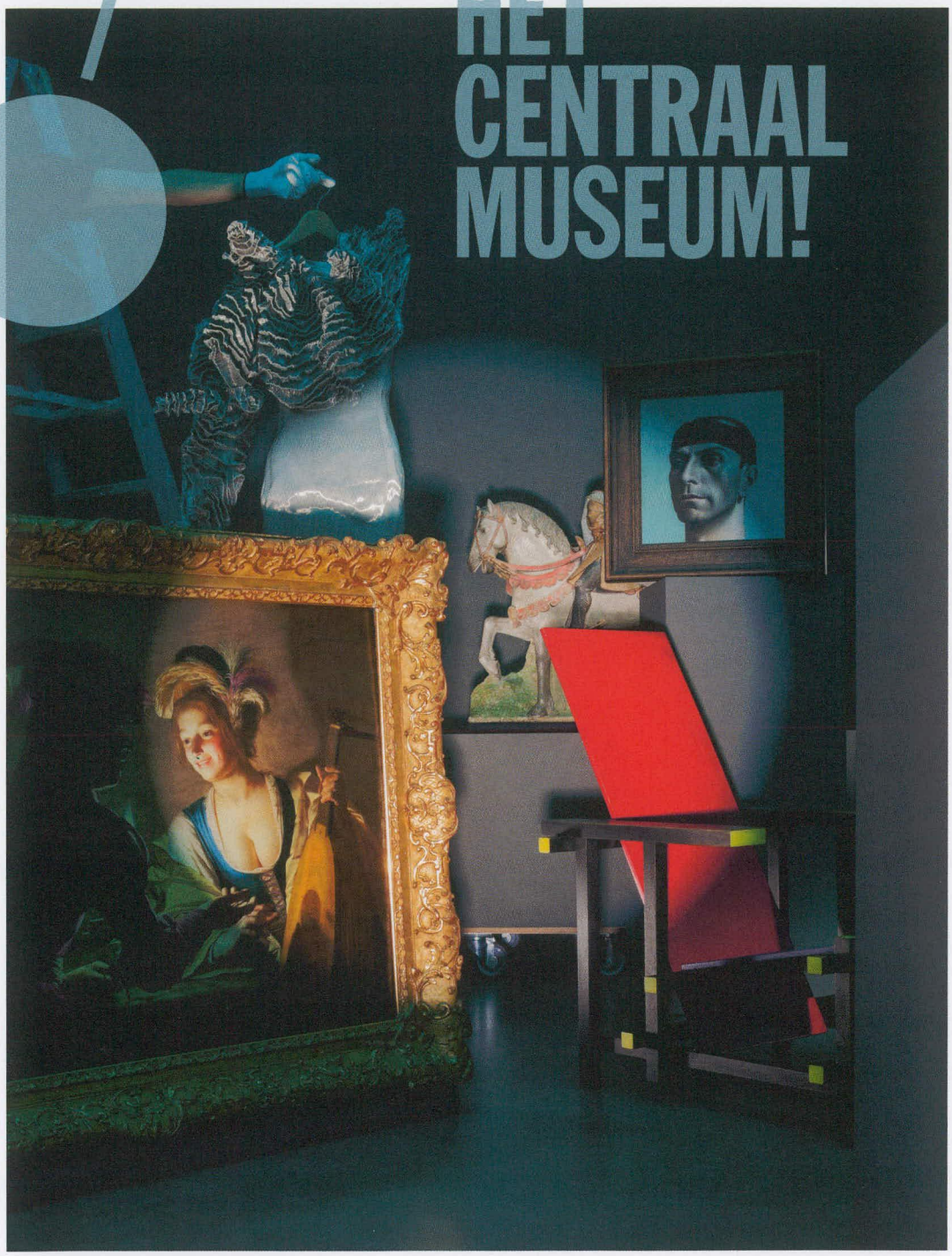
MUSEUM

DIT IS HET CENTRAAL MUSEUM!



CENTRAAL MUSEUM

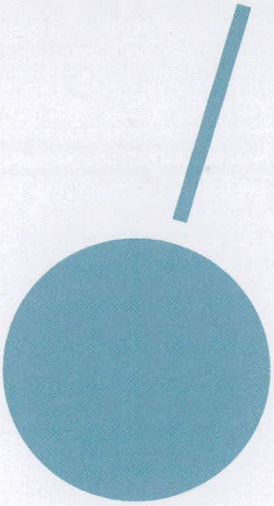
Fotografie: Qiu Yang

centraalmuseum.nl

Dit is het Centraal Museum!
9,95
9 789059 830295

9 789059 830295 >

MUSEUM



DIT IS HET CENTRAAL MUSEUM!

CENTRAAL MUSEUM

DIT IS HET CENTRAAL MUSEUM!

Utrecht trekt. Al 2000 jaar. Kunstenaars, ambachtsmannen en -vrouwen, gelukszoekers, religieuzen, politici, filosofen, wetenschappers, stuk voor stuk dapperen, waaghalzen, nieuwsgierigen vonden er een plek, lieten er iets achter en gaven Utrecht vorm. Het wat en het hoe verschilt van voorwerp tot voorwerp, en het zijn de verhalen achter de voorwerpen die Utrecht tot leven wekken. Het Utrechtse schip bijvoorbeeld, is indrukwekkend door zijn monumentale vorm en ronduit unieke uitvoering. Maar het zijn de schaafsporen onderop, veroorzaakt door de rotsige bodem van de Rijn, die erop wijzen dat het schip verre reizen maakte. Utrecht was de perfecte vertrek-en aankomstplek van waaruit je gemakkelijk en zonder veel hindernissen wegvoer en terugkeerde. Om die reden vond in 1917 de Nederlandse Jaarbeurs er een tijdelijk onderdak ter vervanging van de *Leipziger Messe*, waarna door het grote succes en een vooruitziende blik van het lokale bestuur na vier jaar Utrecht in een vaste thuishaven voor de beurs veranderde.

De schilderkunst van Jan van Scorel introduceerde met werken zoals *Madonna met wilde rozen*, de Italiaanse renaissancekunst in de Noordelijke Nederlanden. Scorel zette in Utrecht in 1530 een werkplaats op die al snel grote faam genoot. Scorel was humanist en bezat een grote eruditie. Bovendien gaf hij zijn kunstenaarschap op bijzondere wijze vorm. We kunnen er veel over vertellen omdat het Centraal Museum de grootst overgebleven collectie werken van zijn hand beheert. Hetzelfde geldt voor het oeuvre van stadgenoten als Abraham Bloemaert en Joachim Wtewael. En in hun spoor de verzamelingen met topstukken van de Utrechtse caravaggisten, als Hendrick ter Brugghen en Gerard van Honthorst of van de Italianisanten, onder wie Jan Baptist Weenix.

Dit is het Centraal Museum! gaat over kunst en cultuur, als herinnering aan gebeurtenissen, gebouwen en personen. Het zijn de voorwerpen, kunstwerken, ontwerpen en historische objecten, die hierover verhalen. Veel van deze vertellingen gaan letterlijk over Utrecht, over de culturele rijkdom van de stad, haar artistiek domein, de open ruimte die ze bood en biedt aan vele nationaliteiten en identiteiten. Pyke Kochs *Zelfportret met zwarte band* vat in één visueel element indringend de complexe tijd van de NSB en de bezetting samen. Gerrit Rietveld schiep een oeuvre dat de wereld visueel opnieuw op een ander been zette en zijn stadgenoot Dick Bruna nam binnen eenzelfde ontwikkeling de meest consequente stap. De surrealisten drukten op geheel eigen wijze hun tijd en de Utrechtse eigenheid uit. Han Schuils werk *Blast* geeft een prominent beeld van een oer-Hollands fenomeen, het licht, maar raakt ook zwierig het surrealisme en lijkt zo alles samen te vatten. Het werk van een Amerikaan als Duane Hanson zorgt voor verdieping. De hedendaagse mode en vormgeving zijn kunstvormen die als het ware Utrecht zijn binnengekomen en hier de lokale geschiedenis hebben aangeraakt. Viktor & Rolf, Alexander van Slobbe, Jurgen Bey, Joris Laarman, het gaat bij hen niet om mode en vormgeving op zich, maar om het aanwijzen van richtingen. En het zullen richtingen zijn die aan Utrecht uitdrukking gaan geven in de toekomst.

Dit alles is tot het museumbezit gaan behoren door de inzet van velen, onder wie verzamelaars en liefhebbers. Soms zijn zelfs hele verzamelingen, bijeengebracht door zowel particulieren als overheden overgedragen aan het Centraal Museum, zoals de collectie van de Stichting Van Baaren Museum, de verzameling hedendaagse tekeningen van de provincie Utrecht en de schetsen uit de monumentale Van Doesburg-collectie van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

Een selectie van de topstukken wordt aan het publiek gepresenteerd in de oude Utrechtse binnenstad. Het museum is een complex van aaneengeschakelde gebouwen waarvan de oudste kern wordt gevormd door de overblijfselen van het middeleeuwse Sint Agnietenklooster. Bij een grootscheepse verbouwing vóór de ingebruikname van het gebouw in 1920 werden de kapel en het dwarsgebouw van het klooster verbonden met een nieuwe vleugel. In 1983 kwam het wereldberoemde Rietveld Schröderhuis in bruikleen, in 1987 zijn de voormalige artilleriestallen er als tentoonstellingsruimte bijgekomen en in 1999 werd een uitbreiding aan de overzijde van de straat gerealiseerd, waarin in 2006 het dick bruna huis werd gevestigd. Het resultaat is verwarrend, maar ook verrassend. De verzamelingen van het museum lijken op het eerste gezicht al even divers als het gebouw. De vijf collecties die het museum onder haar beheer heeft – de oude, de moderne en hedendaagse kunst, de toegepaste kunst, de kostuums en de afdeling stadsgeschiedenis – hebben echter vrijwel steeds één gezamenlijke noemer, en dat is Utrecht. De stadsgeschiedenis vormt de oudste kern van het museum. Op instigatie van burgemeester H.M.A.J. van Asch van Wijck werd in 1838 de collectie oudheden in een aantal vertrekken van het stadhuis opengesteld voor het publiek. Hiermee werd de basis gelegd voor het oudste stedelijk museum van Nederland. Het Centraal Museum heeft zich na een periode van bijna 175 jaar ontwikkeld van klein historisch stadsmuseum naar een van de tien grootste kunstmusea in Nederland met een verzameling van ruim 48.000 objecten. Het overgrote deel hiervan is tussen 1995 en 2007 gepubliceerd in de reeks collectiecatalogi *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht* en tegenwoordig toegankelijk via de website van het museum.

Dit is het Centraal Museum! geeft zicht op de diversiteit en kwaliteit van de omvangrijke collectie. Bewust is er daarom voor gekozen de 50 topstukken, wat aantal betreft evenredig te kiezen uit de vijf verschillende deelcollecties. De keuze kwam tot stand in samenspraak met het team conservatoren. Door dieper in te gaan op deze tot iconen verheven kunstobjecten biedt *Dit is het Centraal Museum!* een inkijk in verhalen die Utrecht vanuit een eigen perspectief en esthetiek lading en emotie geven. 'Het Centraal Museum is een voor iedereen aansprekend podium voor kunst en vormgeving, verleden, actualiteit en toekomst, praktijk en reflectie' is onze missie. Het is zelfs meer dan een missie. Het is het Centraal Museum!

Edwin Jacobs
Directeur Centraal Museum

01

HET UTRECHTSE SCHIP

circa 997-1030
eikenhout
1780 x 380 cm

overdracht 1930

inventarisnummer
6463

Opgesloten in de kelder van het Centraal Museum ligt een bijna achttien meter lang scheepswrak. Het zijn de restanten van een schip die in 1930 tijdens bouwwerkzaamheden werden gevonden in de Utrechtse wijk Zuilen. Ze werden naar het museum gebracht, in elkaar gezet en geconserveerd. Dat gebeurde met een teerproduct, creosoot, dat de typerende geur verspreidde die veel bezoekers zich blijvend herinneren. Vanaf de openstelling in 1936 was het schip een van de publiekslievelingen.

In eerste instantie dacht men met een Romeins schip te maken te hebben, maar door analyse van jaarringen in het hout (dendrochronologie) is vast komen te staan dat het rond het jaar 1000 is gebouwd. De nieuwe datering was het resultaat van een grootscheeps restauratie- en onderzoeksproject dat plaatsvond in de jaren 1998-2000 en waarvoor steun van de Europese Commissie werd gekregen. De werkzaamheden zijn uitgevoerd door het Nationaal Museum van Denemarken, de datering door de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek, nu Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed geheten. De losse stukken hout zijn toen vastgezet en de huid werd geïmpregneerd met de kunsthars PEG. Bovendien is een nieuwe, flexibele draagconstructie van roestvrij staal voor het schip gemaakt. Sindsdien wordt het schip beschermd door een glaswand. In 2012 is door de ideeënfabriek Monobanda rond het schip een kunstproject, *Licht op hout*, ontwikkeld.

Wat het schip zo bijzonder maakt is dat de bodemplaat bestaat uit één stuk eikenhout, een uitgeholde en vervolgens uitgebogen boomstam. Daarop zijn planken en balken aangebracht. Het schip heeft over de Rijn gevaren en werd voortbewogen door een combinatie van trekken, zeilen, bomen en roeien. De stevige bodem maakte het geschikt voor een vaart over gevaarlijke rotsen, zoals in de buurt van de Lorelei.

Utrecht was de vermoedelijke thuishaven van het vrachtschip, dat allerlei zaken kon vervoeren. Hier werden goederen uit het stroomopwaarts gelegen gebied verhandeld of gebruikt, zoals wijn, graan en tufsteen. Aan stenen was grote behoefte door de kerkenbouw in Utrecht (de Romaanse Dom, de Janskerk, de Pieters- en de Paulusabdij). Stroomopwaarts vervoerde het schip hier geproduceerde artikelen als kaas en zout en uit Scandinavië ingevoerde waren als bont en pek. Het schip heeft In het stadsbeeld een gezicht gekregen doordat op de plek van de vondst aan de Van Hoornekade een stalen replica is geplaatst.

RdB

02

JAN NUDE

werkzaam in
Utrecht 1446-1494

VIJF DOMBEELDEN

circa 1450-1451
Baumberger kalksteen, polychromie
Sint Maarten
72,5 x 92 x 14,5 cm
Sint Pontianus van Spoleto
68,2 x 33,7 x 12,7 cm
Sint Agnes
66,4 x 36,3 x 10 cm
Sint Paulus
67 x 34 x 12 cm
Sint Maria Magdalena
68,9 x 30,3 x 12 cm

aankoop 1838

inventarisnummers
1788/001-005

In de Middeleeuwen was de bisschopsstad Utrecht een belangrijk centrum voor beeldhouwkunst. De meer dan veertig kerken en kapellen hadden sculpturen nodig ter verering van de talloze heiligen. Van deze kerkelijke kunst is maar weinig overgebleven. De volkswoede richtte zich in de zestiende eeuw veelvuldig tegen de kerken. Het interieur werd kort en klein geslagen. Wat na deze beeldenstormen nog over was, verdween met de invoering van de reformatie (in Utrecht in 1580).

Bij het gereedmaken van de Domkerk voor de protestantse eredienst nam het Domkapittel, dat de kathedraal beheerde, zelf het initiatief. Het huurde een aannemer in om de beelden uit de kerk te halen. Een kleine groep werd daardoor veilig ondergebracht in het archief van het kapittel. Na de opheffing van het kapittel in 1811 werden de beelden te koop aangeboden. De Utrechtse architect Christiaan Kramm, die ze verwierf, verkocht ze in 1838 door aan de gemeente Utrecht. Met deze vroege herkomst staan de vijf Dombeelden aan de basis van de collectie van het Centraal Museum.

Centraal staat Sint Maarten, de patroonheilige van de kathedraal en ook van de stad. De heilige is als Romeins officier op zijn paard afgebeeld en snijdt volgens het populaire verhaal een stuk van zijn mantel af voor een kreupele bedelaar met een schurftig hondje. Twee andere heiligen uit de groep die nauw met de Dom zijn verbonden zijn Agnes en Pontianus van Spoleto. Hun beider naam was verbonden met de wijding van de Dom in juli, die jaarlijks werd herdacht met een kermis (kerkmis). Van Pontianus bezat de Dom belangrijke relieken. Hij is weergegeven als ridder. Lange tijd is daarom gedacht dat dit beeld de heilige Joris voorstelde, maar dan zonder draak, zijn vaste attribuut. Agnes is in een lange, modieuze jurk afgebeeld met haar symbool, een lam. De twee andere heiligen, Maria Magdalena en de apostel Paulus, waren niet zozeer specifiek aan de kathedraal gekoppeld, maar waren wel populair. De beeldhouwer voorzag ze van hun traditionele symbolen: een zalfpot en een zwaard. Het zwaard van Paulus is in de loop der tijd verdwenen. Afgezien van dat zoekgeraakte zwaard zijn de beelden opmerkelijk gaaf bewaard gebleven. Zelfs de oorspronkelijke polychromie is deels nog aanwezig.

RdB

03

ANONIEM UTRECHTS

DOMKAST

circa 1500-1550
eikenhout
smeedijzer
233 x 255,5 x 57 cm

bruikleen 1901

inventarisnummer
859

Deze monumentale kast is afkomstig uit de Domkerk. Hij is in de eerste helft van de zestiende eeuw gemaakt van een zeer goede kwaliteit eikenhout en voorzien van scharnieren, hengels en sloten van smeedijzer. Het blad in het midden van de kast kan worden opengeklapt om er papieren en boeken op te leggen.

De kast was vermoedelijk bestemd voor de administratie en de archieven van de vijf kapittels. Deze kerkelijke besturen beheerden de landgoederen van de kapittelkerken: de Dom, de Sint-Salvatorkerk, de Sint-Pieterskerk, de Sint-Janskerk en de Sint-Mariakerk. Het Domkapittel nam een centrale positie in en leidde bijvoorbeeld de vergaderingen. In 1812 zijn de kapittels opgeheven en is de kast naar het Utrechtse museum verhuisd. Een tweede archiefkast uit het bezit van de kapittels kwam in het Rijksmuseum in Amsterdam terecht.

Grote kasten waren in de Middeleeuwen heel zeldzaam. Het gros van de mensen bezat hooguit een paar stoelen, een tafel, een bed en kisten om dingen in op te bergen. In de loop der eeuwen is ook veel meubilair verloren gegaan. De Domkast is in dit opzicht uniek en wordt dan ook internationaal als een topstuk gezien. Waarschijnlijk is de kast behouden gebleven door zijn belangrijke functie.

Toen de stadsarchivaris Samuel Muller de kast in bruikleen kreeg voor de stedelijke verzameling, was deze roodbruin geschilderd en had een extra deur en een kroonlijst gekregen. Sommige delen waren vermolmd of beschadigd en de klep was in tweeën gespleten. Muller liet de kast zo grondig opknappen dat nu niet meer zeker is hoe hij er oorspronkelijk heeft uitgezien. Verfsporen aan de binnenkant duiden erop dat hij misschien beschilderd was. Muller wilde in het Utrechtse museum laten zien hoe in Utrecht door de eeuwen heen geleefd en gewoond werd. Daartoe richtte hij een reeks stijlkamers in, beginnend in de Middeleeuwen en eindigend in de negentiende eeuw. Zijn verzamelbeleid voor toegepaste kunst was er op gericht deze stijlkamers zo authentiek en volledig mogelijk in te richten. Wel waren zijn maatstaven anders dan de onze. De Domkast plaatste hij in de gotische stijlkamer van het museum met middeleeuws aardewerk op de open planken. Maar in een middeleeuwse huiskamer zou deze enorme archiefkast beslist detoneren.

IvZ

04

JAN VAN SCOREL

Schoorl 1495 -
Utrecht 1562

HET LOKHORST-DRIELUIK

circa 1526
olieverf op paneel
95,7 x 160,5 cm
(gesloten)
95,7 x 323,5 cm
(open)

schenking 1941

inventarisnummer
6078a en 7991

In 1518 verliet Jan van Scorel Utrecht en reisde via Duitsland en Oostenrijk naar Italië. Vanuit Venetië ging hij op pelgrimstocht naar Jeruzalem. Daar maakte hij pentekeningen die hij later gebruikte voor het gezicht op Jeruzalem op het middenpaneel van dit drieluik. In 1522 vestigde Scorel zich in Rome. De Utrechtse paus Adriaan Florisz Boeyens (1459-1523) benoemde hem tot `conservator' van de kunstschatten van het Vaticaan, als opvolger van Rafaël (1483-1520).

Na de dood van paus Adrianus VI keerde Scorel terug naar Utrecht. Volgens zijn biograaf Karel van Mander ging hij wonen bij Herman van Lokhorst, deken van de Utrechtse Sint Salvatorkerk en kanunnik van de Dom. Het *Drieluik met de intocht van Christus in Jeruzalem* schilderde Scorel in zijn opdracht. Het is het eerste bekende grote werk van na Scorels terugkeer uit Rome. De invloed van zijn Italiaanse verblijf is er in terug te vinden. De diagonale tweedeling van de compositie op het middenluik ontleende Scorel aan de *Zondvloed* op het plafond van de Sixtijnse kapel (1508-1512) van Michelangelo (1475-1564) en de italianiserende figuurtypen zijn beïnvloed door het werk van Rafaël.

Op de buitenzijden van de luiken zijn de opdrachtgever en zijn voorvaderen uitgebeeld. De twee Latijnse inscripties noemen de namen en sterfdata van de afgebeelde personen en de context van de bestelling. Het blijkt dat Herman van Lokhorst het grafmonument van zijn voorvaderen in de Domkerk liet herstellen. Deze restauratie zal de aanleiding zijn geweest tot het laten schilderen van het drieluik. De heiligen op de binnenzijden van de luiken: Agnes, Paus Cornelius, Antonius abt, Sebastiaan, Gertrudis van Nijvel en ten slotte Christofoor boden bescherming tegen de koorts, de pest of een plotselinge dood. Agnes zou in dat geval staan voor de zuiverheid.

De intocht van Christus in het aardse Jeruzalem is een toepasselijke voorstelling voor een memorietafel. Hij verwijst naar de intocht van de ziel in het hemelse Jeruzalem en de triomf over de dood. De liturgie van de overledenen gebruikt nog altijd het beeld van de hemelse stad Jeruzalem op het moment dat het lichaam de kerk wordt uitgedragen.

LMH

05

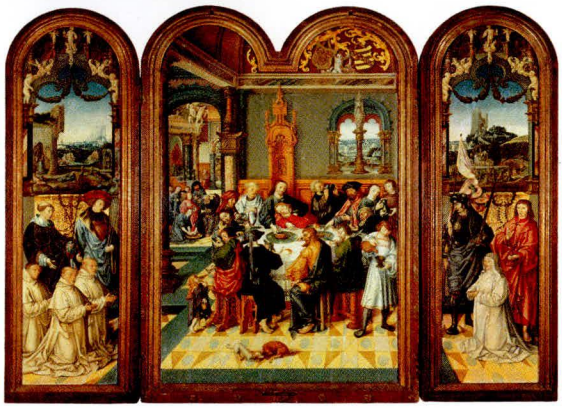
ANONIEM NOORD-NEDERLANDS

DRIELUIK MET HET LAATSTE AVONDMAAL

circa 1521
olieverf op paneel
165 x 108 cm
(gesloten)
165 x 217 cm
(open)

bruikleen
Rijksdienst voor
het Cultureel
Erfgoed 1946
bruikleen
Stichting Van
Baaren Museum
Utrecht 2010

inventarisnummer
31199



Het *Drieluik met het laatste avondmaal* is een van de weinig bewaard gebleven Utrechtse altaarstukken. De afgebeelde personen hadden alle een band met het in 1393 gestichte kartuizerklooster Nieuwlicht, dat even ten noorden van Utrecht aan de Vecht lag, en het zal dan ook voor een altaar in dit klooster zijn vervaardigd.

De hoofdvoorstelling is het laatste avondmaal. Christus, met zijn lieveling Johannes de Evangelist aan zijn borst, reikt naar het lam op het bord dat voor hem op tafel staat. Tussen de duim en wijsvinger van zijn rechterhand houdt hij de hostie. Judas zit tegenover hem. De bundel met geld in diens linkerhand duidt op zijn functie als kasbeheerder en verwijst bovendien naar de zilverlingen die hij ontving voor zijn verraad. De gebeurtenis vindt plaats in een open loggia met tal van renaissance motieven, die doorlopen op de zijpanelen. Open boogvensters met gotische driepassen geven zicht op een weids landschap met in de verte rotspartijen. Zowel in de loggia als in het landschap is nog een aantal gebeurtenissen te zien. Geheel links zien we Christus op de olijfberg; links op het middenpaneel het Judasverraad en de voetwassing die tijdens het avondmaal plaatsvond, en op het rechterpaneel de kruisdraging. Aldus ontvouwt zich in chronologische volgorde een deel van het passieverhaal. Op de zijluiken zijn de stichters afgebeeld. Ze zijn geïdentificeerd aan de hand van de twee wapenschilden op het middenpaneel die toebehoren aan de families Pauw en Zas. Deze waren met elkaar verbonden door het huwelijk van Ghijsbertus Pauw en Adriana Zas. Op het linker luik zijn hun zonen Jacobus en Vincentius Pauw afgebeeld, samen met hun neef Petrus Zas. De heiligen achter hen zijn Laurentius of, en meer waarschijnlijk, Vincentius van Zaragoza en Sebastiaan. Op het rechter luik is waarschijnlijk hun tante Digna Zas voorgesteld, de zus van hun moeder. De heiligen Joris en Johannes de Evangelist staan achter haar. Als het drieluik gesloten is worden de heiligen Nicolaas en Catharina zichtbaar. Ze bevinden zich in een heuvelachtig landschap met opnieuw grote rotsformaties in de verte. Het altaarstuk, afkomstig uit de beroemde collectie van de joodse kunsthandelaar Jacques Goudstikker, werd in 2010 van de erven aangekocht door de Stichting Van Baaren Museum en kon zo opnieuw als bruikleen worden toegevoegd aan de collectie van het Centraal Museum.

LMH

06

ANONIEM

LIJKKLEED VERSIERSELEN VAN HET ZAKKEN-DRAGERS- EN GRAANMETERS-GILDE

1611
zilver

aankoop 1857

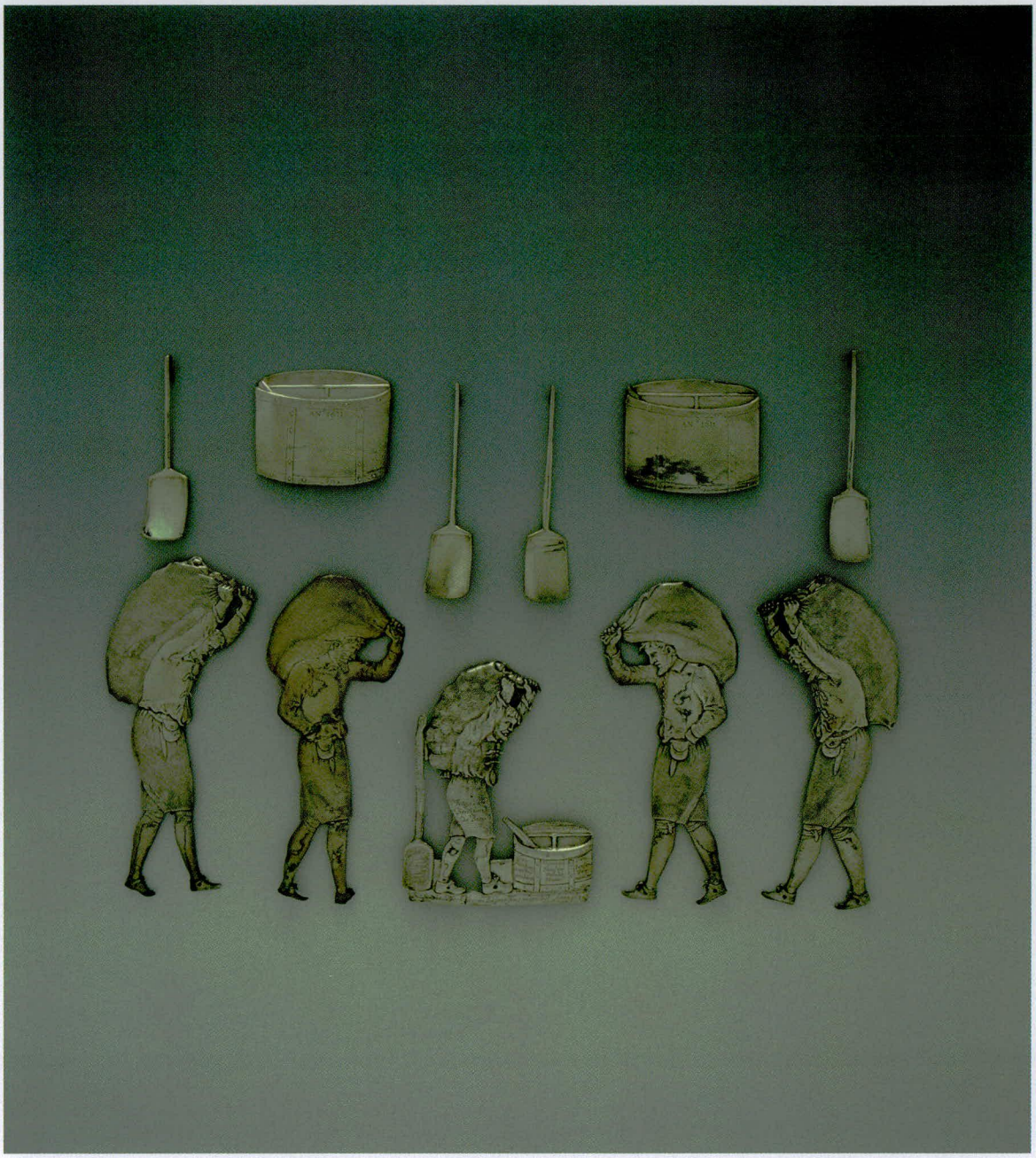
inventarisnummers
4321a - m

Werkgevers willen vakbekwaam personeel en behoorlijke prijzen voor hun producten, klanten willen gegarandeerde kwaliteit, en werknemers willen goede arbeidsvoorwaarden en voorzieningen bij ziekte of oude dag. Ook in de Middeleeuwen werd dit van belang gevonden. Daarom organiseerden vakgenoten zich in zogenaamde ambachtsgilden, eerst in Italië, maar later ook elders. De gilden zorgden voor kwaliteitsvoorschriften, reguleerden arbeidstijden, voorzagen in opleiding en zorgden voor opvang bij ziekte of ouderdom. Ook vormden zij een politieke lobby om bij het stadsbestuur gunstige maatregelen te bepleiten. Een ambachtsman of handelaar begon bij een gildelid als leerling en kon dan na verloop van tijd gezel (knecht) worden. Wie eigen baas (meester) wilde worden moest een bewijs van vakbekwaamheid leveren, de meesterproef. Na goedkeuring hiervan en de betaling van contributie konden nieuwe leden toetreden. Voor zonen van zittende leden was dit allemaal gemakkelijker dan voor buitenstaanders.

In Utrecht ontstonden de eerste gilden in de late dertiende eeuw. Ze wonnen snel aan invloed en kregen zelfs het recht om de stedelijke raad te kiezen. Een belangrijke taak van de Utrechtse gilden was het verdedigen van de stadsmuur. Elk gilde nam een stuk tussen twee torens voor zijn rekening. De Smeetoren (van het smedengilden) was er een van. Het smedengilde was het rijkste en het machtigste van de 21 die de stad telde. Het had bij het gildehuis een verzorgingshuis voor bejaarde leden, het Eloyengasthuis, genoemd naar hun patroonheilige, Sint Eloy.

De gilden zorgden niet alleen bij leven voor de leden, maar ook na de dood. Een fatsoenlijke begrafenis was voor de mensen in het verleden heel belangrijk. Gilden hadden eigen grafkelders en collega's droegen de baar, die was bedekt met zwart laken, versierd met zilveren spelden. Deze symboliseerden het ambacht van het betreffende gilde. Het Centraal Museum bezit dertien lijkkleedversierselen van het Zakkendragers- en Graanmetersgilde: sjouwende zakkendragers, korenmaten en schoppen. Na de Middeleeuwen veranderde de positie van de gilden. Ze raakten hun politieke invloed kwijt en met de reformatie verdween ook hun religieuze rol. De functie van vakorganisatie bleef, maar er kwam steeds meer kritiek op het gesloten karakter. Vooral het tegengaan van concurrentie van collega's van buiten de stad kwam onder vuur te liggen. Aan het begin van de negentiende eeuw werden de gilden officieel opgeheven.

RdB



07

ANONIEM

KAST

circa 1620-1630
eiken-, ebben-,
noten- en zwart
gebeitst perenhout
255 x 215 x 82 cm

bruikleen 1940,
schenking 1952

inventarisnummer
8441

TREKTAFEL

circa 1620-1628
eiken-, moorei-
ken-, ebbenhout
en lichte onbe-
kende houtsoort
88 x 202,5 x 88 cm

bruikleen 1940,
schenking 1963

inventaris nummer
8465

Deze bijzondere tafel is afgebeeld op een portret dat Joachim Wtewael in 1628 van zijn dochter Eva schilderde. Hij is duidelijk herkenbaar aan het met ebbenhout ingelegde paneeltje van de poot dat net onder het tafelkleed uitsteekt. Het model van de tafel, die aan beide zijden kan worden uitgetrokken, is niet uitzonderlijk. In 1621 publiceerde de graveur Crispijn van de Passe II in Utrecht een serie ontwerpprenten voor tafels. Veel van deze tafels hebben een vergelijkbaar onderstel met bolpoten. Bijzonder is wel de luxueuze versiering. Er zijn maar twee andere meubelen bewaard gebleven met een vergelijkbare decoratie: een kamerbetimmering uit Dordrecht en een kast in een kasteel in Gelderland. Waarschijnlijk is de tafel speciaal gemaakt voor Wtewael. De Utrechtse kunstenaar had veel belangstelling voor toegepaste kunst. Hij was opgeleid als glasschilder, ontwierp gebrandschilderde glazen en maakte bijvoorbeeld ook het ontwerp voor een nieuw type zoutvat. Misschien heeft Wtewael wel een inbreng gehad in het ontwerp voor de tafel.

De tafel is vermoedelijk de 'groote lange uyttreckende tafel' die in 1669 wordt vermeld in de inventaris van het huis van Jacob en Aletta Martens aan het Janskerkhof in Utrecht. Aletta Martens, geboren Pater, was de kleindochter van Joachim Wtewael. Via haar kwam de tafel in het bezit van de familie Martens en is hij uiteindelijk door de familie Martens van Sevenhoven aan het museum geschonken.

De eikenhouten kast versierd met ebben-, noten- en perenhout komt uit dezelfde inboedel. De kast en de tafel hebben allebei een fries van gesneden schubben met opgelijmde druppels van ebbenhout. Toch zijn ze niet als ensemble gemaakt. Na een lange reis door Italië en Frankrijk vestigde Wtewael zich in 1592 in Utrecht. Kennelijk heeft hij zijn huis aan de Oude Gracht (nu nr. 58) dat hij in 1596 kocht, fraai ingericht met het vele geld dat hij in de vlashandel verdiende.

Het is uitzonderlijk dat van vroeg zeventiende-eeuwse meubelen uit een burgerlijk milieu zo veel bekend is over de eigenaar, de datering en de plaats van vervaardiging. De relatief ongeschonden staat, de fraaie vorm en de kostbare materialen maken deze topstukken nog eens extra aantrekkelijk.

IvZ

08

ADAM VAN VIANEN

Utrecht circa
1569 - Utrecht 1627

DRINKSCHAAL OP VOET

1620
zilver
hoogte 18 cm
diameter schaal
21 cm

schenking 1936

inventarisnummer
7895

De voet en de schaal van deze tazza zijn versierd met verhalen uit de *Metamorfosen* van Ovidius. De voet verbeeldt het moment dat Apollo de nimf Daphne omhelst en zij in een laurierboom verandert. In de schaal is een heuvelachtig landschap te zien met links Apollo, rechts van het beekje Cupido en op de achtergrond de verslagen gevleugelde draak Python.

Drinkschalen van dit model ontstonden in het begin van de zestiende eeuw als gebruiksvoorwerp maar werden na verloop van tijd steeds meer zelfstandige kunstvoorwerpen.

Adam van Vianen is net als zijn broer Paulus die ook edelsmid was, geboren in Utrecht. Al tijdens hun leven waren ze wereldberoemd door de uitzonderlijk hoge kwaliteit van hun werk. Hun vakmanschap was onovertroffen. De voorwerpen zijn niet gegoten, maar uit een platte zilveren plaat in de vorm gedreven. De fijne details zijn later met een ciseleerponsje bijgewerkt.

De Van Vianens introduceerden belangrijke stilistische vernieuwingen in de edelsmeedkunst. Een daarvan is het zogenaamde kwabornament. Dit grillig gevormde ornament is gebaseerd op huidplooien, beenderen en andere organische elementen, die soms nog herkenbaar zijn. Meestal is het een abstracte vloeiende decoratie, zoals hier in de rand van schaal. Vernieuwend is ook de zeer natuurgetrouwe weergave van het landschap, gebaseerd op schetsen gemaakt in de vrije natuur. De combinatie van mythologische figuren in realistische landschappen is ook populair in de schilderkunst van die periode.

Edelsmeden brachten een jaarletter en een meesterteken aan in hun werk. Dat was in de eerste plaats een garantie voor het zilvergehalte en daarmee voor de waarde van het stuk. Adam en Paulus zagen zichzelf meer als kunstenaars en signeerden en dateerden hun stukken vaak voluit. Hun klantenkring bestond uit de wereldlijke en geestelijke machthebbers in Europa. Vaak leverden zij in opdracht. Paulus, die kort na 1570 werd geboren, vertrok al op jonge leeftijd uit zijn geboorteplaats Utrecht. Via Fontainebleau, München en Salzburg kwam hij in 1603 aan het hof van Rudolf II in Praag terecht. Daar werkte hij tot aan zijn dood in 1613 als *Kammergoldschmied*, een hoge functie. Adam bleef in Utrecht, maar leverde werk aan dezelfde hoge kringen. Voor wie deze tazza was bestemd is onbekend.

IvZ

09

JOACHIM WTEWAEL

Utrecht 1566 –
Utrecht 1638

DE KEUKENMEID

circa 1620-1625
olieverf op doek
131 x 100,5 cm

aankoop met steun
van de Vereniging
Rembrandt 1999

inventarisnummer
28599

Terwijl de keukenmeid de kaal geplukte kip aan het lange spit rijgt, kijkt zij de toeschouwer aan. Ze staat achter een lage tafel met daarop een groot stuk vlees, een rieten mand met verschillende kolen en een bos penen. Voor de mand liggen twee komkommers. Rechts naast haar, achter de lage tafel, bevindt zich een tweede, veel hogere tafel met een wit kleed. Twee tinnen borden met vissen en een grote klont boter erop, een mes, een broodje en een glas wijn ernaast vormen hierop het `banketje'. In de lage rieten mand liggen twee grote op elkaar gestapelde kazen. Rechts naast de mand staat een groene aardewerken kan. In de kast tegen de muur bevindt zich een stapel aardewerken borden. Er hangen verschillende kannen aan haken en er staat een kandelaar met een gedoofde kaars op de plank. Eenzelfde keukeninrichting is te zien bij de grote open vuurplaats op de achtergrond. Aan de tafel zitten een man en een vrouw te praten en te eten, terwijl een tweede vrouw het vuur opstookt. Het is een voorstelling van het bezoek van Christus aan het huis van de twee zussen Maria en Martha (Lukas 10:38-42). In het Bijbelboek prijst Christus de contemplatieve Maria, die rustig en nauwlettend naar zijn woorden luistert, terwijl Martha, de vlijtige huisvrouw, geheel in beslag wordt genomen door het drukke bedienen. Op de verwijtende opmerkingen aan het adres van haar zuster, antwoordt Christus Martha dat juist Maria het goede deel heeft gekozen.

Wtewaels keukenstukken staan in de traditie van de op dat moment verouderde zestiende-eeuwse markt- en keukenstukken van de Amsterdamse schilder Pieter Aertsen en zijn neef Joachim de Bueckelaer. De compositie van *De keukenmeid* gaat zelfs rechtstreeks terug op *De kokkin* van De Bueckelaer uit 1574. Ook in dit schilderij is groot op de voorgrond een keukenmeid in contemporaine kledij afgebeeld die een kip aan het spit rijgt. Rechts op de achtergrond is dezelfde Bijbelse voorstelling te zien: Christus die een bezoek brengt aan het huis van Maria en Martha. De traditie van het keukenstuk zette zich in Utrecht voort in het eenvoudiger genrestuk, waarbij de religieuze voorstelling achterwege werd gelaten. Hendrick Bloemaert schilderde in 1634 *De kok* en Andries van Bochoven, een leerling van Wtewael, portretteerde zijn zusje Hildegonda als kokkin in 1632.

LMH

10

DIRCK VAN BABUREN

Wijk bij Duurstede?
circa 1595 -
Utrecht 1624

JONGEN MET MONDHARP

1621
olieverf op doek
84 x 70,7 cm

aankoop 1953
gerestaureerd met
steun van de
Stichting Victor,
Heiloo

inventarisnummer
11188

Dirck van Baburen wordt gezien als een van de belangrijkste vernieuwers in de Utrechtse kunst van na 1620. Van ongeveer 1615 tot omstreeks 1621 woonde en werkte hij in Italië. Het eerste werk dat van na zijn terugkeer in Utrecht bekend is is de *Jongen met mondharp*. Het schilderij is 1621 gedateerd en behoort, samen met de *Fluitspeler* van Abraham Bloemaert en de twee fluitspelers die Hendrick ter Brugghen schilderde, tot de vroegst bekende Noord-Nederlandse voorbeelden van een muzikant die in halffiguur is weergegeven. De mondharp komt bij de caravaggisten verder niet voor. Het gebaar van de jongen is karakteristiek voor het bespelen ervan: het instrument, tegen de lippen ge-klemd, wordt met de linkerhand vastgehouden en de metalen tong, die aan het einde haaks is omgezet, wordt met de wijsvinger van de rechterhand in trillende beweging gebracht. De mondholte wordt bij het spelen gebruikt als klankkast.

Het idee een muzikant geïsoleerd en als halffiguur uit te beelden is afkomstig van Caravaggio (1571-1610) en zijn navolgers. Aangezien Bloemaert nooit in Italië is geweest, moet hij het nieuwe thema via via hebben opgepakt. De verdienste het genre in het noorden te hebben geïntroduceerd valt toe aan zijn leerling Baburen, of mogelijk ook aan Ter Brugghen. Het thema werd niet alleen in Utrecht, maar ook in andere steden zoals Haarlem en Leiden zeer populair. Frans Hals bijvoorbeeld schilderde zijn beroemde *Luitspelende nar* omstreeks 1623.

Jongen met mondharp is een intiem, bijna zwoel schilderij, dat alle kenmerken van het caravaggisme heeft. Een beeldvullende halffigurige jonge muzikant met een ontblote schouderpartij en een zwierige baret met veren op het hoofd. Hij wordt indirect verlicht door een walmende kaars achter de wapperende muziekbladen waarvan hij speelt. De grillige schaduw van het oor van de blaker op het gekreukelde muziekblad is een geraffineerd staaltje meesterschap. Het is Baburen op zijn best.

LMH

11

HENDRICK TER BRUGGHEN

Den Haag? 1588 - Utrecht 1629

DE ROEPING VAN MATTHEUS

1621
olieverf op doek
129,2 x 162,6 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt 1925

inventarisnummer 5088

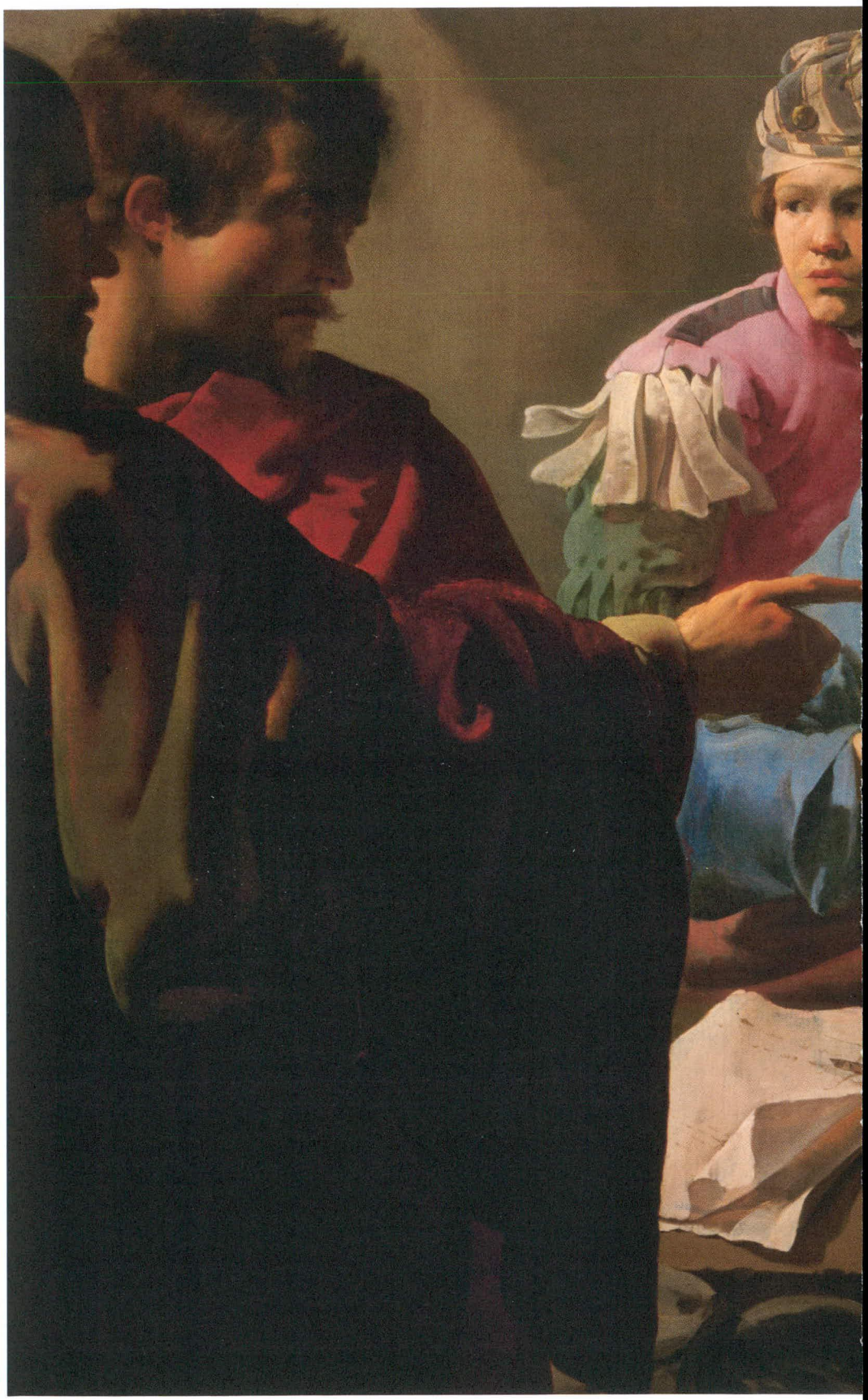
Zoals veel kunstenaars in zijn tijd reisde ook Hendrick ter Brugghen naar Italië. Daar zag hij het werk van Caravaggio (1571-1610). Geïnspireerd door de indrukwekkende schoonheid ervan keerde hij in 1614 terug naar Utrecht. In de jaren die volgden ontwikkelde hij zich tot de meest begaafde en oorspronkelijke van de Noord-Nederlandse caravaggisten, zoals de navolgers van Caravaggio werden genoemd. In het meesterwerk *De roeping van Mattheus* is het voorbeeld van de Italiaanse grootmeester onmiskenbaar aanwezig.

Ter Brugghen schilderde twee versies van *De roeping van Mattheus*. Het directe voorbeeld voor beide is het grote doek dat Caravaggio rond 1600 schilderde voor de Contarellikapel in de San Luigi dei Francesi te Rome. Dat laatste schilderij was onmiddellijk na voltooiing een groot succes. Ter Brugghen nam Caravaggio's keuze voor het meest dramatische moment uit het verhaal over, evenals diens rangschikking van de figuren rond een tafel. Ook de realistische uitbeelding van de gezichten wijst op de invloed van Caravaggio.

Wat Ter Brugghen niet overnam is de dramatische belichting van de scène. Juist de sterke licht-donker contrasten, ook wel chiaroscuro genoemd, hadden Caravaggio zo beroemd gemaakt. Ter Brugghen heeft zijn figuren ook niet ten voeten uit weergegeven, zoals Caravaggio, maar als halffiguren. De voorgrond is weggelaten, waardoor de compositie compacter is geworden. Ter Brugghens kleurgebruik ten slotte, is anders dan dat van Caravaggio. De Italiaan kiest voor warme bruine tinten, Ter Brugghen plaatst blauwe naast violette, en roze naast roomwitte tonen. Het zachte atmosferische licht van Ter Brugghen is wars van Italiaans drama, maar vol van koele noordelijke harmonie. Het verleent aan het schilderij de zilverachtige gloed, waarmee het zo beroemd is geworden.

De roeping van Mattheus gaat over Christus die een tollenaar aanwijst als apostel. Ter Brugghen schilderde precies dat moment. Het schilderij past wat dat betreft in een reeks schilderijen die een bekering of een plotseling religieus inzicht tot onderwerp hebben. Vooral in de eerste helft van de zeventiende eeuw was er vanuit katholieke hoek grote vraag naar schilderijen met een dergelijke thematiek. Het was de periode waarin de schuilkerken werden gedecoreerd, die vanaf 1581, het jaar waarin de uitoefening van de katholieke eredienst werd verboden, waren opgericht.

LMH



12

GERARD VAN HONTHORST

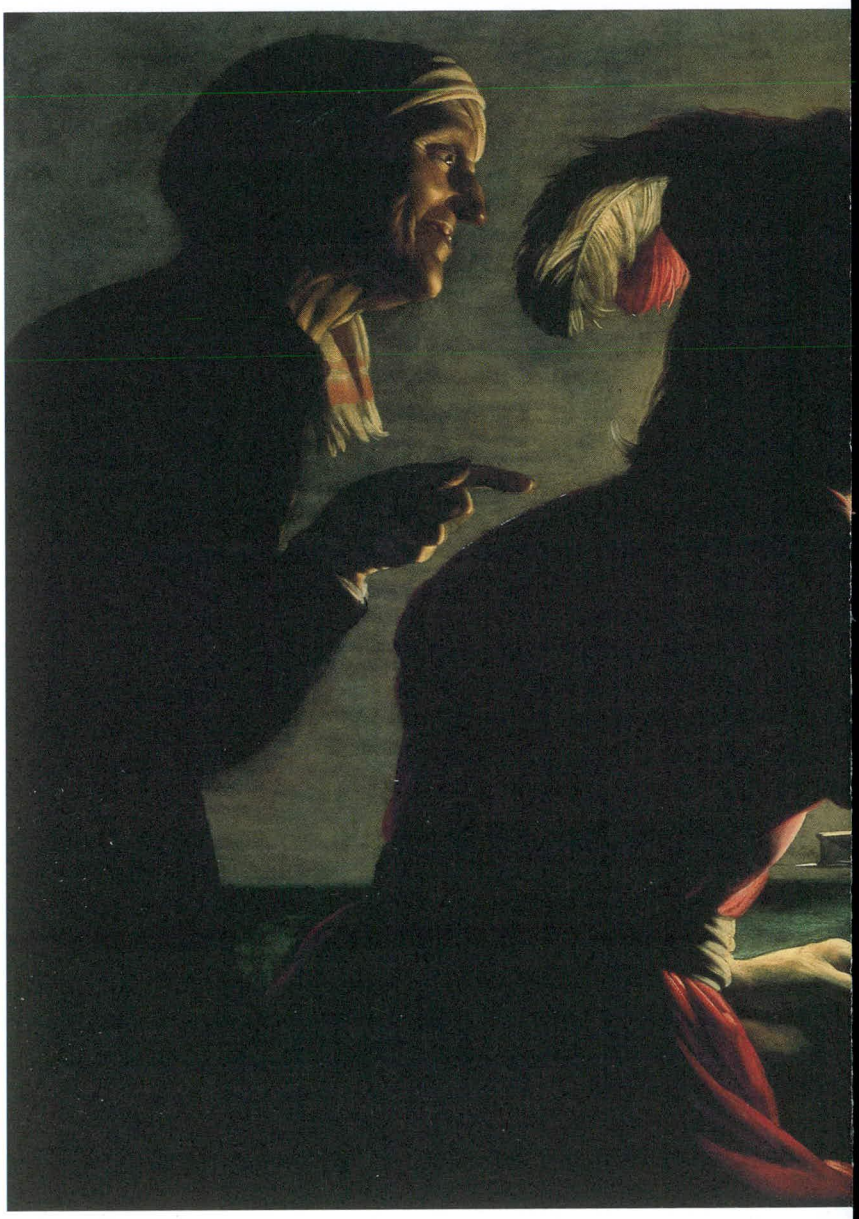
Utrecht 1592 -
Utrecht 1656

DE KOPPE-LAARSTER

1625
olieverf op paneel
92,3 x 126 cm

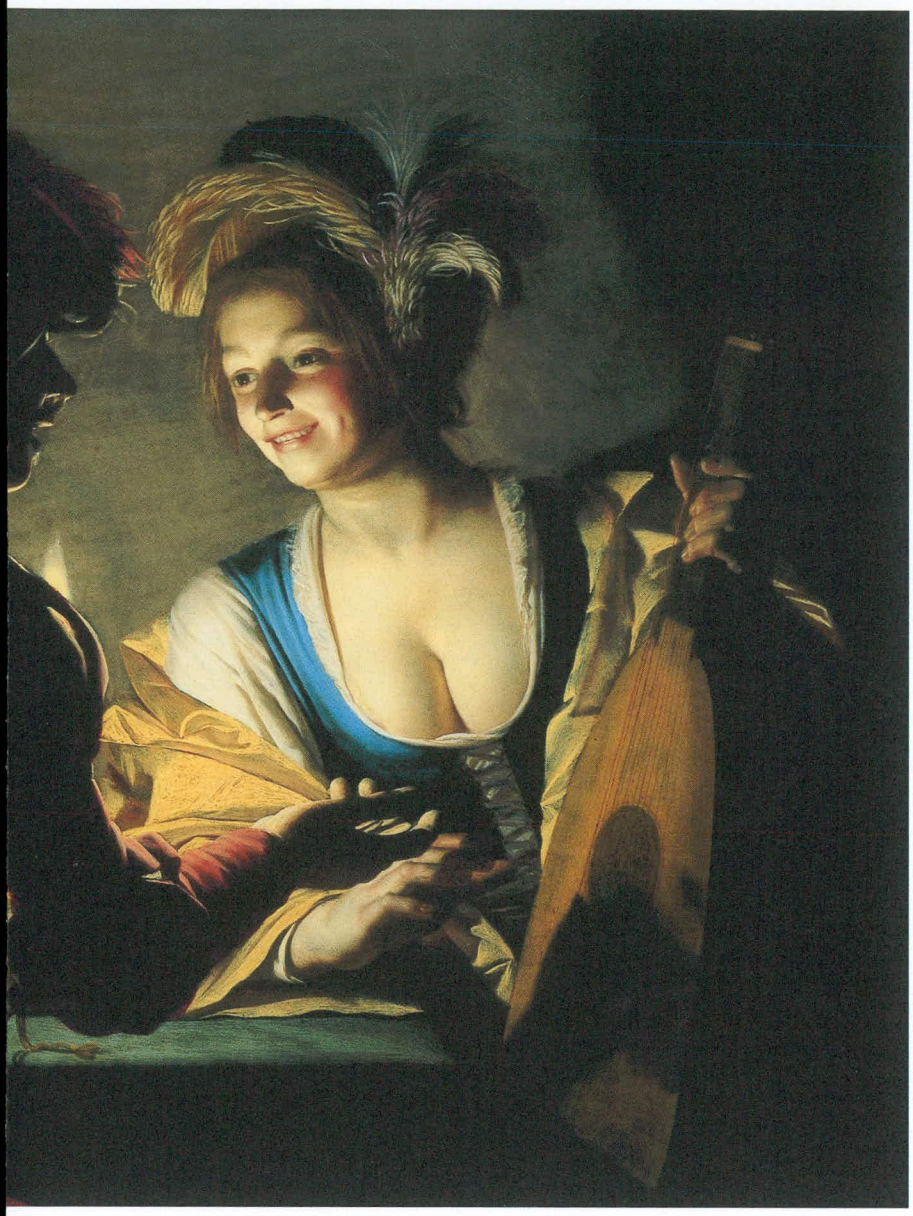
aankoop met steun
van de Vereniging
Rembrandt 1951

inventarisnummer
10786



De koppelaarster regelt de betaalde liefde door mannen in contact te brengen met lichtekooien. Als de mannen de verleiding van de door de meisjes aangeboden diensten niet kunnen weerstaan, maakt zij ze geld afhandig. Het grijze besje van Gerard van Honthorst heeft haar doel bereikt. Tevreden glimlachend wijst ze naar de jonge vrouw aan tafel die haar stralende blik heeft gericht op de man tegenover haar. Door haar kleurige kleding, haar decolleté en de veren in haar haar onderscheidt zij zich duidelijk van de gewone burger. De veren duiden op haar lichtzinnige karakter, terwijl de luit die zij bij de hals houdt in de zeventiende eeuw een duidelijk seksuele betekenis had. De jongeman biedt haar op zijn uitgestrekte hand een aantal muntstukken aan. Het kaarslicht doet de schaduwen van zijn hand en die van het meisje op de luit samenvloeien.

Taferelen van mannen die door vrouwen worden verleid zijn nauw verwant aan de uitbeelding van het Nieuwtestamentische thema van



de verloren zoon (Lucas 15:13). Van alle gelijkenissen is dit het meest afgebeelde verhaal in de beeldende kunst van de zestiende en zeventiende eeuw. Met name de scène waarbij de jongen het erfdeel dat hij van zijn vader heeft gekregen in een herberg verbrast terwijl hij zich vermaakt met meisjes van lichte zeden was zeer populair. Het thema van de koppelaarster werd in de Utrechtse kunst geïntroduceerd door Dirck van Baburen. Hij schilderde in 1622 eenzelfde oude vrouw als Honthorst, die met een wijzend gebaar op haar handpalm betaling eist van een klant die zijn arm al om een luitspelende lichtekooi heeft geslagen.

Het onderwerp leent zich uitstekend voor een scène bij kaarslicht en Honthorst gebruikte het dan ook om er een van zijn mooiste nachtstukken van te maken. Taferelen die zich 's nachts afspelen bij het licht van een enkele kaars of toorts waren de specialiteit van 'Gherardo della Notte', zoals hij bewonderend in Rome werd genoemd. De dramatische, maar natuurlijke lichtval van Caravaggio (1571-1610) had hem geïnspireerd tot het schilderen van deze scènes bij kunstmatig licht. Niet alleen in Italië maar ook in het Noorden maakte hij naam met zijn nachtstukken.

LMH

13

ROELANT SAVERIJ

Kortrijk 1578 -
Utrecht 1639

GROOT BLOEMSTUK MET KEIZERSKROON

1624
olieverf op paneel
157 x 106 cm

aankoop 1918

inventarisnummer
2310

Roelant Saverij heeft zeker twintig bloemstillevens geschilderd. Twee daarvan behoren tot de collectie van het Centraal Museum. Het ene is een klein schilderijtje op koper uit 1603 dat tot de vroegste bloemstillevens in de Noordelijke Nederlanden wordt gerekend. Het tweede is dit magistrale bloemstuk dat Saverij in 1624 in Utrecht schilderde. Het is het grootste dat hij ooit heeft gemaakt.

Het *Groot bloemstuk met keizerskroon* is niet alleen indrukwekkend vanwege het formaat, maar ook vanwege de grote hoeveelheid verschillende bloemen. Het boeket telt 63 variëteiten. De keizerskroon in de top wordt omgeven door irissen, tulpen, rozen, anemonen, ridderspoor, vergeet-mij-nieten, koren- en kievitsbloemen, papavers, druifjes en nog vele andere bloemen. Het schilderij toont naast dure gekweekte ook veel in het wild groeiende bloemen. Deze voorkeur voor wilde soorten en ook voor planten die alleen een decoratief blad hebben, zoals de varen, is typerend voor Saverij. Omdat de bloemen allemaal anders zijn en het schilderij ook nog eens 44 verschillende dieren bevat, is het wel eens een geschilderde verzameling genoemd, een tweedimensionaal overzicht van een in de zeventiende eeuw uiterst kostbare collectie.

De keizerskroon had voor Roelant Saverij een speciale betekenis. Hij werd al aan het einde van de zestiende eeuw door de Europese schrijvers aan de keizerlijke hoven in Wenen en Praag beschreven als de *Corona Imperialis*. Blijkbaar werd de bloem in verband gebracht met keizer Rudolf II (1552-1612), bij wie Saverij in dienst was geweest. Dat de schilder zijn omgeving graag wilde laten weten dat hij een roemruchte opdrachtgever had gehad blijkt uit de naam die hij aan zijn huis gaf. Hij doopte het kapitale pand in de Utrechtse Boterstraat 'het Keijserswapen'. Bij het huis hoorde een grote hortus. Tot rond 1550 waren tuinen in Europa uitsluitend beplant met inheemse soorten. De import van exotische soorten zoals de tulp, maar ook de keizerskroon, de iris en bijvoorbeeld de roos, zorgde ervoor dat het beeld van de tuinen totaal veranderde. Ook Saverij moet veel van deze kostbare geïmporteerde soorten hebben gekocht en gekweekt, want toen de bloemen en planten van zijn tuin samen met het huis in 1638 werden verkocht, brachten ze het enorme bedrag op van vierhonderd gulden.

LMH

14

ABRAHAM BLOEMAERT

Gorinchem 1566 -
Utrecht 1651

DE AANBIDDING VAN DE DRIE KONINGEN

1624
olieverf op doek
189,8 x 215,2 cm

aankoop 1918

inventarisnummer
2575

Afbeeldingen van gebeurtenissen rond de geboorte van Christus waren zeer populair in de zeventiende eeuw. Vooral het verhaal van de aanbidding van de drie koningen was een geliefd onderwerp. Als rechtgeaarde katholiek schilderde Abraham Bloemaert verschillende versies van dit thema. Na de reformatie werden katholieke diensten in Utrecht slechts oogluikend toegestaan. Een aantal van Bloemaerts religieuze opdrachten kwam dan ook uit de katholiek gebleven Zuidelijke Nederlanden. Wie de opdracht heeft gegeven tot het schilderen van *De aanbidding van de drie koningen* is niet bekend. Maria heeft het Christuskind op haar schoot. Achter haar, om de hoek van de stal kijkend, zien we Jozef. Het kind strekt zijn handje uit naar Melchior, die het een kelk met gouden muntstukken aanbiedt, als symbool van Christus' koningschap. De oude koning draagt een prachtige koorkap die is vervaardigd uit rood fluweelbrokaat met een patroon van bloeiende granaatappels. De granaatappel is het christelijk symbool voor de opstanding. Uit de vroege zestiende eeuw is een kazuifel bewaard gebleven met precies dezelfde stof. Bloemaert moet de kazuifel, of mogelijk een erbij behorende koorkap, als voorbeeld hebben gebruikt.

Achter Melchior buigt Balthazar zich naar het jongetje toe. Hij is van middelbare leeftijd. De mirre die hij bij zich heeft verwijst naar de dood van de verlosser. Caspar is de jongste. Hij schenkt het kind wierook, dat staat voor diens goddelijkheid. Naast de drie leeftijden symboliseren de koningen ook de drie rassen van de mensheid en tevens de drie, in de vroege Middeleeuwen bekende werelddelen. Melchior staat als blanke voor Europa, de bruine Balthazar voor Azië en Caspar, die wordt voorgesteld als een moor, voor Afrika. Deze symboliek moet duidelijk maken dat Christus zich openbaarde aan de gehele mensheid, zowel aan jong als aan oud, uit welk land ter wereld dan ook.

Tussen de hoofden van Balthazar en Caspar in is het gezicht te zien van een jonge man met een snor en een puntbaardje. Men heeft wel gedacht dat dat een zelfportret was. Toen Bloemaert het schilderij schilderde, was hij echter al 58 jaar oud en het is onwaarschijnlijk dat hij zichzelf zoveel jonger heeft uitgebeeld. Het ligt meer voor de hand dat de man de opdrachtgever is. Het schilderij is aan de rechterzijde ingekort. Dat blijkt uit een kopie die in de werkplaats naar het origineel is gemaakt en uit het schetsontwerp voor het schilderij, dat zich eveneens in de collectie van het Centraal Museum bevindt.

LMH

15

PAULUS MOREELSE

Utrecht 1571 -
Utrecht 1638

PORTRET VAN PHILIPS RAM EN PORTRET VAN ANNA RAM-STRICK

1625
olieverf op doek
129,2 x 102,3 cm

bruikleen
Rijksdienst voor
het Cultureel
Erfgoed 2008

inventarisnummers
30548 en 30549

Paulus Moreelse wordt beschouwd als een van de belangrijkste portretschilders van zijn generatie. Het grootste deel van zijn opdrachtgevers bestond uit de bovenlaag van de bevolking. Moreelse zelf maakte daar ook deel van uit. Niet dat hij van adel was maar hij hoorde wel tot de meest welvarende en invloedrijke burgers van de stad, net als Philips Ram (1585-1632). Moreelse kende Ram uit het stadsbestuur. Hijzelf was raad van de Vroedschap in 1618, schepen van 1627 tot 1629 en in 1637 eerste kameraar, terwijl Ram van 1618 tot 1632 raad en van 1621 tot 1626 schepen was. Ram trouwde in 1605 met Anneken Vossen. Na haar overlijden trad hij op 23 mei 1619 opnieuw in het huwelijk. Ram en zijn tweede echtgenote Anna Strick (1591-1637) lieten zich portretteren in 1625, toen Moreelse zijn mooiste schilderijen maakte. De kwaliteit van de portretten is dan ook zeer hoog.

Het zijn twee kniestukken. Volgens de heraldische traditie staat de vrouw links van de man. Hun beider houding is elegant, hun kleding voornaam. Ze zijn in het zwart. De wit linnen kragen en de wit batisten manchetten steken tegen de donkere kleding af. Hij draagt een zijden wambuis met splitversiering, een pofbroek en een mantel die om zijn schouders is geslagen. Zij heeft een zijden gewaad aan met een zwart met goud brokaten keurs. De achtergrond is neutraal grijsgroen gekleurd.

Er zijn meer dan honderd portretten van Moreelse bewaard gebleven, waarvan de mooiste dateren van na 1615. Het grootste deel bestaat uit individuele portretten met een bijbehorende tegenhanger, zoals hier. In zijn bloeiperiode ontwikkelde Moreelse een basisconcept, dat hij ook heeft toegepast bij de portretten van Philips Ram en Anna Strick. De houding van veel van de geportretteerden komt daardoor overeen, maar de details verschillen. De kwaliteit van de stofuitdrukking is in deze periode hoog en de plasticiteit van de figuren neemt in de loop der jaren alleen nog maar toe. Dit wordt mede bereikt door een toenemend contrast tussen licht en schaduw.

LMH

16

JAN BAPTIST WEENIX

Amsterdam 1621 -
De Haar 1659

ITALIAANS HAVENGEZICHT

1649
olieverf op doek
115,4 x 168,1 cm

bruikleen
Rijksdienst voor
het Cultureel
Erfgoed 1948

inventarisnummer
10248

De meeste schilders uit de zeventiende eeuw specialiseerden zich in een onderwerp, maar Jan Baptist Weenix beoefende verschillende genres naast elkaar. Hij schilderde (groeps)portretten, stillevens, dierstukken en interieurs, maar ook italianiserende landschappen en havengezichten. Met die geïtalianiseerde schilderijen oogstte hij de meeste lof. Door kenners wordt hij zowel inventief als veelzijdig genoemd en bovendien de meest begaafde colorist van alle italianisanten.

Weenix keerde in 1647 terug uit Italië. Vanaf dat jaar signeerde hij zijn werk met 'Gio(vanni) Batt(ist)a Weenix' en zo ondertekende hij ook dit schilderij. Het staat aan het begin van een periode waarin hij streefde naar een meer monumentale compositie met figuren op grote schaal. Dit type havengezicht, opgebouwd uit een voorgrond met figuren met daarachter het water met schepen en monumentale gebouwen, heeft Weenix veelvuldig geschilderd. Hij was er echter niet de bedenker van. Dit soort composities is eerder

al te vinden in het werk van de Antwerpse schilder Paulus Bril (1554-1626). Het monumentale effect in dit schilderij wordt veroorzaakt door het blokvormige gebouw met de grote colonnade erachter, de grote toegangstrap tot de haven en de obelisk ernaast. De prachtige lucht vervolmaakt de grootsheid van het havengezicht. Het schilderij is rijk gestoffeerd zonder dat de harmonie van het beeld verstoord raakt. Op de brede strook land langs de haven wordt vracht geladen en gelost. Volgepakte ezels, ruiters en voetgangers banen zich een weg door de drukte. Verder verwijderd van het water doden wachtende militairen de tijd met kaarten. In de haven zelf liggen talrijke grote en kleine zeilschepen. De standbeelden in het schilderij heeft Weenix waarschijnlijk geschilderd naar eigenhandige schetsen die hij in Rome maakte, of naar prenten van anderen, die op grote schaal in omloop waren. Aan de bovenzijde van de trap die toegang geeft tot de haven, staan de twee Dioskuren. In Rome bevinden die zich aan het eind van de Cordonata, de lange trap die tot aan het Piazza del Campidoglio leidt. De Dioskuren (letterlijk 'Zonen van Zeus') zijn de tweelingbroers Castor en Pollux. Ze stonden bekend als twee jonge krijgshaftige ruiters, die bescherming boden aan zeelieden. Als zodanig past hun beeltenis uitstekend aan het hoofd van een toegangstrap naar de haven.

LMH

17

JOOST CORNELISZ DROOCHSLOOT

Utrecht na 1585 – Utrecht 1666

GEZICHT OP DE STAD UTRECHT

1650–1665
olieverf op doek
78,4 x 237,2 cm

schenking voor 1838

inventarisnummer 2298

Waar Amsterdam rond 1650 razendsnel groeide en grachtengordel na grachtengordel aanlegde, bleef de bebouwing van Utrecht binnen haar middeleeuwse omwalling. De vrijgekomen ruimte van opgeheven kloosters was voldoende om de beperkte bevolkingsgroei op te vangen. Ambitieuze planners keken echter jaloers naar Amsterdam en wilden ook in Utrecht een uitbreidingsplan realiseren. Architect, schilder en politicus Paulus Moreelse had in 1624 al zo'n plan gemaakt. Zijn zoon Hendrick trok het idee voor de uitbreiding veertig jaar later weer uit de kast.

Aan de westkant van de stad zouden nieuwe wijken verrijzen. De as van de nieuwbouwzone zou de Leidsche Rijn worden, een kanaal dat moest ontstaan door het rechttrekken van de Oude Rijn. De aanleg halveerde de reisafstand naar Leiden met de trekschuit tot acht uur, een voor die tijd ware hogesnelheidslijn. De plannen van Moreelse leken kans te maken, maar een economische crisis gooide roet in het eten. Nadat Utrecht in 1672-1673 door het leger van de Franse koning Lodewijk XIV was bezet en in 1674 door een tornado was getroffen, ontbraken zowel het geld als de noodzaak om tot stadsuitbreiding over te gaan. De bevolking kromp en er waren genoeg beschadigde huizen om op te knappen.

De Utrechtse schilder Joost Cornelisz Droochsloot heeft de oude situatie vastgelegd in de tijd dat de discussie over stadsuitbreiding speelde. Op de voorgrond is in het agrarische landschap de kronkelende Oude Rijn te zien. Duidelijk waarneembaar zijn enkele verdedigingstorens: de Plompetoren in het noorden (links) en de Smeetoren en de Bijlhouwerstoren in het zuiden (rechts). Op de muur zijn vanwege de uitstekende windvang molens geplaatst. Achter de stadsmuur zien we een groot aantal kerktorens. Enkele staan er nog steeds: de Domtoren, de Buur-, de Geerte- en de Klaastoren. Andere zijn in 1674

omgewaaid, zoals de torens van de Sint-Janskerk en de Sint Pieterskerk. De toren van de Jacobikerk verloor zijn spits; die werd er pas in 1953 weer opgezet. Enkele hier afgebeelde kerken, zoals de Mariakerk, overleefden wel de storm maar niet de latere sloopwoede.

Droochsloot heeft met het schilderij een panorama vastgelegd dat verloren leek te gaan. Het nieuwbouwproject ging niet door, maar de skyline zou enkele jaren later door de tornado hoe dan ook ingrijpend veranderen. Onbewust van deze dreiging heeft de schilder de eeuwenlang bestaande toestand voor het nageslacht vastgelegd.

RdB

18

ANONIEM

HERENKOLDER

circa 1660-1670
zeemleer, zilver

bruikleen 1923

inventarisnummer
4461

Deze kolder is een van de weinige zeventiende-eeuwse kledingstukken in een Nederlandse museumcollectie. Leer of textiel was voor velen een kostbaar bezit. Dat is de reden dat kleding werd doorgedragen tot het tot op de draad was versleten. Of het materiaal werd hergebruikt. Het is daarom bijzonder dat deze jas van dik leer bewaard is gebleven en dat in een uitzonderlijk goede conditie.

Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw werd een kledingstuk als dit voornamelijk gedragen door ruiters, soldaten en zeelieden. De dikte van het materiaal zorgde dat de kolder de drager bescherming bood tegen allerlei vormen van onheil van buitenaf. Soms werd de kolder in combinatie met een kuras (een soort harnas) gedragen. Er zijn tientallen schilderijen uit deze periode bewaard gebleven, waarop de jas is afgebeeld.

Een dergelijke jas werd altijd van leer gemaakt maar het model was aan mode onderhevig. Vanwege de langere schootpanden is deze kolder te dateren tussen 1660 en 1670. Bijzonder zijn de lange mouwen. Deze zijn van minder dik leer gemaakt dan de rest van de jas, wat de bewegingsvrijheid ten goede kwam. De mouwen hebben aan de achterkant diepe inkepingen. De vetersluiting van een gevlochten streng metaaldraad met zilveren nestelpen, die verticaal over de borst loopt, is puur decoratief; de jas heeft een blinde sluiting, waarbij oog en haak om en om zijn geplaatst. Zo werd voorkomen dat de jas makkelijk open viel bij plotselinge bewegingen.

NB

19

ANONIEM

GUERIDON

circa 1670-1680
notenhout
89 x 73 x 59 cm

overdracht 1838

inventarisnummer
1017

Al sinds de oprichting van het museum in 1838 bevindt zich in de collectie een tafeltje dat volgens de allereerste catalogus gebruikt zou zijn bij de vredesonderhandelingen die in de jaren 1712-1713 in het Utrechtse stadhuis plaatsvonden. Die onderhandelingen leidden op 11 april 1713 tot het ondertekenen van de Vrede van Utrecht, een gebeurtenis die de stad internationale bekendheid verschafte. Deze vrede maakte een einde aan de Spaanse Successieoorlog. Omdat hierdoor ook een einde kwam aan de langdurige periode van de godsdienstoorlogen in Europa en er grote gevolgen waren voor de overzeese gebieden (Canada, Zuid-Amerika) is deze vrede van wereldhistorische betekenis.

Volgens de catalogus uit 1838 zou het tafeltje gebruikt zijn om de geloofsbrieven van de onderhandelaars uit de verschillende Europese landen die naar Utrecht kwamen in ontvangst te nemen. Zeker is dat niet. We weten wel dat stadssecretaris Everard Harskamp, die het vredescongres organiseerde, stad en land afzocht naar ronde tafels om bij de besprekingen te gebruiken. Een ronde tafel bevorderde de gelijkwaardigheid en het respect tussen de gesprekspartners. Vanwege het merk 'SE' (Stads Eigendom) en het stadswapen weten we ook dat het tafeltje in de achttiende eeuw in het stadhuis aanwezig was. Het meubelstuk is bij de oprichting van het museum in de collectie gekomen als onderdeel van de stadhuisboedel.

Wat de datering betreft kan het tafeltje inderdaad gebruikt zijn bij de vredesonderhandelingen van 1712-1713. Het notenhouten meubel wordt gedateerd op 1670-1680. Het is een zogeheten gueridon met een ovaalvormig blad op een rijk versierde voet. De maker was vermoedelijk van Utrechtse origine.

RdB

20

ANONIEM

POPPENHUIS

circa 1670-1690
eiken-, noten-,
olijf- en palis-
sanderhout, glas,
diverse materialen
voor het interieur
206,5 x 189 x 79 cm

schenking 1866

inventaris nummer
5000

Dit poppenhuis is een natuurgetrouwe en tegelijkertijd geïdealiseerde weergave van een Amsterdams patriciërshuis. Het is bovendien een miniatuurkunstverzameling. De oorspronkelijke eigenaresse, Petronella de la Court, een Amsterdamse dame uit de hoogste kringen heeft de tien vakken van de kast ingericht als keuken, kraamkamer, tuin, salon, hal met daarboven kantoor, kunstkamer, provisie- en meidenkamer, kinderslaapkamer, slaapkamer en een mangelzolder. In de keuken zit de meid voor het vuur wafels te bakken. De kraamkamer, tijdelijk ingericht voor moeder en kind, is helemaal wit. De min, de voedster van het kind, zit met half ontblote borst in de kraammand. Naast de kraamkamer is de tuin te zien die eigenlijk achter het huis ligt. Daarboven liggen twee ontvangstkamers: een salon waar gasten worden ontvangen en geamuseerd met kaartspelletjes, muziek en dans, en een kunstkamer speciaal voor de heren. Hier bevindt zich de kunstverzameling van de heer des huizes. De kamer staat en hangt vol met exotische kunstvoorwerpjes. Zelfs de fraai bewerkte kasten zijn gevuld met miniatuurprenten en penningen. De heer des huizes is een rijke ondernemer. Hij zit, gekleed in een Japonsche rock, een kostbare zijden huisjas, achter zijn bureau zakelijke correspondentie af te handelen. Onder zien we de hal met de dienstbode, een knecht en een kindje in een looprek. Op de bovenste rij bevinden zich de privévertrekken en werkruimten: links de provisiekamer met achter een slaapruimte voor de dienstboden, daarnaast de kinder- en naaikamer. Het volgende vertrek, de slaapkamer, is sjiek ingericht met een zijden hemelbed en zilveren toiletspullen. Helemaal rechtsboven in de hoek zien we de mangelzolder. Hier werden de buitenshuis gewassen kleren en het linnengoed gemangeld, gestreken en opgevouwen.

De kast en een groot deel van de inrichting is op bestelling gemaakt, maar Petronella kocht ook meubeltjes, betimmeringen, zilveren voorwerpen kant-en-klaar bij gespecialiseerde handelaren. Alles is zo natuurgetrouw mogelijk nagebootst, ook wat je niet kunt zien, bijvoorbeeld de onderkleding van de poppen. Het inrichten van een poppenhuis nam jaren in beslag. Uit de datering op sommige voorwerpen is af te leiden dat Petronella er ongeveer twintig jaar over heeft gedaan. Na haar dood vererfde het poppenhuis van moeder op dochter tot het in 1866 aan de stad Utrecht werd geschonken.

IvZ

21

ANONIEM

JAPONSCHE ROCK OF KAMERJAS

circa 1725-1775
zijde, tie-dye techniek

schenking 1937

inventarisnummer
8141

Nederland onderhield vanaf 1609 gedurende een periode van bijna 250 jaar exclusieve handelsbetrekkingen met Japan. Dit maakte het mogelijk om geschenken uit te wisselen, waaronder boeken en textiel. Vanaf de zeventiende eeuw was in Nederland de zogenaamde *Japonsche rock* een zeer geliefd kledingstuk. Deze comfortabele kamerjas voor heren werd oorspronkelijk binnenshuis gedragen of bij informele gelegenheden.

De vorm van de jas is afgeleid van het traditionele kimonomodel met shawlkraag, maar de kenmerkende lange mouwen ontbreken. De gewatteerde kamerjas in de collectie van het Centraal Museum is gemaakt van lichtblauwe zijde en is gedeeltelijk met de hand beschilderd en deels bedrukt. Vermoedelijk zijn voor de decoratie van de jas de *shiborie-zome* (tie-dye) en de *kata-zome* (uitsparing) technieken toegepast. Bij deze laatste techniek werden eerst uit moerbeibladeren gesneden stencils op de stof bevestigd. De stof werd vervolgens ingesmeerd met een pap van gestoomd rijstmeel en rijstzemelen. Daarna werden de stencils verwijderd. De stof werd gedroogd en opnieuw besmeerd, nu met een lijmachtige vloeistof uit sojabonen. De combinatie van verschillende technieken werd in het Japans poëtisch *tsujigahana* (bloemen op de kruispunten) genoemd. Op het oog lijkt het patroon van grote en kleine bloemen zich te herhalen. Wanneer we echter goed naar de decoratie kijken, zien we dat elke bloem verschilt en dat er uiteenlopende vlinders en libellen zijn afgebeeld. Een enkele bloem is met enige zekerheid te identificeren, zoals de chrysant of de *Paulownia*. Op de stof is één bliksemschicht waar te nemen. Het is het enige motief op de kamerjas met scherpe punten.

NB

22

ANONIEM

HOFSLEEP

circa 1809-1810
moirézijde,
fluweel, borduur-
werk, kralen,
zijden satijn

schenking 1975

inventarisnummer
19760

De lavendelkleurige *Manteau de Cour* van moiré-zijde is tot nu toe het enige voorbeeld van een in Nederland bewaard gebleven hofsleep uit deze periode. De 305 centimeter lange sleep heeft een ingeweven strooimotiefje en een rand van bladranken en gestileerde bloemmotieven. Door middel van een haak onder de rozet middenachter kan de sleep aan een japon worden bevestigd.

In 1975 is het bijzondere kledingstuk (zonder japon) aan het Centraal Museum geschonken door Baronesse W.E. Taets van Amerongen-Rutgers van Rozenburg. Bij de overdracht vermeldde de schenkster dat de sleep afkomstig was van de 'betovergrootmoeder Elisabeth Both Hendriksen-Winter (1786-1809)', respectievelijk 'van het hof van Lodewijk (?) Napoleon'. Het is echter de vraag of er in deze periode wel losse hofslepen werden gedragen. Etiquetteboeken uit deze tijd geven geen bevredigend antwoord: een losse sleep wordt in *Etiquette du Palais Royal de Hollande* uit 1808 niet expliciet genoemd. De met ivoorkleurig chenille en parelkleurige kralen geborduurde rand is opmerkelijk breed; deze meet 26 cm op het breedste punt. Dit kan wijzen op een vorstelijke herkomst van de sleep. In *Cérémonial de l'Empire Français* uit 1805 is namelijk te lezen dat alle dames, die aan het hof worden toegelaten, een kledingstuk dragen met dezelfde vorm als dat van de keizerin en dat, indien de dames voor een geborduurde rand kiezen, deze niet breder mag zijn dan een decimeter.

Hoe geloofwaardig is het dat dit kledingstuk aan het hof van Lodewijk Napoleon (1778-1846) gedragen is? In 1806 werd Lodewijk Napoleon koning van Holland. Vier jaar eerder trouwde hij met Hortense de Beauharnais (1783-1837), de eerste koningin van Holland. Hortense bracht in het begin van 1807 een kort bezoek aan Utrecht. In 1810 verbleef ze wederom in de Domstad. Ze woonde in de voor haar ingerichte vertrekken in het paleis dat Lodewijk inmiddels had gecreëerd aan de Drift/Wittevrouwenstraat. Op 15 en 18 april waren er audiënties in Utrecht, maar wat ze bij deze gelegenheden heeft gedragen is niet meer te achterhalen. In 1810 deed Lodewijk afstand van de Nederlandse troon. Het huwelijk was niet erg gelukkig: Lodewijk ging in Duitsland wonen terwijl Hortense met haar kinderen terug ging naar Frankrijk. Als deze sleep van haar was, is hij mogelijk achtergebleven bij haar onverhoedse vertrek op 23 april van dat jaar.

NB

23

PIETER GERARDUS VAN OS

Den Haag 1776 –
Den Haag 1839

DE AANKOMST VAN DE KOZAKKEN IN UTRECHT IN 1813

1816
olieverf op doek
161 x 190 cm

bruikleen 1980

inventarisnummer
22306

Utrecht was ooit een Franse stad. Tussen juli 1810, toen Napoleon Nederland inlijfde, en november 1813, toen de Franse troepen zich terugtrokken, hoorde de Domstad bij het grote keizerrijk met Parijs als hoofdstad. In oktober 1811 kwam de keizer zelfs in Utrecht op bezoek. Hij had slecht nieuws: als bezuiniging zou de universiteit worden gesloten. Dat raakte niet alleen hoogleraren en studenten, maar ook kamerverhuurders, boekhandelaren en kroegbazen. En het ging toch al slecht. De economie zat al jaren in het slop. Het ergst was de invoering van de militaire dienstplicht voor Nederlandse jongens. Oudere mannen moesten lokale bewakingstaken vervullen in de Nationale Garde.

Tijdens het bezoek van Napoleon aan Utrecht leek de Franse heerschappij een blijvende zaak. Ruim een jaar later zag het er weer heel anders uit. De veldtocht van de keizer tegen Rusland was op een complete mislukking uitgelopen en er begon een geest van verzet te ontstaan. De Russische tsaar Alexander I wilde Napoleon ten val brengen. Na een verpletterende nederlaag in oktober 1813 moest die zich steeds verder terugtrekken. Half november ontruimden de Franse troepen Amsterdam. Twee weken later zag de Franse opperbevelhebber Gabriël Molitor in dat ook Utrecht niet te houden was en hij verliet in de vroege ochtend van 28 november de stad door de Tolsteegpoort. Hij was net op tijd: aan het begin van de middag verscheen een Kozakkeneenheid voor de Wittevrouwenpoort om de komst van het Russisch-Pruisische leger aan te kondigen dat de Fransen aan het verdrijven was.

Van Os heeft het tafereel vastgelegd op een doek dat hij later aanbood aan de Russische tsaar. Op een steen op de voorgrond schilderde hij een opdracht aan Alexander I. Midden op de voorstelling zien we drie Kozakken over de Biltstraat naar de Wittevrouwenpoort galopperen. Een haan (symbool voor de Fransen) vlucht voor de hoeven weg. Langs de kant en op de muren staan Utrechters te juichen. Op de brug wachten leden van de Nationale Garde (in hun Franse uniformen) de bevrijders op.

Het schilderij is lang in de collectie van de tsaren gebleven. Na de Russische Revolutie kwam het op de kunstmarkt terecht. Het werd gekocht door het Utrechtse Gereformeerd Burgerweeshuis, dat het in 1980 in bruikleen afstond aan het Centraal Museum.

RdB

24

JOHAN HEINRICH NEUMAN

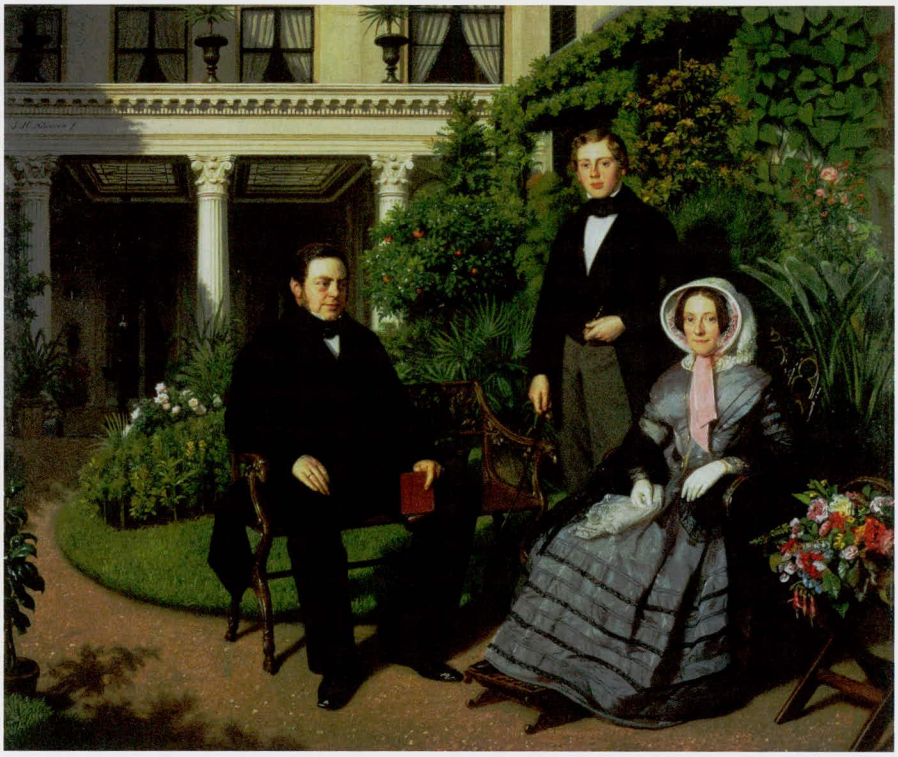
Keulen 1819 -
Den Haag 1898

PORTRET VAN DE FAMILIE METELERKAMP

1851-1852
olieverf op doek
102,1 x 113 cm

aankoop 1981

inventarisnummer
23057



Dit groepsportret toont de Utrechtse familie Metelerkamp in de achtertuin van hun eigen huis. Dat maakt het schilderij zo bijzonder. Goed geslaagde portretten zijn er veel geschilderd in de eerste helft van de negentiende eeuw, maar een informele plaatsing van de geportretteerden in de open lucht is zeldzaam. Metelerkamp is op weg naar de vijftig. Naast hem zit zijn een jaar jongere vrouw. Hun zoon Johannes staat tussen hen in met een rijzweepje in de hand. Zoals het zweepje wijst op de vrijetijdsbesteding van de jongen, verwijst het boek in de linker hand van Metelerkamp naar zijn geleerdheid. Zijn vrouw, die meer met huiselijke zaken bezig is, heeft naast zich op een klaptafeltje een mand met vers geplukte bloemen.

Mr. Alexander Hendrik Metelerkamp (1804-1871) was kantonrechter. Hij was in 1829 gepromoveerd, lid van de Raad te Utrecht en lid van de Provinciale Staten. Op 3 juni 1830 huwde hij Catharina Gerarda Johanna Verloren (1805-1877) en in 1835 werd hun zoon Johannes Jacobus (1835-1899) geboren. Het gezin woonde aan de Nieuwegracht te Utrecht, op het huidige nummer 56. Het was een groot herenhuis uit het einde van de achttiende eeuw met een negentiende-eeuws achterhuis. Het perceel liep door tot aan de erachter liggende straat. Het was een dure buurt waar vooral hooggeplaatste en voorname lieden woonden.

In de periode waarin het portret werd gemaakt was het combineren van allerlei stijlelementen uit het verleden erg populair. In het schilderij is dit in alles terug te vinden. De achtergevel van het huis is geheel classicistisch, terwijl de roedeverdeling van de ramen op de begane grond gotisch is. De grote vogelkooi die op de veranda staat heeft een rustieke voet en ziet eruit als een knoestige boomstam. Metelerkamp zit op een gietijzeren bankje dat is gemaakt naar een ontwerp van de beroemde architect Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) uit circa 1825. De tuinbank en het eveneens van gietijzer vervaardigde bankje onder de voeten van mevrouw zijn classicistisch te noemen, terwijl haar rotan stoel is uitgevoerd in gotische stijl. Het schilderij zelf tenslotte, is gevat in een vergulde rococo lijst met bloemmotieven.

LMH

25

JAN HENDRIK VERHEYEN

Utrecht 1778 - Utrecht 1846

GEZICHT OP HET KOOR EN DE TOREN VAN DE DOMKERK TE UTRECHT

circa 1830
olieverf op doek
108,5 x 129,8 cm

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt 1997

inventarisnummer 28157

26

F.C.E. VAN EMBDEN

? 1767 - ? 1846

L.M. KOENTZ

? - ?

MAQUETTE VAN DE DOMKERK TE UTRECHT

1830
linden- en esdoornhout, zink
78 x 110 x 105 cm

1838-1840
esdoornhout
200 x 36,5 x 36,5 cm

aankoop 1836 en 1840

inventarisnummers 494 en 495

In de negentiende eeuw veranderde Utrecht snel van aanzien. Veel gebouwen vielen onder de slopershamer: de stadsmuren met de poorten, kerken, gasthuizen en veel woonhuizen. Nieuwe panden verrezen, zoals de Winkel van Sinkel en de rechtbank. Andere gebouwen kregen een nieuwe gevel, zoals bijvoorbeeld het stadhuis. Op de vrijgekomen plek van de stadsmuur legde architect J.D. Zocher een plantsoen in Engelse landschapsstijl aan.

Burgemeester H.M.A.J. van Asch van Wijck was een voorstander van stadsvernieuwing maar zette zich ook in voor (gedeeltelijk) behoud van het bedreigde erfgoed. Hij verzamelde bouwfragmenten van gesloopte gebouwen en stimuleerde restauraties. In de jaren twintig en dertig van de negentiende eeuw kregen de Domkerk en de Domtoren een grondige opknapbeurt. Daarbij werd eindelijk ook het puin van het ingestorte schip opgeruimd dat er sinds de storm van 1674 was blijven liggen. Er ontstond een ruim plein, het Munsterkerkhof, het huidige Domplein. Op het plein organiseerde men een groentemarkt, maar omdat het er veel te hard waaide werd de markt na korte tijd weer opgeheven.

Schilders legden het verdwijnende stadsbeeld vast. Een van hen was Jan Hendrik Verheyen. Verheyen was een specialist in het topografische genre. Vaak hebben zijn werken een fantasierijke inslag, maar dit achteraanzicht van de Utrechtse Dom is tamelijk nauwkeurig, al is het gezichtspunt erg laag genomen. Het overdreven perspectief onderstreept de monumentaliteit van de kathedraal. Het koor met zijn luchtbogen, de kooromgang, de (toen witgepleisterde) consistorie met daarachter het bovenste stukje van het noordertransept zijn gedetailleerd afgebeeld. De toren komt vanaf het uurwerk, net onder de tweede omloop, boven het dak van de kerk uit. Het schilderij dateert van kort na de restauratie van de Domkerk en de aanleg van het Munsterkerkhof. Het straatbeeld is levendig. Een bijzonder detail is de groentevrouw, een verwijzing naar de markt die ter plaatse gedurende enige tijd werd gehouden. Rechtsonder staat een lid van de Compagnie Vrijwillige Jagers. Dit militaire onderdeel van het Utrechtse Studenten Corps nam in 1830-1831 deel aan de oorlog tegen de Belgen nadat die zich van Nederland hadden afgescheiden. Dit detail pleit voor een datering van het schilderij na de zomer van 1830.

RdB

De Domtoren is al vanaf de bouw in de veertiende eeuw het symbool van Utrecht. Zelfs toen hij nog maar half af was, kwamen bezoekers er van heinde en verre op af. De toren maakte deel uit van een ambitieus bouwproject: een kathedraal naar voorbeeld van de Franse gotiek. De eerste steen werd gelegd in 1254, maar het project werd enkele malen stilgelegd vanwege geldgebrek. In 1517 gebeurde dat op-nieuw, maar nu definitief. Het schip (het lange gedeelte tegen de toren aan) bleef onvoltooid. De steunberen, de luchtbogen en het gewelf ontbraken nog. Daardoor had het hoge, ranke gebouw een zwakke constructie.

Oorspronkelijk was de toren verbonden met de kerk, maar op 1 augustus 1674 veranderde dat in één klap, letterlijk. Een verwoestende tornado trok die dag door de stad. Het schip van de kerk stortte in. Het gapende gat in het nog overeind staande deel van de kerk werd dichtgemetseld. Het onderhoud aan de resterende kerk en de toren hield niet over en zichtbaar verval trad op. Rond 1825 was het duidelijk dat een ingrijpende restauratie noodzakelijk was. Kerk en toren hadden inmiddels een andere eigenaar. De toren was, net als de meeste Nederlandse kerktorens, overgegaan in handen van de overheid om gebruikt te worden voor het nieuwe communicatiesysteem, de telegraaf. De hervormde gemeente was eigenaar geworden van de kerk.

Het was de hervormde gemeente die het initiatief nam tot de ingrijpende restauratie, waarvoor de Belgische architect Tieleman F. Suys werd ingehuurd. Voor de restauratie liet Suys door stadsbouwmeester F.C.E. van Emden een maquette maken. De maquette is zo gedetailleerd dat zelfs de dominee op de preekstoel zichtbaar is. Suys ontwierp ook een nieuwe ingang, in de volksmond de 'puist van Suys' genoemd. In 1836 werd de Domtoren getroffen door de bliksem. De gemeenteraad stelde gedeeltelijke afbraak voor, maar burgemeester H.M.A.J. van Asch van Wijck koos voor restauratie. Architect L.M. Koentz maakte voor dat doel een maquette, die net als die van de kerk als stedelijk eigendom in de collectie stadsgeschiedenis van het Centraal Museum is gekomen.

RdB

27

JAN ADOLF HILLEBRAND JR.

Leeuwarden 1818 -
Scheveningen 1887

ZILVERKAST

circa 1840
mahonie-, eiken,
amboina- en
grenenhout, ivoor,
spiegelglas
230,5 x 138 x 59,5 cm

schenking 1941

inventarisnummer
8618

J.A. Hillebrand jr. was door zijn vader opgeleid tot meubelmaker, maar de omstandigheden waaronder de zoon het vak moest uitoefenen waren aan het begin van de negentiende eeuw ingrijpend veranderd. De gilden waren in 1818 definitief opgeheven. Strenge regels ter bescherming van lokale ambachtslieden bestonden niet meer. De beste manier voor een jonge aankomende meubelmaker om zijn vakmanschap te etaleren waren de nationale nijverheidstentoonstellingen. Deze zilverkast is waarschijnlijk het meubel dat in 1844 in Leeuwarden op de tentoonstelling van Friese nijverheid en kunst stond en werd beschreven als 'Een Gotische, 'á la renaissance be-werkte zilverkast van mahoniehout [...] versierd met cilinderkolommen, ingelegd met ivoren biezen [...] Op de antieke kap Gothische torens, de deuren in de bovenkast met wit spiegelglas, waarop antieke Gothische figuren en van binnen alles met scharlaken bekleed.' Uit alles blijkt dat we hier met een pronkmeubel te maken hebben. De materialen zijn kostbaar en de vormgeving is uiterst modern historiserend. Grofweg tussen 1835 en 1895 waren de neostijlen, zoals ze ook wel worden genoemd, in heel Europa populair.

Op zich was het niet nieuw dat stijlen uit het verleden een inspiratiebron vormden. In de negentiende eeuw ging dat gepaard met een nostalgisch verlangen naar het verleden. Om een sfeer van voorbije tijden op te roepen konden stijlen willekeurig door elkaar worden gebruikt. In deze kast heeft de jonge Hillebrand gotische en renaissance ornamenten gecombineerd. Hillebrand was trots op zijn werk.

Rond 1840 laat hij zich bijna ten voeten uit in een deftig interieur portretteren. Hij staat naast een tafel en leunt op een groot boek, waaruit losse bladen steken. Vermoedelijk zijn dit ontwerptekeningen of prenten, zoals die ook op de tafel liggen naast een zilveren inktstel en een tekenstift. Achter hem zien we de zilverkast die nu in het bezit is van het Centraal Museum. Hier staat een zelfbewuste ondernemer die zichzelf eerder als een kunstenaar dan als een ambachtsman beschouwd.

Op dezelfde tentoonstelling stond een vergelijkbare kast die nog rijker was uitgevoerd en door koning Willem II werd aangekocht. Dit meubel bevindt zich nu als bruikleen in de verzameling van het Rijksmuseum. De kast van het Centraal Museum kostte 650 gulden en is waarschijnlijk gekocht door de voorouders van de heer Ribbius Peletier, die hem in 1941 aan het museum schonk.

IvZ

28

CAREL ADOLPH LION CACHET

Amsterdam 1864 - Vreeland 1945

KAMER UIT HET HUIS VAN TEODOR GEORGE DENTZ VAN SCHAIK

circa 1907-1910

bruikleen 1959

Alle elementen van deze kamer, zowel het plafond en de betimmering, de vaste onderdelen, als de losse tafels, stoelen, lampen, het vloerkleed en andere voorwerpen zijn in materiaal, kleur en vorm op elkaar afgestemd. C. A. Lion Cachet, die het interieur ontwierp en deels uitvoerde, wilde een *Gesamtkunstwerk* maken in de nieuwe stijl die aan het eind van de negentiende eeuw populair werd. De art nouveau rekende rigoureus af met de historiserende stijlen van de voorgaande periode. De nieuwe richting kende verschillende stromingen. Sommige kunstenaars, ontwerpers en architecten gebruikten eenvoudige vormen en geometrische vlakversieringen, anderen namen de natuur als uitgangspunt voor een uitbundige, gestileerde vormgeving. In Nederland waren H.P. Berlage en Jacques van de Bosch toonaangevende pleitbezorgers van de eerste benadering. Lion Cachet behoorde tot de laatste categorie. Hij was een veelzijdig vakman die behangsels, tapijten, aardewerk, meubels en drukwerk ontwierp. Hij werkte graag met exotische en kostbare materialen en gaf de voorkeur aan exclusief handwerk boven het machinaal produceren van voorwerpen. De Indonesische techniek van het batikken paste hij bijvoorbeeld toe op leer en perkament. Beroemd waren de interieurs die hij ontwierp voor de luxe passagiersschepen van onder anderen de Stoomvaart Maatschappij Nederland. Zijn klantenkring bestond vanzelfsprekend uit een kleine rijke elite.

Deze kamer is ontworpen voor het huis van Theodor George Dentz van Schaik aan het Frederiksplein 48-50 in Amsterdam. De inrichting is uitzonderlijk kostbaar. De wanden zijn van kurk, bekleed met bladgoud. Dit materiaal is ook verwerkt in het plafond van gebatikt perkament, gedecoreerd met kraanvogels en strofen uit het gedicht 'Hooger Licht' van Willem Bilderdijk. In de effen rand van het hoogpolige tapijt zijn met bruine plukjes wol vuile hondenpootjes nagebootst. De verzameling Oosters porselein van Dentz van Schaik in de wandkasten contrasteerde prachtig met het warme eiken- en coromandelhout. Lion Cachet schakelde ook collega-sierkunstenaars in. Jan Eisenlöffel ontwierp de lampen en Lambertus van Zijl de koperen deurknoppen in deze kamer.

In 1959 is het huis afgebroken en zijn de onderdelen van het interieur bij verscheidene musea ondergebracht.

IvZ

29

HET HUIS WORTH

Parijs 1858 -
Parijs 1956

BALJAPON

1886
zijden satijn,
zijden fluweel

schenking 1984

inventarisnummer
24808/001-002

De Engelsman Charles Frederick Worth (1825-1895) wordt gezien als de grondlegger van de *haute couture*. Worth werkte vanaf 1845 in Parijs, eerst onder meer als winkelbediende, pas later als zelfstandig ontwerper. In 1858 opende hij samen met zakenpartner Otto Bobergh het modehuis *Worth & Bobergh*. Al snel bouwde hij een welgestelde klantenkring op, inclusief actrices en leden van koningshuizen. Als gevolg hiervan legde hij zich voornamelijk toe op avondkleding, hofkleding en bijvoorbeeld maskeradekostuums. De vraag naar ontwerpen van zijn hand groeide gestaag. In 1867 werd de naaimachine van Isaac Singer in gebruik genomen in ateliers, waardoor er eenvoudiger aan de vraag kon worden voldaan. Uiteindelijk had Worth een atelier waar 1200 naaisters werkten. Worth was de eerst modeontwerper die zijn naam door middel van een etiket verbond aan een ontwerp: voor die tijd was de maker vrijwel altijd anoniem. Inmiddels is het 'signeren' van kledingstukken niet meer weg te denken; niet het ontwerp, maar het label bepaalt vaak de waardering voor een kledingstuk.

In 1886 ontwierp Worth deze tweedelige japon, die 1984 aan het Centraal Museum is geschonken. Vanuit zijn achtergrond in de zijdenhandel en stoffenwinkels had de couturier grote kennis van stoffen en dat is terug te zien in deze japon. De sterk getailleerde baljapon is vervaardigd van ivoorkleurig zijden satijn met veelkleurige ingeweven bloemen op de rok. Aan de achterzijde bevindt zich een queue die uitloopt in een ivoorkleurig sleep. Het lijfje is aan de voor- en achterkant verstevigd met baleinen en sluit middenvoor met een koordje. Het decolleté en de kleine mouwtjes zijn afgezet met ivoorkleurig machinaal kant. Opvallend is de vrij strenge puntige donkergroene fluwelen decoratie rondom de taille. Op de tailleband aan de binnenkant van het lijfje bevindt zich een etiket waarop *'PARIS Worth PARIS'* staat. Na de dood van de couturier is Maison Worth voorgezet om pas in 1956 zijn deuren te sluiten.

NB

30

THEO VAN DOESBURG

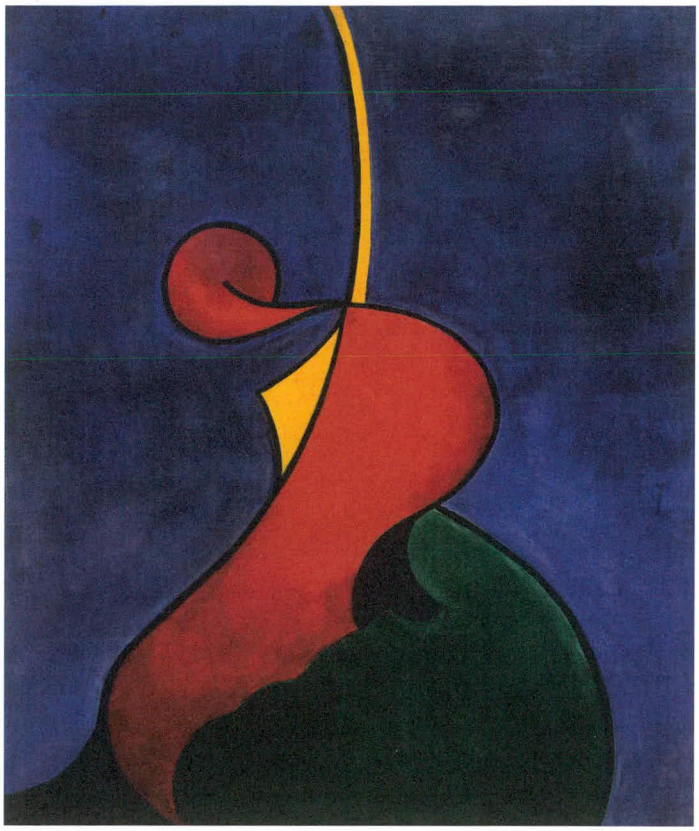
Utrecht 1883 –
Davos 1931

MOUVEMENT HÉROÏQUE

1916
olieverf op doek
142 x 116 cm

bruikleen
Rijksdienst voor
het Cultureel
Erfgoed 1985

inventarisnummer
25282



In juli 1916 schreef Theo van Doesburg aan architect J.J.P. Oud ervan overtuigd te zijn dat deze getroffen zou zijn als hij *Mouvement héroïque* in het echt zag, want 'Het is volgens mij dáarom mijn beste werk: omdat er jaren van opgekropt leven in uitgestort zijn.' Jaren van opgekropt leven? Die had de kunstenaar dan toch heel rationeel verwerkt, getuige het feit dat uit infrarood onderzoek blijkt dat Van Doesburg de compositie met liniaal en passer had ontworpen. Het schilderij is derhalve bepaald geen explosie van vrije expressie.

De overdrijving in de brief typeert Theo van Doesburg. Hij werd geboren als Christian Emil Küpper maar nam de naam aan van zijn stiefvader. Later zou hij ook nog andere namen aannemen: I.K. Bonset, de dadaïst en Aldo Camini, dichter van Italiaanse komaf. Van Doesburg mocht dus graag met identiteiten spelen. Dat hij in eerste instantie acteur wilde worden, is niet zonder betekenis. Van Doesburg was van alles: kunsttheoreticus en -criticus, dichter, organisator, performer, beeldend kunstenaar; maar hij was bepaald geen charlatan. Hij speelde al zijn rollen met verve. Er was hem veel aan gelegen anderen van zijn 'missie' en zijn gelijk te overtuigen; daarom schuwde hij de overdrijving niet en manipuleerde hij de feiten wel eens.

In 1916 stond hij nog maar aan het begin van zijn carrière als avant-gardist. Lang had hij vastgehouden aan het idee dat abstracte kunst gestoeld was op een misvatting en maakte hij zelf naturalistische schilderijtjes in de trant van de Haagse School. Zijn inzichten veranderden radicaal nadat hij in Utrecht kennis maakte met Erich Wichman en met Janus de Winter die auraportretten en 'gedachtevormen' schilderde. In 1915 probeerde hij dat zelf uit maar hij experimenteerde ook met snelle schetsen van figuren in beweging, vermoedelijk geïnspireerd op de figuren in het schilderij *La Danse* van Henri Matisse (1910), waarvan hij een reproductie had. Daar ging hij op door. Een tekening in pastelkrijt is de voorstudie voor het schilderij *Mouvement héroïque*. Van Doesburg dateerde die voorstudie 1913, maar dat is mede gezien zijn overige werk uit dat jaar zeer onwaarschijnlijk; voorjaar 1916 is een veel plausibeler datering. Wellicht verdraaide Van Does-burg de feiten om zijn bewering dat in het uiteindelijke schilderij van 1916 'jaren van opgekropt leven' uitgestort waren, kracht bij te zetten.

MB

31

ERICH WICHMAN

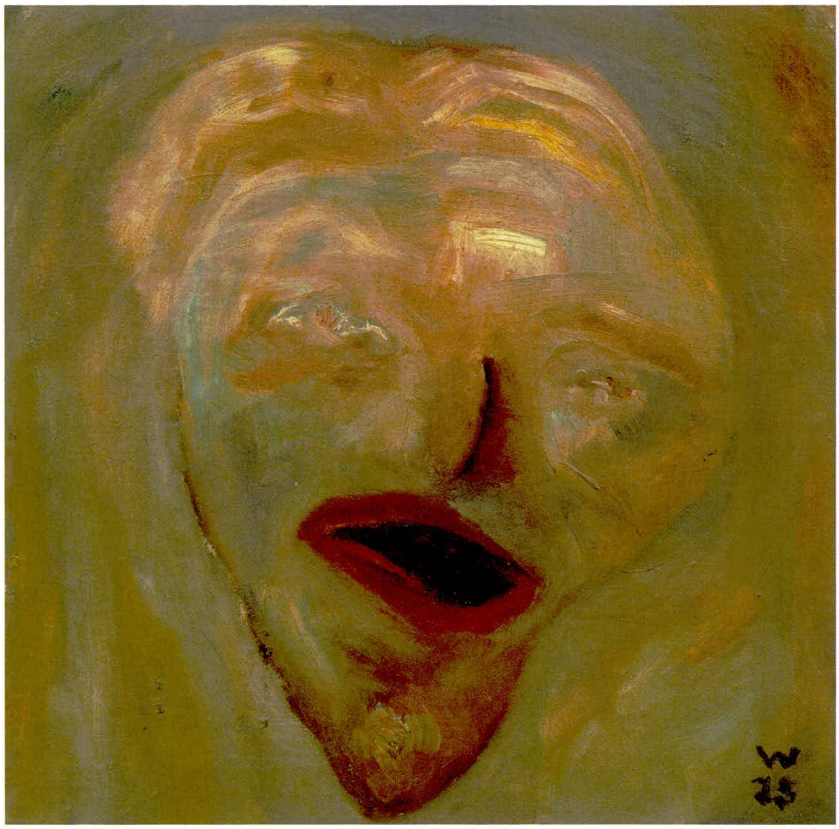
Utrecht 1890 -
Amsterdam 1929

ZELFPORTRET

1925
olieverf op doek
46,5 x 46,5 cm

aankoop 1972

inventarisnummer
17623



Erich Wichman was een intelligente, onaangepaste figuur die zichzelf vroeg te gronde richtte met alcohol en door lichamelijke verwaarlozing. Maar hij liet zijn sporen na als schrijver, beeldend kunstenaar en politiek activist. Als schrijver manifesteerde hij zich met uitdagende stukken en gedichten waarin hij de Nederlandse burgerlijkheid op de hak nam. Utrecht vertegenwoordigde voor hem 'Holland op zijn smalst'. Wichmans politieke activiteiten waren erop gericht om flink tegen de bestaande orde aan te trappen; de parlementaire democratie werkte volgens hem de kleurloze middelmatigheid en geestelijke verweking in de hand. Geen wonder dat hij werd gegrepen door het Italiaanse fascisme en haar leider Benito Mussolini. In 1927 was hij medeoprichter van *De Bezem*, een Nederlandse fascistische beweging en weekblad met dezelfde naam.

Wichman besloot kunstenaar te worden in een tijd – rond de jaren 1910 - waarin de beeldende kunst zich bevrijdde van allerlei conventies en het experiment opzocht. Hij begon niet alleen te schilderen maar experimenteerde ook met allerlei scheikundige procedés, waartoe Carel Begeer, eigenaar van een zilverfabriek, hem de gelegenheid bood. In 1922 kwam hij op een thema dat zijn verdere werk zou beheersen: het masker. Een eerste serie maskers van keramiek en email maakte hij in Wenen. Daar schreef hij ook de toelichting *Over mijn Romantische Maskers* die in een tijdschrift verscheen. Als inspiratiebronnen noemde hij Van Gogh, Munch en een Japans masker dat hij op een tentoonstelling had gezien en 'doodtragisch mij aanstaarde, alsof zij mij voorging naar de grote marteling en omkeek, waarom ik talmde'. Een jaar later werkte Wichman de masker-thematiek verder uit in drie lithomappen: *De Idealisten I, Uit de Akasha-kroniek* en *De Idealisten II en Verdere Kanttekeningen*.

Wichman leefde van de hand in de tand, hij had voortdurend geldgebrek. Een gift van een vriend stelde hem in 1925 in staat om weer een reeks schilderijen te maken; het *Zelfportret* uit 1925 is er een van. Ook dit is een masker in de opvatting van Wichman: niet bedoeld om te verhullen maar veeleer om bloot te leggen. De bloedrode mond werkt als een gapende, open wond in het bleke gelaat. Portret van een geteisterde geest.

MB

32

JOHANNES HENDRIKUS MOESMAN

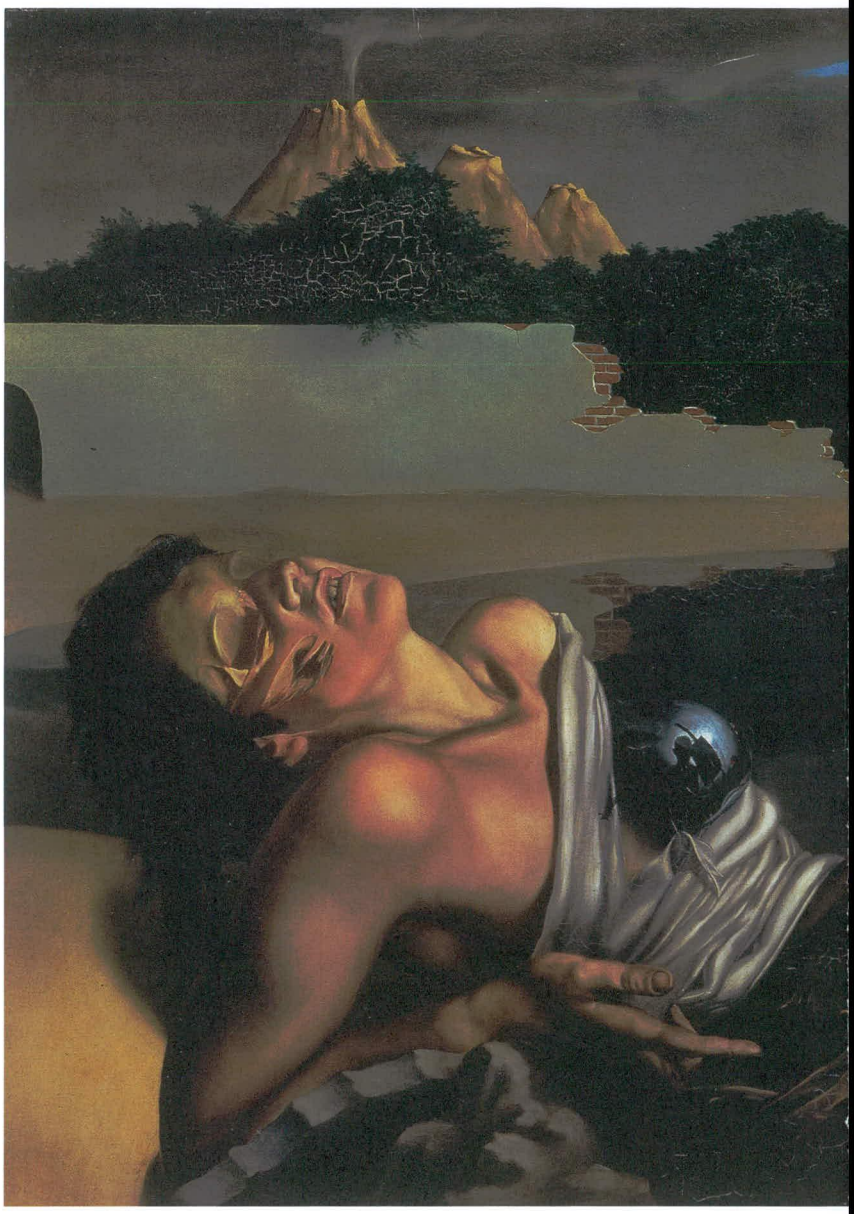
Utrecht 1909 –
Tull en 't Waal
1988

ZELFPORTRET

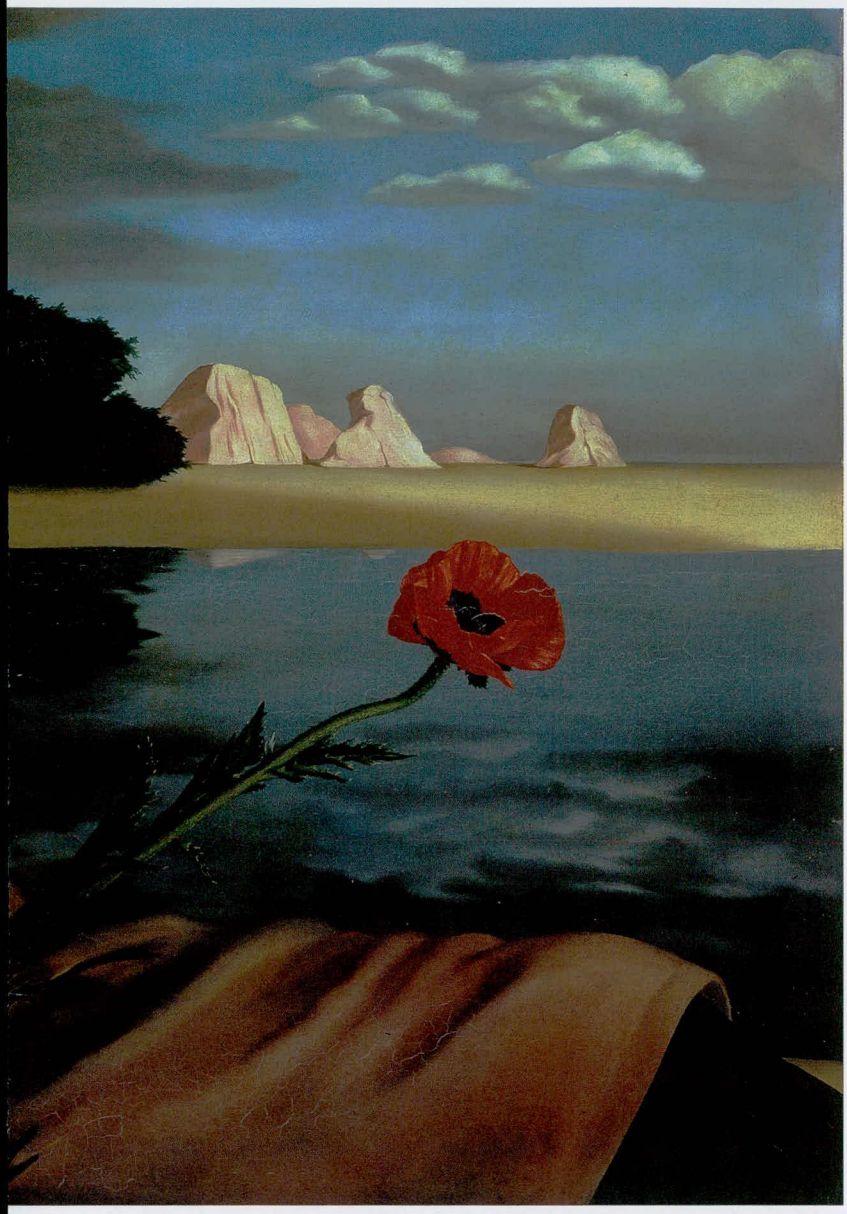
1935
olieverf op doek
98,8 x 139,8 cm

aankoop 1970

inventarisnummer
1647



In 1932 begon J.H. Moesman aan het schilderij dat hij in 1935 voltooide en *Zelfportret* noemde. In eerste instantie zag het schilderij er anders uit: op een foto van circa 1932 is te zien dat het gelaat van de vrouw intact was en dat zij enkel een hemd aan had dat haar bovenlichaam bedekte. Een naakte dij vulde de onderrand van het doek. In 1935 bracht Moesman significante veranderingen in de voorstelling aan: het bovenbeen verdween onder een vaalbruine rok waaruit een rode papaver steekt, het gezicht werd deels ontvleesd en uit de windsels rond het bovenlijf priemt een metalige borst die de kunstenaar weerspiegelt. Het landschap met het meer, de luchten en de vreemde, vlezige vulkanen half verscholen achter een bosschage bleef ongewijzigd. De sleutel tot de betekenis van de voorstelling wordt gevormd door het detail van Moesmans zelfportret in de borst van de vrouw. Het is een verwijzing naar Jan van Eycks *Arnolfiniportret* waarin de schilder zichzelf weergaf in de spiegel op de achtergrond.



Moesmans *Zelfportret* is daar zo bezien een wrange variant van. Eind jaren twintig had de schilder verkering gekregen met een meisje dat een paar jaar jonger was, Lenie van Geelkerken (1913-1947). Dit zeer tegen de zin van haar ouders. Lenie spoorde Moesman ertoe aan een schilderij te maken dat hun onmogelijke liefde zou verbeelden; wellicht had zij Mary Kennedy's bestseller *The Constant Nymph* gelezen waarin een ongelukkig getrouwde componist en een jong meisje op elkaar verliefd worden en er samen vandoor gaan. Tijdens hun vlucht wordt het meisje ziek en sterft zij in de armen van haar minnaar. De novelle werd in 1926 bewerkt tot een toneelstuk; in een tijdschrift vond Moesman een foto van de sterfscène, waarop hij zijn compositie baseerde. Toen Lenie in 1935 de relatie definitief verbrak om met een ander te trouwen, veranderde Moesman het schilderij. Aldus werd het een tragisch portret van een gestorven liefde.

MB

33

PYKE KOCH

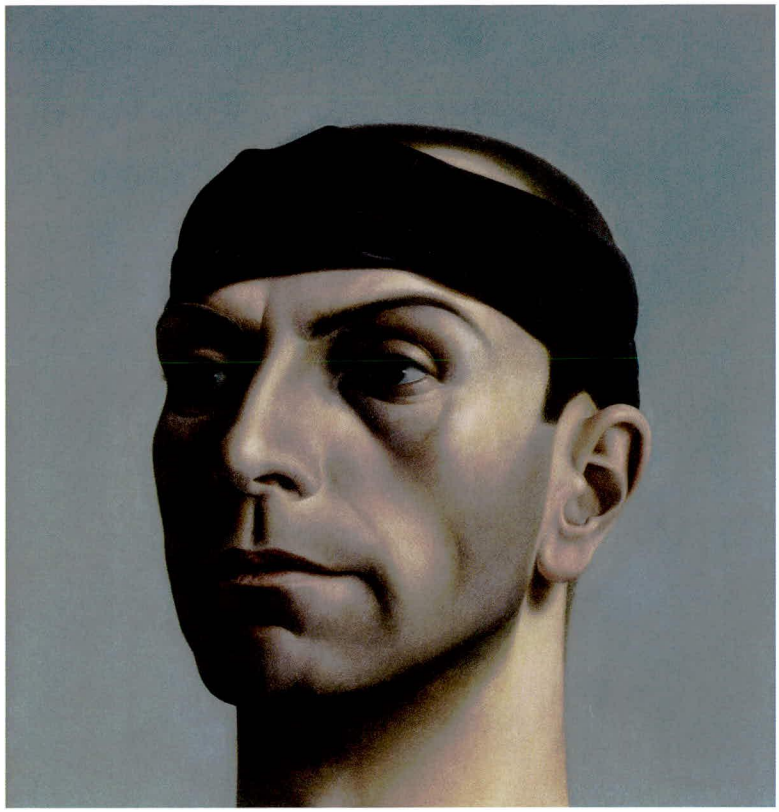
Beek 1901 –
Den Haag 1991

ZELFPORTRET MET ZWARTE BAND

1937
olieverf en
tempera op paneel
52 x 49 cm

schenking 1938

inventarisnummer
8235



Midden jaren dertig van de vorige eeuw schilderde Pyke Koch drie zelfportretten, de enige in zijn oeuvre. Het eerste exemplaar vernietigde hij, het laatste werd in 1938 door Genootschap Kunstliefde 'namens de Utrechtse burgerij' aan het Centraal Museum geschonken ter gelegenheid van het 100-jarig bestaan van het museum. De portretten zijn visueel verwant: de kop is licht gedraaid, bij de hals afgesneden en de kin is ietwat geheven. Koch had de zwarte hoofdband toegevoegd omdat hij vond dat zijn voorhoofd op het eerdere portret van 1936 een te groot ononderbroken vlak was, naar hij jaren later zei. Dat mag zo zijn, maar er kan tevens een ideologische overweging hebben meegespeeld. De stilering van de wenkbrauwen en lippen, de starre blik in de ogen en het gemillimeterde haar wijzen erop dat het om een geïdealiseerd portret gaat. De hoofdband verleent de figuur een strijdvaardig imago.

Koch putte in deze jaren zijn inspiratie uit de Italiaanse schilderkunst van de vroege renaissance. Het zachtblauwe fond en de manier waarop de plasticiteit van de kop uit fijne arceringen is opgebouwd, doen denken aan de schilderkunst van de vijftiende-eeuwse schilder Piero della Francesca. De kop met hoofdband is vermoedelijk geïnspireerd op Piero's frescocyclus *De Legende van het Ware Kruis* in de San Francesco kerk in Arezzo. Deze legende verhaalt over de vondst van het kruis van Christus door de moeder van de Byzantijnse keizer Constantijn. In zijn machtsstrijd met een rivaliserende keizer beriep Constantijn zich op een hoger doel: het verslaan van de heidenen om het ware geloof te verspreiden. Op enkele fresco's van Della Francesca komen figuren voor met (witte) hoofdbanden: de soldaten die voor het ware geloof strijden.

Anno 1937 afficheert Koch zich in zijn zelfportret als een soldaat in dienst van een 'waar geloof', een grotere zaak. Zijn kruistocht stond in het teken van het behoud van de westerse beschaving, niets minder dan dat. Diep onder de indruk van het boek *Der Untergang des Abendlandes*, in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw een bestseller van Oswald Spengler, was hij ervan overtuigd geraakt dat alleen een nieuwe sterke leider, een Caesar, de westerse cultuur van een moreel faillissement zou kunnen redden. Die leider was in zijn ogen de Italiaanse 'Duce', de fascistische dictator Benito Mussolini.

MB

34

GERRIT THOMAS RIETVELD

Utrecht 1888 –
Utrecht 1964

ROOD-BLAUWE STOEL

ontwerp circa 1923
beukenhout,
triplex
88 x 60 x 84 cm

schenking 1958

inventarisnummer
12577

Deze stoel is zo bijzonder dat hij in 2006 werd opgenomen in de canon van de Nederlandse geschiedenis. Hij geldt als het icoon van De Stijl, een Nederlandse avant-garde stroming uit het begin van de twintigste eeuw, genoemd naar het gelijknamige tijdschrift opgericht in 1917. Het eerste dat opvalt aan de stoel zijn de kleuren. De Stijl propageerde het gebruik van rood, geel en blauw, de 'primaire' kleuren in combinatie met wit, grijs en zwart, de zogenoemde 'niet-kleuren', omdat alleen daarmee zuivere, elementaire en harmonische vormen konden ontstaan.

Rietveld sloot zich in 1919 aan bij De Stijl. Omstreeks die tijd maakte hij de stoel in een ongekleurde versie. Hij wilde een meubel maken dat 'als het ware vrij in de ruimte stond'. De rug en de zitting zijn twee losse planken die doorlopen voorbij de bevestigingspunten aan het frame. Ook de latten, verbonden met deuvels (ronde pinnetjes), steken voorbij de verbinding uit. Het effect is inderdaad een open ruimtelijke constructie van losse elementen. Ongeveer vijf jaar later maakte Rietveld deze gekleurde versie. Door de rug en de zitting respectievelijk rood en blauw te schilderen benadrukt hij dat dit zelfstandige elementen zijn. Met de gele kleur op de zaagvlakken van de latten suggereert hij dat zij in principe tot in het oneindige door kunnen lopen. Alles bij elkaar versterken deze kleuren het effect van een uit losse onderdelen opgebouwd ruimtelijk geheel.

Rietveld schilderde de stoel ook in andere kleuren, zoals helemaal wit, helemaal rood en grijs met witte vlakjes, maar in de rood-blauwe kleurstelling is de stoel wereldberoemd geworden. Die populariteit ontstond in de tweede helft van de twintigste eeuw. Voor die tijd was de stoel internationaal uitsluitend bekend in een kleine kring van avant-gardistische kunstenaars en kunstliefhebbers. Afbeeldingen in kleur bestonden nauwelijks. De stoel werd vooral gewaardeerd om zijn revolutionaire ruimtelijke vorm en gezien als een experiment voor goedkope machinale productie. Begin jaren vijftig kwam De Stijl opnieuw in de belangstelling door tentoonstellingen in Amsterdam, Venetië, New York, Rome en diverse andere steden. Rietveld gold als een van de belangrijkste kunstenaars van deze beweging. Zijn werk, vooral het Rietveld Schröderhuis en de rood-blauwe stoel, werd op een lijn gesteld met Mondriaans schilderijen.

IvZ

35

GERRIT THOMAS RIETVELD

Utrecht 1888 –
Utrecht 1964

HET RIETVELD SCHRÖDERHUIS

1924

bruikleen
Stichting Rietveld
Schröderhuis 1983

Het Schröderhuis is Rietvelds belangrijkste architectonische ontwerp. Het is bijna onvoorstelbaar dat het zijn eerste opdracht was voor een nieuw te bouwen huis. Voor die tijd had hij enkel winkelverbouwingen en interieurs gerealiseerd en was hij al enigszins bekend door zijn revolutionaire meubelen uit de jaren 1918-1923. Hij kreeg de opdracht van Truus Schröder-Schräder. In 1923 was haar man gestorven en bleef zij achter met drie kinderen in de leeftijd van 11, 10 en 5 jaar. Het huis waar zij toen woonde, een statig negentiende-eeuws pand aan de Biltstraat in Utrecht, was te groot en paste bovendien niet bij het leven dat haar voor ogen stond. Rietveld had in 1921 voor haar tot volle tevredenheid een kamer in dit huis verbouwd. Waarschijnlijk werd bij die gelegenheid al duidelijk hoe sterk hun ideeën en opvattingen overeenkwamen. In 1924 riep zij opnieuw Rietvelds hulp in, nu om naar een ander, door hem te verbouwen huis te zoeken. Toen dit niets opleverde, besloot Truus op aanraden van Rietveld een nieuw huis te laten bouwen op een klein stukje grond aan de rand van Utrecht.

Van buiten steekt het huis opvallend af tegen de rij bakstenen huizen aan de Prins Hendriklaan, waar het tegenaan is gebouwd. De drie gevels zijn ontworpen als driedimensionale composities van vlakken en lijnen in wit, grijs en zwart met rode, blauwe en zwarte accenten. Deze primaire kleuren is Rietveld gaan gebruiken onder invloed van De Stijl. De ruimtelijke constructie met horizontale en verticale vlakken herinnert aan zijn experimentele meubelontwerpen uit de jaren daarvoor.

Het interieur is een enorme verrassing. De begane grond is nog vrij traditioneel ingedeeld met een studeerkamertje, een atelierruimte met opbergruimte, een kamer voor de dienstbode en een grote eetkeuken. Vanuit de kleine centrale hal geeft een bordes van drie treden en een spiltrap toegang tot de grote open woon-slaapruimte op de bovenverdieping. Ook hier is alles in de kleuren van De Stijl geschilderd. Kasten en bedden zijn deels nagelvast en opgenomen in de kleur- en ruimtecompositie. Met wegklapbare schuifwanden kan de ruimte in afzonderlijke vertrekken worden opgedeeld. De open ruimte en het kleurige maar verder spaarzaam ingerichte interieur zijn niet alleen revolutionaire stilistische vernieuwingen, maar geven ook vorm aan een totaal andere opvatting over leven en wonen.

IvZ

36

GERRIT THOMAS RIETVELD

Utrecht 1888 –
Utrecht 1964

ZIGZAGSTOEL

circa 1932
vurenhout, krijt,
vernis
78,4 x 37,4 cm

bruikleen 1988
schenking 1991

inventarisnummer
26101

Rietveld zei over deze stoel dat hij 'als het ware een schotje in de ruimte is en de ruimte ongeschonden laat. Het is geen stoel, maar een constructief grapje. Ik noemde het altijd het zigzagje.' Zoals wel vaker lijkt Rietveld zichzelf niet al te serieus te nemen, want een grapje is dit ontwerp zeker niet. De zigzagstoel is na de rood-blauwe stoel Rietvelds meest bekende ontwerp en daar is alle reden voor. Ruimte is essentieel in zijn werk, zowel in zijn architectonische ontwerpen als in zijn meubelen. In 1919 noemt hij dit al bij zijn toelichting op de lattenleunstoel, de ongekleurde voorganger van de rood-blauwe stoel.
De zigzagstoel past in een internationale trend van stoelen die in de ruimte lijken te zweven, omdat ze niet op vier poten staan. De eerste en de bekendste van deze zogenoemde *Freizwinger* is de achterpootloze stoel van Mart Stam uit 1926, die later door de firma Thonet in productie is genomen.

Bovendien maakt de zigzagstoel deel uit van Rietvelds pogingen een stoel machinaal uit één plaat materiaal te maken. Dat zou de kosten aanzienlijk verminderen. Rietveld heeft lang aan het ontwerp van de zigzagstoel gesleuteld. Voor de vorm van de zigzagstoel heeft hij waarschijnlijk gekeken naar een ontwerp van de Duitse gebroeders Rasch die in 1926 als eersten een dergelijk model publiceerden. Hij probeerde verschillende materialen uit en maakte prototypen van onder andere fiber, multiplex en metalen buis. Constructief bleken ze allemaal te zwak. Een constructie van vier houten Bruynzeelplanken aan elkaar bevestigd met een traditionele zwaluwstaartverbinding en versterkt met schroeven voldeed wel. In deze uitvoering is de stoel geproduceerd door Gerard van de Groenekan, Metz & Co en wordt hij tegenwoordig door de Italiaanse meubelfabrikant Cassina vervaardigd.

Na 1933 bedacht Rietveld nog allerlei varianten op het model: zigzagstoelen met armleuningen, met ronde gaten in de rugleuning, met een naar achter hellend rugvlak enz. Het 'schotje in de ruimte' verliest door zulke toevoegingen wel aan zeggingskracht. Het hier afgebeelde exemplaar is afkomstig uit het Schröderhuis en bijzonder door de afwerking.

Het hout is met wit krijt ingewreven en daarna met een transparante vernis afgelakt. De nerven blijven daardoor zichtbaar en het oppervlak krijgt een lichte pastel hout tint. Daardoor lijkt het voorwerp visueel minder zwaar.

IvZ

37

CAREL WILLINK

Amsterdam 1900 -
Amsterdam 1983

LANDSCHAP ONDER REGENLUCHT

1943-1946
olieverf op doek
114 x 143 cm

bruikleen
Stichting Van
Baaren Museum 1980

inventarisnummer
22135

Er ontvouwt zich een weids panorama op *Landschap onder regenlucht*. De kijker bevindt zich op een denkbeeldige heuvel buiten beeld, van waaraf over de boomtoppen links een kolossaal paleis zichtbaar is en rechts een riviervallei waar klein, ver weg een fabriekscomplex, wellicht een steenfabriek, door helle zonnestralen wordt uitgelicht. Zware onweerswolken drijven door de lucht.

Het schilderij is een meesterwerk van Carel Willink, een topstuk zelfs. Het is niet alleen een demonstratie van de perfecte beheersing van het schilder-metier, maar toont ook Willinks voorliefde voor de zeventiende-eeuwse landschapsschilderkunst van Poussin en Lorrain. Een zeventiende-eeuwer zou echter nooit op het idee zijn gekomen om in een landschap twee in tijd en aard niet bij elkaar horende gebouwen te plaatsen. Willink monteerde eigenlijk twee beelden aan elkaar, een techniek die hij in de jaren twintig al vaak had toegepast. Toen maakten zijn schilderijen min of meer de indruk van geschilderde collages, maar sinds begin 1930 legde hij zich uiterst serieus toe op de beheersing van de schildertechnieken en werden de montages van verschillende beeldmotieven naadloos en puntgaaf. Zo schiep Willink geloofwaardige beelden van een niet bestaande werkelijkheid. Willink schilderde zijn *visie* op de wereld: hij verbeeldde zijn ideeën daarover.

Anno 1943 woedde de Tweede Wereldoorlog in Europa. Nazi-Duitsland had grote gebieden veroverd maar het Duitse leger werd eind dat jaar tot staan gebracht bij het Sovjet-Russische Stalingrad. In dat jaar begon Willink aan het schilderij. Hij had rechts op de voorgrond een ruiter te paard geschilderd en het doek *De boodschap* genoemd – significante details, die lijken te vertellen dat Willink met het paleis das *Tausendjährige Reich* van Hitler bedoelde, schijnbaar ongenaakbaar, maar er kwam een andere tijding aan; de boodschapper was op weg. Symboliseert de steenfabriek, beschenen door zonlicht, een nieuwe tijd van wederopbouw? Of is het wellicht een schril belicht concentratiekamp? Na de oorlog schilderde Willink de ruiter weg. De boodschapper had zijn plicht gedaan, hij was overbodig geworden. Het schilderij kreeg de neutrale titel *Landschap onder regenlucht*. De geladenheid van het beeld blijft.

MB

38

DICK BRUNA

Utrecht 1927

NIJNTJE

1955
drukwerk op
papier en karton
20 x 15 cm

bruikleen Dick
Bruna/Mercis bv
2000

inventarisnummer
Bruna0888

Dick Bruna was de gedoodverfde opvolger van zijn vader bij uitgeverij A.W. Bruna & Zoon. Aangezien hij over geen enkel zakelijk instinct bleek te beschikken maar enkel in kunst geïnteresseerd was, ging hij in het familiebedrijf aan de slag als ontwerper van boekomslagen en affiches. Geïnspireerd op het werk van Picasso, Léger en vooral van Matisse, waarvan hij tijdens zijn stage in Parijs in 1947 onder de indruk was geraakt, tekende hij vereenvoudigde figuren in enkele lijnen waaraan hij losse kleurvlakken toevoegde. De affiches van Willem Sandberg voor het Amsterdamse Stedelijk Museum waren eveneens een voorbeeld voor hem: dat je de figuren niet in een perspectivische ruimte hoeft neer te zetten ervoer hij als een bevrijding. Naast het werk in dienst van de uitgeverij begon hij in 1952 eigen prentenboekjes te maken; ze ontstonden vanuit een verlangen om 'gewoon mooie prenten' te maken, die zo goed moesten zijn dat ze ook afzonderlijk aan de muur zouden kunnen hangen. In 1953 verschenen de eerste twee boekjes in staand formaat: *De appel* en *Toto in Volendam*. De beelden zijn direct; Bruna knipte de vormen uit, zette ze op een egaal gekleurd fond, en penseelde soms zwarte contourlijnen rond de figuren.

Nijntje ontstond in 1955, toen Bruna tijdens een vakantie voor zijn kinderen verhaaltjes verzon over een wit konijntje. Toen hij het ging tekenen besloot hij dat het een meisjeskonijn moest worden, omdat een jurkje een mooiere, meer geometrische vorm opleverde dan een broek. Het verhaaltje vertelde hij in rijmregels die hij per twee onder de plaatjes zette. In 1959 besloot Bruna het formaat van de boekjes te veranderen. Hij had gemerkt dat kleine kinderhanden moeite hadden met het hoge formaat; bovendien vond hij het grafisch logischer als het vierregelige rijmpje op de linker- en het plaatje op de rechterpagina stond. De boekjes werden vierkant. In de loop der tijd sleutelde Bruna af en toe aan nijntje. Haar kop werd in 1963 een liggende ovaal met puntiger oren, in 1979 werd alles wat ronder en in 2001 veranderde Bruna de verhouding tussen de kop en het lijfje, zodat ze meer een peuter werd. Bruna maakte meer dan dertig nijntjeboekjes die in vele talen verschenen.

MB

DICK BRUNA

NIJNTJE

IN DE DIERENTUIN

39

JAN JANSEN
Nijmegen 1941

PAAR DAMES-SCHOENEN
1973–1975
rotan, suède

aankoop 1975

inventarisnummer
19883

Schoenontwerper Jan Jansen ziet een schoen als een sculptuur. Jansen maakt geen schoen, maar geeft vorm aan een schoen. Hij streeft er naar om 'iets te maken dat niet bestaat, technische vondsten te doen, dat houdt het boeiend', zoals de schoenontwerper eens vertelde. Daarbij maakt hij hoogstens drie of vier modellen op dezelfde leest. Jansen doet nauwelijks concessies aan het oorspronkelijke idee voor zijn ontwerp, waardoor de daadwerkelijk uitvoering voor de producenten dikwijls een grote uitdaging vormt. Zijn technische kennis deed Jansen in eerste instantie op in Nederland en Italië. Vanuit die technische achtergrond weet hij telkens vernieuwende, eigenzinnige silhouetten en constructies te ontwikkelen en bijzondere materialen toe te passen. Zo ontstonden bijvoorbeeld de revolutionaire zweefhak, klomp *Woody* en de bamboeschoen.

Jansen ontwierp de *Rattan*, zoals de bamboeschoen officieel heet, in 1973. Het ontwerp betekende voor

Jansen een internationale doorbraak en bracht hem erkenning als vernieuwend ontwerper. De schoen bestaat uit een open constructie van bamboe, in de vorm van een plateauzool met een sleehak. Op een aantal essentiële plaatsen is het bamboe omwikkeld met smalle stroken van hetzelfde materiaal. Het bovenstuk is van beige suède, met een aantal inkepingen langs de rand. De schoen sluit met een riempje om de wreef. De uitvoering is gedaan door Raffaello Galgani. In 1974 organiseerde het museum een grote jubileumtentoonstelling *De schoenen van Jan Jansen 1964-1974*. Inmiddels zit Jan Jansen al bijna 50 jaar in het vak. Nog steeds hanteert hij dezelfde methode van werken, waarbij de productie op kleine schaal plaatsvindt. Zijn kopers bestaan tegenwoordig niet meer alleen uit familieleden en vrienden, zoals in de beginjaren van zijn carrière. Jan Jansen heeft een trouwe schare fans; zijn schoenen zijn gewild bij de echte liefhebber, die zich graag onderscheidt van de massa. Zelden zijn de schoenontwerpen van Jan Jansen onderworpen aan de heersende mode; vaker is hij met zijn eigenzinnige en kunstzinnige schoenen de trends ver vooruit.

NB

40

DUANE HANSON

Alexandria,
Verenigde Staten,
1925 - Boca Raton,
Verenigde Staten,
1996

DERELICT WOMAN

1973
polyesterhars,
fiberglas,
olieverf, textiel
54 x 79 x 131 cm

aankoop
Hedendaagse
Kunst-Utrecht 1975
overdracht aan het
Centraal Museum
1989

inventarisnummer
28871

In 1969 en 1970 maakte Duane Elwood Hanson *Bowery Derelicts*, een beeld van drie haveloze zwervers die uitgeteld in het vuil op straat liggen. Het was een scène die hij dagelijks uit zijn atelierraam op de Bowery in New York zag. De verbluffende levensechtheid van de beeldengroep had hij bereikt door van zorgvuldig uitgekozen modellen verschillende gipsafgietsels te maken en de mallen met polyester te vullen. Vervolgens beschilderde Hanson de beelden en voorzag ze van haar en kleding. *Bowery Derelicts* was zijn laatste groepsscène, begin jaren zeventig verschoof zijn aandacht naar de 'kleine' tragiek van het individu uit de lagere sociale klassen, de verliezers van de *American Dream*. Hanson koos er voor om de figuren verstild en in zichzelf gekeerd uit te beelden. Het isolement van *Derelict Woman* maakt het beeld des te schrijnender. De sculptuur is zo levensecht met haar gebutste lijf, platgetrapte schoenen en ongekamde haardos dat ze af en toe voorzien werd van wat meer 'attributen' dan waarmee de kunstenaar haar oorspronkelijk had omringd: een leeg sigarettenpakje en een bierfles, alsof de zwerfster uitgeteld was na het roken en drinken. Meer heeft het beeld niet nodig; in de karigheid van de voorstelling schuilt juist haar vermogen om de empathie van de kijker op te wekken.

Beelden van Hanson waren in 1972 op de vijfde *Documenta* voor het eerst in Europa te zien. Ze werden met werk van onder anderen Chuck Close, Richard McLean en Malcolm Morley gepresenteerd onder de noemer 'foto-realisme' of 'hyperrealisme'. Voor Wouter Kotte, leider van de Utrechtse instelling voor hedendaagse kunst (HK-U) die tot 1989 naast het Centraal Museum bestond, was het aanleiding om een van Hansons beelden aan te kopen en zo zijn collectie Amerikaans fotorealisme van een geëngageerd vignet te voorzien.

MB

41

TEJO REMY

Nijmegen 1960

'YOU CAN'T LAY DOWN YOUR MEMORY'

1991
esdoornhout,
berkentriplex,
diverse houtsoorten, ijzer, jute
120 x 110 x 66 cm

aankoop 1997

inventarisnummer
28186

Tejo Remy ontwierp de kast in 1991 voor zijn eindexamen aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht, samen met de melkflessenlamp en de voddenbaalstoel. Inspiratiebron voor zijn afstudeerproject was het verhaal van Robinson Crusoë. Hij wilde niet ontwerpen, maar improviseren: dingen maken met spullen die voorhanden waren. Wel schuiven de tweedehands laatjes in een heel mooi gemaakte nieuwe kersenhouten bak.

Elk laatje heeft een eigen vorm en komt ergens anders vandaan. Op elkaar gestapeld en samengebonden door een singel, een band van jute, vormen ze een unieke kast. Wanneer de tweedehands onderdelen door de eigenaar zelf zijn aangeleverd, kleeft aan elk laatje een persoonlijke herinnering. Een van de eigenaren van zo'n kast heeft in het midden een tv geplaatst. In de praktijk is de toekomstige eigenaar meestal niet bekend, maar ook dan blijft die voorgeschiedenis bestaan en besef je dat het meubel een schakel is en een keten vormt van gebruik en hergebruik van materialen.

De merkwaardige vorm van de kast roept enkele voor de hand liggende vragen op. Is een dergelijke kast wel praktisch of functioneel? Dat ligt aan de definitie daarvan. Lange tijd was functioneel synoniem met glad en strak van vorm en industrieel geproduceerd. Een opbergmeubel hoorde niet op te vallen. Een modern interieur was eerder leeg dan vol met enkele fraaie (kunst) objecten. Dit ideaal was geworteld in het modernisme. Als gevolg van de ingrijpende maatschappelijke veranderingen in het begin van de twintigste eeuw ontstond een nieuwe set van esthetische waarden en normen in de beeldende kunst, vormgeving en architectuur.

Een halve eeuw later begonnen kunstenaars, ontwerpers en architecten deze uitgangspunten ter discussie te stellen, bijvoorbeeld door te stellen dat schoonheid ook een functie is. De eenvormigheid van al die anonieme industriële producten werd als een nadeel gezien. Tejo Remy was een van de Nederlandse ontwerpers die in de tweede helft van de jaren tachtig deze discussie op scherp zette door voorwerpen een totaal andere vorm te geven. Op deze kast raak je niet snel uitgekeken en bovendien is het praktisch dat elk laatje een eigen functie kan krijgen. *'You Can't Lay Down your Memory'* is niet voor niets één van de internationale designiconen uit deze periode geworden.

IvZ

42

VIKTOR & ROLF

Viktor Horsting,
Geldrop 1969 en
Rolf Snoeren,
Dongen 1969

HYÈRES: PAILLETTEN-JURK

1993
wollen jersey,
pailletten,
polyester

aankoop met steun
van het Mondriaan
Fonds 2000

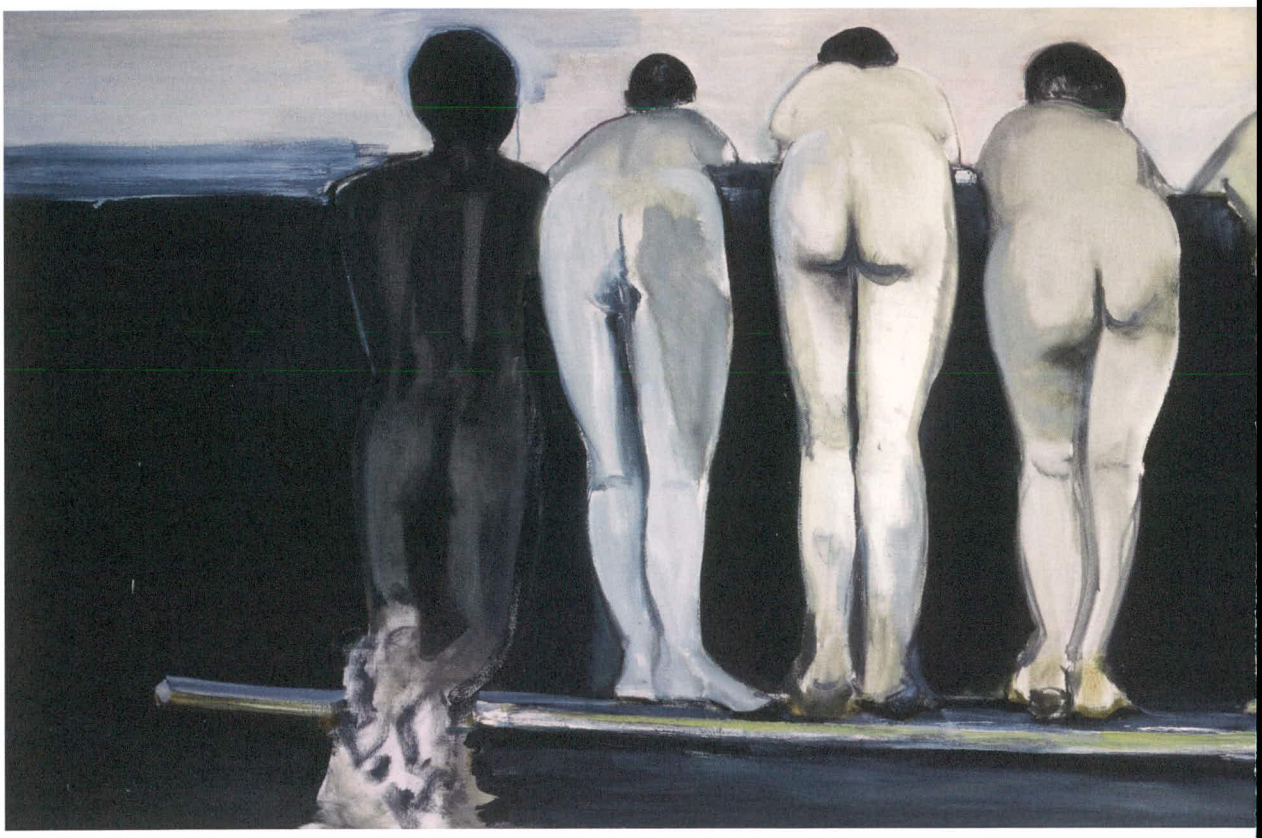
inventarisnummer
28662/001-003

Sinds hun afstuderen aan de mode-academie in 1992 werken Viktor & Rolf samen aan al hun collecties. De doorbraak van het duo vond plaats in 1993 in het Franse Hyères, waar ze tijdens de *Salon Européen des Jeunes Styles* maar liefst drie prijzen in de wacht sleepten met deze blauw-grijze pailletten-jurk. In de stof zitten rafels en scheuren en op de grond eromheen liggen losse stukjes textiel en pailletten verspreid. Hierdoor lijkt het weefsel uit elkaar te vallen. Voor de ogen van het model is een zwarte blinddoek geknoopt. Om de hals en voor de borst is een effen zwarte stof toegevoegd, die het ontwerp een extra accent en volume geeft. Met deze elementen willen Viktor & Rolf de illusie wekken dat de jurk na duizenden jaar is opgegraven. Het ontwerp heeft dan nog zijn glans niet verloren, zoals ook sommige archeologische objecten hun schoonheid hebben behouden.

De paillettenjurk vertoont meerdere kenmerken die ook de latere creaties van Viktor & Rolf karakteriseren. Het uitvergroten, herhalen of accentueren van bepaalde vormen zijn hiervan de belangrijkste en bepalend voor hun signatuur. Het maximaliseren van (onderdelen van) een ontwerp visualiseert hun roep om creatieve vrijheid en kan als metafoor gezien worden van de behoefte van Viktor & Rolf om gezien te worden. Nederlandse modeontwerpers hebben vanaf de jaren vijftig een marginale rol gespeeld in de internationale modewereld. Sinds twintig jaar neemt Nederland, mede vanwege Viktor & Rolf, echter een steeds meer vooraanstaande positie in.

Tegenwoordig draaien Viktor & Rolf met hun collecties volwaardig mee tijdens internationale *Fashion Weeks* en hebben ze internationaal faam verworven met hun conceptuele en innovatieve ontwerpen. Hierbij zoeken ze vaak de grens op tussen mode, kunst en performance. Hun shows zijn meestal spectaculair. Zelden zijn het de traditionele parades van modellen die in een rij achter elkaar de collectie tonen. Liever kiezen Viktor & Rolf ervoor om bijvoorbeeld een model (Maggie Rize) laagje voor laagje aan te kleden als een Russische *Babushka* (najaar/winter 1999/2000). Uiteindelijk droeg het model zeventig kilo aan kleding. Of ze kiezen voor een extra element, zoals bij de presentatie van hun collectie *Bluescreen* (najaar/winter 2002/2003): gebruikmakend van de *bluescreen*-technologie werden op blauwgekleurde onderdelen van de kleding videobeelden geprojecteerd.

NB



43

MARLENE DUMAS

Kaapstad,
Zuid Afrika, 1935

GROUP SHOW

1993
olieverf op doek
100 x 300 cm

aankoop met steun
van het Mondriaan
Fonds 1994

inventarisnummer
27849

In 1993 schilderde Marlene Dumas twee versies van *Group Show*; de ene werd in 1994 verkocht aan het Centraal Museum, de andere versie werd dat jaar in New York tentoongesteld op de expositie *Not From Here*, Dumas' eerste solo show bij galerie Jack Tilton. Vermoedelijk is de versie in bezit van het museum de eerste; het museum verwierf het in april waardoor het niet meer beschikbaar was voor Tilton. Blijkbaar hechtte Dumas eraan een *Group Show* van blote billen in New York te vertonen en schilderde zij een nieuwe versie om twee andere groepsscènes te completeren: een frontaal portret van een rij bibberende blote jongetjes getiteld *Young Boys* (1993-1994) en een schilderij vol donkere koppen waarin de ogen oplichten, *Night Time* (1993). Dumas schilderde de eerste *Group Show* naar een foto. Tien mensen leunen voorovergebogen op een muurtje, de meest linker persoon zit op zijn knieën. Of zij de tweede versie op een andere foto baseerde of de vrijheid nam een andere opstelling te maken is onbekend; in ieder geval is de figuur links hier verdwenen, hebben de anderen ietwat andere houdingen en zijn de kleuren donkerder.

Het thema van groepsportretten hield Dumas vaker bezig. In 1987 gebruikte zij een klassenfoto uit haar jeugd voor een schilderij waarin het gedrag van schoolmeisjes respectievelijk jongens in hun schooluniformpjes op een unheimische manier wordt geportretteerd. Dumas houdt niet van groepen, zoveel is duidelijk. Dat ook in een solistisch beroep als dat van beeldend kunstenaar je af en toe niet aan een groepsgebeuren kunt ontkomen, lijkt het thema van *Group Show* te zijn. Het commentaar van Dumas is ironisch: de figuren hebben zich van de kijker afgewend en tonen hun blote billen.

Toen Dumas in 1984 na een periode waarin zij zich vooral van tekenmateriaal en collages bediende, weer ging schilderen werd lijfelijkheid

haar beeldspraak. Nadat zij een reeks koppen had afgebeeld, gebaseerd op polaroids van gezichten, ging zij ertoe over om het menselijk lichaam te schilderen. *The Particularity of Nakedness*, het portret van een languit liggende man die ons aankijkt, was het eerste schilderij waarin zij het lichaam verbond aan het conflict tussen het private en het publieke. In 1992 schilderde zij een meisje dat de witte doek om haar middel open spreidt - *Give the People What They Want* heet het. Een jaar later provoceert ze met *Group Show* door te tonen wat we niet willen zien. Een groepstentoonstelling van achterwerken.

MB

44

MARTIN MARGIELA

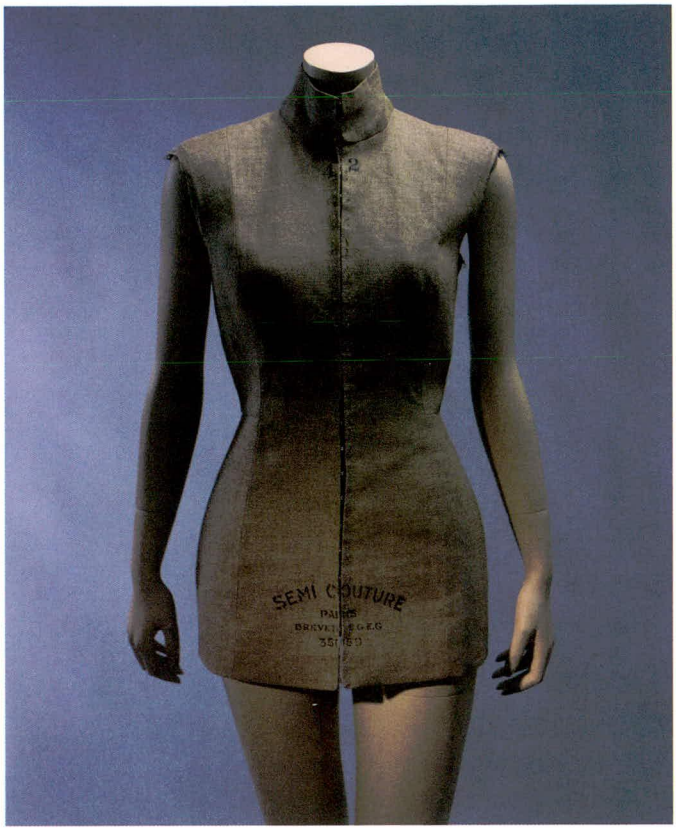
Leuven 1957

GILET 'STOCKMAN'

voorjaar/zomer
1997
linnen, katoen

aankoop 1998

inventarisnummer
28346



De Vlaamse ontwerper Martin Margiela studeerde mode aan de Antwerpse Royal Academy of Fine Arts. In 1988 richtte hij *Maison Martin Margiela* op. Ondanks het feit dat Margiela inmiddels al bijna 25 jaar in het vak zit, is zijn gezicht bij weinig mensen bekend. De ontwerper kiest er sinds 1994 bewust voor om anoniem te blijven. Zo laat hij zich niet fotograferen en geeft hij geen interviews. Bovendien communiceert het *Maison* altijd in de eerste persoon meervoud, waardoor de nadruk op het team en de creaties ligt, in plaats van op de ontwerper zelf. Illustratief voor het doorvoeren van deze denkwijze zijn bijvoorbeeld de zwarte balkjes voor de ogen van de modellen die modeshows lopen of de uniforme witte jassen die de medewerkers in de winkels dragen. Een kenner herkent de ontwerpen van *Maison Martin Margiela* aan de vier witte steken aan de buitenkant van een kledingstuk, waarmee het label aan de binnenkant is vastgezet. Dit geldt ook voor het 'Stockman' gilet uit de zomer 1997 collectie. Met dit ontwerp speelt Margiela met de iconografie van het kleermakersatelier, waar een torso een onmisbaar onderdeel van uitmaakt. Het gilet lijkt op een jute-achtig linnen torso zoals dat door een kleermaker wordt gebruikt De hoge hals is voorzien van de maataanduiding 42, de mouwen ontbreken. Onderaan het lijfje staat 'SEMI COUTURE'. 'PARIS' gestempeld. Met het ontwerp wordt middels *les icones* (de noodzakelijke gereedschappen die een kleermaker nodig heeft) gerefereerd aan de haute couture en de kunst van het ambacht.

Dat Margiela een conceptueel denker is die de creativiteit tot het uiterste brengt, tonen ook zijn andere ontwerpen. Vaak zoekt hij hiermee de grenzen van de mode op, bijvoorbeeld door hergebruik van materiaal, als symbool voor het verouderingsproces van een kledingstuk. De dekbedjas (najaar/winter 1999-2000, ook in de collectie van het Centraal Museum) is daar een sprekend voorbeeld van. De jas is vervaardigd uit een echt dekbed, waaraan twee mouwen zijn bevestigd. Bij het kledingstuk horen een overtrek van een tweedehands laken en een plastic hoes die er als een regenjas overheen geschoven kan worden.

De stijl van Margiela wordt vaak destructief genoemd. Hiermee wordt niet zozeer het (ver)maakproces van een kledingstuk bedoeld. Het verwijst naar de 'geconstrueerdheid' van een ontwerp, dat bijvoorbeeld tot uiting komt door het bewust onafgewerkt te laten.

NB

45

ERIK VAN LIESHOUT

Deurne 1968

EDIT SUITE

2009
multiplex,
vurenhout, metaal,
neonlicht, kolen
200 x 152,5 x 101 cm

aankoop 2010

inventarisnummer
31284

Erik Gerardus Franciscus van Lieshout begon zijn loopbaan als tekenaar maar verwierf bekendheid met video's die hij in aandoenlijke zelfgebouwde cabines vertoonde. Zijn werk is een gedurig zelfonderzoek waarin hij zich afvraagt hoe het is om in de schoenen van een ander te staan. Hij wil aan den lijve ervaren hoe dat is en creëert telkens de condities om dat te realiseren. In 2011 werd hij gevraagd om een film te maken over een verpauperd winkelcentrum in Rotterdam. Dat was voor hem aanleiding om er zelf een winkel te beginnen, om 'van binnenuit' te beleven hoe het is om als winkelier te midden van werklozen, hangjongeren en bewakingscamera's je nering aan de man te brengen. Het ideale winkelcentrum dat de architect in de jaren zestig voor ogen had gestaan was verworden tot "een politiestaatje, met beveiligers die je constant in de gaten houden", aldus Van Lieshout.

Eenzelfde onderzoek ligt ten grondslag aan *Edit Suite*. De sculptuur bestaat uit stuntelig nagemaakte Rietveldmeubels – twee zogeheten Berlijnse stoelen en een op zijn kop gezet divantafeltje - en een rijtje kolen, als verwijzing naar de film *Misère au Borinage* van Joris Ivens (1933). Rietveld en Ivens waren beiden sociaal geëngageerde kunstenaars. Rietveld ontwierp meubels die door een goedkope productie in principe voor iedereen betaalbaar moesten zijn; Ivens stelde in zijn Borinage-film de deplorabele armoede in de Belgische mijnstreek aan de kaak. Beider bedoelingen pakten anders uit: het bleken avant-garde kunstuitingen – voor de elite.
Edit Suite is te beschouwen als een *re-enactment:* door het werk van Rietveld en Ivens te reconstrueren, wil Van Lieshout het engagement en de idealen van het twintigsteeeuwse modernisme opnieuw aan de orde stellen.

MB

46

HUSSEIN CHALAYAN

Nicosia, Cyprus, 1970

KINSHIP JOURNEYS

2003
installatie met trampoline, biechtstoel/ altaar, doodkist-boot, bank en digitale klok

aankoop met steun van het Mondriaan Fonds 2003

inventarisnummers 29637/001-005

In 2003 presenteerde Chalayan *Kinship Journeys* in de tentoonstelling *Woman by* in het Centraal Museum. Daarna maakte de installatie onderdeel uit van zijn pret-a-portershow in Parijs. *Kinship Journeys* is exemplarisch voor de conceptuele manier van werken van deze modeontwerper. In zijn collecties en modeshows is altijd een boodschap of diepere betekenis te vinden maar ook: 'mijn werk is altijd gebaseerd op een idee en uiteindelijk gebruik ik het lichaam als model', wat hem in essentie een modeontwerper maakt. Chalayan permitteert het zich om over de modegrenzen heen te kijken en in de mode andere disciplines te integreren, om zo uiting te geven aan zijn idee. De titels van zijn werk vormen vaak een aanwijzing voor het verhaal dat hij met zijn collecties wil vertellen zoals *Before Minus Now* (2000) of *Ambimorphous* (2002). Regelmatig is het onderwerp nauw verbonden met wat er in de wereld speelt of wat hem persoonlijk raakt. Thema's zoals reizen, etniciteit en ontheemding komen voor in zijn ontwerpen, evenals de nieuwsgierigheid naar nieuwe technologieën en het spelen met de reële en virtuele wereld.

Kinship Journeys bestaat uit een aantal objecten waaronder een trampoline, een biechthokje, een doodkist in de vorm van een boot, een bank en een digitale klok, allemaal uitgevoerd in meranti. De verschillende elementen refereren aan katholieke gebruiken. In het biechthokje zitten lades waarin je een zaadje kunt planten met je naam erbij. Daarna laat de lichtkrant weten dat 'je zonden zich zullen manifesteren als fruit of een bloem'. Bij de trampoline hoort een model in een zwart kledingstuk, waaraan twee grote zwarte ballonnen de schouderbanden van het jurkje een beetje omhoog tillen. De doodkist in de vorm van een boot verwijst zowel naar de sterfelijkheid als naar de redding. Een ander kledingstuk dat bij de installatie hoort lijkt op het eerste gezicht een gewone jurk. Wanneer de zakken worden los geritst, blijkt het kledingstuk echter multifunctioneel, zoals de naam *Airbag Dress* al verraadt. De zakken veranderen als het ware in een reddingsvest. Bij elk object worden instructies gegeven voor de 'gebruiker'.

NB

47

JORIS LAARMAN

Borculo 1979

BONE CHAIR

2007
aluminium
76,5 x 44,8 x 77 cm

aankoop 2007

inventarisnummer
30239

De industriële revolutie rond het begin van de vorige eeuw veroorzaakte een radicaal andere benadering van het gebruiksvoorwerp. Het ambacht verdween en alle energie richtte zich op het ontwerpen voor machinale productie. Ook esthetische waarden veranderden. *Less is more* werd het motto van de industriële ontwerper. Liever een tijdloos, functioneel voorwerp dan een decoratief, uniek ambachtelijk gemaakt stuk.

In onze tijd vindt een vergelijkbare radicale ommekeer van opvattingen plaats. Joris Laarman is bij uitstek een ontwerper die zich door nieuwe wetenschappelijke ontwikkelingen laat inspireren. Zijn studio heet niet voor niets JorisLaarmanLab. In 2003 maakte hij al furore met zijn afstudeerontwerp, de radiator *Heatwave*. Dit in rococokrullen uitgevoerde verwarmingselement zit functioneel ijzersterk in elkaar omdat door de grillige vorm het oppervlak van de radiator veel groter is en daardoor meer warmte af kan staan. Voor het grillig gevormde frame van de *Bone Chair* maakte Laarman gebruik van een computerprogramma dat de groei van botten imiteert. Een geraamte is namelijk dun waar mogelijk en dik waar nodig. De Duitse hoogleraar biomechanica Claus Matthek ontwikkelde deze software voor de autofabrikant Opel met als doel lichtere en sterkere onderdelen te kunnen maken. Voor de *Bone Chair* is eerst een papieren model gemaakt, dat vervolgens werd omgezet in een 3D geprinte keramische mal, waarin de aluminium stoelen zijn gegoten.

Een van zijn laatste projecten ontwikkelde Laarman in samenwerking met de Technische Universiteit Twente. Het is een lamp deels gemaakt uit Chinese hamstereicellen die genetisch zijn gemodificeerd met het lichtgevende gen van een vuurvliegje. Sommige mensen vinden dit eng of moreel verwerpelijk, maar zoals Laarman terecht zegt: 'Weet je wat erg is? Leren schoenen. We maken massaal dieren dood voor voedsel en andere grondstoffen. Maar de cellijn die voor deze lamp wordt gebruikt, bestaat al sinds 1957. Geen dier dat eronder lijdt.'

IvZ

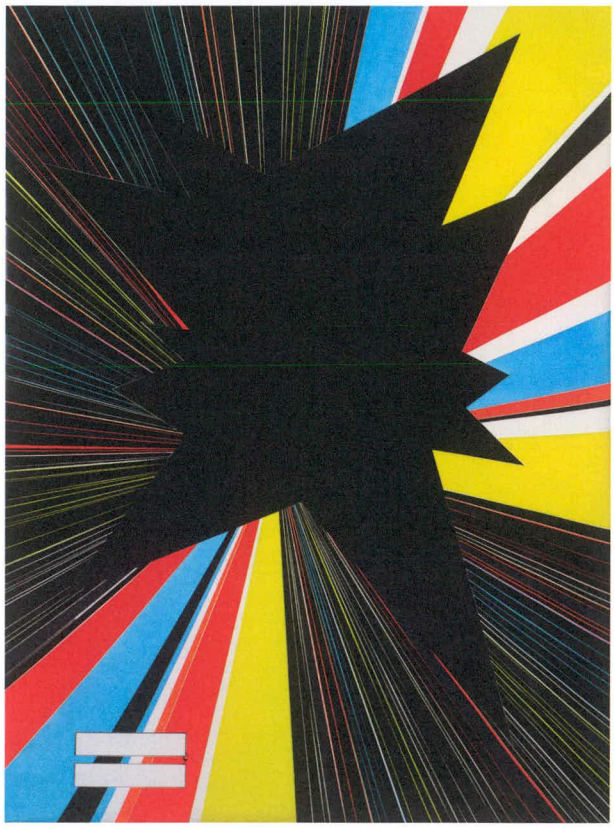
48

HAN SCHUIL
Voorschoten 1958

BLAST IV
2009–2010
alkyd en lak
op aluminium
173 x 124,5 cm

aankoop 2011

inventarisnummer
31574



Het zijn vreemde, schijnbaar nogal onbeduidende zaken waar het oog van Han Schuil op valt en zich aan hecht. Het kan de roestplek zijn op een opslagloods, de stompe vorm van een watertoren, een wegmarkering, het gestroomlijnde pak van een schaatser, of de grote ogen van een stripfiguurtje. Met dergelijke beelden gaat hij aan de slag: hij isoleert een motief, vereenvoudigt en vervormt het en construeert zo de compositie van een schilderij. Het beeld moet helder en direct zijn, vindt Schuil; het moet 'knallen'. 'Ik streef naar een beeld met de impact van een verkeersbord en de intensiteit van een Vlaamse Primitief', zei hij er ooit over. Om dat te bereiken stapte hij een kleine dertig jaar geleden van linnen over op aluminium als drager om 'de kwaststreek' als expressiemiddel uit te schakelen; het gaat hem om de vormen en de kleuren, die op het aluminium veel intenser werken.

In 2008 creëerde Schuil met *Blast* een nieuwe dynamische compositie. Het onderwerp, de schematische tekening van een ontploffing, is bekend uit de striptekenkunst. In de schilderkunst is zo'n centraal motief van een ongelijkpuntige ster waarvan de stralen naar de randen van het beeldvlak uitlopen, zeer ongebruikelijk; alsof het perspectivisch verdwijnpunt voor de ogen van de kijker explodeert – of het beeld je een grove verwensing, *blast!*, in het gezicht spuwt. Het beeld 'knalt' inderdaad en als kijker onderga je, voel je het effect. Dit is wat schilderkunst vermag: zij onttrekt zich aan woorden en schrijftaal, ze is een eigenaardige beeldspraak, onhoorbaar en onleesbaar, maar wel een die je kunt zien en ervaren.

'Abstractie bestáát niet', zei Schuil tegen een interviewer (2009). 'Ik zoek naar een beeld dat mij paf doet staan. Dat jou paf doet staan. Dan zeur je niet over het abstraheren van motieven uit de werkelijkheid. Dan praat je over onontkoombare helderheid. Het onderscheid tussen abstract en figuratief is niet relevant.'

MB

49

KLAVERS VAN ENGELEN

Niels Klavers, Raamsdonkveer 1967 en Astrid van Engelen, Harmelen 1970

INSTALLATIE

2009
zijden voile

schenking 2012

inventarisnummers
31655/001-018

Niels Klavers en Astrid van Engelen die samen het ontwerpersduo *Klavers van Engelen* vormen worden wel 'de architecten van de mode' genoemd. In 2012 heeft het Centraal Museum een substantieel deel van hun recente collecties en installaties kunnen verwerven. Hiermee is een waardevolle aanvulling verkregen op de ontwerpen uit de beginjaren van hun samenwerking, die zich al in de verzameling van het museum bevonden. In 1998 maakte Niels Klavers naam met zijn experimentele en conceptuele collecties, zoals *Show me your second face* (1998) en *Ceci n'est pas un pantalon* (2000/2001). Vanaf 1998 was Astrid van Engelen betrokken bij het ontwerpen, eerst als assistent, maar al snel als volwaardige medeontwerper. In de eerste collecties stond niet zozeer draagbaarheid als wel het onderzoek naar de vorm van specifieke kledingstukken centraal. Een blouse had bijvoorbeeld vier in plaats van twee mouwen; de andere twee mouwen konden om het lichaam gewikkeld worden. Het variëren met patronen leverde veel mogelijkheden voor nieuwe ontwerpen op. Zo verwerkte Niels Klavers het patroon van een enkele pantalon tot een rok en top. Een nauwlettende beschouwer ziet de broekspijp terugkomen in de uiteindelijke rok: een minimalistisch uitgangspunt met maximaal effect.

Ondanks het feit dat de collecties zowel nationaal als internationaal erkenning kregen, vond na 2002 een onderbreking van vijf jaar plaats. In 2007 pakten Klavers en Van Engelen de samenwerking weer op, nu onder het label *Klavers van Engelen*. Een verschil met de eerdere ontwerpen is dat de kleren draagbaarder zijn geworden. De signatuur is echter gebleven: geraffineerd, eigenzinnig, avantgardistisch en elegant. Dit komt duidelijk naar voren in hun eerste collectie (najaar/winter 2008/2009), die later ook wel de molensteenkraagcollectie is genoemd. Door middel van het vouwen van stof ontstaan plooien die doen denken aan dit typische zeventiende-eeuwse accessoire. De vorm is op abstracte wijze verwerkt in bijvoorbeeld een gilet, in de uiteindes van mouwen of als uitsparing midden op een jurk. De uitwerking is op sublieme manier verder vormgegeven in de installatie, die ze maakten voor de Arnhem Mode Biënnale in 2009. Deze installatie bestaat uit acht ontwerpen in fluorescerende kleuren, uitgevoerd in transparant zijden crèpe. De kledingstukken worden getoond op witte mannequins, die van binnenuit zijn verlicht. Hiermee ligt het accent nadrukkelijk ook op het technische raffinement van de naden en afwerking.

NB

50

IRIS VAN HERPEN

Wamel 1984

JURK UIT DE COLLECTIE ESCAPISM , LOOK 11

2011
kunststof
(polyamide poeder)

aankoop 2011

inventarisnummer
31458

Veel modeontwerpers ontwikkelen pas na het afstuderen aan een modeacademie een duidelijke signatuur. Iris van Herpen vormt hierop geen uitzondering. Sinds zij een label onder haar eigen naam opzette zijn er nauwelijks vijf jaar verlopen en toch showt, exposeert en verkoopt Van Herpen in binnen- en buitenland. *Escapism* was de titel van haar eerste collectie die tijdens de Parijse *Fashion Week* werd getoond. *Escapism* verwijst naar wat ze omschrijft als 'de verslaving van het constante vluchten uit de realiteit naar digitaal entertainment, iets dat vandaag de dag een belangrijk deel uitmaakt van ieders wereld'. In deze collectie zoekt Van Herpen de grens op tussen de virtuele en de werkelijke wereld met als resultaat sublieme en bijna avatar-achtige ontwerpen in grijs, zwart en wit. De vormen van de ontwerpen zijn sculpturaal en benadrukken bepaalde lichaamsdelen, zoals een schouder of de heupen.

Het (bewegende) lichaam is altijd het uitgangspunt bij haar ontwerpen. Ze heeft, zoals ze zelf verklaarde 'de beperking van het lichaam nodig; mode dus'. Van Herpen combineert haar ambachtelijke kennis vaak met de mogelijkheden die nieuwe technologieën bieden. Voor de totstandkoming van de ragfijne tweedelige witte jurk uit de *Escapism* collectie werkte ze samen met de Britse architect Daniel Widrig. Bij de realisatie van het kledingstuk zette ze een speciale techniek van het 3D printen in; het *selective laser sintering*. Hierbij worden met een laserstraal laagjes in het binnenste van een witte polyamide poeder verhard, waardoor het ontwerp onzichtbaar tot stand komt. De jurk is als een archeologisch voorwerp verborgen in het poeder, dat voorzichtig rondom verwijderd moet worden. Vervolgens krijgt het ontwerp een nabehandeling door middel van zandstralen. Ondanks de toepassing van innovatieve technologieën is het al met al arbeidsintensief werk: het nieuwe ambacht.

Speciaal voor het Centraal Museum ontwierp Van Herpen in 2011 een sieraad voor het bovenlichaam. Met deze skeletachtige creatie ging ze nog een stap verder in ontwerp en in het benutten van de techniek. Ze werkte deze keer samen met architect Isaie Bloch. Het resultaat is een even subtiel als extreem ontwerp, dat het innerlijk en het uiterlijk met elkaar verbindt.

NB

COLOFON

Teksten
Ninke Bloemberg
Marja Bosma
Renger de Bruin
Liesbeth M. Helmus
Ida van Zijl

Eindredactie
Liesbeth M. Helmus
Hans Schopping

Productie
Hans Schopping

Fotografie
Axel Funke (nr. 36)
Ruben de Heer (nrs. 06, 08)
Roman März (nr. 45)
Ernst Moritz (nrs. 02, 04, 07, 09, 11, 12, 15, 17, 21, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 29, 40, 41, 47, 48, 49, 50)
Dea Rijper (nrs. 18, 22, 29, 42, 44)
Hans Wilschut (nrs. 01, 03)

Vormgeving
Lesley Moore, Amsterdam

Druk
Tuijtel,
Hardinxveld-Giessendam

Uitgever
Centraal Museum
Postbus 2106,
3500 GC Utrecht
www.centraalmuseum.nl
info@centraalmuseum.nl

© 2012 Centraal Museum,
de fotografen, de kunstenaars

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright in Amsterdam
© c/o Pictoright Amsterdam 2012

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or other wise, without the prior written permission of the publisher.

ISBN: 9789059830295