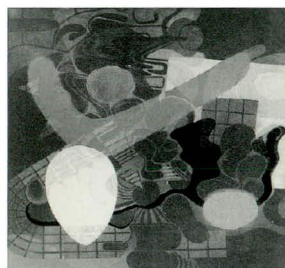
114. Rik Fernhout
Zonder titel 2001
acryl op doek, 100 x 100 cm



110. Rik Fernhout
Calimero eenoog 2000
acryl op doek, 100 x 120 cm



115. Rik Fernhout
Zonder titel 2001
acryl op doek, 100 x 100 cm



111. Rik Fernhout
Zonder titel 2000-2001
acryl op doek, 100 x 100 cm



112. Rik Fernhout
Zonder titel 2001
acryl op doek, 100 x 120 cm

Literatuur

Gebruikte afkortingen

KB

Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

KB, TC

Koninklijke Bibliotheek, Den Haag,

Toorop Collectie

RKD

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie,
Den Haag

Van den Berk, Moerbeek en Steen 1990

A. van den Berk, J. Moerbeek en J. Steen, *Fernhout, schilder* (Monografieën van Nederlandse kunstenaars dl. 6), Den Haag 1990

Blotkamp en Koopmans 1999

C. Blotkamp en Y. Koopmans (red.), tent.cat. *Magie en Zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945*, Arnhem (Museum voor Moderne Kunst) 1999/2000

De Boer 1911

J. de Boer, *Jan Toorop*, Amsterdam, 1911/ heruitgave 1926

De Boer 2000

S. de Boer, 'John Fernhout' in I.Th. Leijerzapf (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse Fotografie, in monografieën en thema-artikelen* (losbladig) Amsterdam augustus 2000 (met uitgebreide bibliografie en filmografie)

Boel en Broos 1979

F.H. Boel en C.H.A. Broos (red.), *Fotografie in Nederland, deel 2, 1920-1940*, Den Haag 1979, p. 149

Bosma 1982

M. Bosma, 'De kunst van Charley Toorop 1891-1955', tent.cat. *Charley Toorop 1891-1955* (Ned/D), Utrecht (Centraal Museum) / Stuttgart (Württembergischer Kunstverein) 1982, pp. 6-91

Brederoo 1982

N.J. Brederoo, *Charley Toorop. Leven en Werken*, Amsterdam 1982

Brederoo 1985

N. J. Brederoo, *Een familie van kunstenaars; Charley Toorop en Edgar Fernhout* (proefschrift), Leiden 1985

Brederoo 1994

N.J. Brederoo, 'Fernhout, Johannes Hendrik', *Biografisch Woordenboek van Nederland*, deel IV, Den Haag 1994, pp. 143-145

Bremer 1995

J. Bremer, *Charley Toorop, werken in de verzameling van het Kröller-Müller Museum*, Otterlo 1995

Cammelbeeck 1969

G.J.P. Cammelbeeck, *Edgar Fernhout*, Amsterdam 1969 (Engelse vertaling 'Edgar Fernhout: the unity of all things' in *Delta* 13 (1970) 1, pp. 5-16)

Fleischer en Valetton 1994

A. Fleischer en A. Valetton (red.), tent.cat. *De maaltijd der vrienden. Kunstenaars in Bergen 1930-1935*, Bergen (Museum Kranenburgh) 1994

Fuchs 1971

R.H. Fuchs, 'Fernhout', in tent.cat. *Jan Toorop, Charley Toorop, Edgar Fernhout, schilderijen*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal), Dordrecht (Dordrechts Museum) en Groningen (Groninger Museum) 1971/1972, pp. 46-53

Fuchs 1974

R.H. Fuchs, 'Edgar Fernhout, schilder', *Hollands Maandblad* (1974) 324, pp. 38-42 (integraal overgenomen in tent.cat. *Edgar Fernhout*, Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1976, pp. 7-10)

Gerards en Van Uitert 1994

I. Gerards en E. van Uitert, *In de lijn van Jan Toorop. Symbolisme in de kunst* (Openbaar kunstbezit, deel 2), Den Haag 1994

Hammacher 1935

A.M. Hammacher, 'Charley Toorop in haar werken', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 45 (januari 1935) 1, pp. 1-14

Hammacher 1952

A.M. Hammacher, *Charley Toorop, een beschouwing van haar leven en werk*, Rotterdam 1952

Hogenkamp 1994

B. Hogenkamp, 'Een artiest tussen de ambtenaren: John Fernhout filmt de bevrijding van Nederland in dienst van de RVD, 1944-45', *GBG-nieuws: periodieke uitgave van de Vereniging Geschiedenis, Beeld & Geluid* (1994) afl. 28, pp. 4-18

Jaffé 1960

H.L.C. Jaffé, 'Edgar Fernhout', *Kroniek van kunst en cultuur* 20 (1960) 1, pp. 30-34

Jaffé 1963

H.L.C. Jaffé, 'Fernhout's overzichtstentoonstelling in het Stedelijk', *De Groene Amsterdammer* 11 mei 1963

Leeman 1990

F. Leeman, 'Van Goghs postume roem in de Lage Landen' en 'Jan Toorop' in: R. Dorn en F. Leeman (red.), tent.cat. *Vincent van Gogh en de moderne kunst 1890-1914*, Amsterdam (Van Gogh Museum) / Essen (Museum Folkwang) 1990, pp. 162-187

Mertens 1969

Ph. Mertens, 'De brieven van Jan Toorop aan Octave Maus', *Bulletin Kon. Musea voor Schone Kunsten van België* 18 (1969) 3/4, pp. 157-209

Parijs 1994

tent.cat. *La beauté exacte. Art Pays-Bas XXe Siècle, de Van Gogh à Mondrian*, Parijs (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris) 1994

Plasschaert 1925

A. Plasschaert, *Jan Toorop*, Amsterdam 1925

Polak 1955

B. Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900* (Utrechtse bijdragen tot de kunstgeschiedenis, deel 4), Den Haag 1955

Van Reeuwijk en De Bruin 1981

D. van Reeuwijk en H. de Bruin, *Fernhout: de filmer*, 4 delen van 45 minuten met fragmenten uit de voornaamste films van John Fernhout, Belbo film producties/NOS 1981

Van Rens 1995

N. van Rens, 'Een Nederlander filmt voor Europa: terug naar huis van John Fernhout', *Jaarboek mediageschiedenis* (1995) vol. 7, pp. 63-90 en p. 242

Rotterdam 1999

tent.cat. *De Vriendschap. Henk Chabot en Charley Toorop* (Ned/Eng), Rotterdam (Chabot Museum) 1999/2000

Siebelhoff 1973

R. Siebelhoff, *The early development of Jan Toorop 1879-1892* (ongepubliceerde dissertatie), University of Toronto 1973

Steen 1992

J. Steen, 'Edgar Fernhout 1912-1974', in J. Brand en K. Broos (red.), tent.cat. *Magisch Realisten en tijdgenoten*, Arnhem (Gemeentemuseum) 1992, pp. 162-173

Van Wezel 1985

G.W.C. van Wezel, 'Waarde Meijuffrouw Marius. Brieven van Jan Toorop', *Jong Holland* 1 (1985) 4, pp. 2-27

Wendermann 1993

G. Wendermann, *Studien zur Rezeption des Neo-Impressionismus in den Niederlanden*, Münster/Hamburg 1993

Zilcken 1898

Ph. Zilcken, 'Jan Toorop', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 8 (1898) dl. 1, pp. 105-129

Colofon

Deze catalogus verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling
Vier Generaties. Een eeuw lang de kunstenaarsfamilie
Toorop/Fernhout, Centraal Museum, Utrecht,
20 oktober 2001–3 februari 2002.

Redactie

Marja Bosma

Auteurs

Marja Bosma
Meta Knol
Mieke Rijnders
Bastiaan van der Velden en Dick Adelaar
Gerard van Wezel

Fotografen

Tom Haartsen, Amsterdam - cat.nrs 6, 69, 82, 88, 90, 97, 98
Edo Kuipers, Amsterdam - cat.nrs 110, 113, 114, 115
Ernst Moritz, Den Haag - cat.nrs 105, 106, 107, 108, 109,
111, 112
John Stoel, Haren (Gr) - cat.nr 29
RKD/Henk Patenburg, Den Haag - schetsboekblad 1956-57

Grafisch ontwerp

Wim Crouwel, Amsterdam

Opmaak

Vormgeversmaatschap Harsta, Crouwel. BNO., Almelo

Lithografie en druk

Grafisch bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam

Afwerking

Callenbach, Nijkerk

Uitgever

Centraal Museum, postbus 2106, 3500 GC Utrecht

© 2001 Centraal Museum, Utrecht en de auteurs

Van werken van beeldend kunstenaars, aangesloten bij een
CISAC-organisatie, zijn de publicatierechten geregeld met
Beeldrecht te Hoofddorp.

© 2001, c/o Beeldrecht, Hoofddorp

ISBN 90-73285-85-2

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 fotocopieën, opnamen of op welke manier, zonder
voorafgaande toestemming van de uitgever.

Bruikleengevers

Rijksmuseum, Amsterdam
Kröller-Müller Museum, Otterlo
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
Gemeentemuseum Den Haag
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Stedelijk Museum, Amsterdam
Groninger Museum
Museum voor Moderne Kunst, Arnhem
Van Gogh Museum, Amsterdam
Stedelijk Museum Alkmaar
Dordrechts Museum
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Clemens-Sels-Museum, Neuss
Hannema-de Stuers Fundatie, Heino/Wijhe, collectie Provincie
Overijssel
Triton Foundation
Fonds Henri Storck, Brussel
Nederlands Audiovisueel Archief, Rijswijk
Parochie Sint Bernulphuskerk, Oosterbeek
Kunsthandel Studio 2000, Amsterdam
Erven Edgar Fernhout
Collectie Cammelbeeck
Caldic Collectie
dhr. en mv. Alberdingk Thijm-Thole
W.H.L. Ruijsendaal
P. Struycken
Particuliere bruikleengevers

Coördinatie tentoonstelling

Gaudia van Tilburg

Met dank aan

Paul van den Akker
Aloys van den Berk
Joris Cammelbeeck
Ype Koopmans
René Pinget
Wim Quist
Caroline Roodenburg-Schadd
Pieter Thijs
Diana Franssen en Willem Smit van het Stedelijk Van Abbemuseum,
Eindhoven
De medewerkers van de afdeling Twintigste Eeuw van het RKD,
Den Haag

