

EEN ONVERKLAARBARE INTIMITEIT MET DE NATUUR

Kunstenaarskolonies in Nederland

Francisca van Vloten

De natuur gedooft dat u haar bespiedt, niet dat u haar ontraadselt.

Pythagoras

De ideeën van de schilders van Barbizon, die gevoed waren met het realisme van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst en de Engelse landschapschilderkunst, verspreidden zich geleidelijk over Europa. Het *plein air*-schilderen was van Engeland overgewaaid naar Frankrijk; geholpen door de komst van de verftube – geen gedoe meer met het mengen van kleuren – vond het zijn weg over het gehele continent. In alle uithoeken van Europa, en niet zelden aan de kust, ontstonden gemeenschappen van kunstenaars. Aanvankelijk werden zij vooral door schilders gevormd, later kwamen daar ook vertegenwoordigers van andere disciplines bij en in enkele gevallen hadden zij een idealistische doelstelling als basis.

Hoe zo'n gemeenschap zich ontwikkelde was niet alleen afhankelijk van de samenstellers ervan, hun uitgangspunten, doelstellingen en mogelijkheden, maar werd ook in hoge mate bepaald door de topografische en sociale omgeving. Hoe ver was de landelijke omgeving verwijderd van een stedelijke en welke landschappelijke eigenschappen vertoonde de streek? Waren er herbergen of hotels waar de kunstenaars onderdak konden krijgen, buitenhuizen waar zij konden logeren? Kon men voor weinig geld een kamer of een huis huren, in de plaats zelf of in een naburig dorp? Hoe betrokken raakten de kunstenaars onderling en bij de plaatselijke gemeenschap? Het onderscheid tussen schildersdorpen en kunstenaarskolonies is niet altijd eenvoudig vast te stellen. In dit artikel wordt ingegaan op vijf Nederlandse kunstenaarskolonies die duidelijk als zodanig te definiëren zijn.

Oosterbeek

De eerste Nederlandse kunstenaarskolonie ontwikkelde zich in Oosterbeek, dat ook wel 'het Hollandsche Barbizon' wordt genoemd.¹ Het verlangen de academische leerschool achter zich te laten en de natuur als belangrijkste leermeester te ervaren vond gemakkelijk een bedding in het gevarieerde, bijna on-Nederlandse landschap van de Veluwezoom. 'Het lievelingsoord onzer landschapschilders', zoals Jacobus Craandijk schreef in *Wandelingen door Nederland met pen en potlood* (1880):

waar wilde dennen hun breede takken uitslaan over prachtige hellingen, waar in geheimzinnige diepten het beekje ruischt, waar wonderschoone heidevelden golven, van donkere bosschen omzoomd, van schilderachtige zandsporen doorsneden, met weidende schaapskudden gestoffeerd.²



Pieter Adrianus Schipperus, *Den Rijn van den Doorwertschen Berg gezien*, z.j., lithografie, in: Jacobus Craandijk, *Wandelingen door Nederland met pen en potlood*, deel 5, Haarlem: Kruseman & Tjeenk Willink, 1880, t.o. 333, fragment.

De landschapschilders kwamen er vanaf 1841 om voor het eerst, alleen of met elkaar, in de open lucht te werken en vormden zo het begin van de kunstenaarskolonie. Zij zouden elkaar beïnvloeden, vaker terugkeren en in enkele gevallen zelfs in Oosterbeek gaan wonen. Het was niet moeilijk onderdak te vinden aan de Veluwezoom, pleisterplaatsen waren er te over. De inspirerende omgeving werd nog aantrekkelijker voor hen door de aanwezigheid van vermogende en kunstminnende Amsterdamse en Utrechtse tweede huis-eigenaren.³

Voor Rijnreizigers lag Oosterbeek op de route naar Duitsland. Nederlandse schilders trokken aan het begin van de negentiende eeuw naar de Düsseldorfse academie, waar aanvankelijk de historie- en genreschilderkunst bloeide en vanaf eind jaren twintig de landschapschilderkunst. Volgens Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862), die zich in 1834 in Kleef (Kleve) vestigde en er in 1841 een academie begon, zette de Düsseldorfse schilderschool de natuur te geënceneerd neer. Nog teveel doordrenkt van de Duitse romantiek die in de keuze van onderwerpen misschien ook wel in Oosterbeek waarneembaar was maar in de uitwerking daar ter plekke van een realistischere, meer Frans en Engels gerichte natuurobservatie getuigde.⁴ Koekkoek heeft grote invloed gehad op de schilders die in Oosterbeek werkten, onder anderen op de broers Willem, Matthijs en Jacob Maris en op Willem Roelofs.



Vergezeld door zijn leermeester Hendrikus van de Sande Bakhuyzen en zijn collega Jan van Deventer, deed Willem Roelofs (1822-1897) tijdens een Rijnreisje in 1841 Oosterbeek aan en schilderde hij er op de heide en in de dennenbossen bij Wolfheze. Van 1847 tot 1887 zou hij in Brussel wonen; de zomers bracht hij in Nederland door, vaak op studiereis in de provincie Gelderland. Voor zijn Nederlandse schildervrienden vervulde hij een voortrekkersfunctie. In de jaren 1851, 1852 en 1855 werkte hij in Barbizon waar Willem en Jacob Maris evenals Jozef Israëls (1824-1911) ook enige tijd doorbrachten.⁵

Willem Roelofs, *Meisje in landschap met windmolen*, z.j., olieverf op doek, ICEAC CFVV.

Israëls was er al halverwege de jaren veertig voor het eerst geweest, tijdens een studieperiode in Parijs. Toen hij omstreeks 1850 een studiereis naar Düsseldorf maakte, bezocht hij op de terugweg Oosterbeek waar hij kennis maakte met het Hollandse Barbizon en de landschapschilder Johannes Warnardus Bilders ontmoette.⁶ Tot ver in de jaren zestig oriënteerden Roelofs, Israëls, de gebroeders Maris, Paul Gabriël, Jan de Haas, Hendrik Willem Mesdag en Anton Mauve – die allemaal in Oosterbeek hebben gewerkt – zich als eerste generatie van de Haagse School op de Franse natuurschilders, daarna sloegen zij een andere richting in. Het accent verschoof van het geaccidenteerde, veelzijdige bos- en rivierenlandschap naar het vlakke Hollandse polderlandschap en het vissersleven aan de Noordzeekust, voornamelijk in groene en grijze tinten vereeuwigd.⁷

Het Hollandsche Barbizon

Warnardus Bilders (1811-1890) was het middelpunt van de kunstenaarskolonie in Oosterbeek. Hij arriveerde er in de zomer van 1841 voor een tijdelijk verblijf vanuit Utrecht, bleef langer dan zijn bedoeling was en zou enkele jaren later het idyllisch gelegen huisje De Parre kopen, vlak bij de oude dorpskerk De Ploeg waar zijn schildervrienden konden logeren. Tot zijn brede kennissenkring behoorden onder meer de schrijver Johannes Kneppelhout (1814-1885), die vanaf 1848 op het landgoed De Hemelsche Berg woonde, en de schrijver en tekenaar Alexander Ver Huell (1822-1897).

Bilders was een laatromanticus. In zijn huis werd urenlang gepraat over de grootsheid van de natuur en de juiste weergave van licht- en schaduwplekken.⁸

Anders ging het er toe in het huis van zijn collega Frederik Hendrik Hendriks (1808-1865), die met Jacobus Pelgrom (1811-1861) eveneens tot de vroeg in Oosterbeek verblijvende schilders behoorde. Beiden kenden de omgeving uit vroeger tijden. Toen de zeer gelovige Hendriks zich in 1845 in Oosterbeek vestigde, verzamelde hij al gauw een groep leerlingen om zich heen die hij vanuit een religieus standpunt naar de natuur leerde kijken. In zijn huis ging discussiëren met de bijbel in de hand.⁹



Links De Parre, het huis van de familie Bilders naast De Ploeg. <http://www.heemkunderenkum.nl/wp-content/uploads/2014/08/036.jpg>.

Frederik Hendrik Hendriks, *Landschap*, 1840-1865, olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.

In 1853 reisden de schilders Jan de Haas, Paul Gabriël en Hendrik Dirk Kruseman van Elten vanuit Haarlem, waar zij een opleiding volgden, naar Oosterbeek. Zij vonden niet ver van Warnardus Bilders' gastvrije huis onderdak.

Vijf jaren later, in de zomer van 1858, nam Paul Gabriël (1828-1903) zijn vriend Anton Mauve (1838-1888) mee naar Oosterbeek. Anders dan zijn collega's zou Mauve er niet alleen 's zomers werken maar ook in andere seizoenen. Hij sloot vriendschap met Willem Maris (1844-1910), wiens werk hem inspireerde tot een lossere teken- en schilderwijze, en met Gerard Bilders, de zoon van 'de oude Bilders'. Aanvankelijk schilderden Mauve, De Haas (1832-1908) en Bilders jr. in Oosterbeek zeer nauwkeurige veestukken, later zouden hun vele koeien, schapen en geiten meer een facet van het landschap worden. Het was overigens niet ongewoon dat de schilders elkaars landschappen stoffeerden.¹⁰

Gerard Bilders (1838-1865) was een protegé van Kneppelhout, die een opleiding in Den Haag voor hem mogelijk maakte. Vanaf 1857 werkte Bilders jr. regelmatig in Oosterbeek. In 1860 bezocht hij samen met zijn vader de *Exposition Générale des Beaux-Arts* in Brussel, waar werk was te zien van Barbizon-kunstenaars als Corot, Troyon, Millet, Diaz, Dupré en Rousseau. Aan Kneppelhout schreef hij:

Ik heb er schilderijen gezien, waar ik niet van droomde en al datgene in vond wat mijn hart begeert en ik bijna altijd bij de hollandsche schilders mis. [...] Ik ben nu dus goed Fransch, maar, juist door goed Fransch te zijn ben ik goed Hollandsch, dewijl de groote Franschen van tegenwoordig en de groote Hollanders van voorheen veel met elkander gemeen hebben. Eenheid, rust, ernst en vooral eene onverklaarbare intimiteit met de natuur troffen mij in die schilderijen.¹¹

Die intimiteit met de natuur was waar alle kunstenaars in Oosterbeek naar zochten.

Enigszins buiten de Oosterbeekse 'schildersbent' viel de Amsterdamse schilderes Maria Vos (1824-1906). In 1854 vestigde zij zich met haar vriendin, de schilderes van bloemen en stillevens Adriana Haanen (1814-1895), in Oosterbeek. Maria had in Amsterdam enige naam gemaakt als vervaardigster van stillevens, daarnaast schilderde zij portretten en stadsgezichten. In het bosrijke gebied van de Veluwezoom legde zij zich eveneens toe op landschappen, vaak in potloodschetsen en aquarellen maar ook in olieverf. Aan kinderen van rijke Amsterdamse families met een buitenhuis in de omgeving gaven de vriendinnen tekenles. In 1870 lieten zij een villa in Oosterbeek bouwen die bij het overlijden van Maria Vos in 1906 een waar 'Künstlerheim' werd genoemd.¹²



Gerard Bilders, *Bosvijver bij zonsondergang*, ca. 1862, olieverf op paneel, Rijksmuseum, Amsterdam.

Een luwte en een nieuw elan

Tot midden jaren zestig floreerde Oosterbeek als kunstenaarskolonie. 'Alles ging toen naar Gelderland', memoreerde de Haagse schilder Bernard Blommers in later jaren. 'Daar was natuur; overal elders het zuivere niets.'¹³ Bilders sr. evenwel, was in 1858 met zijn gezin naar Amsterdam verhuisd. Daar overleed zijn echtgenote in 1861. Vier jaar later stierven zijn zoon Gerard en zijn dochter Caroline, die met Jan de Haas was

gehuwd, aan tuberculose. Bilders hertrouwde in 1880 met zijn leerling Marie van Bosse (1837-1900). Met haar verhuisde hij naar Oosterbeek.

In de zomer kwamen de schilders weer, maar in een lossere verband dan voorheen. Sinds de vervanging van de paardentram door een stoomtram in 1875 en de opening van de spoorlijn Arnhem-Nijmegen in 1879 lieten ook steeds meer toeristen zich in Oosterbeek en omgeving zien, wat voor de schilders niet zelden een verstoring van de rust en inspiratie betekende. Mauve en Roelofs bleven wel komen en collega's zoals Mesdag, zijn vrouw Sientje Mesdag-van Houten en de Amsterdamse kunstenares Thérèse Schwartze brachten eveneens bezoekjes aan de familie Bilders.¹⁴

Toen Mauve in 1888 onverwacht stierf, was dat een grote schok voor de oude Bilders. Anton Mauve was in 1885 met zijn gezin van Den Haag naar 't Gooi verhuisd, waar hij al vanaf 1882 werkte en tot voorbeeld en inspiratiebron voor veel collega's was geworden.¹⁵

Begin jaren negentig vestigde de 'bomenschilder' Théophile de Bock (1851-1904) zich in Doorwerth en enkele jaren later Renkum.¹⁶ Deze regelmatige Barbizon-ganger had in 1891 het initiatief genomen tot de oprichting van de Haagsche Kunstkring. Zoals Bilders verzamelde hij aan de Veluwezoom een groep landschapschilders om zich heen. En zo kreeg de kunstenaarskolonie een nieuw elan.



Théophile de Bock, *Wit huis in het bos*, z.j., olieverf op doek, Museum Veluwezoom, Doorwerth.
Euprosine Beernaert, *Duinenbosjes in Domburg, Walcheren*, 1873, olieverf op doek, Mu.ZEE, coll. van de Provincie West-Vlaanderen en de Stad Oostende BE.

Een van die schilders was de Belgische kunstenares Euphrosine Beernaert, die ca. 1879 en in 1884–1885 het landschap van Oosterbeek en de heide en mysterieuze 'Wodanseiken' bij Wolfheze schilderde. Beernaert verbleef in die jaren en al eerder meermalen in de kunstenaarskolonie Domburg.¹⁷

Hoewel de schilders er in weer en wind met schetsboek en schildersezels op uit trokken, werden salonstukken toch vaak – en niet zonder moeite: hoe houd je unieke natuurmomenten vast? – in de ateliers voltooid.¹⁸ Het zou enige tijd duren voordat spontaan in de buitenlucht ontstane landschapstaferelen in kunstkringen als volwaardig werden beschouwd.

De Haagse School

De Haagse School kwam tot bloei in de jaren zeventig van de negentiende eeuw; dankzij de kunsthandel en internationale tentoonstellingen bereikte haar faam ook het buitenland. De vertegenwoordigers ervan bleven licht en atmosfeer weergeven in subtiele 'groenen en grijzen' en schuwden 'wereldsheid'. Met hun romantisch-realistische benadering en losse, naar een licht impressionisme neigende toets,

bepaalden zij het kunstklimaat in Nederland enkele decennia lang.¹⁹ Het steeds drukker wordende stadsleven in de tweede helft van de negentiende eeuw was er de oorzaak van dat zij hun inspiratie buiten Den Haag gingen zoeken, onder meer in nog ongerepte plaatsjes die zich aan het ontwikkelen waren tot schildersdorpen, zoals Zweeloo in Drente en Heeze en Dongen in Brabant, of tot kunstenaarskolonies, zoals Laren in 't Gooi en Nunspeet op de Veluwe.²⁰



Anton Mauve, *Rit langs het Scheveningse strand*, 1876, olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.

Katwijk

Katwijk was van een ander kaliber. Zoals Saskia de Bodt in *Schildersdorpen in Nederland* (2004) terecht stelt, lag het accent in plaatsen als Katwijk en Volendam niet op de invloed van de (onbedorven) natuur maar juist op het uitzonderlijke, op het etnologisch en folkloristisch kenmerkende.²¹

Jozef Israëls kwam al vanaf 1856 in het vissersdorp. Tot zijn volgelingen behoorden enkele jongere Haagse School-schilders, zoals de al genoemde Bernard Blommers (1845-1914) die aanvankelijk in Scheveningen werkte maar eind jaren negentig ook voor Katwijk koos. Zijn schilderijen bleven een romantische invalshoek houden. Dat gold ook voor het werk van zijn latere schoonzoon Jan Zoetelief Tromp (1872-1947), die vanaf 1905 's zomers in Katwijk werkte en zich er in 1919 permanent met zijn gezin vestigde.²²

Idyllische, romantische strandtaferelen werden nu onder invloed van Israëls afgewisseld met realistische weergaven van het zware vissersleven. Het vertrek van de vissers, het gespannen wachten op de terugkeer van de vloot, de nettenboetsters en de schelpenvisser, de visafslag op het strand en de bomschuiten werden thema's die de aandacht trokken op internationale tentoonstellingen en buitenlandse schilders naar Katwijk lokten.

Zoals elders langs de Nederlandse kust, waren ook in Katwijk in de zeventiende en achttiende eeuw al kunstenaars bezig de zee en de duinen met de Hollandse luchten erboven en de bevolking vast te leggen. Dat gebeurde tot de negentiende eeuw vrijwel altijd in opdracht. Pas als uitvloeisel van de Verlichting, met de Franse Revolutie en de romantiek kwam er ruimte voor een eigen creatieve inbreng van de kunstenaar.



Jozef Israels, *Moederweelde*, 1890, olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.

Vanaf 1860 begon Katwijk zich als een badplaats te ontplooiën. In 1830 was een straatweg aangelegd van Katwijk Binnen naar Katwijk aan Zee. Naast het in 1845 gebouwde Groot Badhotel ontstonden kleine pensions en werden kamers in het dorp verhuurd. In 1885 kwam daar het Hotel Du Rhin nog bij. Een stoomtramverbinding van Leiden naar Katwijk aan Zee, die in 1881 tot stand kwam, en ten slotte een stoombootverbinding uit 1897 maakten het vissersplaatsje nog toegankelijker.²³ In 1898 registreerde men 878 badgasten, onder hen bevonden zich 61 kunstenaars uit binnen- en buitenland.²⁴



German Grobe, *Meisje, verpozend in de duinen*, z.j., aquarel op papier, ICEAC CFVV.

Max Liebermann, *Netzflickerinnen*, 1887-1889, olieverf op doek, Kunst-halle Hamburg.

Buitenlandse kunstenaars

De Berlijnse kunstenaar Max Liebermann (1847-1935) schilderde tussen 1871 en 1914 vrijwel elke zomer in Nederland, vooral in Scheveningen, Laren en Noordwijk. In Den Haag ontmoette hij Jozef Israëls, dankzij wie hij waarschijnlijk in de periode 1887–1889 naar Katwijk kwam. Zijn jongere, uit Düsseldorf afkomstige collega German Grobe (1857-1938) was bijna 50 jaar lang, van 1888 tot 1936, een jaarlijks terugkerende zomergast in het vissersdorp. Zoals de Düsseldorfse Malerschule Nederlandse schilders had aangetrokken, zo werden de door de landschapschilders Andreas Achenbach (1815-1910) en Eugène Dücker (1841-1916) opgeleide Düsseldorfse kunstenaars geïnspireerd door de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst en de Noordzeekust en Haagse School. Achenbach was in 1862 in Katwijk, Dücker in 1903 en 1908.

Hans von Bartels (1856-1913), vanaf 1892 hoogleraar aan de Academie in München, verbleef er tussen 1887 en 1913; Gerhard 'Morgenstjerne' Munthe (1875-1927), kind van een Noorse vader en een Nederlandse moeder, woonde er van 1901–1908 met zijn gezin en de marineschilder, graficus en beeldhouwer Paul Wallat (1879-1966) uit Rostock werkte er in 1909, 1910 en 1912.²⁵



Paul Wallat, *Katwijk aan Zee*, ca. 1910, ets op papier, 24 x 19 cm, ICEAC CFVV.

Katwijk aan Zee, Strandboulevard, ca. 1910, met rechts de atelierwoning De Schuur van Jan Toorop en helemaal links huize Sigrid van Gerhard 'Morgenstjerne' Munthe, prentbriefkaart.

In het spoor van Israëls legden Liebermann en Von Bartels het accent op hun modellen, die zij onder de plaatselijke bevolking zochten. Grobe heeft weliswaar figuren verbeeld, maar zijn aandacht ging vooral uit naar strand- en dorpsgezichten en bomschuiten. In zijn onderwerpkeuze en vlotte penseelvoering is hij verwant aan Munthe. Waar deze zijn kleurgebruik afstemde op dat van de Haagse School, hanteerde Grobe echter een rijker, lichter kleurenpalet. Wallat maakte waarschijnlijk evenals Von Bartels kleine olieverfschilderijen *en plein air*, die hij in zijn atelier uitwerkte tot grote doeken.²⁶

Ook Britse, Amerikaanse en Belgische kunstenaars en enkele kunstenaars van andere nationaliteiten vonden hun weg naar Katwijk en omgeving.

'Amerikanen, Duitschers, Franschen, Belgen en Schotten vinden hier hun sujetten', schreef Hendrik de Veer in 1905 in het tijdschrift *Eigen Haard*. De witte kerk,

karacteristieke straatjes, schelpenkarretjes en de bomschuiten waren geliefde onderwerpen:

Typisch is het, hoe zij, wanneer er een schuit in het zicht is, zwaar bepakt met vouwstoel, parasol, ezel en schilderkist, de aankomst zitten af te wachten. Nauwelijks is de schuit aan wal of het schilderen begint, om niet te eindigen dan wanneer de zon reeds lang onder den horizon is.²⁷

In de negentiende eeuw werden er in elk geval zo'n 20 Britse schilders geregistreerd, van wie alleen een enkeling enigszins deel schijnt te hebben uitgemaakt van de artistieke gemeenschap. Een voorbeeld is de Schot Robert McGowan Coventry (1855-1914), een schilder van stads- en havengezichten, die in 1896, 1897 en 1899 in Katwijk werkte en in zijn olieverven en aquarellen de invloed van de late Haagse School lijkt te hebben ondergaan.

Uit Amerika kwamen tussen 1883 en 1914 tal van schilders, illustratoren en fotografen voor korte bezoeken naar Katwijk. Anders lag dat voor Charles Paul Gruppe (1860-1940), die in 1889 van Rochester, New York, naar Den Haag verhuisde waar hij een opleiding aan de Academie voor Beeldende Kunsten volgde, vloeiend Nederlands leerde spreken en een leermeester en vriend vond in Mesdag. Hij ontwikkelde zich tot een Haagse School-schilder en werkte net als zijn vrienden 's zomers in Katwijk of Laren. In de jaren 1898–1899 en 1906–1909 woonde hij in Katwijk; omstreeks 1910 keerde hij terug naar New York.

Ook de uit Detroit, Michigan, afkomstige Walter Castle Keith (1863-1927) verhuisde – na in Londen en München te zijn opgeleid – naar Nederland. In 1901 kwam hij voor het eerst naar Katwijk, daarnaast werkte hij in Amsterdam, Heeze, Den Haag en Laren. Zijn weergave van het vissersleven aan zee miste dramatiek, details ontbraken in de vaak zonovergoten tafereeltjes. In 1920 keerde hij terug naar de Verenigde Staten.



Edgard Farasyn, *Katwijk bij avond*, olieverf op doek, ICEAC CFVV.

Belgische schilders – die dikwijls langere tijd in Zeeland verbleven – passeerden eveneens de revue, zoals Franz Courtens, Henri Cassiers en Edgard Farasyn, maar zij bleven passanten in Katwijk, settelden zich niet. Een uitzondering vormde wellicht de landschap- en marineschilder, tevens architect Paul Hermanus (1859-1911), in wiens oeuvre regelmatig gezichten op het vissersdorp voorkomen.²⁸

De Nederlandse kern

Een aantal Nederlandse kunstenaars liet een atelierwoning bouwen, bij voorkeur aan de Boulevard, onder hen Willy Sluiter, Evert Pieters en Louis Hartz. Hendrik Willibrord Jansen huurde woongelegenheden in Katwijk en Blommers betrok vanaf 1900 in de zomermaanden zijn nieuwgebouwde Villa Thérèse.

Willy Sluiter (1873-1949) was de grote gangmaker in de Katwijkse schilderskolonie. Zijn huis werd een verzamelpunt voor de kunstenaars, die daarnaast graag samenkwamen in de gelagkamer van het oude logement De Zwaan. Sluiter was een veelzijdig tekenaar van onder meer affiches, reclameboodschappen, politieke prenten en boekbanden. Zijn opleiding had hij gekregen aan de Academie voor Beeldende Kunsten en Wetenschappen in Rotterdam en aan de Haagse Academie. In Katwijk tekende en schilderde ook hij voornamelijk het vissersleven. Zijn eerste bezoek aan de kolonie bracht hij in 1898, hij woonde er van 1901 tot 1910. In dat laatste jaar verhuisde hij naar Laren.

Hoewel hij in eerste instantie een landschap- en genreschilder was, zocht de in België opgeleide Evert Pieters (1856-1932) zijn thema's ook in het vissersleven, vol overgave. Na een verblijf van twee jaar in Parijs en Barbizon, had hij zich in 1897 in Blaricum gevestigd. Van 1905 tot 1908 woonde hij in Katwijk, daarna Laren. Ook daar bleef hij schelpenvissers, stoere klijnhaalders en zee- en strandgezichten schilderen.

Hendrik Jansen (1855-1908) verwierf in 1891 een gouden medaille voor een schilderij op de Internationale Tentoonstelling in het Glaspalast in München. Zijn naam was dankzij zijn krachtige schilderijen van zeil- en stoomschepen, scheepswerven en havens al vroeg gevestigd. Enkele jaren na de dood van zijn eerste echtgenote trouwde hij met zijn vermogende leerlinge Sophie Grothe. Zij deden beiden mee aan de opzienbarende Katwijkse *Nationale Visscherij- en Schilderijen-Tentoonstelling* van 1902, een vaktentoonstelling die op initiatief van Katwijks burgemeester T.A.O. de Ridder was georganiseerd door Sluiter, Munthe en Jan Toorop. Van 1903 tot 1906 huurde het echtpaar Jansen in de zomer een onderkomen in het dorp.

Louis Hartz (1869-1935) werd op 14-jarige leeftijd op de Rijksacademie in Amsterdam toegelaten en kreeg daarnaast les van zijn neef 'le nabi hollandais' Meijer de Haan, die in 1889 en 1890 met Paul Gauguin in Pont-Aven en Le Pouldu zou werken. Hartz maakte studiereizen naar Frankrijk, Spanje, Italië, Tunesië en Egypte. In 1898 huwde hij de pianiste en muziekpedagoge Sara Rebecca Isaacson. Zij vestigden zich in de Watergraafsmeer bij Amsterdam. In 1907 en 1908 bracht Hartz met zijn gezin de zomervakantie in Katwijk door en in 1912 liet hij er een huis bouwen. Acht jaar later verhuisde de familie naar Heemstede; niet lang daarna brandde het Katwijkse huis met atelier af en gingen vele honderden schilderijen en tekeningen verloren. Hartz' werk wordt gekenmerkt door warme, harmonieuze kleuren, met een brede toets aangebracht. Zijn Katwijkse oeuvre geldt ook weer het vissersleven. Na de atelierbrand legde hij zich voornamelijk op het schilderen van portretten.²⁹

Jan Toorop (1858-1928), wiens naam vooral aan de kunstenaarskolonie Domburg is verbonden, bracht in 1889 al enige tijd met zijn vrouw Annie Hall in Katwijk door; hij verbleef er van 1890 tot 1892 en van 1899 tot 1904. Tijdens zijn eerste Katwijkse periode woonde hij in een pension, tijdens de tweede in een voor hem door de architect H.P. Berlage gebouwd huis. Zijn dochter Charley werd in 1891 in het vissersdorp geboren.

De zeer veelzijdige Toorop stond omstreeks 1900 op het toppunt van zijn roem. Hij nam deel aan tentoonstellingen in heel Europa en was bevriend met kunstenaars uit allerlei disciplines. In Katwijk zocht hij onder meer het gezelschap van de Leidse schilder Floris Verster, de jonge dichteres Henriette van der Schalk, later Roland Holst, en de letterkundige en dichter Albert Verwey en diens echtgenote Kitty van Vloten.

Hij was vaak te vinden in Verwey's Villa Nova in Noordwijk aan Zee, een pleisterplaats voor bevriende Nederlandse en buitenlandse schrijvers, dichters, schilders en componisten.



Jan Toorop, *Portret van Stefan George en Albert Verwey*, 1896–1902, droge naald op papier, part. coll.
Jan Toorop, *De jonge generatie*, 1892, krijt, olieverf op doek, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; [http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/2337%20\(MK\)](http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/2337%20(MK))

Maakte Toorop aanvankelijk nog zeer bijzonder symbolistisch werk in Katwijk, later kregen impressionistische en neo-impressionistische technieken – opnieuw – meer aandacht. Hij was het geweest, die Seurats pointillisme naar Nederland had gebracht. Technieken, die hij in Domburg verder zou ontwikkelen.³⁰

Het einde van een periode

Buiten de kleine groep kunstenaars die zich rond de Boulevard vestigden, kon men niet spreken van hechte verbindingen en nauwe, elkaar versterkende samenwerkingsverbanden in Katwijk. Voor goede doelen kreeg men nog wel eens een gezelschap bij elkaar, maar de in 1908 opgerichte Kunstvereniging Katwijk bijvoorbeeld ging na drie seizoenen ter ziele. Daarmee werd het einde van Katwijks bloeiperiode als schilderskolonie, die zo'n 25 jaar heeft geduurd, ingeluid.³¹

In diezelfde periode maakten een kunstenaarskolonie in het Noord-Hollandse Gooiland en een op het Zeeuwse schiereiland Walcheren nog nieuwe ontwikkelingen mee. Laren en Domburg werden ongeveer op hetzelfde moment door de schilders ontdekt, omstreeks het midden van de jaren zeventig van de negentiende eeuw.

Laren

Zoals in Katwijk, behoorde Jozef Israëls ook in Laren tot de eerste schilders die in het dorp en het heidelandschap van 't Gooi werkten. Hij werd al gauw gevolgd door zijn in Utrecht en Antwerpen opgeleide collega Albert Neuhuys (1844-1914), die door zijn enthousiasme voor het boeren- en weversdorp was aangestoken. Deze romantische realist werkte er vanaf eind jaren zeventig en vestigde zich er in 1883. Hij ontwikkelde

een gematigde impressionistische stijl, die bepalend is geworden voor de Larense of Gooise interieurkunst.

Navolgers vond hij onder meer in Hein Kever en Evert Pieters.³² Neuhuys nam op zijn beurt Anton Mauve mee. Diens techniek was in de loop der jaren losser geworden. Met zijn in Oosterbeek verworven *plein air*-techniek en de 'zilveren' tonaliteit van zijn Haagse School-werken als basis, kon de landschapschilder Mauve zich de laatste drie jaren van zijn leven vooral wijden aan het vastleggen van de schaapskudden op de heuvelachtige zandgronden en heidevelden die het dorp omringden. Nieuw was zijn aandacht voor de bevolking; onder invloed van Neuhuys maakte hij ook enkele huiselijke taferelen.³³

Hein Kever (1854-1888) werkte eveneens vanaf het begin van de jaren tachtig regelmatig in Laren; in 1905 vestigde hij zich in het dorp. Beïnvloed door zowel Mauve als Neuhuys, spitste hij zich in zijn werk toe op interieurs en zonnige taferelen met kinderen, die goed verkochten.³⁴



Albert Neuhuys, *Bij de wieg*, 1897, olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.

Evert Pieters' werk werd ook in Laren gekenmerkt door de losse schilderwijze van de Haagse School enerzijds, de vlotheid en lichtheid van het Franse impressionisme anderzijds. Zoals Neuhuys en meer van zijn collega's had hij in zijn atelier een boerenvertrek nagebouwd om niet in hygiënisch minder verantwoorde omstandigheden te hoeven werken. Ook zijn werk oogstte succes en bereikte in het kielzog van Neuhuys en Mauve Amerika.³⁵

Met het in bedrijf nemen van de Gooische Stoomtram in 1882 was een rechtstreekse verbinding met Amsterdam tot stand gekomen, die niet alleen kunstenaars maar ook toeristen naar Laren bracht. Men stapte uit bij het logement De Vergulde Postwagen, dat werd gedreven door de weduwe Hamdorff met haar dochter Leentje en zoon Jan.

De herberg, vanaf 1901 Hotel Hamdorff, zou het sociale middelpunt van het dorp worden. De kunstenaars kwamen samen in het café van het hotel, 'het Kroegje'. Jan Hamdorff, die het bedrijf overnam, steunde hen bij het vinden van atelierruimte en modellen en bemiddelde bij de verkoop van werken. Later creëerde hij zijn eigen ateliers, onder meer in een voormalige vlasschuur, die door Max Liebermann werd vereeuwigd.

Het succes en de groeiende reputatie van Neuhuys en Mauve – niet alleen in Nederland en de Verenigde Staten maar ook in Frankrijk en Engeland – zorgde voor een toevloed van interieur- en landschapschilders naar het dorp. Woonhuizen, ateliers en villa's verrezen in Laren en het aangrenzende Blaricum. De kunsthandel speelde erop in; omstreeks 1900 zou deze ontwikkeling zelfs leiden tot zgn. 'potboilers': op aanvraag gemaakte schilderijen van mindere kwaliteit, die Laren een slechte naam bezorgden. Ook de kunsthandelaar Nico van Harpen zag er mogelijkheden in. Hij opende in 1905 de Larensche Kunsthandel en gaf vanaf 1906 een bulletin uit dat hij *Het Land van Mauve* noemde.³⁶

Vrouwelijke kunstenaars

De aan de Amsterdamse Academie opgeleide kunstenaressen Etha Fles en Wally Moes kwamen in 1884 naar Laren. Moes was – op uitnodiging van Fles – net een paar dagen in het dorp toen Max Liebermann Laren tijdens zijn huwelijksreis voor het eerst aandeed. Vanaf 1886 zou hij er regelmatig terugkeren. Zijn belangstelling ging wel uit naar de voor Laren traditionele interieurs en dorpsgezichten, maar richtte zich in het bijzonder op groepstaferelen.³⁷

Etha Fles (1857-1948) was tijdens haar academietijd in contact gekomen met de Tachtigers, een groep auteurs die van ongeveer 1880 tot 1894 een impressionistische, revolutionaire vernieuwing in de Nederlandse literatuur tot stand bracht en nauwe banden met de beeldende kunst onderhield. Jongere medestudenten als Jan Veth, Richard Roland Holst en Antoon Derkinderen en ook Jan Toorop werden vrienden voor het leven. Maar de Academie benauwde Fles, in Laren ging zij op zoek naar nieuwe impulsen. Jan Veth (1864-1925) kwam in het najaar van 1884 eveneens naar Laren. Met Fles deelde hij niet alleen de belangstelling voor een impressionistische werkwijze in de kunsten maar ook een grote bewondering voor 'het zuiver lyrische talent' van Mauve, vooral omdat deze niet 'een landschap met stoffage schildert, maar het idyllische samenleven en als samengegroeid zijn van mens en dier met de natuur'.³⁸



Etha Fles, *Chimère van de Notre Dame*, 1900, droge naald op papier, ICEAC CFVV.

Wally Moes, *Slapend kind*, z.j., potlood met (pastel) krijt op papier, 27 x 35 cm, ICEAC CFVV.

Wally Moes (1856-1918) was niet alleen in Amsterdam opgeleid, maar ook in Düsseldorf. Voordat zij in 1884 naar Laren kwam, werkte ze enige maanden in Parijs

waar het werk van Millet grote indruk op haar maakte en haar, toen zij hem in Laren leerde kennen, vrijwel meteen een gevoel van verwantschap met Mauve gaf.³⁹

In 1885 reisde Arina Hugenholtz (1848-1934), een oudere collega van Fles, Moes en Veth, voor het eerst naar Laren. Ze zou er jaarlijks terugkeren en in 1894 gaan wonen, in Hotel Hamdorff, met een atelier in het dorp. Hugenholtz was een goede vriendin en een van de weinige leerlingen van Mauve. Net als Wally Moes was zij vaak onzeker over haar werk en zocht zij Mauves advies. In haar schilderwerk richtte zij zich op impressies van de Larense bevolking en dorpsgezichten. Na het overlijden van Mauve, volgens Moes 'de ziel van het gezelschap', werd Hugenholtz voor de in Hamdorff samenkomende schilders een soort gastvrouw.⁴⁰

Fles en Moes hadden in 1886 op verzoek van Mauve het huis naast zijn huis gehuurd, waar Neuhuys had gewoond. Na Mauves dood vertrok Fles uit Laren, maar zij bleef haar vriendin bezoeken, die intussen een nieuwe woongelegenheid had betrokken. Toen Moes zich in 1898 permanent in Laren vestigde, werd zij samen met Hugenholtz het middelpunt van de kunstenaars die Hamdorff frequenteerden.



Ferdinand Hart Nibbrig, *Krijn Koster aan zijn weefstoel*, ca. 1893, olieverf op doek, Singer Museum, Laren.

Wally Moes specialiseerde zich in portretten en genreschilderijen, vanaf 1904 met bijzondere aandacht voor meer sociale thema's, zoals de spinnerij in Laren en de breischool in Huizen. Dat laatste thema kon men ook op andere wijze uitgewerkt zien bij Jozef Israëls, die de naaischool te Katwijk vereeuwigde. Het spinnen of weven werd niet vaak op doek vastgelegd in Laren.

Moes moest in 1910 het schilderen opgeven vanwege een reumatische aandoening. Zij legde zich vervolgens toe op schrijven totdat ook dat niet meer kon. In haar geschriften laat zij een directe sociale betrokkenheid zien, die veel schilderende collega's in Laren leken te ontberen. Wie daar wel gevoel voor had, was haar studiegenoot de Haagse kunstenares Suze Robertson (1855-1922). Ook zij kwam in de jaren tachtig naar Laren om de bevolking te schilderen.⁴¹ Haar realistische, sobere en expressieve composities doen niet zelden denken aan het werk van Käthe Kollwitz.

Een centrum van wereldhervorming

De schilders mochten dan in het algemeen niet veel oog hebben gehad voor de armoede van de boerenbevolking, 't Gooi zou rond de eeuwwisseling wel uitgroeien tot een waar 'centrum van wereldhervorming'.⁴² In 1898 stichtte de psychiater en schrijver Frederik van Eeden (1860-1932) de socialistische kolonie Walden in Bussum, met als uitgangspunt gemeenschappelijk grondbezit. De naam had hij ontleend aan Henry David Thoreau's roman *Walden, or, Life in the Woods* (1854). Een jaar later

vestigde de Amsterdamse histoloog Jacob van Rees (1854-1927) – de vader van de kunstenaar Otto van Rees – de kolonie van de Internationale Broederschap van Christen-Anarchisten in Blaricum, waarbij hij zich baseerde op de geschriften van Tolstoj over naastenliefde en een eenvoudig landleven. Zijn leefgemeenschap vertoonde grote verwantschap met de kolonie Monte Verità, die in 1900 in het Zwitserse vissersdorp Ascona werd opgericht. Beide Nederlandse kolonies mislukten; de Monte Verità bleef bestaan tot in de jaren twintig. Zij herbergt nu een conferentieoord, hotel en een museum.⁴³ Otto van Rees (1884-1957) kreeg zijn eerste schilderlessen van de kunstenaars Herman Heijenbrock en Jan Toorop. In 1904 volgde hij Toorop naar Domburg.⁴⁴

De sociaal bewogen Herman Heijenbrock (1871-1948) woonde vanaf zijn huwelijk in 1899 tot zijn dood in 1948 in 't Gooi. Hij had contact met zowel Jacob van Rees als Frederik van Eeden en eveneens met Rik en Henriette Roland Holst. Zijn onderwerpen zocht deze 'schilder van licht en arbeid' in de rol van de arbeider in de industrie, in fabrieken, mijnen en machines – niet in 't Gooi dus, maar onder meer in het Ruhrgebied.⁴⁵



Herman Heijenbrock, *Die Hermannsbütte in Hörde vom Remberg aus gesehen*, 1913, olieverf op doek, Hoesch Museum Dortmund.

De zwagers Frederik van Eeden, Willem Witsen en Albert Verwey.

De Beweging van Tachtig

Deze groep met haar verzet tegen de bestaande maatschappelijke en culturele waarden, haar verheerlijking van het individuele kunstenaarschap en haar bohème-achtige leefwijze was ongekend voor Nederland. Terwijl zich in het buitenland allerlei nieuwe literaire stromingen ontwikkelden, heerste in Nederland nog lang het klimaat van de 'dominees-cultuur'. De Tachtigers brachten daar verandering in. Vooral in geschriften trok de jonge garde van leer; hun voormannen hadden een eigen tijdschrift in het leven geroepen, *De Nieuwe Gids* (1885–1894). De zeer veelzijdige Frederik van Eeden behoorde tot de oprichters, evenals zijn latere zwager Albert Verwey. Jan Veth en Willem Witsen – de laatste ook al een toekomstige zwager van Van Eeden – leverden bijdragen over kunst.⁴⁶

De ontwikkeling in de schilderkunst ging evenwel geleidelijker. De Haagse School was nog toonaangevend; omstreeks het midden van de jaren tachtig begon het Amsterdamse Impressionisme zich af te tekenen, verwant aan de Haagse School maar meer op het stadsleven en de actualiteit gericht dan op de natuur. Bovendien werd de wijze van uitdrukken vrijer, oriënteerde men zich eerder internationaal en zocht men nieuwe invalshoeken. Zo kwam de schilderkunst bij het *l'art pour l'art*-principe; de wens om in volledige vrijheid te scheppen, uitgaand van eigen gevoelens of denkbeelden. Het essentiële, aldus Jan Veth, lag niet in de buitenwereld, het lag in de gewaarwordingen van de artiest zelf.⁴⁷

Het verstilde werk van Willem Witsen, dat deed denken aan de Haagse School maar in de diepte doorwerkte en een symbolistisch aspect leek te hebben, was er een voorbeeld van. Tot 1888 werkte Veth in Laren, daarna in Bussum. Hoewel hij aanvankelijk landschapschilder wilde worden, legde hij zich uiteindelijk alleen nog toe op portretschilderen en het lithograferen van bekende tijdgenoten. Zijn geschilderde portretten werkte hij enige tijd symbolistisch uit, daarna realistisch en gedetailleerd. Zijn olieverf *Larens meisje met korenbloemen*, ca. 1886, is een voorbeeld van niet-gedetailleerd werk dat voor alles de gewaarwording van de kunstenaar weergeeft en zo tot de door Veth genoemde dieptewerking en verstillung komt. Vanaf 1891 verschenen zijn litho's van bekende tijdgenoten in het opinieweekblad *De Amsterdammer*.

Jan Veth, *Larens meisje met korenbloemen*, ca. 1886, olieverf op doek, Singer Museum, Laren.



Jan Veth was bevriend met Willem Witsen en had Mauve via hem leren kennen.⁴⁸ Even ten zuiden van 't Gooi bevond zich de buitenplaats Ewijkshoeve van de familie Witsen, waar vele kunstenaars, schrijvers en dichters samenkwamen. Mauve bezocht Witsen er vanaf de zomer van 1884; Witsen stond op zijn beurt van 1885 tot na Mauves dood ingeschreven op diens adres in Laren, waar hij vermoedelijk meermalen heeft gewerkt.⁴⁹ De schilder, etser en fotograaf Willem Witsen (1860-1923) richtte in 1885 met Veth, Antoon Derkinderen en Philippe Zilcken de Nederlandsche Etsclub op, die tot 1896 heeft bestaan. Een jaarlijkse tentoonstelling werd georganiseerd en portefeuilles met grafiek van binnen- en buitenlandse kunstenaars werden gepresenteerd.⁵⁰

In de eerste helft van de jaren negentig begon de groep kunstenaars rond *De nieuwe Gids* uiteen te vallen, door verhuizingen, huwelijken, nieuwe verbindingen en wat dies meer zij, maar vooral door een veranderende houding ten opzichte van het absolute individualisme: sociale bewogenheid ging tellen, de gemeenschapskunst was in opkomst. Jan Toorop was via zijn eerste neo-impressionistische fase, zoals we hebben gezien, bij een heel bijzonder symbolisme terecht gekomen. Terwijl zijn symbolisme voor een aantal jonge schilders zou gaan leiden tot een sociaal of religieus gerichte gemeenschapskunst en tot verschillende vormen van kunstnijverheid, zou hij zelf in Domburg komen tot een nieuwe – Nederlandse – vorm van luminisme.

Nieuwlichters

De nieuwe stromingen – al aangeduid door Jan Veth – kwamen in Laren binnen met Ferdinand Hart Nibbrig, Co Breman, Richard ('Rik') Roland Holst, Antoon Derkinderen en Sigisbert ('Gijs') Bosch Reitz.



Rik Roland Holst, *Portret van Harpje, oud vijftien jaar*, 1895, gemengde techniek op papier, Rijksmuseum, Amsterdam.

De wielrenner-schilder Ferdinand Hart Nibbrig (1866-1915), die aan de Amsterdamse Academie en in Parijs was opgeleid, werd evenals Jan Toorop voor Nederland een pionier in het neo-impressionisme. Fietstochten door de bloembollenvelden ten zuiden van Haarlem en een verblijf met zijn collega's Rik Roland Holst en Gijs Bosch Reitz in het zonovergoten Gooi hadden er de aanzet toe gegeven. In zijn streven de 'volmaakte opvatting van Licht' uit te drukken, was de werkwijze van ondergeschikt belang. Hij schilderde zowel naturalistisch als neo-impressionistisch, hetgeen meermalen tot een soort realistisch luminisme leidde. Zijn landschappen leken vaak te baden in lichte pointille toetsen, terwijl zijn portretten dikwijls werden gekenmerkt door een verfijnd symbolisme. Vanaf 1894 woonde hij in Laren; in 1910 richtte hij er samen met Simon Moulijn (1866-1948) een kunstschool op. Een jaar later zou hij in Domburg betrokken raken bij de regeling van de zgn. Domburgsche Tentoonstellingen.⁵¹

Co Breman (1865-1938) was in Parijs en Brussel opgeleid. Aanvankelijk werkte hij, zoals meer van zijn collega's, als decoratieschilder, maar het neo-impressionisme kreeg ook hem in zijn greep. Op Gooise landschappen en dorpsgezichten paste hij zijn eigen, 'zonnige' pointillistische stijl toe. Vanaf 1897 woonde en werkte hij in Blaricum, vanaf 1914 in Laren.⁵²

Het symbolisme was omstreeks 1890 in Nederland opgekomen. Gijs Bosch Reitz (1860-1938) was een van de vertegenwoordigers van deze richting. Hij had niet alleen het kunstklimaat in Parijs en ook München geproefd maar werkte tevens in Pont-Aven, Walberswick, St. Ives en Katwijk voordat hij in 1893 een atelier en buitenhuis in

Laren liet bouwen. Zijn vriend Rik Roland Holst (1868-1938) was verantwoordelijk voor 'het decoratieve, streng geteekende element' in zijn werk. Waar Roland Holst zich richtte op een kunst in dienst van de maatschappij, leek het Bosch Reitz vooral te gaan om het decoratieve aspect van het symbolisme – (technische) schoonheid op zichzelf. Een voorbeeld daarvan is de olieverf *Kerkuitgang van de Oude St. Janskerk te Laren* uit 1893, waarin vooral de zeer evenwichtige compositie en de bijna totale verstilling van de voorstelling opvallen. Bosch Reitz's vlak-decoratieve bloemenschilderingen zijn mede door het Japonisme beïnvloed.⁵³



Gijs Bosch Reitz, *Kerkuitgang van de oude Sint-Janskerk te Laren*, 1892-1893, olieverf op doek, Singer Museum, Laren.

Rik Roland Holst, *Huizer meisjes bij een vijver*, 1895, litho op papier, 26 x 21 cm, ICEAC CFVV.

Rik Roland Holst woonde van 1902 tot 1919 met zijn echtgenote, de eerdergenoemde dichteres en socialiste Henriette Roland Holst-van der Schalk, in Laren. De kunst had in zijn ogen een ideële, dienende taak, die vooral tot stand moest komen door samenwerking van kunstenaars uit verschillende disciplines. In zijn houtsneden, affiches, muurschilderingen, glas-in-loodramen en boekbandontwerpen streefde hij in het bijzonder naar ambachtelijke zuiverheid en een harmonische compositie.⁵⁴

Omstreeks 1890 vestigde Antoon Derkinderen (1859-1925), die in 1882 met Jan Toorop naar Brussel was gegaan om er een jaar lang lessen te volgen aan de Teekenacademie, zich in Laren. Met de Middeleeuwse gilden voor ogen, werkte hij als schilder, graficus, glazenier en boekbandontwerper. In 1907 werd hij tot directeur van de Academie in Amsterdam benoemd.⁵⁵

Een andere invalshoek had de Amerikaanse kunstverzamelaar en schilder William Henri Singer jr. (1868-1943), die vermoedelijk in Amerika kennis had gemaakt met het werk van Mauve. Via Parijs reisde hij in 1902 met zijn vrouw Anna Brugh en de Amerikaanse kunstenaar van Noorse afkomst Martin Borgord naar Laren. Daar schilderde hij in 1902 het bijzonder grote werk *Heidelandschap bij de Tafelberg te Blaricum*, waarin Mauves invloed te herkennen is. Na enkele reizen in Europa en Amerika lieten de Singers in 1911 de villa De Wilde Zwanen in Laren bouwen, met een dubbel-atelier in de tuin voor Singer en voor Borgord. Martin Borgord (1869-1935) was in Amerika Singers leermeester geweest. In Laren schilderde hij realistische portretten en werkte

hij als beeldhouwer van figuren à la Rodin. In de jaren twintig keerde hij naar de Verenigde Staten terug.⁵⁶

De Amsterdamse modernist Jan Sluijters (1881-1957) woonde van 1909 tot 1911 met zijn vriendin Greet van Cooten in Laren. Zijn ultra-moderne stijl uit die jaren is duidelijk beïnvloed door Van Gogh en het fauvisme. Na 1913 veranderde zijn experimentele avant-gardistische werkwijze geleidelijk in een expressionistisch realisme.⁵⁷ Evenals Mondriaan bemoeide hij zich in Laren weinig met anderen.

Piet Mondriaan (1872-1944) was zo af en toe al eens in Laren en omgeving geweest, voordat hij er tussen 1915 en 1919 woonde. Vrijwel altijd was hij er met zijn werk bezig – om in zijn levensonderhoud te voorzien moest hij regelmatig kopieën in opdracht maken – en met pogingen zijn in Domburg en Parijs opgedane ideeën over een Nieuwe Beelding op schrift te stellen. De schaarse contacten die hij naast zijn pensionhoudsters schijnt te hebben onderhouden waren onder meer met de componist Jacob van Domselaer en diens echtgenote, de kunstenaars Peter Alma en Bart van der Leek, de filosoof Mathieu Schoenmaekers en de verzamelaar Sal Slijper, die veel van zijn werken zou kopen. Tot zijn uitjes behoorde dansen op jazzmuziek in Hamdorff. De omgeving van 't Gooi heeft hem niet tot nieuwe werken gebracht; Laren was een tussenstation voor hem. Hij wilde zo gauw mogelijk terug naar Parijs. Die wens zou in 1919 in vervulling gaan.⁵⁸

Tijdens en kort na de Eerste Wereldoorlog kwamen ook enkele uit hun vaderland verdreven Belgische kunstenaars via Amsterdam naar 't Gooi. Gustave De Smet (1877-1943) en Frits Van den Berghe (1883-1939) verlieten in Nederland hun traditionele werkwijze voor een zich ontwikkelend Vlaams expressionisme dat zijn basis had in het Nederlandse – Amsterdams-Bergense – en Duitse expressionisme. Van beiden zou in 1921 in Domburg op de eerste Domburgsche Tentoonstelling van 1921 werken worden gepresenteerd.



Gustave De Smet, *De maaier*, 1919, houtsnede op papier, 28 x 28 cm, ICEAC CFVV.

Na de Eerste Wereldoorlog verloor ook de Larense kunstenaarskolonie haar bestaanskracht.

Herinneringen aan die periode werden nog wel opgeroepen door het schilderij *Het kroegje* uit 1921 van de autodidact Cornelis Vreedenburg (1880-1946) en dorpsgezichten als *Het oude dorp. Laren in de sneeuw* uit 1929 van zijn collega David Schulman (1881-1966).⁵⁹

Hun werk lijkt geworteld in de Haagse School, waarmee het begon in Laren: de intimiteit met de natuur, het schilderachtige landschap en vervolgens het dorpsgezicht, daarna de overgang naar het interieur, tezamen de thema's van de zogenaamde

Larense School. Vernieuwing kwam in de vorm van neo-impressionistische, luministische en symbolistische invloeden en ten slotte liet het ultra-modernisme ook nog enige sporen na.

Hoe was dat in Domburg, dat zich eveneens in de jaren zeventig van de negentiende eeuw tot een kunstenaarskolonie ontwikkelde en evenals Laren het ultra-modernisme mocht opsnuiven?

Domburg

Van oudsher hebben kunstenaars over Walcheren gezworven, aangetrokken door de ongerepte schoonheid van de natuur, de bijzondere lichtval langs de kust en de weerschijn ervan over het vlakke land. Het grillige duinlandschap, de altijd weer anders lijkende zee en de oude bossen die de dorpen omzomen, inspireerden vooral schilders maar ook dichters, componisten en schrijvers.

De traditie van Domburg als badplaats was in 1834 begonnen; de eerste kunstenaars die er gezamenlijk naar de natuur werkten, kwamen in de jaren zeventig van de negentiende eeuw.



Emile Claus, *Gezicht op Domburg*, 1879, olieverf op doek, part. coll.

De succesvolle Antwerpse zakenman Emile De Harven huurde vanaf begin jaren zeventig regelmatig een buitenverblijf in Domburg waar hij de zomers met familie en kunstvrienden doorbracht. In het toen nog moeizaam te bereiken Domburg waren dat naast zijn nichtje Euphrosine Beernaert onder anderen Théodore Baron, Camille Van Camp, Emile Claus, Edgard Fasaryn, François Lamorinière en Charles Tschaggeny. Gezamenlijk of alleen trokken de kunstenaars erop uit om de Walcherse duinen te verkennen en er te schetsen en te schilderen.⁶⁰ Zij vertegenwoordigden over het geheel gezien een naturalistisch realisme dat neigde naar het impressionisme. Emile Claus (1849-1924) sprong eruit, hij maakte zich een lumineus coloriet eigen dat hem tot een vooruitstrevend impressionist maakte en leidde tot het epitheton 'zonn schilder'.⁶¹ Hij bleef naar Domburg komen, ook toen De Harven dat niet meer deed.

In een losser verband bezochten kunstenaars uit allerlei disciplines Domburg in de periode 1875-1900. Het was ongetwijfeld Henry Van de Velde (1863-1957), die Jan Toorop attent maakte op Domburg. Van de Velde verbleef herhaalde malen in

Domburg, onder meer in 1884 en in 1896. In dat laatste jaar bezocht Toorop hem daar op doorreis. Beide kunstenaars waren omstreeks 1890 onder de indruk geraakt van William Morris' Arts & Crafts beweging en hebben dat in hun leven en werk tot uiting gebracht.⁶²

Waar Toorop is, daar is ruimte

Twee jaar na zijn bliksembezoekje, logeerde Jan Toorop op uitnodiging van zijn latere leerlinge en muze Mies Drabbe (1875-1956) in Domburg. Tussen 1903 en 1922 kon men hem bijna jaarlijks langere of kortere tijd in de badplaats aantreffen. Zo was hij al in het voorjaar van 1904 voor een half jaar naar Domburg vertrokken met zijn vrouw Annie J. Hall en hun dochtertje Charley (1891-1955), dat in de voetsporen van haar vader zou treden. Hij werd er met open armen ontvangen, in de loop der jaren gevolgd door collega's, leerlingen, vrienden, kunstverzamelaars, kunstliefhebbers en recensenten.



Jan Toorop, *Johan en Mies Drabbe in de tuin te Domburg*, 1898, zwart krijt met potlood en pastel op papier, coll. H.F. Elout.

Toorop had zich na zijn opleiding aan de Rijksacademie in Amsterdam in Brussel gevestigd en raakte daar vrijwel meteen betrokken bij het kunstenaarsgezelschap L'Essor en de opvolger ervan Les Vingt, een groep van twintig vooruitstrevende kunstenaars die jaarlijks exposeerde. Via Engeland kwam hij weer naar Nederland, waar hij al gauw als de vernieuwer van de Nederlandse kunst werd gezien. Naast de verfijnde ontleding van kleur kon men in die vroege jaren al een zweem van

symbolisme in zijn werk onderkennen. Stelde hij in de periode 1883-1893 vooral in Nederland, België en Frankrijk tentoon, na zijn overgang tot het symbolisme exposeerde hij in heel Europa. Op de Wiener Secession van 1902 had hij zelfs een eigen zaal.⁶³



Jan Toorop, *De Zaaier*, 1895, litho op papier, ICEAC CFVV.

Jan Toorop, *Dijkweg bij Westkapelle*, 1910-1911, olieverf op karton, MKDW Alkersum auf Föhr DE.

Toorop had ook het pointillisme weer opgepakt, ontwikkelde dat tot het kleurrijke divisionisme dat tot een kenmerk van het Nederlandse luminisme van begin twintigste eeuw zou worden. Bij de opvallend vooruitstrevende St. Lucas-tentoonstelling van 1908 in Amsterdam gaven zijn modern-Frans georiënteerde doeken een extra dimensie aan het werk van opkomende Amsterdamse modernisten als Jan Sluijters en Piet Mondriaan. Toorop stond erom bekend altijd geïnteresseerd te zijn in jongeren, hen in hun waarde te laten en nimmer overheersend over te komen. Na zijn overlijden schreef de criticus Albert Plasschaert: ‘Hij kwam binnen, en zond ruimte van zich uit (de meesten absorberen ruimte!).’⁶⁴

Jan Toorop, de grote man van het fin-de-siècle, liet zich in 1905 in de katholieke kerk opnemen. Daarmee kreeg voor hem ‘het ondoorgrondelijk mysterie van het leven’ een basis; voor zijn werk betekende het een versmalling. Steeds meer zou het zich gaan toespitsen op mystiek-religieuze onderwerpen en getekende portretten. Na 1911 was Toorop geen vernieuwer meer, maar inspirator en middelpunt van een grote kring zou hij blijven.

Badplaats en kunstenaarskolonie

Intussen was Domburg van een liefelijk landelijk kustplaatsje veranderd in een florerende badplaats. Niet alleen was de reis naar Walcheren gemakkelijker geworden door de aanleg van een spoorlijn tot Middelburg in 1872 en tot Vlissingen in 1874, ook had de internationaal beroemde arts Johan Georg Mezger (1838-1909) in 1886 een zomerhuis aan de rand van Domburg laten neerzetten waar hij zijn patiënten ontving. Het gevolg was dat hooggeplaatsten uit heel Europa hem in de badplaats kwamen consulteren of een logeeraadres in het dorp zochten en er een badkuur volgden. Zo bezocht Elisabeth zu Wied (1843-1916), de echtgenote van Carl von Hohenzollern-Sigmaringen, koning Carol I van Roemenië, Domburg in 1889. Als schrijfster werd zij bekend onder de naam Carmen Sylva (‘het zingende woud’).⁶⁵

Wat Domburg naast een potentiële clientèle zo aantrekkelijk voor de kunstenaars maakte, werd treffend door Toorop verwoord: ‘Je wordt bedwelmd. De rust is hier

onzegbaar. Je innerlijk schoon houdt je zoo bezig en buiten strijd[t] de zon met al de herfst koeleuren ...⁶⁶ Kortom: opnieuw de onverklaarbare intimiteit met de natuur.



Standbeeld dr. Mezger op 't Groentje in Domburg.
Het Domburgse Kunstzaaltje (1911-1921) in zijn omgeving.

De kunstenaars rond Toorop kwamen samen in het atelier van Mies Elout-Drabbe – die sinds 1902 was gehuwd met Paul Elout, de directeur van de Domburgsche Zeebadinrichting – in het huis van haar vriendin Bine de Sitter, die vanaf 1910 in Domburg woonde, en bij Toorop. Zijn vaste verblijfplaats was ‘een ouderwetsch deftig heerenhuis, laag en eenvoudig van bouw’ aan de Markt.⁶⁷

Urenlang werd er gepraat over kunst en aanverwante zaken. Daarbij kwamen niet alleen de ontwikkelingen in de Amsterdamse en internationale kunstwereld aan bod, maar werden ook plannen gemaakt voor een jaarlijkse zomerexpositie.

De Nederlandse kunst bevond zich in de jaren 1907–1915/1916 in een stroomversnelling van kleurrijke en vormvrije, elkaar razendsnel opvolgende experimenten. In het Nederlandse modernisme van die jaren zijn twee hoofdrichtingen te onderscheiden: een Amsterdamse, die werd bepaald door het kubisme, het Duitse expressionisme en het futurisme en die zich in het bijzonder op de tentoonstellingen van de Moderne Kunstkring tussen 1911 en 1913 manifesteerde; en een Parijs–Domburgse, die vooral werd gekenmerkt door het luminisme en een aanzet tot het kubisme.

Het Nederlandse luminisme was geïnspireerd op Van Gogh en op de moderne Franse stromingen. Het streefde naar een nieuwe lichtweergave en een persoonlijkere expressie. Als nieuwe beweging in de schilderkunst had het zijn basis op Walcheren en beleefde het zijn topjaren in de periode 1908–1911. De voormannen Jan Toorop en Piet Mondriaan (1872-1944) wilden niet alleen de werking van het licht weergeven, maar ook wat zij daarbij ondergingen, de sensatie ervan.⁶⁸

De Domburgsche Tentoonstellingen

Van 1911 tot en met 1921 – met uitzondering van 1918 – hebben de Domburgsche Tentoonstellingen plaatsgehad in een speciaal daarvoor ontworpen withouten ‘kunstzaaltje’, dat schuin tegenover het Badpaviljoen werd opgetrokken. Toorop ontwikkelde de plannen, met Mies Elout aan zijn zijde en de in Domburgse zaken ingevoerde Paul Elout als ruggensteun.

De tentoonstelling van 1911 was een zeer geslaagd experiment; in 1912 stelde men daarom een vast regelingscomité in dat bestond uit de kunstenaars Jan Toorop, Ferdinand Hart Nibbrig, Jacoba van Heemskerck, Mies Elout en Jan Heyse.

Hart Nibbrig bracht sinds 1910 de zomers met zijn gezin in het Zeeuwse Zoutelande door. Daar schilderde hij voornamelijk zonnige neo-impressionistische duinlandschappen, dorpsgezichten en figuren. Op de tentoonstelling van 1912 hing zijn olieverf *Zoutelande*, ca. 1910–1915, als *Late zon*. Dit bijzondere, weer in een vermenging van technieken uitgevoerde werk, doet denken aan Toorops in een warm licht badende *Duinen bij Zoutelande* uit 1907.⁶⁹



Jan Toorop, *Duinen en zee te Zoutelande*, 1907, olieverf op doek, Kunstmuseum Den Haag.
Ferdinand Hart Nibbrig, *Duinen en zee bij Zoutelande*, z.j., olieverf op doek, Singer Museum Laren.

Jacoba van Heemskerck (1876-1923) bracht vanaf 1908 de zomers regelmatig in Domburg door met haar vriendin de kunstverzamelaar, mecenas en landbouwpionier Marie Tak van Poortvliet (1871-1936), die naast het Badhotel de Villa Loverendale had laten bouwen. Van Heemskerck werkte aanvankelijk naturalistisch – mede beïnvloed door de lessen die Hart Nibbrig haar in de periode 1901-1904 in Laren had gegeven – maar ook zij kwam in Domburg in de ban van het luminisme. Zij heeft lang naar een eigen stijl gezocht en vond die uiteindelijk bij de expressionistische Berlijnse groep Der Sturm van Herwarth Walden. Vanaf 1914 gaf zij haar werken zelden nog een inhoudelijke titel. Zo heet een olieverf uit 1915 van witte zeilschepen op een meer *Bild no. 23*. Van Heemskerck ontleende haar motieven vaak aan de Manteling-bossen en zee bij Domburg, bij uitstek geschikt voor de houtsnede waarop zij zich in het bijzonder zou gaan toeleggen.⁷⁰



Jacobaca van Heemskerck, *Bild [landschap met Boom]*, 1915, olieverf op doek, MIVP Museum Domburg.

Jacobaca van Heemskerck, *Bild no. 23 [Zeilboten]*, 1915, olieverf op doek, Kunstmuseum Den Haag.

Mies Elout had haar eerste teken- en schilderlessen als privé-leerling van de Middelburgse schilder Willem Schütz gekregen; op advies van Toorop volgde zij in de periode 1899–1901 enkele cursussen aan de Haagse Academie. Zij pointilleerde tot rond de Eerste Wereldoorlog, meest olieverfschilderijen en kleurpotloodtekeningen

van landschappen en dorpsgezichten. Haar stillevenen schilderde ze vaak in olieverf en naturalistisch, soms met een symbolistische toets. Toorop heeft grote invloed op haar tekenkunst uitgeoefend, bewerkstelligde subtiele nuanceringen daarin. Van Mondriaan leerde zij haar onderwerpen monumentaler te zien, meer met contrasten te werken en de betekenis van een enkele lijn te beproeven. De laatstgenoemde bracht haar tot experimenten met de vorm, zoals duidelijk zichtbaar is in de olieverf *Bevroren zee* uit 1916.⁷¹



Mies Elout-Drabbe, *Portret van Piet Mondriaan*, 1915, houtskool en zwart krijt op papier, Kunstmuseum Den Haag.

Mies Elout-Drabbe, *Bevroren zee*, 1916, olieverf op doek, ICEAC CFVV.



Jan Heyse (1882-1954) was een vak- en ambachtsman. Niet alleen beheerste hij vele technieken, hij paste hen ook met een bijna middeleeuws geduld toe. Er schuilt een piëteit in zijn werk, die los lijkt te staan van een direct religieuze betekenis en symboliek.

Jan Heyse, *Arnemuidische met kind*, 1909, tempera op paneel, part. coll.

Een treffend voorbeeld daarvan is de temperaschildering *Arnemuidische met kind* uit 1909, die op de eerste Domburgsche Tentoonstelling hing.⁷²

Aanvankelijk hadden de tentoonstellingen een 'Walchersch' karakter: de deelnemers woonden of werkten in de zomer op Walcheren. De uit België gevluchte kunstenaars

rekende men daar vanaf 1915 ook toe. Tot hen behoorden Emmanuel Viérin (1869-1954) uit Kortrijk en zijn collega's Jozef Posenaer (1876-1935) en Frans Willems (1877-1945) uit de omstreken van Antwerpen. Later voegde Jean Gouweloos (1868-1943) uit Brussel zich er – via Amsterdam en het vissers- en schildersdorp Volendam – nog bij. Eveneens uit België kwam de Hongaarse kunstenaar Maurice Góth (1873-1944) met zijn vrouw Ada en dochtertje Sárika. Deze onder meer in München, Wenen, Szolnok, Nagybánya en Parijs opgeleide schilder, nam ook deel aan de tentoonstelling van 1915, waar hij verraste hij met een bijzondere olieverf van zijn vrouw Ada in een strandstoel, *Strandbeeld* uit 1915.



Maurice Góth, *Strandbeeld*, 1915, olieverf op doek, part. coll.

Hoewel de rechtstreekse banden met het buitenland door de Eerste Wereldoorlog werden verbroken, was het kunstleven in Domburg ook na 1914 nog veelzijdig en van betekenis. Naast Toorop hebben de kunstenaar Lodewijk Schelfhout (1881-1943), die van 1903 tot 1913 in Parijs woonde, en zijn collega Conrad Kickert (1882-1965), tevens kunstcriticus en -verzamelaar, die er na 1912 en vooral vanaf 1919 merendeels verbleef, een belangrijke rol in de internationale contacten gespeeld.⁷³

Vanaf 1916 werden de exposities breder van opzet en nodigde men ook niet op Walcheren werkende kunstenaars uit. Met Jan Sluijters werd in 1916 de Amsterdamse richting binnengehaald en vanaf 1917 kregen ook volgelingen van de Franse schilder Henri Le Fauconnier (1881-1945) een plaats. Zelf deed Le Fauconnier aan de Domburgsche Tentoonstellingen van 1914 en 1917 mee. Op de laatstgenoemde tentoonstelling hing onder meer het schilderij *Jonge Boerin* of *Zeeuwsche Boerin*, dat in

krachtige penseelstreken is uitgevoerd met veel aandacht voor licht- en schaduw-effecten. De op Jawlensky-achtige wijze omfloerste ogen doen denken aan het werk van Le Fauconniers vrouw, de Russische kunstenares Maroussia Barannikoff; haar pastels worden erdoor gekenmerkt.⁷⁴



Henri Le Fauconnier, *Zeeuwsche Boerin*, ca. 1914, olieverf op doek (marouflé), Galerie Het Noorderlicht Domburg.

Carry van Biema, *Mäberin*, z.j., olieverf op board, part. coll.

Omstreeks 1915 waren de meeste moderne Nederlandse schilders naar een stemmigere schilderwijze teruggekeerd, enkele uitzonderingen daargelaten. Le Fauconnier drukte tijdens zijn verblijf in Nederland van 1914 tot 1920 een belangrijk stempel op het heersende kunstklimaat en zette daarmee de toon voor het rustigere vaarwater waarin de Nederlandse kunst terecht kwam: een figuratief expressionisme dat al gauw werd nagevolgd en een gedempte kleurstelling die zou uitmonden in wat men later omschreef als de Bergense School. Kunstenaarsverenigingen als Het Signaal en De Branding kwamen eruit voort.⁷⁵

Een slotakkoord vormden de twee exposities van moderne internationale grafiek, die in 1921 in het Domburgse kunstzaaltje werden gehouden. Er was voornamelijk werk van Nederlandse en Belgische kunstenaars ingezonden; onder meer Gustave De Smet en Frits Van den Berghe waren met respectievelijk houtsneden en tekeningen vertegenwoordigd. Bijzonder was de aanwezigheid van de Hannoverse kunstenares Carry van Biema (1881-1942) met enkele aquarellen.

Het was niet het nationale karakter dat de deelnemers bond, schreef Marie Tak van Poortvliet in het blad *Op de Hoogte*, maar de gelijkheid van streven waarbij 'het individu scheppend optreedt uit innerlijken drang om vorm te geven aan datgene, wat als idee in hem leeft en woelt'.⁷⁶ De weg leek open te staan voor de nieuwste ontwikkelingen. Maar toen het gebouwtje na hevige stormen in de winter van 1921 op 1922 dreigde in te storten, besloot men het neer te halen en niet te herbouwen. Zo kwam er met een zekere symboliek een einde aan de tentoonstellingen.

Een veelheid van stijlen is in het algemeen kenmerkend voor de Domburgsche Tentoonstellingen; het niveau van de tentoongestelde werken lag ver uiteen. Kwaliteit was niet de verbindende factor, veeleer lag die in onderlinge vriendschappen, liefde voor het Walcherse land en plezier in het werk.

De Domburgse schilderijtentoonstelling van 1911 was vernieuwend geweest in het Nederlandse luminisme, maar de eerste expositie van de Moderne Kunstkring in het najaar van dat jaar in Amsterdam had al laten zien dat het luminisme als nieuwste richting was uitgewerkt. Met de aanzet tot het kubisme in het volgende jaar,

bevestigden de eerste Domburgsche Tentoonstellingen evenwel hun avantgardistische karakter. Een karakter dat wellicht het treffendst werd weerspiegeld in de solitaire ontwikkeling die Mondriaan tijdens de Eerste Wereldoorlog in Domburg doormaakte. Piet Mondriaan deed in 1911 en 1912 aan de Domburgsche Tentoonstellingen mee. Diep onder de indruk van Toorops Zeeuwse werken op de St. Lucastentoonstelling van 1908, was hij in september van dat jaar voor het eerst naar Domburg gereisd. Hij zou er tot ongeveer 1916 regelmatig langere tijd doorbrengen.

In 1908 gold Mondriaan als een gevestigd schilder. Begonnen in de traditie van de Haagse School, was hij vanaf 1897 vrijer gaan schilderen, vloeiender en schematischer, en mede door zijn belangstelling voor de theosofie ook symbolistisch. Zijn vormen werden steeds eenvoudiger, kleurcontrasten steeds scherper. Het fauvisme miste zijn uitwerking op hem niet, maar vooral het luminisme heeft hem geïnspireerd. Aanvankelijk gaf hij daar een eigen richting aan; na zijn kennismaking met het Franse kubisme, omstreeks 1912, zou zijn werk op zichzelf een eigen richting gaan vormen. Mondriaan was zich ervan bewust dat hij op zoek naar 'de juiste beelding' een eenzame weg was ingeslagen en dat het nog lang niet duidelijk was waarheen die zou leiden.

Het begin was de vervanging van de natuurlijke kleur door de 'zuivere' kleur geweest en vervolgens de natuurlijke vorm door de 'zuivere vorm'. Op de tentoonstelling van 1911 hing zijn monumentale en tegelijkertijd confronterende *Zeeuwsche Kerktoeren* uit 1911; op die van 1912 het weidse en weldadig aandoende *Duinen bij Domburg (Duin V)*, uit 1910; beide werken zijn stappen in de richting van de Nieuwe Beelding.⁷⁷



Piet Mondriaan, *Zeeuwsche Kerktoeren*, 1911, olieverf op doek, Kunstmuseum Den Haag.

Piet Mondriaan, *Duinen bij Domburg [Duin V]*, 1909-1910, olieverf op doek, Kunstmuseum Den Haag.

Eind 1911 vertrok Mondriaan naar Parijs, waarvandaan hij in 1912 en 1913 bliksembezoekjes aan Nederland en Domburg bracht. Zijn korte bezoek aan Nederland in de zomer van 1914 werd een vierjarig verblijf, in ieder geval tot begin 1915 steeds in Domburg, daarna verdeeld over Laren en Amsterdam met wellicht nog een enkel bezoekje aan Domburg. Hij kon daar in 1914–1915 in het huis van Bine de Sitter logeren, waar Mies Elout hem aan het werk zag. Mondriaan had in Domburg net als later in Laren weinig contact met zijn collega's, wel wandelde hij zo af en toe met Mies Elout langs zee, een schetsboekje in de hand.⁷⁸

Pas in 1919, toen de grenzen na beëindiging van de oorlog weer waren opengesteld en het leven enigszins was genormaliseerd, keerde Mondriaan, zoals we hebben gezien, naar Parijs terug. De Tweede Wereldoorlog zou hem van Parijs naar Londen en uiteindelijk naar New York voeren.

Over het geheel gezien bleven de tentoonstellingen hun aantrekkingskracht op een gevarieerd publiek behouden. Toorop was een enorme trekpleister en er waren altijd wel mooie werken te zien. Dat het avant-gardekarakter geen stand hield, maakte de gemiddelde bezoeker niet uit. De tentoonstellingen werden regelmatig in de kranten en kunsttijdschriften besproken; zij waren de ene keer interessanter van samenstelling dan de andere en onder de deelnemers waren tal van bekende namen te vinden.

Zo had de tentoonstelling van 1914 het veld kunnen verruimen door de deelname van op Walcheren werkende Amerikaanse, Engelse, Franse en Duitse kunstenaars en de aanwezigheid van een verzamelaar als de Amsterdamse diamantair Willem Beffie, die zich zowel voor Le Fauconnier en de Franse ontwikkelingen interesseerde als voor de Duitse expressionisten, maar het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog maakte daar korte metten mee.

De twee grafische tentoonstellingen van 1921 weken van de regelmaat af, niet alleen door de toespitsing op grafiek maar ook en vooral omdat ze weer een vinger aan de pols van de tijd legden en vol beloften voor de toekomst leken. Die toekomst was er, maar niet meer in Domburg.

Zoals voor de meeste kunstenaarskolonies in Europa gold, luidde de Eerste Wereldoorlog voor Domburg langzaam aan het begin van het einde in. Na de oorlog voldeed de idylle van het landleven de kunstenaars niet meer en zochten zij de harde werkelijkheid van het bestaan in de stad. Geleidelijker gold dat voor Domburg in het neutraal gebleven Nederland. De omgeving bleef een even grote inspiratiebron als tevoren. Het was vooral Jan Toorop, de alles verbindende factor, die wegviel. In 1922 logeerde hij vermoedelijk voor het laatst langere tijd in de badplaats. Daarna bleven zijn nauwste kunstvrienden aanvankelijk nog wel komen, maar steeds minder vaak. De kunstenaarskolonie Domburg maakte plaats voor de familiebadplaats.

Bergen

In het Noord-Hollandse dorp Bergen ontstond pas in het tweede decennium van de twintigste eeuw een kunstenaarsgemeenschap rond de zgn. Bergense School, die dan ook niet tot de klassieke kunstenaarskolonies kan worden gerekend. Weliswaar hadden zich voor die tijd al schilders en schrijvers in het beschutte dorp gevestigd, maar aanvankelijk met te weinig samenhang om van een gemeenschap laat staan kolonie te kunnen spreken.⁷⁹



De Hoflaan te Bergen NH.

De eerste kunstenaars die omstreeks 1900 in Bergen gingen wonen, deden dat om persoonlijke redenen. Jaap Veldheer en Job Graadt van Roggen trouwden met meisjes uit Bergen en omgeving.⁸⁰ Zij hadden elkaar leren kennen op de Amsterdamse Academie. De van jongs af dove Graadt van Roggen (1867-1959) richtte zich oorspronkelijk op de etstechniek, maar na een bezoek aan Barbizon in de zomer van 1904, begon ook hij naar buiten te trekken om te schilderen. Vanaf 1910 kwam hij onder invloed van het luminisme tot een licht en zomers kleurgebruik.⁸¹ Veldheer (1866-1954) heeft vooral bekendheid verworven met illustratieve houtsneden, die hij op zijn eigen pers afdruckte.⁸²

Deze kunstenaars werkten nog relatief traditioneel; tussen 1907 en 1912 vestigde zich een jongere garde in Bergen, die de basis zou vormen van de Bergense School.

Charley Toorop wordt vaak tot de School gerekend, maar zij behoorde er vermoedelijk evenmin als Leo Gestel volledig toe, hoewel zij beiden in Bergen woonden en invloed van de School hebben ondergaan. Leo Gestel (1881-1941) was een van de belangrijke vernieuwers in de periode net voor de Eerste Wereldoorlog. Zijn landschappen, naakten, portretten en bloemstillevens zijn bijzonder in hun zeer expressieve verwerking van pointillistische, fauvistische, luministische, kubistische en futuristische invloeden. In 1911 kwam hij voor het eerst naar Bergen, in 1921 vestigde hij zich er. Nadat een grote brand in 1929 zijn atelier, met meer dan 400 kunstwerken had verwoest, verhuisde hij naar Blaricum.⁸³



Leo Gestel, *Drie paarden*, 1929, gem. techniek op papier, ICEAC CFVV.

Matthieu Wiegman, *Verbrande Pan, Bergen N.H.*, z.j., aquareel op papier, ICEAC CFVV.

Charley Toorop was net getrouwd toen zij in 1912 met haar man in Bergen ging wonen. In Domburg was zij vaak met haar vader de duinen ingetrokken om te schilderen; vanuit Bergen bleef zij aan de tentoonstellingen in het Zeeuwse kuststadje deelnemen. Experimenterend met verschillende stromingen, begon zij zich in deze periode tot een kunstenares met een heel persoonlijke uiting te ontwikkelen.⁸⁴ In 1921 liet haar vader een huis voor haar bouwen in Bergen.

De Bergense School

Henri Le Fauconnier en Piet van Wijngaardt hadden met hun ideeën, die onder meer in een uitgave van *Het Signaal* waren gepubliceerd, de basis gelegd voor de Bergense School. Zij propageerden verinnerlijking en expressiviteit, te bereiken door een versterking van kleuren en lijnen, een spel van licht en schaduw en het gebruik van dissonanten. De aan de Amsterdamse Academie opgeleide Van Wijngaardt (1873-1964) zocht naar een vereenvoudiging van vorm. Zijn landschappen en bloemstillevens schilderde hij in een kubistisch-expressionistische stijl met onverwachte kleurcontrasten en aandacht voor de werking van licht en donker. Met een voorbeeld van beide deed hij in 1917 aan de Domburgsche Tentoonstelling van dat jaar mee.⁸⁵

Er is geen vaste lijn te onderkennen in de lijst van schilders die tot de Bergense School worden gerekend, maar onder meer Arnout Colnot (1887-1983), Dirk Filarski (1881-1941), Matthieu Wiegman (1886-1971), Elsa Berg (1877-1942) en Mommie Schwarz (1876-1942) worden vaak genoemd.⁸⁶

Colnots kubistische expressionisme is uitgesproken krachtig en donker, dat geldt ook voor Filarski's werk, dat laat evenwel meer 'temperament' zien. Wiegman bracht een

religieus element in zijn schilderijen, waarbij hij niet altijd consequent de donkere kleurstelling van de School volgde. Het werk van Elsa Berg ademde in deze periode een mystieke en romantische sfeer, tussen symbolisme en expressionisme in, in haar kleurstelling volgde ze Le Fauconnier. Haar neef en latere echtgenoot Mommie Schwarz onderging in het bijzonder de invloed van Gestel en Charley Toorop. Hij werkte bij voorkeur als illustrator.⁸⁷



Dirk Filarski, *Landschap*, 1919, houtsnede op papier, ICEAC CFVV.
Elsa Berg, *De Processie*, 1919, houtsnede op papier, ICEAC CFVV.

Wim Schuhmacher (1894-1986) wordt niet vaak tot de School geteld. Hij was aanvankelijk, zoals veel van zijn collega's, als decoratieschilder werkzaam. In 1916 en 1917 woonde hij in Schoorl, waar op dat moment ook Elsa Berg, Mommie Schwarz en Dirk Filarski verbleven. In zijn vrije schilderwerk ging hij omstreeks 1916 van het luminisme over tot het donkertonige kubisme van de Bergense School. De olieverf *Boerderij* is vermoedelijk in 1916 ontstaan toen hij aan de vooravond stond van zijn donkergetinte kubistische periode.⁸⁸ Schumachers kubistische periode zou na 1925 plaatsmaken voor een magisch-realistische benadering.

De aanhangers van de School zochten hun onderwerpen meestal in stillevens, figuren en dorpsgezichten. Zo werd het Oude Hof in Bergen vele malen op doek vastgelegd, onder meer op krachtig expressieve wijze door Matthieu Wiegman en Mommie Schwarz.

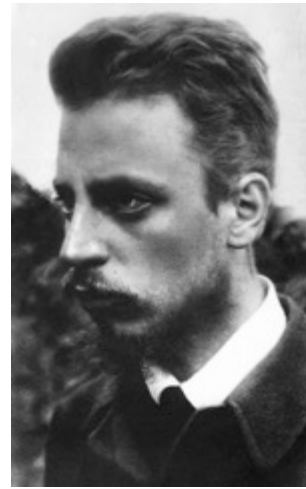
In 1917 kwam er meer samenhang, toen de verzamelaar en mecenas Piet Boendermaker een huis in Bergen kocht. Aan zijn villa liet hij een zaaltje aanbouwen waarin hij zijn groeiende Bergense School collectie onderbracht.⁸⁹

De naam 'Bergense School' werd vier jaar later, in 1921, voor het eerst gebruikt door Friedrich Markus Huebner in zijn publicatie over moderne kunst in Nederlandse particuliere verzamelingen.⁹⁰ Er bestaan verschillende opvattingen over de Bergense School en Bergen als kunstenaarsdorp of -kolonie, maar vast staat dat de kunstenaarsgemeenschap er tussen 1915 en 1925 een bloeiperiode kende.

De natuur gedooft dat u haar bespiedt, niet dat u haar ontraadselt

Het was Rainer Maria Rilke die in zijn 'Requiem' voor Paula Modersohn-Becker het besef toespitste dat de essentie van alle grote kunst is, dat de dingen hun geheimen hebben, hun stille wonderen, en die in hun kern weer te geven zonder hen aan te raken, aan te tasten, daar ging het om. Hij zag een glimp ervan in de werken van zijn

Worpsweder vrienden die het onherbergzame veenlandschap en de geharde bewoners van de Noord-Duitse kolonie in hun waarde lieten, maar niet zo voortreffelijk als Paula dat deed.⁹¹



Grafmonument voor Paula Modersohn-Becker door Bernhard Hoetger, 1916-1919, kerkhof Worpswede. Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*, 1906, olieverf op doek, Paula Modersohn Museum Bremen. Rainer Maria Rilke in 1900.

Gerard Bilders werd geraakt door de onverklaarbare intimiteit met de natuur die uit de werken van een aantal Franse Barbizon-kunstenaars sprak. De natuur als leermeester en als muze – zij is dat door de jaren heen gebleven. In Oosterbeek werd zij met ontzag weergegeven, in Katwijk telde zij voor de kunstenaars niet zo mee, behalve als het geweld vanuit zee dat niet te beheersen was, en in Laren was zij aanvankelijk de basis maar wonnen menselijke bezigheden het pleit, in Domburg bleef zij al dan niet bewust allesbepalend, tot in Mondriaans plus-minus werken toe, en in Bergen ten slotte, half meetellend, werd ze vanuit een algemeen duister palet naar voren gehaald om het experiment te dienen, maar dan wel vanuit de oervorm en steeds uiterlijk herkenbaar. Al deze richtingen getuigden van een intimiteit met de natuur, die de natuur in haar waarde liet. Dat geldt ook voor Mondriaan, die in zijn vergeestelijkingsproces weliswaar een hekel aan de natuur en de kleur groen had of voorgaf te hebben, maar in zijn kosmisch streven naar de harmonie van het ‘universeele’, de zoektocht naar de kern, de natuur wel degelijk leek te integreren.⁹²

¹ Jeroen Kapelle, ‘Oosterbeek kritisch bekeken’, in: Jeroen Kapelle (red.), *Magie van de Veluwezoom*, Arnhem: Terra Lannoo BV, 2006, 141-159, 155.

² Jacobus Craandijk, *Wandelingen door Nederland met pen en potlood*, deel 5, Haarlem: Kruseman & Tjeenk Willink, 1880, 335.

³ Saskia de Bodt, ‘Oosterbeek – Magie am Rand der Veluwe’, in: E.A. Luinstra (red.), *Im Lichte von Barbizon. Landschaften aus den Künstlerkolonien Tervuren, Kronberg und Oosterbeek*, Den Haag: Art Projects, 2000, 23-29, 23; Victorine Hefting, *Schilders in Oosterbeek 1840-1870*, Zutphen/Arnhem: De Walburg Pers/St. De Gelderse Bloem, 1981, 8, 9. Zie ook Saskia de Bodt, ‘Oosterbeek en Wolfheze. Een magische streek’, in: Saskia de Bodt (red.), *Schildersdorpen in Nederland*, Warnsveld: Terra Lannoo BV, 2004, 14-20.

-
- ⁴ Jeroen Kapelle, 'Kijkend naar Duitsland', in: Kapelle (red.) 2006: 69-83, 69-75. De Düsseldorfse Malerschule is de benaming voor een groep schilders die tussen 1819 en 1918 op enigerlei wijze aan de Königlich-Preußische Kunstakademie in Düsseldorf verbonden waren.
- ⁵ Jeroen Kapelle, 'Vernieuwing op de Veluwezoom', in: Kapelle (red.) 2006: 107-139, 109. Ook Bakhuyzen (1795-1860) en Van Deventer (1822-1886) zouden regelmatig naar de Veluwezoom terugkeren; Else Maas, *Kneppelhout en de Veluwse schildersbent*, Heelsum: Stichting 'De Haagsche School', 1983, 57-58; Saskia de Bodt, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, 137; Anne Tabak, 'Willem Roelofs (1822-1897)', in: John Sillevius & Anne Tabak, *The Hague School Book*, Zwolle/The Hague: Waanders/Gemeentemuseum Den Haag, 2004², 205-215, 209.
- ⁶ Kapelle (69-83), in: Kapelle (red.) 2006: 71, 82 (noot 4); John Sillevius, 'Jozef en Isaac Israëls: zo vader, zo zoon', in: John Sillevius (red.), *Jozef en Isaac Israëls. Vader & zoon*, Zwolle/Den Haag: Waanders/Gemeentemuseum Den Haag, 2008, 27-42, 27. Israëls wordt meestal zonder trema geschreven.
- ⁷ Hans Kraan, 'Nederland en Barbizon. Kunstenaars gaan en komen', in: John Sillevius & Hans Kraan (red.), *De School van Barbizon. Franse meesters van de 19^{de} eeuw*, Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1985, 89-104, 91-92. Bij Israëls was de basis voor zijn sentimentvolle benadering van het harde vissersleven vermoedelijk al in Düsseldorf gelegd. Hij oogstte er in binnen- en buitenland veel succes mee, Sillevius (27-42), in: Sillevius (red.) 2008: 28, 30.
- ⁸ Hefting 1981: 17; Kapelle (107-139), in: Kapelle (red.) 2006: 107.
- ⁹ Kapelle (107-139), in: Kapelle (red.) 2006: 107-110.
- ¹⁰ Idem: 119-120. Mauve werd bijna kind aan huis bij de familie Bilders; hij was een tijdlang verliefd op de oudste dochter Elisabeth. Zie ook Anne Tabak, 'Anton Mauve (1838-1888)', in: Sillevius & Tabak 2004²: 289-299, 290.
- ¹¹ Brief van Gerard Bilders aan Johannes Kneppelhout d.d. 28 sept. 1860, Kraan (89-104), in: Sillevius en Kraan (red.) 1985: 90.
- ¹² L. Alleman, 'Maria Vos 1824-1906', in: Anneke Oele, Miriam van Rijsingen & Hesther van den Donk (red.), *Bloemen uit de kelder. Negen kunstenaressen rond de eeuwwisseling*, Zwolle/Arnhem: Waanders/Gemeentemuseum Arnhem, 1989, 19-23.
- ¹³ Kapelle (107-139), in: Kapelle (red.) 2006: 134.
- ¹⁴ Ingelies Vermeulen en Ton Pelkmans, *Marie Bilders-van Bosse 1837-1900. Een leven voor kunst en vriendschap*, Oosterbeek: Uitgeverij Kontrast, 2008, 32, 35, 38; Jeroen Kapelle, 'Het schilderachtige landschap van de Veluwezoom', in: Kapelle (red.) 2006: 15-51, 20, 42-43.
- ¹⁵ Emke Raassen-Kruimel, 'Mauve en de schilders van Laren', in: Saskia de Bodt & Michiel Plomp (red.), *Anton Mauve 1838-1888*, Bussum: Uitgeverij Thoth, 2009, 98-129, 98. Zie ook noot 10.
- ¹⁶ Jeroen Kapelle, 'Epiloog', in: Kapelle (red.) 2006: 195-201, 197.
- ¹⁷ Norbert Hostyn, *Euphrosine Beernaert. Landschapschilderes 1831-1901*, Oostende: Museum voor Schone Kunsten, 1990, 42-45; 65; 123-131; 135. Bovendien bracht Beernaert in een particulier huis in Wolfheze decoratieve landschapsschilderingen aan. Francisca van Vloten, 'Euphrosine Beernaert. Oostende 11 april 1831 – Elsene 7 juli 1901', in: Francisca van Vloten (red.), *Een tere stilte en een sterk geluid. Domburgse dames en Veerse joffers*, Deventer: De Factory, 2009, 23-25.
- ¹⁸ De Bodt (23-29), in: Luinstra (red.) 2000: 23, 26.
- ¹⁹ Ronald de Leeuw, 'Introduction', in: Sillevius & Tabak 2004²: 7-13, 7-8.
- ²⁰ Laren is een van de kolonies die in dit hoofdstuk aan bod komen, Nunspeet wordt belicht in het hoofdstuk over de Vereniging van Europese Kunstenaarskolonies EuroArt.
- ²¹ Saskia de Bodt, 'Inleiding. Schildersdorpen in Nederland', in: De Bodt (red.) 2004: 8-11, 9-10.
- ²² Zoetelief Tromp woonde van 1899 tot 1919 in Blaricum, Emke Raassen-Kruimel, 'Kunstlerkolonien in den Niederlanden', in: Claus Pese (red.), m.m.v. Matthias Hamann & Ruth Negendanck, *Kunstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2001, 93-100, 96.
- ²³ Ibidem; Jan van Brakel, 'Katwijk, een schilderachtig dorp', in: Freek Wagter & Thea Deckers (red.), *Katwijk in de schilderkunst*, 2011⁴, 9-29, 16-17.
- ²⁴ Onder hen 13 kunstenaars uit Engeland, twaalf uit Duitsland en twaalf uit Amerika, André Groeneveld, 'Katwijk, een kunstenaarsdorp met een lange en rijke traditie', in: Francisca van Vloten (red.), *Nieuw Licht! Jan Toorop en de Domburgsche Tentoonstellingen 1911-1921*, Deventer: De Factory, 2011, 15-21, 16.
- ²⁵ Liebermann zou in 1894 naar Katwijk terugkeren; Bartels maakte in 1889 o.m. een studiereis naar Walcheren; Munthe kwam al als kind met zijn ouders naar Katwijk, ook hij liet een atelierwoning aan de Boulevard van het dorp bouwen, Tiny de Liefde-van Brakel, 'Schildersezels langs de vloedlijn', in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴, 31-51, 35; Van Brakel (9-29), in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴: 20-21; Werner Mayer, 'Andere Duitse schilders', in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴: 103-121, 115, 118.

²⁶ Von Bartels werkte de olieverfschetsen overigens vaak uit tot aquarellen en/of gouaches, André Groeneveld, 'Catalogus Katwijk', in: Van Vloten (red.) 2011: 39-61, 50-51, 54-59.

²⁷ Th. (Hendrik) de Veer, 'Katwijk aan Zee', in: *Eigen Haard*, 31 (1905), 583-586.

²⁸ Zelfs een enkele Midden-Europese, Scandinavische, Russische en Japanse kunstenaar werd geregistreerd in Katwijk, Michael Kitson, 'Britse kunstenaars in Holland, speciaal met betrekking tot Katwijk', in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴, 63-81, 80, 81; Annette Stott, 'Amerikaanse kunstenaars', in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴, 123-135, 123, 125, 128-129; Norbert Hostyn, 'Belgische kunstschilders', in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴, 137-149, 141, 144, 147.

²⁹ Jan van Brakel, 'Katwijk internationaal', in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴: 151-159; Van Brakel (9-29), in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴: 21; Groeneveld (39-61), in: Van Vloten (red.) 2011: 40-41, 46-47, 52-53; De Liefde-van Brakel (31-51), in: Wagter & Deckers (red.) 2011⁴: 48; 'Notes par Louis Jacob Hartz', <https://www.genealogieonline.nl/fr/stamboom-waard/I3654.php>. Zie ook Arend-Jan Sleyster, Arend-Jan Sleyster, Annemarie Kingmans-Claas & André Groeneveld (red.), *Kunst, Visserij en Handel. Toorop, Sluiter, Munthe en de schilderijtentoonstelling 1902*, Katwijk: Katwijks Museum, 2002.

³⁰ Francisca van Vloten, 'Tussenstation Wenen: Jan Toorop van Katwijk naar Domburg', *Zeeuws Tijdschrift*, 49 (1999) 1, 12-21, 15; Saskia de Bodt, 'De sterke vrouwen van Katwijk', in: De Bodt (red.) 2004: 44-51, 48; André Groeneveld (39-61), in: Van Vloten (red.) 2011: 39-61, 39.

³¹ Wel kon men op de gastenlijsten door de jaren heen namen aantreffen van schilders die ook in andere kunstenaarsdorpen werkten. In zekere zin waren er dus wel kruisbestuivingen, Saskia de Bodt, 'De sterke vrouwen van Katwijk', in: De Bodt (red.) 2004: 44-51, 47; Groeneveld (15-21), in: Van Vloten (red.), *Deventer: De Factory*, 2011, 15-21, 20-21.

³² André M.M. de Valk, 'Albert Neuhuys', in: *Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum - Holland tussen 1890-heden/De Valk Lexicon kunstenaars Laren-Blaricum*, <http://www.devalk.com/kunstenaars/neuhuys/neuhuys.html>. De inspiratie voor zijn specialisatie in interieurtaferelen met figuren had Neuhuys o.m. opgedaan in Nunspeet.

³³ Zie o.m. Jeroen Kapelle, 'Oosterbeek, Amsterdam, Den Haag', in: Saskia de Bodt & Michiel Plomp (red.), *Anton Mauve 1838-1888*, Bussum: Uitgeverij Thoth, 2009: 32-67, 61, 67; en Emke Raassen-Kruimel, 'Mauve en de schilders van Laren', in: idem, 98-129, 107, 111.

³⁴ Emke Raassen-Kruimel, 'Laren in het voetspoor van de Haagse School', in: Anne van Lienden & Marja Jager (red.), *Made in Laren. Mauve tot Mondriaan*, Bussum: Thoth, 2014, 13-51, 33.

³⁵ Raassen-Kruimel (13-51), in: Van Lienden & Jager (red.) 2014: 37.

³⁶ Zie o.m. Renske Cohen Tervaert & Chris Stolwijk, 'De "fabriek". Anton Mauve en zijn handelaren', in: De Bodt & Plomp 2009: 136-145; Ann Blokland, 'Laren', in: *Van Barbizon tot Laren*, *Singer Bulletin* 15, maart 2002, 19; Raassen-Kruimel (13-51), in: Van Lienden & Jager 2014: 14-15; J.P. Koenraad, 'Jan Hamdorff Story', *De Valk Lexicon kunstenaars Laren-Blaricum*, <http://www.devalk.com/kunstenaars/hamdorff/hamdorff.html>.

³⁷ Raassen-Kruimel (13-51), in: Van Lienden & Jager 2014: 43.

³⁸ Suzette Haakma, *Leven voor de kunst. Etha Fles, een portret*, Utrecht: Stichting Matrijs, 2001, 34, 21-32; 33-42.

³⁹ Carole Denninger-Schreuder, *Schilders van Laren*, Bussum: Thoth, 2003, 31.

⁴⁰ Wally Moes, *Heilig ongeduld. Herinneringen uit mijn leven*, Amsterdam/Antwerpen: 1961, 190.

⁴¹ Denninger-Schreuder 2003: 33-36; Raassen-Kruimel (13-51), in: Van Lienden & Jager 2014: 14, 25, 33-37; https://nl.wikipedia.org/wiki/Arina_Hugenholtz; Haakma 2001: 39-40.

⁴² Denninger-Schreuder 2003: 7, 46-51.

⁴³ Zie voor Ascona o.m. Claus Pese, 'Artist Colonies in Europe. An Overview', in: Francisca van Vloten & Lloyd Nick (red.), *Masterpieces from European Artist Colonies*, Atlanta GA: Oglethorpe University Museum of Art, 2005, 13-16, 16.

Frederik van Eeden bezocht Ascona en de kolonie in maart 1904, Frederik van Eeden, *Dagboek 1878-1923*, H.W. van Tricht (red.), m.m.v. Hans van Eeden, dl. 2, 586. Zie voor de Nederlandse kolonies ook Lien Heyting, *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920*, Amsterdam: Meulenhoff, 1994, 57-96.

Zie voor Otto van Rees o.m.

⁴⁴ Francisca van Vloten, 'Dromen van weleer. Kunstenaars in Domburg 1898-1928', in: Ineke Spaander & Paul van der Velde (red.), *Reünie op 't duin. Mondriaan en tijdgenoten in Zeeland*, Zwolle/Middelburg: Waanders/Zeeuws Museum, 1994, 11-71, 18.

⁴⁵ Bij de Van Eedens – zie noot 50 – had Heijenbrock Martha's oudste broer Willem van Vloten leren kennen, die directeur was van het hoogovenbedrijf Phoenix in Hörde bij Dortmund en Heijenbrock uitnodigde daar te komen werken. In Hörde ontstonden indrukwekkende 'Industriebilder'. Behalve door Duitsland, reisde Heijenbrock door België, Groot-Brittannië en Zweden. Zijn verzameling gereedschappen, machines en grondstoffen vormden de basis voor het Museum van de Arbeid, dat in 1930 in Amsterdam werd gevestigd, Joh. Jansen, 'Heijenbrock, Johann Coenraad Hermann', *BWSA* 4 (1990), 81-86, <https://socialhistory.org/bwsa/biografie/heijenbrock>. Zie ook Cat. tent. *Herman Heyenbrock (1871-1948). Industriebilder*, Dortmund: Hoesch Museum, 1990.

⁴⁶ Zie noot 50.

⁴⁷ G.H.C. Stemming [Jan Veth], 'Tentoonstelling-Vereschagin in Arti', in: *De Amsterdammer*, [dagblad], 3 maart 1887. Enno Endt e.a., Richard Bionda, Carel Blotkamp & Ineke Middag (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam: Waanders/Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1991; Francisca van Vloten, 'Wars van 't algemeen erkende mooi. De schilders van Tachtig', in: *Zeeuws Tijdschrift*, 41 (1991), 104-110.

⁴⁸ Zie voor Jan Veth o.m. Fusien Bijl de Vroe, *De schilder Jan Veth 1864-1925. Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam/Brussel: Rap, 1987; Haakma 2001: 36-40.

⁴⁹ Zie Rein van der Wiel, *Ewijkshoeve. Tuin van tachtig*, Amsterdam: Querido, 1988; Raassen-Kruimel (98-129), in: De Bodt & Plomp (red.) 2009: 99.

⁵⁰ Bij de oprichtingsvergadering van de Etsclub waren Etha Fles en Wally Moes aanwezig; zij zouden evenals Suze Robertson lid worden, Haakma 2001: 37. De etsclub werd in 1896 opgeheven omdat het doel – aandacht voor de etskunst onder de jonge kunstenaars – was bereikt.

Willem Witsen werd door zijn huwelijk in 1893 een zwager van Van Eeden en Verwey. Zij waren getrouwd met respectievelijk de zusjes Betsy, Martha en Kitty van Vloten. Alleen het huwelijk van Albert en Kitty zou stand houden. De 'meisjes van Vloten' waren dochters van de theoloog, spinozist en literator Johannes van Vloten (1818-1883), wiens tweedelige Nederlandse *Aesthetika of Leer van 't Schoon en den Kunstmaak, naar uit- en inheemsche bronnen* (1881-1882³) het meest uitvoerige en populaire Nederlandse boek op dat gebied in de tweede helft van de negentiende eeuw was en hoogstwaarschijnlijk tevens verplichte leerstof op de kunstacademies, Carel Blotkamp, *Mondriaan in detail*, Utrecht/Antwerpen: Veen/Reflex 1987, 13-15. Zie ook Cornelie van Uuden & Pieter Stokvis, *De Gezusters Van Vloten. De vrouwen achter Frederik van Eeden, Willem Witsen en Albert Verwey*, Amsterdam: Bakker, 2008⁴; Francisca van Vloten, *Mondig voorwaarts. Johannes van Vloten en zijn kinderen*, Deventer: De Factory, 2011. Bijzonder voor die jaren was Van Vlotens streven voor een even goede opvoeding voor zijn dochters als voor zijn zoons.

⁵¹ Zie o.m. Cat. tent. *Ferdinand Hart Nibbrig 1866-1915*, Laren: Singer Museum, 1996; Caroline Roodenburg-Schadd, 'Niet het landschap, maar de "geest". De moderne kunst in Laren en Blaricum, circa 1890-1930', in: Van Lienden & Jager (red.) 2014: 55-147, 66-70; Francisca van Vloten, 'Catalogus Domburg', in: Van Vloten (red.) 2011: 64-181, 95-96.

⁵² Roodenburg-Schadd (55-147), in: Van Lienden & Jager (red.) 2014: 70-75. Breman was o.m. lid van de in 1903 opgerichte Gooise kunstenaarsvereniging De Tien, die groepsexposities organiseerde om een groter afzetgebied voor het werk van haar leden te creëren. De vereniging heeft niet lang bestaan; wel succesvol waren de tentoonstellingen in de door Hamdorff in 1913 gebouwde kunstzaal bij zijn hotel, J.P. Koenraad, 'Jan Hamdorff Story', De Valk Lexicon kunstenaars Laren-Blaricum, <http://www.devalk.com/kunstenaars/hamdorff/hamdorff.html>.

⁵³ Rinus Ferdinandusse & Ann Blokland, *Bosch Reitz. Schilder en wereldreiziger rond 1900*, Amsterdam: Six Art Promotion, 2002; Francisca van Vloten, 'Van Haringvloot tot chrysanthen en papavers. De schilder en verzamelaar S.C. Bosch Reitz (1860-1938)', in: *Zeeuws Tijdschrift*, 52 (2002), 5/6, 32-35.

⁵⁴ Zie o.m. Lieske Tibbe, *R.N. Roland Holst. Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over gemeenschapskunst*, proefschrift, Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam, 1994.

⁵⁵ Zie o.m. Maureen S. Trappeniers, *Antoon Derkinderen 1859-1925*, Den Bosch: Noordbrabants Museum, 1980.

⁵⁶ Na de Tweede Wereldoorlog stichtte Anna Singer-Brugh het museum Singer Laren, waar zich nog een belangrijk deel van de oorspronkelijke collectie van de Singers bevindt, Raassen-Kruimel (13-51), in: Van Lienden & Jager (red.) 2014: 47-51.

⁵⁷ Roodenburg-Schadd (55-147), in: Van Lienden & Jager (red.) 2014: 78-83. Frederik van Eeden, die aanvankelijk Van Gogh had bewonderd, zette zich later tegen hem af en nog meer tegen Jan Sluijters en Piet Mondriaan in: Frederik van Eeden, 'Gezondheid en verval in de kunst (naar aanleiding der tentoonstelling Spoor – Mondriaan – Sluyters)', in: *Op de Hoogte*, 6 (1909) 2, 79-85, 82. Zie ook Francisca van Vloten, 'Stirb und werde! De gelaagdheid in Mondriaans Zeeuwse werk', in: *Subliem Zeeland. Zeeuws Tijdschrift*, 57 (2007) 1/2, 63-69.

⁵⁸ Heyting 1994: 197-236.

⁵⁹ Vreedenburgh schilderde vooral stadsgezichten van Amsterdam, Raassen-Kruimel 13-51), in: Van Lienden & Jager (red.) 2014: 26.

⁶⁰ Van Vloten 2009: 5-7, 23-25; Hostyn 1990: 42-45; Zie voor Domburg als kunstenaarskolonie en de Domburgsche Tentoonstellingen ook Van Vloten (11-71), in: Spaander & Van der Velde (red.) 1994; Van Vloten: 2004, passim; Van Vloten 2011: passim; Francisca van Vloten, *Een levendig kunstgedoe. Handboek Domburgsche Tentoonstellingen 1911-1921*, Domburg: De Factory, 2016.

⁶¹ Zie voor Emile Claus o.m. Johan De Smet, *Emile Claus 1849-1924*, Willy Van den Bussche e.a. (red.), Gent: Snoeck-Ducaju, 1997; Johan De Smet, 'Emile Claus. Denken en voelen in kleur', in: *Ons Erfdeel*, 40 (1997), 57-65.

⁶² Van Vloten (11-71), in: Spaander & Van der Velde (red.) 1994: 18, 35. Van de Velde zou in 1906 de Kunstgewerbeschule in Weimar oprichten. Vanaf 1883 registreerde het *Domburgsch Badnieuws* de (opgegeven) bezoekers aan Domburg, daarvoor moest men het doen met gastenlijstjes, die slechts sporadisch bewaard zijn gebleven. Zo logeerde in 1877 Johannes van Vloten met zijn familie in het Badhotel, kwamen in 1878 de kerkschilder Johannes Bosboom en zijn echtgenote, de romanschrijfster Truitje Bosboom-Toussaint voor een verblijf naar de badplaats, was Carmen Sylva – zie noot 65 in de tekst – er in 1888 en 1889, bracht de Amerikaanse schilder James McNeill Whistler er met zijn vriend Jerome Elwell in 1900 een week door, logeerde de weduwe van Johannes van Vloten in datzelfde jaar met de schilderes Marie Wandscheer in Hotel het Schuttershof, waar ook de Belgische schilder Henri Cassiers, die dikwijls in Katwijk en Veere werkte, zijn intrek had genomen.

⁶³ Bertha Zuckerkandl, ‘Die Wiener Seession’, in: *Die Kunst für Alle*, 17 (15 jan. 1902) 8, 186-188, 186; Van Vloten 1999: 18.

⁶⁴ Handschrift van Plasschaerts “In Memoriam Jan Toorop (1858-1928)”, particuliere collectie, Francisca van Vloten, *Heimwee houdt ons gevangen. Kunstenaarsbrieven aan Mies Elout-Drabbe in Domburg*, Slibreeks nr. 49, Middelburg: SBK-Zeeland, 1990, 78-79. Door Mies Elout-Drabbe aangehaald als “Waar Toorop is, daar is ruimte”, in: N.N., ‘Mevrouw Elout-Drabbe over Toorops Zeeuwse tijd’, in: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 30 nov. 1950.

⁶⁵ Van Vloten (11-71), in: Spaander & Van der Velde (red.) 1994: 14.

⁶⁶ Brief van 5 okt. 1908 van Jan Toorop aan zijn collega Kees Spoor, Francisca van Vloten, ‘Colour, Colour and Sun. Introduction by the Editor/Farbe, Farbe und Sonne. Einleitung des Herausgebers’, in: Francisca van Vloten (red.), *Colour and Sun! Artists’ Colonies by the Sea/Farbe und Sonne! Künstlerkolonien am Meer. Domburg – Nidden/Nida – Ahrenshoop 1870-1930*, Deventer: De Factory, 2007, 9-11.

⁶⁷ Maria Viola, ‘Kunst te Domburg’, in: *Van Onzen Tijd*, 11 (1910-1911), 52, Nieuwe Reeks, deel 1, 409-411, 409. De met Toorop bevriende schrijver Arthur van Schendel was vanaf 1911 eveneens regelmatig met zijn gezin in Domburg. Later zouden ook de historicus Johan Huizinga en Rik Roland Holst zich bij de vriendschaar rond Toorop, Mies Elout en Bine de Sitter voegen.

⁶⁸ Francisca van Vloten, ‘Inleiding. Domburg, bakermat van het Nederlandse luminisme’, in Van Vloten (red.) 2011, 7-13, 8; Francisca van Vloten, ‘Jan Toorop en de Domburgsche tentoonstellingen’, in: idem, 23-29, 25.

⁶⁹ Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 95-96.

⁷⁰ Jacoba van Heemskerck fungeerde als comitélid t/m 1915, als deelnemer aan de tentoonstellingen t/m 1914; pas in 1920 zou zij zich weer bij het comité en de deelnemers aansluiten; Van Vloten 2009: 43-49. Zie ook A.H. Huussen jr. en J.F.A. van Paaschen-Louwerse, *Jacoba van Heemskerck van Beest 1876-1923. Schilderes uit roeping*, Zwolle: Waanders, 2005.

⁷¹ Van Vloten 2004: passim; Van Vloten (23-131), in: Van Vloten (red.) 2009: 27-35.

⁷² Francisca van Vloten, *In schoonheid verstilld. De kunstenaar Jan Heyse 1882-1954*, Zeeuwse Katernen nr. 12, Middelburg: Stichting Zeeuwse Katernen, 1996; Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 150-151.

⁷³ Het was Kickert geweest, die in 1910 in Amsterdam samen met Jan Toorop, Jan Sluijters en Piet Mondriaan de Moderne Kunstkring had opgericht. In 1909 was hij wel naar Parijs verhuisd, maar aanvankelijk verbleef hij er sporadisch. Zie voor meer gegevens over Schelfhout en Kickert en voor de Belgische kunstenaars het hoofdstuk over de kunstenaarskolonie Domburg in deze publicatie. Zie voor de Belgische vluchtelingen ook Francisca van Vloten, *Tijdelijk thuisland. Belgische kunstenaars in Domburg 1914-1918*, Francisca van Vloten (red.), met een bijdrage van Alex Elaut, Domburg: De Factory, 2014².

⁷⁴ Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 140-143.

⁷⁵ Arnold Ligthart, *Henri Le Fauconnier (1881-1945). Kubisme en Expressionisme in Europa*, Bussum: Thoth, 1993, 40-48; Van Vloten (23-29), in: Van Vloten (red.) 2011: 27. In het artikel ‘La sensibilité moderne et le tableau’ uit 1912 keerde Le Fauconnier zich tegen theorieën en abstractie en pleitte hij voor ‘gevoel’, Piet Spijk, *De Bergense School en Piet Boendermaker. Kunstverzamelaar in Amsterdam en Bergen*, Zwolle, Waanders, 1997, 31.

⁷⁶ Marie Tak van Poortvliet, ‘Graphische kunst te Domburg’, in: *Op de Hoogte*, 18 (1921), 254-255, 254. Zie voor Carry van Biema o.m. Francisca van Vloten, ‘Carry van Biema (1881-1942): Portret van een vergeten Duitse kunstenares’, in: *Jong Holland*, 19 (2003) 1, 30-38; Van Vloten 2009: 125-131; Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 170-171.

⁷⁷ Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 92-93. Zie voor Mondriaan ook J. M. Joosten en R. P. Welsh, *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*, Blaricum: V+K Publishing/Inmerc, 1998.

⁷⁸ Aldus Mies Elout aan Bram Hammacher, A.M. Hammacher, ‘Piet Mondriaan 1872-1944’, in: *Kroniek van kunst en cultuur*, 8 (1947) 9, 233-237, 233-234; mededeling van Renilde Hammacher-van den Brande.

⁷⁹ Zie ook Renée Smithuis, *Bergense School. De eerste Hollandse expressionisten 1914-1925*, Zwolle/Laren: Waanders/Singer Laren, 2015. Etha Fles kwam in 1907 naar Bergen, vanaf 1910 volgden de dichters Herman

Gorter en Henriette Roland Holst, en in 1913 onder de meer de kunstenaars Matthieu en Piet Wiegman. Zie ook noot 75 in de tekst.

⁸⁰ Frits David Zeiler, *De eerste kunstenaars in Bergen (NH) rond 1900*, Cahier nr. 9, Bergen: Museum Kranenburgh, 2000, 3-4. Veldheer en Graadt van Roggen hebben overigens beiden aan de Domburgsche Tentoonstellingen deelgenomen.

⁸¹ Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 97.

⁸² R.W.P. de Vries jr., 'De moderne Nederlandsche houtsnede. Inleiding (Slot', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 35 (1925) 69, 173-181, 173-176.

⁸³ Caroline Roodenburgh-Schadd & Anne van Lienden, *Leo Gestel 1881-1941*, Bussum: Thoth, 2015, 155-157, 157; Renée Smithuis, 'Catalogus Bergen', in: Van Vloten (red.) 2011, 184-211, 200-201.

⁸⁴ Nico J. Brederoo, *Charley Toorop. Leven en werken*, [Amsterdam/Utrecht]: Meulenhoff/Landshoff, 1982, 24-28; Van Vloten (23-131), in: Van Vloten (red.) 2009: 51-57.

⁸⁵ Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 144-145; Smithuis (184-211), in: Van Vloten (red.) 2011: 198-199.

⁸⁶ Renée Smithuis noemt maximaal 16 schilders, die van 1914 tot 1920 de kern van de Bergense School vormden, Smithuis 2015: 9-11.

⁸⁷ Spijk 1997: 46-47; Van Vloten (64-181), in: Van Vloten (red.) 2011: 146-147; Smithuis (184-211), in: Van Vloten (red.) 2011: 188-192; 196-197; 202-203, 206-207.

⁸⁸ Smithuis (184-211), in: Van Vloten (red.) 2011: 192-193.

⁸⁹ Spijk 1997: 59.

⁹⁰ F.M. Huebner, *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas*, Band I: Holland, Leipzig: 1922, 81.

⁹¹ Rilke schreef zijn 'Requiem für eine Freundin' eind oktober/begin november 1908 in Parijs. Zie ook Rainer Maria Rilke, *Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler*, Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing, 1903; Francisca van Vloten, *Het Zingen der Dingen. De kunstenaarskolonie Worpswede*, Deventer: De Factory, 2012, 5-11, 11.

⁹² 'For in nature the surface of things is beautiful but its imitation is lifeless. The objects give us everything, but their depiction gives us nothing' ['Denn in der Natur ist die Oberfläche der Dinge schön, aber ihre Nachahmung ist leblos. Die Objekte geben uns alles, aber ihre Darstellung gibt uns nichts'], Piet Mondrian, *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, edited by Harry Holtzman and Martin S. James. Documents of 20th-Century Art. Boston: G. K. Hall and Co, 1986, 17.