

# Tussen Vecht en Eem

Tijdschrift voor regionale geschiedenis



## Singer Laren

Vijftig jaar geschiedenis

Vijftig jaar culturele betekenis voor de regio

**Milieubewust  
ondernemen  
met Van Wijland**




Als uw drukwerk  
om denkwerk vraagt

**Drukkerij van Wijland** is een veelzijdige en innovatieve grafimedia onderneming. Met superieure high-tech waarborgen wij een vertrouwde afdrukkwaliteit. Met het FSC-keurmerk garanderen wij dat voor het gebruikte papier geen oerbossen zijn gekapt en er rekening is gehouden met mens en dier. FSC staat voor Forest Stewardship Council, een onafhankelijke organisatie die verantwoord bosbeheer nastreeft.

**Kies ook voor het FSC-keurmerk.**

Het draagt bij aan een positieve uitstraling van uw onderneming én het kost niets extra! Wilt u weten welke papersoorten in aanmerking komen voor het FSC-label, maak dan een afspraak zodat wij u kunnen adviseren bij uw keuze.

Kijk voor informatie op [www.vwijland.nl](http://www.vwijland.nl)



drukkerij van wijland bv

Caliskamp 7  
1251 XJ Laren  
Tel. 035-5382534

**Westland Verzekeringen**  
*Makelaars in Assurantiën*



**Hypotheken**  
**Verzekeringen**  
**Pensioenen**

Golfstroom 18 • 1271 CP Huizen • Postbus 38 • 1270 AA Huizen

Telefoon 035 52 61 370 • Fax 035-5240384

[info@westland-verzekeringen.nl](mailto:info@westland-verzekeringen.nl) • [www.westland-verzekeringen.nl](http://www.westland-verzekeringen.nl)

# Tussen Vecht en Eem

Tijdschrift voor regionale geschiedenis



Dit themanummer kwam tot stand met steun van

*Prins Bernard Cultuurfonds*

*VSBfonds*

*Stichting voor Volkshogeschoolwerk*

*G'Oud Consult*

Uitgegeven door de Stichting Tussen Vecht en Eem

# Inhoud

		Jan E. Lamme <b>Singer 50 jaar bron van inspiratie</b> <b>De betekenis van het Cultureel Centrum</b> <b>voor de regio</b>	185
Henk Michielse <b>Voorwoord</b>	115	Frans Berkers <i>Met jongeren naar het museum – kunst kijken</i>	210
<b>Programma Symposium 30 september 2006</b>	116	Ruud Gortzak <b>'Wij luisteren naar de wensen van het publiek.'</b> <b>Interview met Ineke Middag,</b> <b>directeur museumzaken Singer Laren</b>	211
Helen Schretlen <b>Het echtpaar Singer en het Gooi</b>	117	Soheila Najand <b>Community Art</b> <b>Kunstzinnige projecten rond</b> <b>sociale vraagstukken</b>	217
Thomas von der Dunk <i>Een kunstcollectie is geen kernispark</i>	134	Elke Pluijmen <b>Publiekseducatie in musea</b> <b>Singer Laren als voorbeeld</b>	225
Annette Stott <b>Hollandgekte</b> <b>De onbekende Nederlandse periode in</b> <b>de Amerikaanse cultuur</b>	135	Karin Abrahamse <b>Archiefnieuws</b> <b>Beeldende kunstenaars in archieven</b>	231
Paul Kempers <i>Hoe Wanda's conceptmemo</i> <i>het museum revolutioneerde (afl.1)</i>	159	<b>Boekbespreking</b> <b>Hendrikus Anthonius Dievenbach</b> <b>Een Larense kunstschilder uit de schaduw</b>	234
Carole Denninger-Schreuder <b>Schilderachtig Laren-Blaricum</b>	165	<b>Activiteitenagenda actueel</b>	237
Irmgard van Koningsbruggen <i>Schakel tussen toen, nu en straks</i>	178	<b>Colofon</b>	238
Emke Raassen-Kruimel <b>Bestaat er eigenlijk wel een Larense School?</b>	179		

**Illustratie voorpagina (inzet):** *William Henry Singer jr., Strand op het eiland Monhegan, 1901, olieverf op doek, 51,5 x 64,5 cm (coll. Singer Laren). Zie Helen Schretlen, p. 117 e.v.*

**Illustratie titelpagina:** *Doorkijkje met beelden tegen achtergrond van het voormalige woonhuis van de Singers en het prieel anno 2006 (foto TVE).*

**Fotografie:** Foto's van kunstwerken in collectie van Singer Laren, inclusief bruikleen, door Tom Haartsen.

Het tijdschrift *Tussen Vecht en Eem* verschijnt vier maal per jaar.

**Redactieadres** Hamerstraat 77, 1402 PS Bussum – 035-6918978 – e-mail: redactie@tussenvechteneem.nl

**Uitgever** Stichting Tussen Vecht en Eem

**Opmaak** Hans van Gelder en Joop Smids, Eemnes

**Druk** Drukkerij Van Wijland, Laren (NH)

© TVE 2006. Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten van de illustraties volgens wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars, aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrechts geregeld met Beeldrecht te Amsterdam. © c/o Beeldrecht te Amsterdam 2006.



# Vijftig jaar Singer Laren tussen Vecht & Eem

TVE grijpt graag elke gelegenheid aan om aangesloten organisaties in het historisch zonnetje te zetten. Vorig jaar was dat het vijftigjarige *Vestingmuseum* in Naarden, dit jaar het eveneens vijftigjarige *Singer Laren*. In de afgelopen decennia heeft Singer Laren een grote rol gespeeld in het culturele leven van het Gooi en ommelanden. Lees daarvoor het amusante artikel van Jan E. Lamme, waarin allerlei betrokkenen herinneringen ophalen aan de fantastische dingen die er in het Singer gebeurden, zoals de 680 grammofoonplatenconcerten of de jaarlijkse herfstflora en nog heel veel meer. En dan is er natuurlijk ook het Singer Museum, dat uitgroeide tot een belangrijke museale instelling met een uitstraling ver buiten de grenzen van Vecht en Eem.

## *De Singers en het Gooi*

Singer Laren kwam vijftig jaar geleden tot stand dank zij Anna Singer die ter herinnering aan haar man een museum en gehoorzaal stichtte. Hoe kwamen de Singers in het Gooi terecht? Dat wordt uit de doeken gedaan door Helen Schretlen, die de afgelopen jaren uitgebreid onderzoek verrichtte naar het echtpaar William en Anna Singer en de totstandkoming van hun collectie. Zij schreef er een boek over, dat tegelijk met dit thema-nummer verschijnt en waaruit wij enkele belangrijke passages mochten overnemen. Het was trouwens zo gek nog niet, die komst van de Singers naar Nederland. Aan het eind van de negentiende eeuw woedde er in de Verenigde Staten een ware *Hollandgekte*, die voor ons breed wordt geschilderd door prof. Annette Stott.

Het Gooi en meer in het bijzonder Laren en Blaricum behoorden tot de ongerepte plekken waar schilders uit de Haagse School in het laatste kwart van de negentiende eeuw graag naar toe gingen en groeiden uit tot 'het land van Mauve'. Carole Denninger schetst de cultuurgeschiedenis van deze 'schilder-

achtige' Gooise dorpen en hun befaamde kunstenaarskolonie. Vaak wordt in dit verband ook gesproken over de '*Larense School*' in de schilderkunst. Het streelt natuurlijk ons zelfgevoel als we een eigen Gooise kunstschool zouden bezitten. Maar bestaat die Larense School eigenlijk wel? Emke Raassen, al decennia lang conservator van het Singer Museum en kenner bij uitstek, beantwoordt de vraag uiteindelijk met wat mislukt en maren ontkennd.

## *Community Arts*

Medy van der Laan, de inmiddels vertrokken staatssecretaris voor cultuur, joeg de museumwereld op stang door haar bewering, dat musea veel te saai waren en veel meer jongeren en alloctonen moesten zien te trekken. We legden haar boude uitspraken voor aan een aantal betrokken auteurs met de vraag daarover een column te schrijven. Door dit nummer heen zijn vier van die columns te vinden, afwijkend vorm gegeven. Daarnaast schrijft Elke Pluijmen, museumconsulent, een artikel over de educatieve functie van Singer Laren en andere culturele instellingen, terwijl Soheila Najand, beeldend kunstenaar en directeur van InterArt in Arnhem, een bijdrage levert over wat men *Community Arts* is gaan noemen: kunstactiviteiten in relatie tot sociale vraagstukken. Zo kijken we ook naar de toekomst van Singer Laren en andere kunstinstellingen.

Dit nummer, evenals het bijbehorende symposium op 30 september a.s., is tot stand gekomen in zeer nauwe samenwerking met Singer Laren, in het bijzonder met Ineke Middag, directeur museumzaken van Singer Laren en gastredacteur voor dit speciale thema-nummer. De samenwerking was buitengewoon prettig en vruchtbaar. Resultaat is een fraai nummer van TVE, waar we heel trots op zijn.

*Henk Michielsse*  
voorzitter TVE

**Singer Laren tussen Vecht & Eem**  
**Over de culturele en historische betekenis van Singer Laren voor de regio**  
**Symposium 30 september 2006**  
**In Singer Laren**

Entree theater:

11.00 uur: Ontvangst en inschrijving, koffie

11.30 uur: **Opening** door drs. Karel Loeff, dagvoorzitter

namens TVE: Henk Michielse, voorzitter

namens Singer Laren: Reinier Sinaasappel, algemeen directeur.

11.45 uur: **Loving Art. The William & Anna Singer Collection**, drs. Helen Schretlen,

Presentatie (met beeldmateriaal) van de verzamelgeschiedenis en -motieven van William en Anna Singer.

12.15 uur: SINGER LAREN (My) Life!

Filmportret van Singer Laren als samenbindend cultureel instituut, met persoonlijke herinneringen van deelnemers aan 50 jaar Singer Laren.

12.45 uur: **De rol van Singer Laren als samenbindend cultureel instituut voor de regio –**

**nabeschouwing & vooruitblik** door Ineke Middag, directeur museumzaken Singer.

13.00 uur: **Lunchbuffet in de nieuwe Orangerie**

en aansluitend

**Bezoek tentoonstelling Loving Art. De William & Anna Singer Collectie**

15.00 uur: **De Gooise matras – nut & noodzaak van een sterke regionale culturele identiteit**

15.05 uur: Hoe zet je een regio op de culturele kaart?, Renske Krusinga e.a.

15.20 uur: Forumdiscussie

TVE gaat uit van een culturele identiteit in haar gebied, maar is die er ook? De vraag is actueel nu er een gemeentelijke herindeling en/of schaalvergroting staat te gebeuren. Wat zijn de kansen en/of bedreigingen daarvan voor Singer Laren en alle andere culturele en erfgoedinstellingen in de regio?

Centraal in het forum staat de vraag wat 'cultuurmarketing' kan betekenen in een 'schaalvergrotende' omgeving en hoe die er voor het Gooi e.o. uit zou moeten zien. Hoe kan het Gooi e.o. een gemeenschappelijke positieve (toeristische?) identiteit verwerven die ook door de bewoners gedragen wordt.

Forumvoorzitter: Karel Loeff.

16.30 uur: **Afsluiting & conclusies** door de dagvoorzitter

16.45 uur: Napraten onder het genot van een drankje (foyer, tuinzaal)

17.30 uur: Einde

De **deelnemersbijdrage** voor dit speciale symposium op deze bijzondere lokatie bedraagt € 20,00 (incl. koffie, lunch, drankje na en de bezichtiging van de tentoonstelling *Loving Art*).

Men kan zich aanmelden bij de Penningmeester van TVE, Plantsoen 14, 3755 HJ Eemnes door overmaking van de deelnemersbijdrage (€ 20,00) op giro 3892084, onder vermelding van Symposium en het volledige adres. (NB. Dank zij de speciale steun van Singer Laren kon de eerder in TVE genoemde prijs verlaagd worden).

Het symposium werd mogelijk gemaakt door financiële steun van

**VSBfonds**  
**Prins Bernard Cultuurfonds**  
**Gemeente Laren**  
**Gemeente Blaricum**  
**Singer Laren**

# Het echtpaar Singer en het Gooi

Helen Schretlen

Als resultaat van drie jaar wetenschappelijk onderzoek verschijnt dezer dagen de biografie van het verzamelaarsechtpaar William en Anna Singer, stichters van Singer Laren, onder de titel 'Loving Art. De William en Anna Singer Collectie' en uitgegeven door Singer Laren/Waanders.<sup>1</sup> Ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan heeft Singer Laren in 2003 de kunsthistoricus Helen Schretlen aangetrokken om een boek te schrijven over het leven en de achtergronden van de verzamelactiviteiten van de Singers. De publicatie omvat een volledige biografie van de Singers, hun kosmopolitische omzwervingen, de bouw van hun verschillende huizen in Nederland en Noorwegen, de stichting van hun eerste museum, het Washington County Museum of Fine Arts in Anna's geboorteplaats Hagerstown, en van Singer Laren, theater en museum. Voor het eerst is uitvoerig onderzoek gedaan naar de herkomst van de kunstverzameling van het echtpaar; de publicatie omvat een catalogus van hun schilderijen, sculpturen en werken op papier. Het onderzoek werd verricht door Helen Schretlen, met researchmedewerking van Anne Marie en Kees Huijbregtse en Agnes de Rijk. De publicatie bevat een bijdrage van Jean Woods over de Amerikaanse jaren van het echtpaar. Auteurs en uitgever gaven TVE toestemming twee fragmenten uit het boek over te nemen in dit themanummer over het vijftig-jarige Singer Laren. In onderstaande tekst wordt ingegaan op de keuze van de Singers voor Laren als vestigingsplaats na Parijs en de bouw van en leven in hun villa De Wilde Zwanen, hart van het huidige Singer complex. (Redactie)

## 1902-1905 – Niet Giverny maar Laren

In 1902 vertrokken de Singers naar Laren, een opmerkelijke keuze. Giverny, ongeveer 50 km ten westen van Parijs had meer voor de hand gelegen. Als in de zomer de talrijke academies in Parijs hun deuren sloten, trokken de

studenten naar de Franse *campagne* om er in de traditie van de schilders van Barbizon buiten te schilderen. Barbizon, een dorpje aan de rand van het bos van Fontainebleau, had zijn naam gegeven aan de groep landschapsschilders die daar tussen 1830 en 1860 heeft gewerkt. Zij wilden de natuur onbevangen weergeven en konden dat alleen bereiken door in de natuur zelf te schilderen. Het ging hen om de eigen waarneming. Het plein-air schilderen vond er zijn oorsprong.

De geschiedenis van de Amerikaanse kunstenaarskolonie in Giverny gaat terug tot 1885, toen daar in de zomer toevalligwijs een aantal Amerikaanse schilders neerstreek. Willard Metcalf, die later met Singer bevriend zou raken, was een van hen. Naderhand werd het dorp door Amerikanen overspoeld. Onder invloed van Claude Monet, die sinds 1883 in Giverny woonde en werkte, raakten de schilders in de ban van het impressionisme. Na 1900 vestigde de zogenaamde tweede generatie Amerikaanse impressionisten zich min of meer permanent in dit Franse schildersoord. Ze kochten er een huis of namen hun intrek in een van de oude boerderijen en ontmoetten elkaar dagelijks in Hôtel Baudy.

Singers bekendste doek uit die tijd, *Strand op het eiland Monhegan*, was wel in impressionistische stijl geschilderd (afbeelding op omslag). Waarom koos hij dan niet voor Giverny, *le village impressioniste*? Het antwoord is simpel: Singers interesse ging uit naar de Hollandse landschapsschilders, naar de beroemde zeventiende-eeuwse meesters, zoals Ruisdael, Van Goyen en Hobbema en naar de negentiende-eeuwse schilders van de Haagse School. Op de *Carnegie Internationals* en in Pittsburghse privé-collecties had Singer met het werk van een aantal van deze Hollandse schilders kennisgemaakt en was zijn interesse gewekt. Zo voelde hij zich meer aangetrokken tot de persoonlijke intieme benadering



Afb. 1: William Singer maakte tientallen foto's van landschappen met schapen als studies voor zijn schilderijen (coll. Singerheimen, Olden, Noorwegen).

van het landschap die hij waarnam in de schilderijen van Anton Mauve en Jacob Maris. De grijze en soms donkere schilderijen van de Haagse School bevielen hem in die tijd beter dan de felgekleurde doeken van de impressionisten. Al direct na zijn aankomst in Parijs kocht Singer de in twee delen uitgegeven *Dutch Painters of the Nineteenth Century* waarin een overzicht wordt gegeven van de belangrijkste Nederlandse kunstenaars uit die tijd, zoals Johannes Bosboom, Jozef Israëls, Albert Neuhuys en de gebroeders Maris.

De belangrijkste reden voor zijn keuze om naar Laren te gaan was zijn fascinatie voor de schapenschilder Anton Mauve. In zijn eerder geschilderde *Landschap met schapen op het eiland Monhegan* uit 1901 is Mauves invloed al duidelijk zichtbaar. Eenmaal in Laren zou Singer geheel in beslag worden genomen door het tekenen van het typische 'Mauve-

landschap'. Recent kwamen verschillende schetsboekjes met schapenstudies boven water en in zijn nalatenschap zijn tientallen zelf gemaakte foto's van schapenkuddes in heuvelachtig landschap aangetroffen. Ze dienden hem louter als studiemateriaal (afb. 1).

In de eerste week van april 1902 ontving de Larense hoteleigenaar Jan Hamdorff een brief uit Parijs:

*'Gaarne ontving ik van u zoo spoedig mogelijk den prijs voor kamers en voeding in uw Hotel. Waarschijnlijk zullen wij 3 kamers noodig hebben één kamer met twee bedden en twee kamers elk met één bed. Het zou ons aangenaam zijn indien een der kamers met één bed gemeenschap had met de kamer met twee bedden. Meld ook s.v.pl. of er verschil bestaat in prijs als de kamers op de 1<sup>e</sup> 2<sup>e</sup> of 3<sup>e</sup> verdieping zijn. Wij hadden gaarne kamers met een mooi uitzicht. Tegen den 8sten mei zullen wij in Holland komen en zullen eenige maanden in*

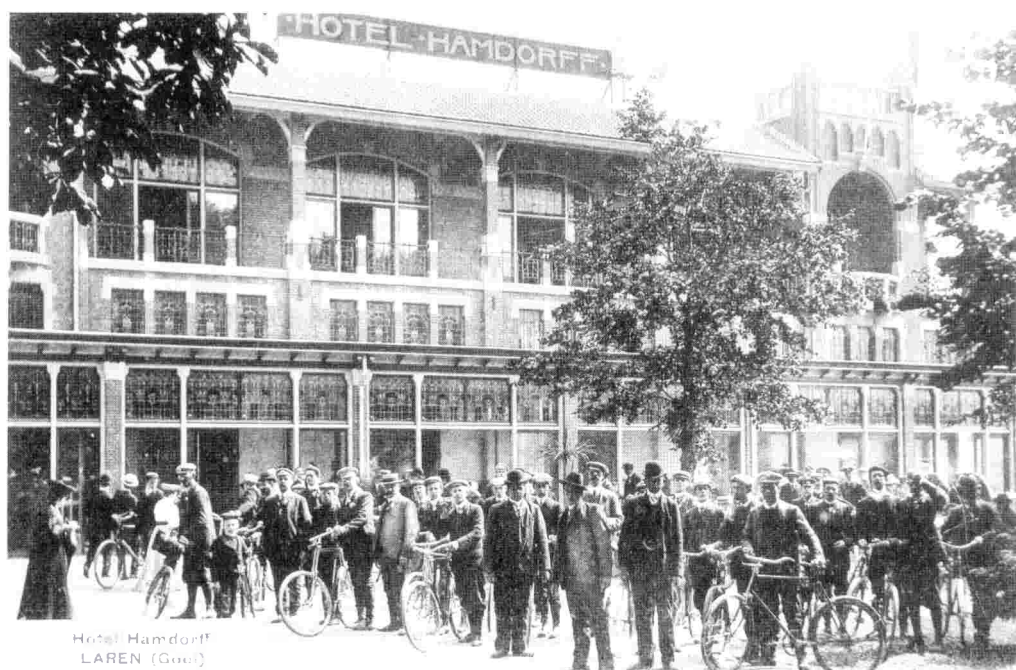


Laren blijven. Deze zekerheid maakt ook wel verschil in prijs. In afwachting uwe dw W.H. Singer Jr. 4-4-02'.

Singer, die de brief voor verzending aan Hamdorff had laten vertalen, had de brief zelf zo gesteld: 'Kindly advice us at your earliest convenience regarding prices for board and room at your hotel. We shall probably be a party of 4 and should want one double and two single rooms at least one of the single rooms to be connecting or adjoining the double one. Will leave Paris about May 8th and shall probably remain in Laren for several months. Be truly yours W.H. Singer Jr. 19 Quai Voltaire Paris'.

Of Jan Hamdorff op het door de vertaler toegevoegde verzoek om korting op de prijs is ingegaan, kunnen we nooit meer achterhalen. Onthullend is de mededeling dat Anna en William van plan waren 'eenige maanden' in Laren te blijven. Het plaatst hun keuze voor Laren in een ander licht. Ze wilden zich

er aanvankelijk dus niet definitief vestigen, zoals tot op heden altijd werd aangenomen. De schilderskolonie lijkt voor hen slechts bedoeld als een halteplaats in hun zoektocht naar karakteristieke en artistieke kunstenaarsoord. Uiteindelijk zouden ze drie jaar in 't Gooise dorp blijven. De vondst van de brief aan Hamdorff kwam onverwacht. Samen met het Engelse voorbeeld van Singer zelf, werd de anonieme wat kromme vertaling in een schetsboekje van de schilder aangetroffen. Aardig is Singers vermelding: 'We shall probably be a party of 4'. Deze informatie, die in de vertaling is weggelaten, maakt nieuwsgierig. Welk ander gezelschap de Amerikaan op het oog had zullen we nooit weten, misschien betrof het een personeelslid. Maar hoe dan ook, in gezelschap van alleen Martin Borgord reisden ze in mei 1902 naar Laren, de Baedeker *Belgium and Holland* op zak. Ze hadden zich gedegen op hun reis naar Nederland voorbereid en keken uit naar



Hotel Hamdorff  
LAREN (Gooi)

Afb. 2: Hotel Hamdorff in Laren, waar de Singers na aankomst in de kunstenaarskolonie Laren hun intrek namen (archief Singer Laren).

hun aankomst in het schildersdorp. Parijs was hen zeer bevallen. Anna was van de stad gaan houden en regelmatig keerden ze er voor kortere of langere tijd terug. William bracht er in oktober 1902 alweer een bezoek. In tegenstelling tot Borgord, die zich in 1907 opnieuw aan de Académie Julian inschreef, had William Singer echter geen behoefte meer aan scholing.

### 'Het Land van Mauve'

Toen het gezelschap in het voorjaar van 1902 bij Hotel Hamdorff arriveerde, heerste er vast een landelijke rust op de Brink in Laren, tenzij op dat moment juist de stoomtram uit Amsterdam kwam aangedenderd. Sinds 1882 kon men met de Gooische Stoomtram rechtstreeks van Amsterdam naar Laren reizen. 'Het is onbegrijpelijk makkelijk', schreef de schilder Anton Mauve over zijn eerste bezoek aan Laren aan zijn vrouw Ariëtte Carbentus. Hij vertelde er niet bij dat de tram de oorzaak was van vele ongelukken. Al gauw sprak men van de Gooische Moordenaar. Reizen naar 't Gooi was al eerder gemakkelijker geworden door de aanleg in 1874 van de spoorlijn Amsterdam-Utrecht, die over Hilversum liep. Vanuit Hilversum moest men echter nog de koetstaxi naar Laren nemen. De halte van de nieuwe stoomtram bevond zich precies tegenover Hotel Hamdorff, dat zo een populaire pleisterplaats werd voor de vele bezoekers die naar Laren kwamen. De Singers namen hun intrek in het hotel, dat kort daarvoor was verbouwd en sindsdien 'luxe' kamers kon aanbieden (afb. 2). Aan de geschiedenis van het kunstenaarsdorp Laren en de rol die Jan Hamdorff als hotelier, kunsthandelaar, gemeenteraadslid en makelaar daarbij speelde zijn al vele publicaties gewijd. Ik zal me hier beperken tot de rol van het kunstenaarsdorp in relatie tot het levensverhaal van de Singers.

'Ik jubel steeds en verlang hoe langer hoe meer hier te blijven tot het einde (...) en dan die rust (...) en al wat een schilder vraagt hij vindt het al om hem heen en altijd in vari-

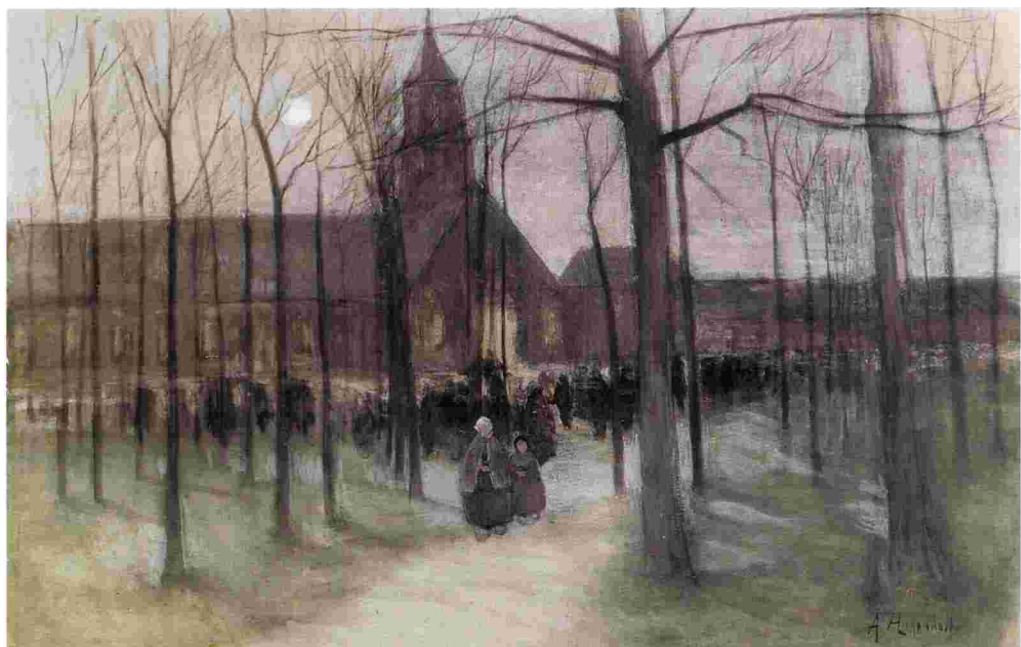
aties', schreef Anton Mauve zomer 1885 aan zijn vrouw. Anna en William Singer reisden in het spoor van Mauve naar Laren om zich te laten inspireren door het Gooise landschap. Singer – in tegenstelling tot Mauve – kwam er na een paar jaar teleurgesteld achter dat het hem uiteindelijk aan inspiratie ontbrak, dat het land te vlak was en dat het Land van Mauve hem juist te weinig variatie bood.

Zoals hiervoor werd opgemerkt kende Singer het werk van Mauve uit Amerika. De schilder was daar bijzonder populair en zijn werk ging voor hoge prijzen van de hand. Zijn schilderijen waren onder meer te zien geweest op de tentoonstellingen van de Pittsburghse Art Society, een kunstenaarsvereniging waar Singer lid van was. Bovendien had de actieve Pittsburghse galerie en kunsthandel J.J. Gillespie Galleries waar Singer een goede relatie mee onderhield, niet alleen werk van de schilders van de School van Barbizon, maar ook van de meesters van de Haagse School in voorraad. Om te kunnen voldoen aan de grote vraag van de Pittsburghse kunstverzamelaars naar negentiende-eeuwse Franse en Nederlandse schilderijen, opende de New Yorkse kunsthandelaar M. Knoedler & Co in 1897 een filiaal in Pittsburgh. Mauve stond derde op de lijst van de meest verkochte schilders aan Pittsburghse collectioneurs. Over Mauve, die zich in 1885 definitief in Laren had gevestigd maar kort erna in 1888 was overleden, werd toen Anna en William vijftien jaar later naar Laren kwamen nog gesproken. In 1907 werd ter nagedachtenis aan hem op de Brink een herdenkingsmonument onthuld, de zogenaamde Mauve-pomp, die er nog altijd staat.

De Haagse-School-schilder Jozef Israëls (afb. K7) komt de eer toe Laren te hebben 'ontdekt'. Door zijn onbegrensde nieuwsgierigheid en zijn voorliefde voor reizen was hij in 't Gooi terechtgekomen. Vanuit Den Haag waar Israëls zich in 1871 gevestigd had, bezocht hij in 1874 Laren, een arm dorp met kleine wevershuisjes en schapen op de heidevelden. Het was er schilderachtig, maar van een andere orde dan de schoonheid van het polderlandschap rondom Den Haag.



Afb. K1: Richard Miller, Portret van Anna en William Singer, vóór 1912, olieverf op doek, 162 x 121 cm (coll. West-Noors Museum voor Decoratieve Kunst, Bergen, foto Pål Hoff). De Singers hebben de Amerikaanse impressionist Miller in Parijs leren kennen. Het dubbelportret hing eerst in villa De Wilde Zwanen in Laren en verhuisde later mee naar villa Dalheim in Olden.







Afb. K4: Evert Pieters, Moeder en Kind, 79 x 93 cm (coll. Singer Laren).

Afb. K2 (linksboven): Arina Hugenholtz, Kerkuitgang te Laren, aquarel, 362 x 558 mm (coll. Singer Laren). De kunstenaar was een leerling van Anton Mauve en een aantal van haar landschappen en dorpsgezichten kwam in de Singer Collectie terecht.

Afb. K3 (linksonder): David Schulman, Oud Laren in de sneeuw, 1919, olieverf op doek, 51 x 81,5 cm (coll. Singer Laren). Schulman, woonachtig in 't Gooi, liet zich vooral door het winterse landschap rondom Laren inspireren. De Singers hadden nog twee andere sneeuwgezichten van hem in hun verzameling.



Afb. K5: Willy Sluiter, *Badende figuren*, olieverf op doek, 40,3 x 50 cm (coll. Singer Laren). Vanaf het moment dat de Singers De Wilde Zwanen betrokken, werd de vooral door zijn karikaturen bekend geworden schilder Willy Sluiter een goede vriend.

De derde en tevens jongste schilder wiens naam verbonden is met het ontstaan van Laren als schildersdorp, is Albert Neuhuys. Hij is vooral bekend om zijn Larense interieurs en zijn voorstellingen van moeder en kind, waar Anna zo van hield. Van hem weten we dat hij Israels in 1876 vergezelde op een studietocht naar Laren. In 1883 betrok hij een huis aan de Naarderstraat, waar twee jaar later Anton Mauve voor korte tijd zijn buurman werd. Mauve, die met Neuhuys in Den Haag bevriend was geraakt, vond hem een 'goede hartelijke vent'.

Het hoogtepunt van de 'Larense School', die in het verlengde van de Haagse School ontstond, was rond 1900 voorbij. Niet alleen Haagse Scholers maar ook kunstenaars met een andere achtergrond kwamen vanaf die tijd naar Laren. Neuhuys was de enige van de oudere generatie schilders die de Singers en Borgord hebben gekend. Toen zij in Laren arriveerden woonde Neuhuys weliswaar in Amsterdam maar hij keerde regelmatig terug naar Laren. Toen Singer ontdekte dat Laren en omgeving niet die uitdaging bood waar hij op gehoopt had, was het Albert Neuhuys die hem het advies gaf een land te zoeken waar hij zich zonder invloed van anderen zou kunnen uitdrukken. Wellicht leerden Anna en William Neuhuys kennen via hun vriendin de schilderes Arina Hugenholtz, de 'grande dame' van de Larense schilderskolonie, die meermalen fungeerde als trait d'union. Zij woonde sinds eind jaren tachtig in Hotel Hamdorff en was destijds op aanraden van Mauve, een vriend van haar vader, in 1885 naar Laren gekomen (afb. K2). Tot die tijd woonde Hugenholtz in Den Haag, waar Mauve verschillende keren haar atelier bezocht en haar het advies gaf 'moed en werkkraft' te tonen. 'Pak je schetsboek en wandel en teken, dag na dag, jaar na jaar'. Ze is tot haar dood in Laren blijven wonen.

### Hotel Hamdorff en de kunstenaarsvrienden

Hotel Hamdorff, met aan het hoofd de markante hotelier Jan Hamdorff, was voor vele

kunstenaars in Laren een tweede thuis. Ooit begonnen door zijn grootvader als pleisterplaats voor de postkoets van Amsterdam richting Duitsland en vervolgens onder diens zoon bekend geworden als het logement *De Vergulde Postwagen*, kwam de herberg in 1878 in handen van kleinzoon Jan Hamdorff. Hij dreef de zaak tot 1928 en maakte er een centrum van kunst en vertier van. Er zijn talloze foto's van banketten en partijen die ter gelegenheid van een jubileum of een kroonjaar georganiseerd werden. Voor de dagelijkse bezoeken werd de gelagkamer van *De Vergulde Postwagen*, het 'Kroegje' van Jan Hamdorff. Daar troffen de kunstenaars elkaar en de notabelen van het dorp, om samen een borreltje te drinken en bij te praten. Bij de uitbreiding in 1898 kreeg het logement de naam Hotel Hamdorff. Na een ingrijpende verbouwing opende in 1901 een fraai en luxe hotel zijn deuren. Toen de Singers arriveerden, kon Jan Hamdorff hen in een nieuw hotel ontvangen en een kamer met bad aanbieden. Hoewel William en Anna Singer tijdens hun verblijf in Hamdorff veel kunstenaars hebben leren kennen, is het maar de vraag of zij hen vaak ontmoet hebben aan de borreltafel. William was geen café-ganger. 'If I had to get my pleasure and entertainment by sitting at Hamdorff's drinking gin I would feel I was getting damn little out of my life', schreef hij Anna eens. Anna daarentegen was erg gesteld op de gezellige bijeenkomsten.

Ondanks de aanschaf van de *Elementary Grammar of the Dutch Language* zijn Anna en William altijd hun moedertaal blijven spreken. Borgord daarentegen is de Nederlandse taal wel machtig geworden, al was het met een Duits accent. Op een briefkaart schreef hij eens: 'Ik ben hier om de tandartz te zien' en 'Meinheer en mevrouw Singer zijn goed en zij vinden ook dat het erg jammer is niet in Laren te kunnen komen'. De *Kleine Niederländische Sprachlehre* was zijn gids. De taalbarrière vormde voor het Amerikaanse paar echter geen belemmering om in Laren vrienden te maken. Een aantal bleef hen hun hele leven trouw. De Amsterdamse schilder Jacob Dooijewaard die na een verblijf van een aan-

tal jaren in Nunspeet, zich in 1916 in Laren en daarna in Blaricum vestigde, is daarvan wel de bekendste. De vriendschap met de Singers zou vanaf 1919 zijn leven in belangrijke mate bepalen.

Omdat over de contacten die de Singers in deze periode met de Larense kunstenaars hebben gehad verder weinig bekend is, is hun gastenboek een interessante bron. Weliswaar stamt het uit 1911, het jaar dat zij hun intrek namen in de villa *De Wilde Zwanen* aan de Oude Drift, maar een aantal van hun vrienden woonde al in Laren toen Anna en William er in 1902 arriveerden. De komst vanuit Parijs van een rijke Amerikaanse schilder en zijn vrouw zal in het Larense kunstenaarsmilieu indruk hebben gemaakt. Welke ambitieuze kunstschilder zal niet geïnteresseerd zijn geweest om een gesprek met hen aan te knopen? De Larense schilders waren zeer populair in Amerika en er was een goede kans dat via de Singers het contact met dat verre werelddeel kon worden geïntensiveerd.

Arina Hugenholtz hoorde met Hein Kever en Tony Offermans tot de eerste groep schilders, die zich na 1870 in Laren had gevestigd. Het waren genreschilders die onder invloed van Albert Neuhuys de Larense binnenhuizen schilderden met, in het geval van Kever, moeders en hun blozende boerenkinderen. Ze kenden elkaar goed en Arina introduceerde die schilders bij de Singers. De Amsterdammer Frans Langeveld, schilder van onder meer portretten en landschappen met figuren, ontmoette het Amerikaanse echtpaar in Hotel Hamdorff, waar hij rondom de eeuwwisseling was gaan wonen. Hij huurde van Jan Hamdorff een werkruimte in het groepsatelier de Vlasschuur, waar hij de buurman werd van David Schulman, die er weer via Neuhuys terecht was gekomen. Van zowel Langeveld als Schulman hadden de Singers een wintergezicht van Oud Laren in de collectie (afb. K3) Schulman dreef sinds 1901 de winkel in schildersmaterialen van zijn vader aan de Larense Brink, waar Singer zijn tubes verf en schetsboekjes kocht.

De kennismaking van de Singers met de gemoedelijke en succesvolle schilder Evert

Pieters en zijn vrouw Marie leidde tot een hechte vriendschap. Regelmatig kwamen ze bij elkaar over de vloer en ook later, toen de Singers zich in Noorwegen gevestigd hadden, bleef het contact intensief. 'To Mrs Anne Singer tot aandenken aan de genoeglijke avond in Amsterdam doorgebracht Blaricum 1/1/1905', luidde de opdracht van Evert Pieters op *Schelpenvisser op het strand*, dat hij Anna in 1905 schonk en dat sinds 1956 deel uitmaakt van de collectie van het Singer Museum. Pieters had met zijn zonnige interieurs en buitenstukken groot succes in Amerika. Zijn impressionistisch geschilderde *Moeder en kind*, gesitueerd in een Larense binnenhuis, is zo'n doek. Dit exemplaar, een van de talloze versies van dit onderwerp, werd niet naar



Afb. 3: Toen Anna en William in 1905 terugkeerden naar Amerika, gaf hun vriend Tony Offermans als aandenken zijn foto met opdracht aan hen mee. Laren, april 1905 (coll. Singerheimen, Olden).



Amerika verscheept, maar kwam in de verzameling van de Singers terecht (afb. K4).

Werden Anna en William in deze eerste Larense jaren hartelijk opgenomen in de kring van kunstenaars, als schilder bleef Singer zijn eigen weg gaan. Als gezegd: van het plan om 'eenige maanden' in Laren te blijven kwam niets terecht; het werden drie jaren. Het echtpaar voelde zich er blijkbaar meer thuis dan aanvankelijk verwacht en werd na het vertrek in 1905 niet vergeten, getuige de foto's met hartelijke opdrachten die recent in de nalatenschap van de Singers werden aangetroffen (afb. 3).

### **Laren, een internationale kunstenaarsgemeenschap**

Aan het eind van de negentiende eeuw waren er zoveel Engels sprekende kunstenaars in Laren dat een Engelstalig pension zijn deuren opende. Onder de buitenlandse kunstenaars die voor korte of langere tijd in Laren neerstreken, vormden de Amerikanen een grote groep. De reden dat juist zij in zo grote getale naar Nederland trokken – ook Katwijk en Volendam werden bezocht – is onder meer toe te schrijven aan de populariteit van de zeventiende-eeuwse schilderkunst die in Amerika zelfs leidde tot een ware 'Hollandgekte'. De Nederlandse kunst van de Gouden Eeuw waarin de goeude burgerij een belangrijke rol speelde, werd geassocieerd met de jonge Amerikaanse idealen van gelijkheid en democratie en in de Nederlandse zeventiende-eeuwse republiek vonden de Amerikanen een voorbeeld.

Vooral Hals, Rembrandt en Vermeer werden bewonderd en talloze Amerikaanse kunstenaars kwamen naar Nederland om in het Amsterdamse Rijksmuseum en het Frans Hals Museum in Haarlem de meesterwerken te kopiëren. Het naschilderen diende niet alleen ter verbetering van hun techniek, maar zorgde ook voor hoge verkoopcijfers op de thuismarkt en zo voor brood op de plank. Scheepsladingen kopieën gingen richting Amerika waar de zogenaamde zeventiende-

eeuwse doeken grif van de hand gingen. Ook de Haagse School was populair. Het feit dat motieven van de zeventiende-eeuwse landschapskunst daarin doorwerkten, zal daarvan de reden zijn. Opmerkelijk genoeg waren het de buitenlandse kunstenaars die de ogen van de Haagse schilders voor de werkelijke boodschap van de eigen Gouden Eeuw openden. Sommige Amerikanen namen hun schetsen mee naar huis om ze in hun atelier verder uit te werken. Er was een enorme vraag naar deze Hollandse schilderijen.

Doordat de vergunningen voor het kopiëren van kunstwerken in het Rijksmuseum en het Frans Hals Museum bewaard zijn gebleven, weten we precies wie, wanneer een kopieervergunning heeft aangevraagd. Niet alleen de Pittsburghse Mary Cassatt kreeg in juni 1902 toestemming om in het Frans Hals Museum te kopiëren, ook William Singer bezocht samen met Martin Borgord met dat doel het Haarlems museum op 15 en 16 oktober 1903. Als Singer daar was om, net als de meeste schilders, de figuurstukken van Hals te kopiëren, is dat verrassend, want tot nu toe namen we aan dat hij zich na zijn Parijse opleiding uitsluitend op landschappen concentreerde. Het Frans Hals Museum bezit echter ook landschappen van Jan van Goyen en Salomon en Jacob van Ruisdael, dus is wat die conclusie betreft enige reserve geboden.

Twee maanden later, op 4 en 12 december ging Borgord, nu zonder Singer, naar het Rijksmuseum om op zaal onder meer *De Nar* van Frans Hals na te schilderen. Het was in die tijd het meest gekopieerde schilderij in het Rijksmuseum. Dat het populaire doek niet van Hals was, maar een zeventiende-eeuwse kopie – tegenwoordig toegeschreven aan Judith Leyster – wist men toen nog niet. Maar ook Rembrandts *Joodse Bruidje* scoorde hoog. Borgord diende in december 1904 opnieuw een 'Aanvraag tot Kopieëren' in bij het Amsterdamse museum, dit keer voor dit beroemde meesterwerk. De geslaagde kopie namen de Singers op in hun collectie. Op een interieurfoto van *De Wilde Zwanen* is in het trapgat nog net een gedeelte van Borgords versie van het *Joodse Bruidje* te zien (afb. 4).



Afb. 4: In het trapgat van villa De Wilde Zwanen in Laren is een deel van Martin Borgords kopie van Rembrandts Joodse Bruidje te zien (archief Singer Laren). De Singers lieten zich, zoals vele Amerikanen uit die tijd, graag omringen – al was het maar in kopie – door werk van de beroemde zeventiende-eeuwse Hollandse meesters.

Groot was de verrassing toen bij een bezoek aan villa *Dalheim*, het Noorse huis van de Singers in Olden, het doek op de zolder werd aangetroffen.

Het voert te ver om hier uitvoerig in te gaan op de Amerikaanse kunstenaars die van circa 1880 tot de Eerste Wereldoorlog in Laren het landschap, de koeien en de boereninterieurs kwamen schilderen, thema's die in Amerika grif van de hand gingen. Van hen zijn William Henry Howe, Henry Ward Ranger en Joseph Raphael de bekendste. Ook Raphael had bij Laurens aan de Académie Julian gestudeerd, al was het een jaar na Singer. In hetzelfde jaar, in juli 1903, bezocht hij Laren voor het eerst. Tot circa 1912 verdeelde hij zijn tijd tussen Laren en Parijs en maakte hij reizen naar Florence en Venetië. Wat dat

betreft volgde hij hetzelfde spoor als Singer. Toch zijn er geen aanwijzingen dat er enig contact tussen de twee schilders is geweest.

Ranger, die al in de jaren tachtig in Laren schilderde, raakte enthousiast over de kunstenaars die er werkten. De Larense plein-air schilders gaven hem 'the same thrill which I had received from my first acquaintance with the Barbizon painters and I wanted to know them also. I felt them to be the lineal successors of the Barbizon School'. Ranger wordt beschouwd als de oprichter van de Amerikaanse schilderskolonie Old Lyme, Connecticut, waarvoor Laren model stond. Anna en William zouden er in 1907 een aantal maanden verblijven.

De Singers woonden al een kleine twee jaar in Laren, toen zij zich daar op 28 april 1904 eindelijk bij de Burgerlijke Stand lieten inschrijven. Zij gaven als vestigingsdatum op 1 mei 1903. Dat was vermoedelijk de datum waarop ze hun eerste eigen huis in Laren betrokken aan de Oude Naarderweg 11 (afb. 5). Jan Hamdorff, die naast hotelier ook makelaar was en die de grond in 1897 in handen had gekregen, 'stichtte ook de opstallen' en verhuurde die aan de Singers. Achter het huis, in de tuin stond een apart atelier voor William. Toen de Singers in juli 1905 naar Edgeworth – in de buurt van Pittsburgh – vertrokken, werden de schilder Lammert van der Tonge en zijn vrouw Clara de nieuwe huurders. Zij besloten het huis in 1917 van Jan Hamdorff te kopen.

### 1909-1913 – Definitieve plek

Omstreeks 1909 begonnen Anna en William plannen te maken om een landhuis en atelier in Laren te bouwen. Zij waren niet de enige in Laren die een eigen huis lieten bouwen. 'Het Land van Mauve verandert bijna dagelijks van aanzien', meldde het *Bulletin van den Larenschen Kunsthandel*, 'men ziet Laren gaat architectonisch vooruit (...) hoe langer hoe meer schilders komen zich hier neerlaten'. Het ontwerpen van huizen en tuinen was een van Anna's hobby's. In het archief van Dal-

heim bevindt zich een aantal ontwerpschetsen van huizen van haar hand en ze zal ongetwijfeld een fors aandeel hebben gehad in de totstandkoming van de plannen van het Larense landhuis. Hoewel William niet overtuigd was dat 't Gooi de beste plek was voor zijn schilderscarrière, verbleef Anna er graag. Ze verheugde zich op een *home* waar ze haar familie, die ze niet veel zag en hun dierbare vrienden kon ontvangen. In Parijs rijpten de plannen verder en in het voorjaar van 1910 reisden de Singers naar Nederland. Dat is bekend, omdat in het bezoekersregister van het Frans Hals Museum in Haarlem Williams naam staat genoteerd. Samen met Borgord en Griffin bezocht hij begin mei het museum om er gedrieën de schilderijen van de zeventiende-eeuwse meester te bestuderen. Ook brachten ze die maand in Den Haag een bezoek aan het museum met de collectie van die andere schilder-verzamelaar, Hendrik Willem Mesdag.

Om over de definitieve plannen voor hun nieuwe landhuis te praten, namen de Singers contact op met J.W. Hanrath. Hij was in die tijd in 't Gooi een veel gevraagd architect. Zijn toepassing van erkers, vensters met roedeverdelingen en rieten kappen spraken ook Anna en William aan. De door Hanrath ontworpen huizen hadden dezelfde intieme sfeer als de villa's in Edgeworth en Sewickley, Pennsylvania en de cottages in Old Lyme, Connecticut.

Voor het tuinontwerp viel de keuze op een van de bekendste tuinarchitecten uit die tijd, L.A. Springer. Hij kon het goed met Hanrath vinden en ontwierp meer dan vijftig tuinen bij diens villa's. Op 14 oktober 1910 werd de koop van een stuk grond aan de Oude Drift in Laren bij notaris P. de Booij in Amsterdam vastgelegd. Opmerkelijk is dat Anna bij hetzelfde bezoek aan de notaris ook een ander stuk grond met villa kocht, villa Einde Gooi aan de Eemnesserweg 23 in Laren. Op de kwitantie, ondertekend door de notaris, staat althans vermeld: 'Ontvangen van den Heer W.H. Singer Jr. de somma van zeven honderd gulden voor kosten van transport der door Mevrouw Singer heden gekochte

villa Einde Gooi onder Laren. Amsterdam, 14 oktober 1910'. De villa was sinds 1899 in het bezit van de schilder Bernard de Hoog. Uit een koopcontract blijkt dat De Hoog de villa in 1917 aan een andere Larense schilder, Bernard Pothast, heeft verkocht. Nergens in enige akte komt echter de naam van Anna voor, zodat de vermelding van haar naam op de kwitantie voor de transportkosten voor de villa aan de Eemnesserweg raadselachtig blijft.

In november 1910 vertrok het echtpaar weer naar Parijs. Singer had in deze tijd een studio aan de Boulevard Raspail, toevalligerwijs in hetzelfde ateliergebouw waar Picasso in 1912 en 1913 zijn atelier had. Van Anna kreeg hij als kerstgeschenk het net verschenen boek met kleurenreproducties van de schilderijen uit het Louvre, *The Louvre: Fifty Plates in Colour*, met voorin haar opdracht: 'To Billy from Anna. Dec. 25th. 1910. Paris'. Voorjaar 1911 keerden ze naar Laren terug om met Hanrath de definitieve ontwerptekeningen te bespreken, want een half jaar later zou de villa worden opgeleverd. In de huidige situatie vormt het pand het middendeel van het Singer-complex. Hoewel het exterieur door de aanbouw van het museum en de concertzaal in de jaren vijftig nauwelijks nog



Afb. 5: Het eerste eigen woonhuis van de Singers in Laren, Oude Naarderweg 11, met atelier (coll. Singerheimen, Olden). Ze woonden er van mei 1903 tot juli 1905, waarna ze naar Amerika terugkeerden.



Afb. 6: De salon van villa De Wilde Zwanen in Laren, 1912-1913 (archief Singer Laren). Het ensemble van de antieke tafel met kunstvoorwerpen tegen het Vlaamse tapijt keert later in hun Noorse villa Dalheim terug.

de uitstraling heeft van een Goois landhuis, is er aan het interieur op de benedenverdieping niet veel veranderd. We kunnen ons nu nog een goede voorstelling maken van de ruimtes zoals Anna en William ze bewoonden (afb. 6). Alleen de ontbijtkamer die gesitueerd was op de plek in een zijvertrek, die nu de verbinding met het museum vormt, is verdwenen. Beneden waren verder de eetkamer (nu buffetfoyer), de woonkamer (nu foyer) en de biljartkamer (nu afstapfoyer) gepland, terwijl zich boven de logeerkamers en de slaapkamers van Anna en William bevonden en verder nog een *morning room*. Voor het personeel was er een aparte trap om de meidenkamers te kunnen bereiken.

Het ateliergebouw in de tuin vormde qua ontwerp een eenheid met het huis. De twee

geplande ruime ateliers, een voor Singer en een voor Martin Borgord, met beide annex nog een apart vertrek, waren symmetrisch ontworpen. De bijruimten deden dienst als afgietkamer voor de beelden van Borgord en als extra kamer voor Singer. Zijn schilderij van een deel van het atelierinterieur laat zien dat Singers Larense studio min of meer een kopie was van zijn atelier bij Hillcrest.

Het tuinontwerp van Springer was zeer geslaagd en paste goed bij het huis. Hij koos voor een gemengde stijl, een combinatie van recht aangelegde paden met perken, en borders vol weelderige bloembedden. Als voortzetting van de buitentuin diende de grote kas, waarin Anna allerlei planten en sierbloemen kweekte. Zij leefde zich uit in het tot bloei brengen van verschillende borderplan-



ten, zoals geraniums, begonia's en balsemien. Op de kop van de kas stond een stenen fantasie-classicistisch tuinhuisje met zuilen en een timpaan. Het geheel was een vrije versie van de kas bij Hillcrest op Edgehill Manor. De aan de oostzijde van de villa geplande vijver, die via een stenen trap te bereiken was, inspireerde Singer tot verschillende studies en schilderijen. Later bij de uitbreiding van de villa in 1956 moest de vijver plaatsmaken voor de verbindingsgang naar de concertzaal. Rond het gehele complex werd een muur opgetrokken. Sommigen vonden het 'Jammer dat de heer Singer door zijn tuin geheel met een muur te omsingelen, het aan het oog van den voorbijganger heeft onttrokken en zijn woning nu meer tot een fort dan tot een landhuis stempelde'.

In september 1911 waren het landhuis, het atelier, de tuin met de vijver, de grote kas, de pergola en de bijgebouwen nagenoeg voltooid en konden de Singers en Martin Borgord er hun intrek nemen. Ze schreven zich opnieuw in bij de gemeente Laren en gaven als datum van vestiging 23 september 1911 op. Het zag er naar uit dat Anna en William hun definitieve plek hadden gevonden, al was de naam die ze voor het huis kozen, *De Wilde Zwanen*, een nadrukkelijke verwijzing naar hun reislust. Zij voelden zich als trekvogels, die bij de wisseling van seizoenen naar een meer geschikte omgeving trokken: in de lente naar hun geliefde Noorwegen en tegen de winter, wanneer Noorwegen hen te koud en te donker was, terug naar Laren. Dat ze slechts twee jaar van hun Larense huis zouden genieten, wisten ze toen nog niet.

### Huiselijk leven op De Wilde Zwanen

'A kind heart makes friends everywhere', is een compliment aan Anna's gezelligheid en warmte in het nieuwe huis aan de Oude Drift. Ze stond als bijzonder gastvrij bekend, een deugd die ze van haar ouderlijk huis in Hagerstown had meegekregen. Gastvrijheid was verbonden met haar jeugd in *the South* waar de aard van de mensen in dat opzicht

zo verschillend was in vergelijking met het noorden, waar William vandaan kwam. Met grote genegenheid schreef Anna in haar dagboek over haar jeugd en de hartelijke ontvangsten door haar ouders. Onverwacht bezoek werd met vreugde begroet: 'extra places were always put on the table - my Father's eyes would dance with pleasure when he saw a carriage coming up the driveway'. De gasten die kwamen aanwaaien waren 'as welcome as the flowers in the spring'. Anna was trots op 'our Southern happy-go-lucky ways (...) where hospitality, the open door and a smile with a welcoming hand were given to all who came, for all were friends in my simple old fashion home'.

Anna hield met het gastenboek voor De Wilde Zwanen de traditie van haar ouderlijk huis in ere. Het boek reisde mee bij hun verhuizingen naar Dalheim en vele jaren later naar Nederheem in Blaricum en werd door familieleden, kunstenaarsvrienden en andere bezoekers trouw getekend. Ze liet de rood fluwelen kaft voorzien van een opengewerkte messing band, met in het midden tussen uitgesneden bloemranken op een schild drie wilde zwanen in hun vlucht.

Arina Hugenholtz opende trots 'this book in a good friends "home"'. Twee weken later was zij er weer te gast, nu samen met architect Hanrath en diens vrouw. Ook Evert en Marie Pieters tekenden dezelfde maand nog het boek, samen met de interieurschilder Jac Snoeck en zijn vrouw Lucie. De schilderijen van zowel Pieters als Snoeck waren in Amerika zeer populair vanwege de grote vraag naar interieurstukken en landschappen uit Holland. Hun werk werd door de Larense Kunsthandel van Nico van Harpen verkocht aan zijn grote Amerikaanse klantenkring. Singer kon Snoeck en Pieters uitgebreid bijpraten over de stand van zaken van de Amerikaanse kunsthandel, waarvan hij uitstekend op de hoogte was.

Een belangrijk moment was de viering van de eerste Kerstmis in hun nieuwe huis. Daarvoor hadden de Singers een aantal dorpsgenoten uitgenodigd. Willy Sluiter en zijn vrouw, Evert en Marie Pieters met hun

zoon Jules, Arina Hugenholtz, Lucie en Jac Snoeck en natuurlijk Martin Borgord. Sluiter, die grote bekendheid verwierf als maker van politieke prenten en de affiches voor Hamdorff, raakte goed bevriend met de Singers. In de Singer Collectie bevindt zich *Badende figuren*, dat Sluiter geschilderd had in Scheveningen of Katwijk aan Zee, waar hij voor hij in 1909 naar Laren kwam, een aantal jaren had verbleven (afb. K5). Het losjes geschilderde doek toont ons een zomerse dag aan het strand als in een momentopname, waar de fotograaf rechts een rol in lijkt te spelen. In 1916 vertrok Sluiter naar Den Haag maar hij bleef tot zijn dood met de Singers bevriend. De families Sluiter en Snoeck waren min of meer bureu. Ze woonden aan de Naarderstraat, vlakbij De Wilde Zwanen. De jong gestorven Jacques Snoeck schilderde voornamelijk kerkinterieurs, die in grote getale naar

Amerika werden geëxporteerd. Hij was getrouwd met Lucie Broedelet, de zus van de Larense schilder André Broedelet. Ook van hem hadden de Singers twee schilderijen in hun collectie. Na zijn opleiding in Den Haag, die Broedelet in 1904 voltooide, kwam hij naar Laren waar hij tot zijn dood is blijven wonen.

Tijdens die eerste kerstdagen in De Wilde Zwanen verdiepte William zich in *Through trackless Labrador* een reisboek over het uitgestrekte ruige berggebied in noordoost Canada, dat Anna hem als kerstgeschenk had gegeven.

Bezoek van familie en vrienden uit Amerika behoorde tot de hoogtepunten. In de zomer van 1912 logeerden Williams zesenzeventigjarige moeder, Mrs. Hester Harton Singer, zijn zusje Marguerite met haar man Robert Milligan en hun tien maanden oude



Afb. 7: Familiekiekie op het terras van De Wilde Zwanen, zomer 1912 (archief Singer Laren). V.l.n.r. een onbekende vrouw, Anna, Martin Borgord, Marguerite Singer, het jongste zusje van William met haar man Robert Milligan en hun dochtertje Peggy.

dochtertje Peggy, drie weken op De Wilde Zwanen. De foto's van het gezelschap tijdens een zonnige middag op het terras laten een gelukkige familie zien (afb. 7). Richard Miller was hen in juni vanuit Parijs in hun nieuwe huis komen opzoeken en in het najaar stond Walter Griffin op de stoep. Misschien kwam Miller naar De Wilde Zwanen om verder te werken aan het dubbelportret van Anna en William, dat in die jaren geschilderd moet zijn (afb. K1). Op het impressionistische doek is Anna het meest prominent weergegeven, met achter haar William met het schilderspalet in zijn linkerhand. Dit 'statieportret' is het enige schilderij waarop het echtpaar samen is afgebeeld. Later verhuisde het doek met de collectie naar Olden. Toen het Washington County Museum of Fine Arts het dubbelportret van de oprichters na Anna's dood probeerde te verwerven, lukte dat niet. Anna had besloten het doek, met een groot aantal andere kunstvoorwerpen dat zich in Olden bevond, aan het West-Noorse Museum voor Decoratieve Kunst in Bergen te legateren.

In het voorjaar en de zomer van 1912 inspireerde de pas aangelegde tuin Singer tot het maken van een tiental schilderijen. Blijkbaar had tuinarchitect Springer de beplanting zodanig ontworpen dat de tuin al bij de eerste lente in volle bloei stond. In heldere, zonnige kleuren en met een impressionistische toets schilderde Singer de tuin vanuit verschillende hoeken. Talrijke potloodstudies gingen aan de schilderijen vooraf, waarbij de vijver met de trap, de pergola en het tuinhuis met de grote kas hem klaarblijkelijk het meest boeiden.

Na deze Hollandse jaren was Singers werk steeds vaker op tentoonstellingen te zien. Zo werden in maart 1914 elf van zijn tuinschilderijen getoond bij kunsthandel Buffa in Amsterdam. Het was de eerste keer dat Singer bij Buffa exposeerde, maar de tweede keer in Amsterdam. Als lid van de Vereniging Sint Lucas had Singer in het voorjaar van 1913 deelgenomen aan de jaarlijkse tentoonstelling, die zoals gebruikelijk in het Amsterdamse Stedelijk Museum werd gehouden.

Vier Noorse landschappen werden er toen getoond. In datzelfde jaar was Singer met een werk vertegenwoordigd op de wintertentoonstelling van de National Academy of Design in New York. Singer had in die stad verschillende goede contacten. De Folsom Galleries aan de Fifth Avenue zou de volgende jaren regelmatig zijn Noorse landschappen tentoonstellen en door zijn lidmaatschap van de Allied Artists of America ontbrak zijn werk zelden op de exposities die deze kunstenaarsvereniging jaarlijks in de American Fine Arts Building organiseerde.

*Drs. Helen Schretlen studeerde kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit in Amsterdam en was vele jaren werkzaam bij het Rijksprentenkabinet. Publiceerde ondermeer samen met Eelke Muller, 'Betwist Bezit. De Stichting Nederlands Kunstbezit en de teruggave van roofoorkunst na 1945' (2002). Sinds 2003 is zij als onderzoeker verbonden aan het Singer Museum in Laren.*

#### Noot

- 1 Helen Schretlen, *Loving Art. De William en Anna Singer Collectie*, met een bijdrage van Jean Woods, Singer Laren/Waanders, Zwolle 2006, ISBN 90 400 8180 8, 256 pagina's full color met 250 illustraties, € 35,-. Er verschijnt ook een Engelstalige editie. Zie voor de verantwoording van de bijdrage in TVE het uitgebreide notenapparaat van *Loving Art. De William en Anna Singer Collectie*.

# Een kunstcollectie is geen kermispark

Thomas von der Dunk

*Het grootste gevaar dat onze musea bedreigt is de hedendaagse hurkcultuur, zoals die door de Haagse politiek in de praktijk tot het opperste gebod verheven is. Ofschoon er rondom het Binnenhof zelden zo frequent geschermd wordt met het begrip kwaliteit – liefst nog: topkwaliteit – als vandaag de dag, resulteert de vertaling van abstracte beleidsvoornemens in concrete beleidsdaden vervolgens juist vaak in het tegendeel daarvan. Kwantiteit wordt dan namelijk met kwaliteit verward. Kijk- en bezoekcijfers vormen steeds vaker de doorslaggevende criteria, op grond waarvan over financiering wordt beslist: niet alleen door sponsors uit het bedrijfsleven, maar ook door de overheid.*

*Om die reden mag het gebodene vooral niet te moeilijk zijn, omdat de consument anders wel eens naar andere attracties uit zou kunnen wijken, waar minder van zijn geestelijke vermogens wordt gevergd. Hij moet vooral vermaakt worden. Dat geldt in het bijzonder voor die bevolkingsgroepen als jongeren of allochtonen die uit zichzelf minder interesse voor bepaalde cultuuruitingen tonen, en er daarom van het ministerie met alle geweld naartoe moeten worden gesleurd.*

*Komen zij niet naar het museum, dan moet het museum naar hén toe, en dat betekent dat het museum zich, desnoods onder volstrekte ontkenning van de aard van de eigen collectie, zo veel mogelijk aan hun beperkte belevingswereld aan moet passen. En dan zijn tweedimensionale schilderijen, die gewoon maar wat plat aan de muur hangen te hangen, in de dynamische jeugdwereld van i-pod, videoclip en discodreun waarin je met alle denkbare dimensies van het menselijk bestaan tegelijk wordt gebombardeerd, natuurlijk niets. Zo'n Joods bruidje van Rembrandt zou toch minstens spontaan van de muur in de armen van elke passant moeten springen, wil deze er niet geeuwend aan voorbijlopen.*

*Nu is er als zodanig natuurlijk niets op tegen wanneer een museum een groot publiek trekt. Weinigen zullen nog de opvatting van de historicus Jacobus Scheltema onderschrijven, die in het begin van de negentiende eeuw als argument voor de geschiktheid van het Muiderslot als nationaal historisch museum ondermeer aanvoerde dat het een goed eind van Amsterdam lag, zodat het niet al te zeer storm zou lopen. Week in week uit geen enkele bezoeker op een bepaalde tentoonstelling is ook voor de meest eenzellige conservator weinig opbeurend. Maar enige grenzen zijn wel wenselijk, wat in Nederland met zijn taboe op elite, en dus op alles wat de schijn van elitair met zich meebrengt, sneller uit het oog verloren wordt dan elders.*

*Niet alleen is er niets deerniswekkenders dan volwassenen die voortdurend jongeren naar de mond pogen te praten om vooral niet de voor hun begeerde eigen imago van eigentijds de fatale schijn willen wekken dat zij wél reeds de jaren des onderscheids hebben bereikt. Ook stoelt een dergelijke aanpak op de misvatting dat je een onderwerp, waarvoor iemand geen interesse toont, interessant kan maken door het zo te vervormen dat het met het onderwerp zelf niets meer heeft uit te staan. Dat onderwerp dient centraal te staan: het is het museum dat een verhaal wil vertellen, en zich tot dat publiek richt dat daarnaar luisteren wil – niet tot een publiek dat niet luisteren zal omdat het zijn gedachten ergens anders bij heeft.*

*Door als maar dieper door de knieën te gaan, zal een museum zo de wel geïnteresseerden verjagen, zonder er de niet-geïnteresseerden voor terug te winnen. De vaste bezoekers zitten ook niet te wachten op nieuwkomers die slechts komen indien een kunstcollectie omgeturnd wordt in een kermispark. Bovendien is het speciaal voor de vele jongeren en allochtonen die ook nu al zonder populariserend doelgroepenbeleid komen, beledigend om te suggereren dat hun 'soort' alleen te bereiken zou zijn, wanneer de presentatie van het gebodene vergaand wordt gedebili-seerd.*

**Dr. Thomas von der Dunk** is cultuurhistoricus en werkt als politiek publicist (o.m. in Vrij Nederland en De Volkskrant) en televisiecommentator.



# Hollandgekte

## De onbekende Nederlandse periode in de Amerikaanse cultuur

Annette Stott

*In 1998 verscheen in zowel een Engelse als een Nederlandse versie een opmerkelijk boek onder de prikkelende titel Holland Mania – The Unknown Dutch Period in American Art & Culture, oftewel Hollandgekte – De onbekende Nederlandse periode in de Amerikaanse kunst en cultuur en uitgegeven door The Overlook Press samen met Ambo Anthos. Auteur was dr. Annette Stott, hoogleraar kunstgeschiedenis en vrouwenstudies aan de Universiteit van Denver. De Nederlandse vertaling was van de hand van Bab Westerveld.*

*Wij vroegen Annette Stott of we voor ons themanummer over Singer Laren enkele delen uit haar boek zouden mogen overnemen, wat zij onmiddellijk goedvond, terwijl zij ook nog behulpzaam wilde zijn bij het zoeken naar passende illustraties.*

*Onderstaande bijdrage bestaat uit een enigszins ingekorte versie van de Inleiding en het ongewijzigde eerste hoofdstuk Nederlandse kunst in Amerika, beide in de vertaling van Bab Westerveld. Alleen een aantal tussenkopjes is van onze hand. Wij publiceren deze tekst, met toestemming van de auteur en The Overlook Press\*, omdat zo een interessante context wordt geschilderd voor het verblijf en activiteiten van het echtpaar Singer in Nederland. (Redactie)*

### Nederland als 'moeder van Amerika'

In oktober 1903 vertelde de redacteur van de *Ladies' Home Journal*, een van Amerika's populairste maandbladen, zijn miljoenen lezers

dat niet Engeland, maar Nederland 'de moeder van Amerika' was. Redacteur Edward Bok (afb. 1) droeg bewijzen aan voor de koloniale Nederlandse invloed op de Amerikaanse politiek, de culturele instituties, de sociale gebruiken en de taal, en concludeerde dat alle echt Amerikaanse kenmerken en idealen afkomstig waren uit Nederland. Zijn artikel gaf een opsomming van de Nederlandse invloeden gedurende meer dan tien jaar op de kunst en de historie van Amerika: de rage voor alles wat Nederlands was, die Amerikanen in welhaast alle regio's van de Verenigde Staten bezielde, had zijn hoogtepunt bereikt.

De theorie van de Nederlandse oorsprong van de Amerikaanse identiteit was een van de rivaliserende etnische aanspraken die eind negentiende eeuw opkwamen. Deze groeien-



*Afb. 1: Edward Bok omstreeks 1910-1920 in zijn kantoor te Philadelphia met reproducties van oude meesters (illustratie in The Americanization of Edward Bok: An Autobiography, 1924). Zijn invloedrijke positie als redacteur van Ladies' Home Journal gaf hem de gelegenheid de mode van de Nederlandse motieven in Amerikaanse woningen te stimuleren.*

\* © 1998 Annette Stott, © 1998 Nederlandse vertaling The Overlook Press.



de stroom van etnische studies was deels gevoed door het 'centennial', het eeuwfeest, dat de aandacht vestigde op het koloniale tijdperk, voor een ander deel door de 'nieuwe immigratie' van Oost-Europeanen, die als bedreigend werd ervaren voor de culturele identiteit die door de oude kolonisten was gevormd. Deze studies wilden de Amerikaanse culturele identiteit herleiden tot elk van de verschillende naties waaruit de eerste immigranten waren voortgekomen. Het merendeel verzette zich tegen de prominente plaats van Engeland in de theorieën omtrent de Amerikaanse geschiedenis en cultuur uit die tijd. Begin jaren negentig zei pastor David Gregg van de presbyteriaanse kerk aan de Lafayette Avenue in Brooklyn, New York, tegen zijn gemeente: 'De tijd is gekomen dat we bij de Amerikaanse geschiedschrijving naast de Engelsen ook anderen gedenken, en we moeten eerlijk zijn en op grond van de historische feiten een einde maken aan het historisch monopolie van de Engelsen.' Greggs in 1905 gebundelde patriotistische lezingen vonden bij velen weerklank. De etnische studies uit die tijd die pleitten voor een Nederlands primaat slaagden erin de algemene opinie over de Amerikaanse identiteit verregaand te veranderen.

Parallellen tussen de geschiedenis en de cultuur van Nederland en de Verenigde Staten steunden de opwaardering van Nederland tot de positie van 'wieg' van de Amerikaanse beschaving. Bij het zoeken naar een alternatief voor de Angelsaksische versie van Amerika's historie kwam Nederland naar voren als het land dat economisch en politiek nauwe banden had onderhouden met de Verenigde Staten, nooit betrokken was geweest bij een oorlog tegen Amerika en in de zeventiende eeuw de positie van economisch en politiek wereldleider had ingenomen, en dus nu als model kon dienen voor de opkomende natie. Van alle niet-Britse landen die bijdroegen aan het ontstaan van de Verenigde Staten was Nederland vermoedelijk het land waartegen de meeste laatnegentiende-eeuwse Amerikanen het minste ressentiment koesterden en waarmee ze het meest gemeen had-

den. De overeenkomst in fysieke verschijning, sociale gebruiken, protestantisme, idealen als democratie en persoonlijke vrijheid, en vermeende republikeinse gezindheid raakte een gevoelige snaar. Bovendien leek de ontwikkeling van de twee republieken een indrukwekkende toekomst voor de Verenigde Staten te voorspellen. De Republiek der zeven Verenigde Provinciën was snel opgeklommen tot economische grootmacht: de Nederlanden hadden de zeeën beheerst en de wereld gekolonialiseerd nadat ze zichzelf hadden bevrijd van de heerschappij van een vreemde monarch. Hun opvolger, de Verenigde Staten van Amerika, verwachtte hetzelfde te doen in zijn streven naar wereldheerschappij. De vrij inconsequente houding van Nederland in de eigentijdse wereldpolitiek maakte weinig indruk op de negentiende-eeuwse Amerikanen die Nederland vrijwel uitsluitend zagen in het perspectief van zijn verleden. Zijn zwakke positie in de negentiende-eeuwse wereldpolitiek garandeerde in elk geval dat Nederland geen bedreiging vormde voor de Amerikaanse ambities. Tussen 1890 en 1920 stond Nederland bij veel Amerikanen centraal bij het zoeken naar een nationaal verleden en een culturele identiteit in het heden.

Het zoeken begon al in 1776 toen het land zich losmaakte van Engeland. De inwoners van de nieuw gevormde Verenigde Staten droegen duidelijk het stempel van de identiteit van het land dat meer dan honderd jaar over hen had geheerst. Nu wilden ze zich losmaken van Engeland, niet alleen politiek en economisch maar ook cultureel. Gedurende de hele negentiende eeuw werd bewust geprobeerd een Amerikaanse cultuur te creëren die zich zou onderscheiden van de Britse cultuur en daar niet voor onder zou doen. Architecten, schrijvers, musici, schilders, ontwerpers, dichters en beeldhouwers streefden naar een Amerikaanse identiteit voor hun verschillende vormen van kunst door een artistiek vocabulaire te adopteren, aan te passen of te bedenken. Bij de eerste pogingen vorm te geven aan een Amerikaanse cultuur dacht men bijvoorbeeld de Griekse architec-

tuur te gebruiken als symbool van de democratie en de Romeinse vormgeving als symbool van de republikeinse geest, maar daarnaast waren er velerlei andere benaderingen. In die tastende negentiende eeuw keek van tijd tot tijd al een kunstenaar of architect naar Nederland, vooral in die delen van het land waar de Nederlandse inbreng duidelijk merkbaar was: New York en New Jersey. Maar in de late negentiende eeuw werd Nederland een algemene bron van inspiratie voor de visuele kunstenaars van de Verenigde Staten. Nederlandse motieven, vaak een afspiegeling van de koloniale Nederlands-Amerikaanse relatie, namen bezit van de populaire cultuur.

De fascinatie van Nederland werd in die periode zo algemeen en zo nadrukkelijk dat we dit gerust een periode van *Hollandgekte* kunnen noemen. De term werd rond de eeuwwisseling weliswaar niet gebruikt maar het is een toepasselijke benaming voor het verschijnsel dat zich toen voordeed. Als we kijken naar het brede scala van culturele verschijnselen, van toerisme en reclame tot haute couture en interieurontwerpen, constateren we een wijdverbreid fin-de-siècle-geloof in een diepgewortelde culturele relatie tussen Nederland en de Verenigde Staten. Dit geloof bleef niet beperkt tot mensen van Nederlandse afkomst of tot de Nederlands-Amerikaanse gemeenschappen. Een tijdlang werd het beeld dat veel Amerikanen van zichzelf en hun erfgoed hadden voor een deel gevormd door hun kijk op Nederland.

De Amerikanen stonden in die tijd niet alleen in hun waardering voor cultuurgoed en artefacten uit Nederland. Een vrijwel identiek verschijnsel deed zich voor in Groot-Brittannië en Canada en in mindere mate in Duitsland en Frankrijk. Maar het typisch Amerikaanse karakter en verleden en de culturele affiniteit tussen de Verenigde Staten en Nederland maakte dat men in de Verenigde Staten van een regelrechte Nederlandse rage kan spreken. De culturele en nationalistische kanten van deze mode waren niet dezelfde als elders, al kwamen de Amerikaanse ideeën over Nederland soms via Duitsland, Frankrijk en Engeland.

### *Centrale stelling*

Mijn centrale stelling is dat een hausse in de kunstmarkt voor oude Hollandse meesters, gevolgd door een snel groeiende Amerikaanse markt voor eigentijdse kunst en populaire beelden van Nederland, een tijdperk inluidde van toenemende Nederlandse betekenis voor de Amerikaanse cultuur. Vóór 1880 waren beelden van Nederland zeldzaam in het werk van Amerikaanse kunstenaars maar omstreeks 1890 was de Amerikaanse markt voor eigentijdse visuele interpretaties van Nederland zo sterk gegroeid dat zes kolonies van Amerikaanse kunstenaars in Nederland daarop konden teren. Onder invloed van de oude meesters benadrukten ook deze moderne schilderijen vaak het ouderwetse, zeventiende-eeuwse beeld van Nederland. In het volgende decennium gaven de historici de zeventiende-eeuwse Amerikaanse geschiedenis een nieuwe interpretatie in een Nederlands licht. Visuele beelden vormden en verbreidden het nieuwe historische beeld. Omdat de Amerikaanse geschiedenis werd omgevormd naar Nederlands model, zag men schilderijen en illustraties van Nederland als model voor mode en interieurontwerp. Men spitte zijn stamboom uit op zoek naar persoonlijk Nederlands erfgoed om die van het land te evenaren, of men ruilde minder geslaagde voorvaders in voor een paar alom verkrijgbare 'oud-Hollandse' portretten om aan de wand te hangen in de salon. Men bouwde of verbouwde huizen in Nederlandse of koloniaal-Nederlandse stijl, vierde Nederlandse feesten en festivals en reisde naar Nederland, het moederland. Na de eeuwwisseling bouwden adverteerders voort op dit wijdverbreide ideaal om allerlei producten aan de man te brengen. De verspreiding van beelden van Nederland en de speurtocht naar de historische wortels van Amerika brachten samen de Hollandgekte op gang en schiepen tegelijk een nieuw beeld van de Amerikaanse persoonlijkheid, op basis van het Nederlandse erfgoed.

De eerste wereldoorlog brak voor toeristen, historici en kunstenaars het rechtstreekse contact met Nederland tijdelijk af. Daarna, in

de jaren twintig, een periode in de Amerikaanse kunst die soms isolationistisch wordt genoemd, raakten de schilderijen van Nederland uit de gratie; ze verdwenen naar magazijnen en zolders van musea. De Amerikaanse geschiedenis, waarin Nederland nooit volledig was geaccepteerd als het moederland, keerde terug naar de theorie van de overgeplante Engelse cultuur. Bij gebrek aan een theoretisch fundament verdwenen ook andere uitingen van de Hollandgekte. De Nederlandse invloed op de Amerikaanse cultuur verschrompelde tot etnische feesten in zakformaat binnen de Nederlands-Amerikaanse gemeenschappen en het besef van de Nederlandse invloed in het verleden werd teruggebracht tot de oppervlakkige wetenschap dat New York City en omgeving ooit begonnen was als Nederlandse kolonie.

#### *Geliefde stereotypen*

Al kwam er omstreeks 1920 een einde aan de brede nationale belangstelling voor Nederland, toch leven sommige effecten ervan tot heden toe voort. De geliefde Amerikaanse stereotypen van Nederland hebben hun oorsprong of bevestiging in die periode. Hedendaagse Amerikanen dragen nog altijd de oogkleppen die hun voorgangers in staat stelden voorbij te kijken aan de technologie en moderniteit van Nederland en zich te tevreden te stellen met een oppervlakkige indruk van het land en zijn historie. Het 'land van molens en klompen' was de geijkte, afgezaagde beschrijving van het idyllische, anachronistische beeld dat een eeuw geleden werd gevormd en waar nog menigeeen aan vasthoudt.

Omdat ik ooit zelf verrast reageerde op de ontdekking van de Hollandgekte in de Amerikaanse cultuur rond de eeuwwisseling en die pas op den duur kon aanvaarden, lijkt het me aannemelijk dat ook de lezer zich verbaasd afvraagt hoe zo'n fenomeen zo aan de aandacht kon ontsnappen. De duidelijkste betrekkingen tussen Nederland en Amerika dateren uit de zeventiende eeuw, toen de Hollanders zich vestigden in het stroomgebied van de Hudson. Dit is het tijdperk van de sterkste economische en politieke banden

en daarom zijn wetenschappelijke beschouwingen over de Nederlands-Amerikaanse betrekkingen veelal geneigd zich tot de koloniale periode te beperken. Als historici de late negentiende en vroege twintigste eeuw wel onderzoeken, dan gebeurt dat meestal in samenhang met de immigratie, met als middelpunt de Nederlands-Amerikaanse gemeenschap. Toen kunsthistorici tenslotte de Amerikaanse artistieke activiteiten in het buitenland van rond de eeuwwisseling gingen onderzoeken, richtten ze zich aanvankelijk op Frankrijk en Duitsland, de landen die in de negentiende-eeuwse westerse kunst op de voorgrond traden. Een logische volgende stap was, dankzij de negentiende-eeuwse belangstelling voor het klassieke ontwerp als uiting van nationalisme, het onderzoek naar de Italiaans-Amerikaanse relatie in de kunst. Pas toen op de tentoonstellingen van Amerikaanse kunst uit het buitenland talrijke schilderijen van Nederland tevoorschijn kwamen, was er enige reden een opmerkelijke Nederlandse invloed rond de eeuwwisseling te vermoeden. Als gevolg van deze wetenschappelijke trend is een bredere Nederlandse culturele invloed op de Verenigde Staten rond de eeuwwisseling en de uitwerking daarvan op de nationale identiteit grotendeels onopgemerkt gebleven.

#### *Hedendaags multiculturalisme*

De Hollandgekte en de etnische studies die haar rond 1900 vergezelden mogen dan al lang vergeten zijn, ze liepen vooruit op een hedendaagse trend, het multiculturalisme. Midden in een golf van nieuwe immigranten uit Oost-Europa, honderd jaar geleden, zochten de Amerikanen onder de landen die hadden bijgedragen aan het ontstaan van de Verenigde Staten naar een cultureel anker. Nu, midden in een golf van nieuwe immigranten uit Azië en Latijns-Amerika, zijn de Amerikanen weer op zoek naar een cultureel anker in het etnische mengsel waaruit het land is samengesteld. De aanstokers van de Hollandgekte, met name de historici, bestreden de vigerende ethnocentrische kijk op de Amerikaanse geschiedenis en identiteit: de strikt

Engelse zienswijze en invloed. Voor hen ging het erom de individuele aanspraken van de Nederlandse, Ierse, Schotse, Duitse en Franse minderheidsgroepen te erkennen. Thans worden al deze etnische groepen verenigd in de termen Euro-Amerikanen en blanken. Blank is een tamelijk homogeen begrip, een nieuwe vorm van etnocentrisme waartegen de aanspraken van Afrikaanse en Aziatische Amerikanen, Latijns-Amerikanen en oorspronkelijke Amerikanen opwegen. Zoals honderd jaar geleden het opnemen van individueel erfgoed in het grote geheel onderdeel was van de omvangrijker poging de Verenigde Staten in etnische zin te definiëren, zo worden in onze dagen Afrikaans-Amerikaanse, oorspronkelijk Amerikaanse, Aziatisch-Amerikaanse, Spaans- en Latijns-Amerikaanse culturele bijdragen om dezelfde reden opgenomen in het grote geheel. Een indicatie voor dit proces is de toegenomen expertise in deze etnisch-rationale kunst en geschiedenis in de laatste twintig jaar. Pogingen de Amerikaanse identiteit opnieuw te definiëren hebben al geleid tot het Afro-centrisme, een wereldbeschouwing die uitgaat van het primaat van Afrika, van het gewicht van de Afrikaanse bijdrage aan de Verenigde Staten. Het Afro-centrisme is een modern equivalent van de Hollandgekte. Deze voortdurende wisseling van etnische en raciale culturen onderstrepen het belang van het multiculturele karakter van de Verenigde Staten voor de Amerikaanse identiteit. Als onderdeel van de hedendaagse bestudering van het multiculturalisme is het zinvol vast te stellen hoe de opvattingen over de Nederlandse invloeden op de Amerikaanse cultuur de ideeën over de Amerikaanse identiteit hebben veranderd.

### De oude Hollandse meesters

In het laatste kwart van de negentiende eeuw luidde de opeenstapeling van ongekende rijkdom bij de opkomende klasse van industriëlen een nieuw tijdperk in voor het verzamelen van kunst door de Amerikanen. Het accent, dat voordien op hedendaagse Europe-

se kunst lag, verschoof naar een snelgroeien- de markt voor oude meesters. De aankoop van oude meesterwerken verschafte Amerika's nieuwe miljonairs een sociaal aanvaardbare manier om hun rijkdom, smaak en culturele standing te demonstreren. Ook het bewust democratische karakter van deze kunst sprak velen aan. Enkele van de rijkste Amerikaanse collectioneers die zich konden handhaven in de internationale kunstmarkt richtten zich rond 1880 vooral op de Hollandse meesters. Naarmate de concurrentie toenam stegen de prijzen voor schilderijen van Rembrandt, Frans Hals en Pieter de Hooch.

De Newyorkse warenhuismagnaat Benjamin Altman begon rond 1900 zeventiende- eeuwse Hollandse schilderijen te kopen en bracht in korte tijd een van de kostbaarste collecties Nederlandse kunst in de Verenigde Staten bijeen: dertien Rembrandts, drie doeken van Frans Hals en een reeks genrestukken van Nicolaes Maes, De Hooch, Vermeer, Gerrit Dou, Meindert Hobbema, Jacob van Ruisdael en Albert Cuyp. John Graver Johnson, een advocaat uit Philadelphia die zelf een groeiende collectie oude meesters bezat, moest met lede ogen aanzien dat Altman meer dan \$ 750.000 aan zijn nieuwe liefde besteedde. 'Als de prijs maar hoog genoeg is koopt hij wel,' was Johnsons zure commentaar op de motivatie van zijn rivaal<sup>1</sup>. Zelf verzamelde hij werk van zogenoemde kleine Hollandse meesters, speciaal in het huiselijke genre, stillevens en landschappen op klein formaat. Johnson adoorde het werk van Jan Steen, van wie *Het doktersbezoek* (afb. K6) een van de elf was die Johnson had gekocht. Collectioneur Arrell Brown Widener haalde de krantenkoppen toen hij Johnson en Altman overtroefde door voor een enkel schilderij van een molen, overtuigd dat het een Rembrandt was, omgerekend \$ 486.000 neer te tellen.

Collectioneers van heel verschillende afkomst voelden zich aangesproken door de Hollandse meesters. Widener, financier van Duitse komaf, was tijdens de burgeroorlog begonnen met de levering van vlees aan het leger van de Verenigde Staten. Met de winst



uit die onderneming bouwde hij het financiële rijk dat zijn enthousiasme voor het kunstbezit moest bekostigen. Senator William Andrews Clark uit Montana, van Schots-Ierse afkomst met belangen in de mijnen in het westen, wijdde een groot deel van zijn tijd aan zijn collectie Hollandse schilderijen en keramiek. Mary Frick Jacob, uit chique Baltimore, kocht portretten van Rembrandt en Hals. De Nederlandse Amerikaan Martin Antoine Ryerson erfde zijn vaders belangen in het midden-westen en zijn eigen liefde voor de kunst maakte hem, eenendertig jaar oud, tot bestuurslid van het Art Institute van Chicago. Het zijn slechts enkele voorbeelden van collectioneers, verspreid over het land, die de populariteit van de oude Hollandse meesters in de Verenigde Staten hielpen vestigen.

Het kwam voor dat een handelaar een hele collectie opkocht, in de zekerheid dat hij die in de Verenigde Staten kon verkopen. Soms ging een rijke collectioneur, belust op het allermooiste, de handelaars opzoeken in hun Europese hoofdkwartier. Walter Liedtke en anderen hebben de details van individuele aankopen bijgehouden. Liedtke veronderstelde dat de liefde voor Nederlandse kunst die deze collectioneers dreef 'in wezen intuïtief' was. Hij sprak van een traditionele sympathie voor de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst gedurende de hele negentiende eeuw zoals die ook tot uiting kwam in de affiniteit met een opkomende nationale school in de Amerikaanse kunst<sup>2</sup>.

#### *Groeiende bezorgdheid*

De concurrentie tussen de rijke Amerikaanse collectioneers met schier onuitputtelijke financiële bronnen verontrustte Europa. Kenmerkend is de scribent die in een Rotterdamse krant het verlies van zoveel schilderijen aan de Verenigde Staten betreurde:

*'Vaak horen we met spijt dat een of ander meesterwerk van onze grootste kunstenaars uit de zeventiende of negentiende eeuw is veroverd door de dollarkoningen van Noord-Amerika. Hoeveel Rembrandts en werken van Maris en Israëls zijn er al niet door hen weg-*

*gesleept en uit het zicht verdwenen! En we moeten vrezen dat deze toestand nog zal verergeren omdat het aantal dollarkoningen, dat zijn schilderijencollectie wil verrijken met voortreffelijke Nederlandse kunst, nog steeds toeneemt.'*<sup>3</sup>

De groeiende bezorgdheid van Nederlandse experts over dit verlies van nationale kunst aan de Amerikaanse rijken en de campagne om kunst van belang voor Nederlandse instellingen te behouden is door Edwin Buijsen te boek gesteld. De woede in de Nederlandse pers anno 1907 over het te vrezen verlies van een deel van de Six-collectie aan J.P. Morgan – of een andere Amerikaanse miljonair – en de geslaagde pogingen de regering tot aankoop te bewegen, geven een duidelijk beeld van de Nederlandse reactie op de niet te stillen Amerikaanse honger naar Hollandse meesters.<sup>4</sup>

Amerikaanse collectioneers richtten zich zo exclusief op de Nederlandse schilders dat reeds in 1890, toen werd voorgesteld de oude meesters uit Amerikaanse collecties tentoon te stellen, de *Art Amateur* zich afvroeg:

*'(...) wat zouden we kunnen exposeren van Italiaanse meesters, van de Duitse school of van de Vlaamse school? Vrijwel niets (...) we zouden afhankelijk zijn van de Hollandse meesters, Rembrandt, Frans Hals, Vermeer van Delft en Pieter de Hooch, en van de Engelse schilders, Reynolds, Gainsborough, Turner en Constable. Met sommige van deze namen zouden we een goed figuur slaan, vooral met enkele van de Hollanders.'*<sup>5</sup>

Hoe juist deze voorspelling was bleek enige jaren later toen het jubileum van Henry Hudsons ontdekkingstocht in het stroomgebied van de Hudson samenviel met het eeuwfeest van Robert Fultons uitvinding van de stoomboot: New York City wilde dat in grootse stijl vieren. In het kader van de Hudson-Fulton-festiviteiten organiseerde het Metropolitan Museum een expositie van oude meesters uit Amerikaanse collecties. Er werden 146 Hollandse schilderijen bijeengebracht waaronder talrijke echte en vermeende werken van Rembrandt, Van Ruisdael, Vermeer en Hals.





Afb. K6: Collectie­neur John Graver verrijkte in 1899 zijn groeiende verzameling oude meesters met Het doktersbezoek (The Doctor's Visit) van Jan Steen, ca. 1663-1665, olieverf op paneel, 46 x 36,8 cm (Museum of Art Philadelphia, John G. Johnson Collection, 1917, Cat. 510, foto Joseph Mikuliak).



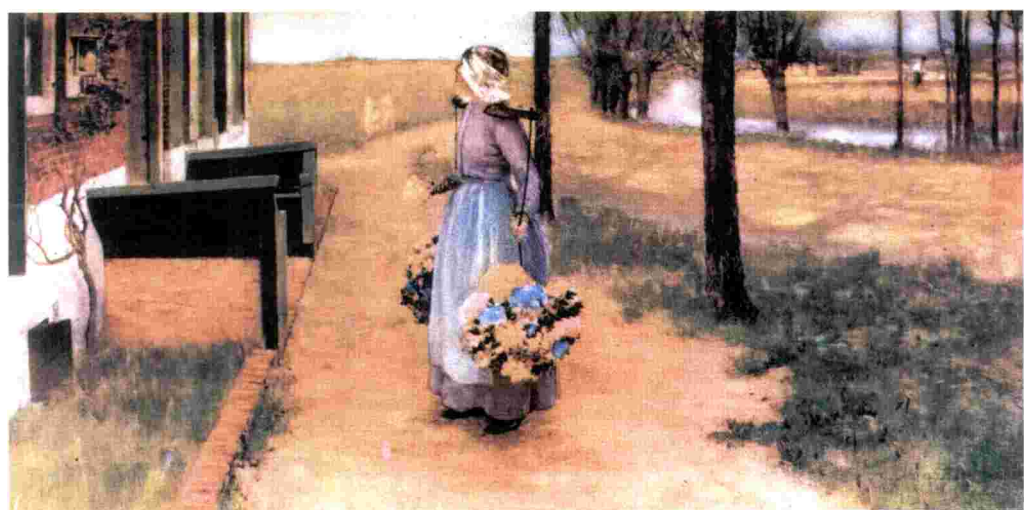
Afb. K7: Jozef Israëls, *La toilette de l'enfant*, 1887, olieverf op doek, 129,5 x 106 cm (foto Christie's, Amsterdam). Israëls, de ontdekker van Laren, was rond de eeuwwisseling in Amerika de bekendste eigentijdse Nederlandse schilder.



Afb. K8: William Henry Howe, Liggende koe in de stal, 1890, olieverf op doek/paneel, 37,5 x 51 cm (Gemeente Laren). Dit schilderij schonk Howe aan Jan Hamdorff, eigenaar van hotel Hamdorff in Laren, waar het jarenlang hing, terwijl het nu het gemeentehuis kan sieren.

Afb. K9 (ommezijde, boven): Bernardus J. Blommers, De vlinder (The Butterfly), olieverf op doek, 41 x 48,6 cm (Memorial Gallery of the University of Rochester/N.Y., George Eastman Collection). Knoedler & Company in New York, een van de belangrijkste kunsthandels voor Nederlandse schilderkunst, bemiddelde voor George Eastman de aankoop van schilderijen van oude meesters, naast werken uit de Haagse school, zoals deze.

Afb. K10 (ommezijde, onder): Morris & Bendien, Bloemenmeisje in Holland, prent, ca. 1900, naar een olieverfschilderij van George Hitchcock uit 1887 (verblijfplaats origineel onbekend). De populariteit van deze prent is af te lezen aan de vele reproducties die hiervan omstreeks 1900 werden aangeboden. Het origineel was het pronkstuk van de collectie Potter Palmer, hotelier te Chicago.





Zulke tentoonstellingen en de publiciteit, telkens als weer een exorbitant geprijsd mees-terwerk Europa verliet, trokken de aandacht van het grote publiek. De schilderijen werden nog toegankelijker voor de Amerikanen toen ze uit particulier bezit overgingen naar openbare collecties. Tussen 1888 en 1900 schonk de Newyorkse financier Henry Marquand het Metropolitan Museum zijn Hollandse landschappen, portretten en genretaferefen van grote en minder grote kunstenaars, waaronder *De roker* van Hals en *Vrouw met waterkan* van Vermeer, door Marquand in 1887 verworven als een De Hooch. In 1913 vermaakte Benjamin Altman zijn collectie ter waarde van twintig miljoen dollar aan het Metropolitan en het jaar daarop verhuisde het Hollandse deel naar een eigen zaal van het museum voor een permanente expositie. De collectie van John Johnson, bijna twaalfhonderd oude meesters waaronder een groot aantal authentieke Vlaamse en Hollandse werken, legde na Johnsons dood in 1917 de basis voor de collectie van het Philadelphia Museum of Art.

Andere collectioneers schiepen eigen kunstinstellingen. Henry Clay Frick verdiende voor z'n dertigste zijn eerste miljoen dollar in de cokes en de staalindustrie en vrijwel terstond begon hij zijn rijkdom te beleggen in oude meesters. Tussen 1900 en 1910, het jaar dat hij zijn verzameling aan het publiek schonk, verwierf Frick enige van de mooiste werken van Rembrandt, Cuyp en Hobbema en bouwde een passende behuizing in New York. Zo bouwde ook Isabella Stewart Gardner, uit de elite van Boston, een paleis als onderkomen voor haar collectie die omstreeks 1900 een van de weinige echte Vermeers in de Verenigde Staten en schitterende Rembrandts omvatte. Ook zij schonk haar verzameling aan het publiek.

Terwijl de miljonairs oude meesters aan de grote steden schonken waren bescheiden industriëlen en erfgenamen van familiebezit in de weer om werk van minder bekende zeventiende-eeuwse Hollandse meesters te vergaren. Zo kregen kleine steden de kans Hollandse schilderijen uit plaatselijke collecties als bruikleen in hun exposities op te ne-

men. We mogen aannemen dat ook mensen die nooit in een museum kwamen, vertrouwd raakten met de Hollandse meesters door de talrijke reproducties in kranten en tijdschriften.

#### *Kijk op Nederland*

De kijk die Amerikanen eind negentiende eeuw op Nederland hadden was vooral gevormd door de oude meesters die ze verzamelden. In zijn waardevolle gids voor de Nederlandse kunst in Amerikaanse musea wijst Peter C. Sutton erop dat collectioneers zich rond 1900 richtten op zeventiende-eeuwse landschappen, genrestukken en portretten. Werken uit de achttiende en vroege negentiende eeuw, literaire thema's, historiestukken en werk van de Utrechtse Caravaggisten lieten ze over aan Europese verzamelaars. Het Hollandse boerenleven van alledag van Adriaen Brouwer en Van Ostade sprak even sterk aan als het genre van het burgerdom van Jacob Ochtervelt en De Hooch. De een schilderde boeren en werkvolk op wier arbeid de republiek steunde, de ander verbeeldde de rijke materiële cultuur en het sociale verkeer van de gegoede burger. In beide zagen de Amerikanen trekken waarmee ze zich identificeerden.

Negentiende-eeuwse historici formuleerden een theorie over de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst waarin deze een plaats kreeg aan het begin van het moderne tijdperk. Ze zagen samenhang met democratie en republikeinse idealen, verhieven *en passant* de Nederlandse kunst tot een niveau naast, of zelfs boven de Italiaanse renaissance die voorheen als de hoogste gold. Theophile Thoré, de eminente Franse criticus, ook bekend onder zijn pseudoniem William Burger, de Franse filosoof Hippolyte Taine en de Amerikaanse kunsthistoricus Charles Caffin leverden alle drie hun aandeel in deze theorie. Thoré-Burger en Caffin zagen in de vorming van de Republiek der Nederlanden, die zowel het pauselijk gezag als het Spaanse absolutisme afwees, het begin van een tijdperk van democratische, republikeinse en egalitaire idealen die uiteindelijk de hele westerse sa-

menleving zouden beïnvloeden. Caffin verduidelijkte:

*'Zolang aristocratische principes de samenleving beheersten voldeden de Griekse kunst en de interpretatie van haar uitgangspunten door de renaissance, maar met de opkomst en verbreiding van de democratie werd een nieuw principe noodzakelijk. Rembrandt heeft het bedacht en onze eeuw leert het in de praktijk te brengen.'*<sup>6</sup>

Taine lette minder op het verband tussen de Nederlandse republiek en de moderne wereld maar ook hij vond de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst de hoogste artistieke expressie onder de Noord-Europese volken (zoals de Italiaanse onder de Latijnse) en dat in de republiek de beginselen van vrijheid en gelijkheid duidelijk werden gedemonstreerd. Deze drie schrijvers uit de tweede helft van de negentiende eeuw verklaarden dat de Europese kunst zich, als gevolg van de Nederlandse opstand tegen Spanje, op vier specifieke gebieden van het Italiaanse model had verwijderd en ze zagen elke verandering in de kunst als een uitdrukking van een overeenkomstige politieke en sociale verandering in Nederland.

In de eerste plaats was, volgens deze theorie, de thematiek van de kunst van een enge elitaire claim op historieschilderkunst (met mythologische, literaire en bijbelse onderwerpen) veranderd in de aanvaarding van het brede terrein van het menselijk streven en 's mensens omgeving. Dit verhief landschap, stillevens, genre en portret in de Nederlanden tot een positie die voorheen was voorbehouden aan historiestukken. Deze democratisering van de thema's vloeyde voort uit de verwerping van het rooms-katholicisme met zijn overladen praal en de verdrijving van de Spaanse aristocratie. Ze gaf uitdrukking aan een relatief bredere spreiding van de macht en de welvaart onder het Nederlandse volk.

Ten tweede verschoof de Nederlandse kunst, volgens deze denkers, van het esthetisch ideaal naar de aanvaarding van de schoonheid in alle dingen, in het alledaagse, het huiselijke en het lelijke. In plaats van naar volmaaktheid te streven kopieerden Neder-

landse schilders de natuur met het uiterste realisme, een kenmerk dat Taine en Caffin als van nature democratisch beschouwden. Nieuwe, aardse thema's en het nieuwe realisme schiepen kunst die in alle geledingen van de samenleving zonder oefening of opleiding begrijpelijk was.

Het derde terrein gold een machtsverschuiving bij de kunstenaars. Nederland had, vond men, in plaats van een paar individuele genieën met een kring van mindere volgelingen, een groot aantal meesters voortgebracht, ieder in zijn specialisme.

In de vierde plaats constateerden deze theoretici een democratisering in het mecenaat. In de Nederlandse republiek verdrongen burgers uit de steden, kooplieden en zelfs gewone arbeiders en boeren de kerk en de aristocratie als belangrijkste mecenen van de schone kunsten.

Kortom, Thoré-Bürger, Taine en Caffin schetsten een beeld van de Nederlandse kunst in de Gouden Eeuw als een kunst die ideaal aansloot bij Amerika's politieke interesse en idealen. Het populistische mecenaat tegenover het elitaire strookte met het Amerikaanse idee van democratie. De voorkeur voor een realisme dat iedereen begreep en het feit dat het mecenaat van de gegoede burgers iedereen de kans gaf kunstenaar te worden, appelleerde aan het Amerikaanse idee van gelijkheid.

#### *Gevoelens van nationale identiteit*

Het succes van de oude meesters was in hoge mate toe te schrijven aan de gevoelens van nationale identiteit die ze opriepen. Of de Amerikanen deze theorieën van hun tijdgenoten nu gelezen hadden of niet, de een na de ander duidde Nederlandse kunst als democratisch. 'Nederlandse kunst is van het volk, voor het volk', verkondigde een scribent in 1900, 'niet het paleis wordt geschilderd maar het huis, het huis van de burger'. 'Rembrandt, de grootste van allen, bestudeerde met niet aflatende aandacht de gewone mensen', vulde een ander aan. Burton Stevenson, auteur van reisverslagen, wees op de afkomst van de schilders, de middenklasse, als bron

van democratische thema's: 'Rembrandts vader was molenaar, Hals' vader koopman, Steens vader brouwer, De Hoochs vader slager, Dou's vader glazenier (...). Kunst was een zaak van heiligen en madonna's, de Nederlanders hebben er iets uit het dagelijks leven van gemaakt: kunst voor thuis bij het haardvuur.' De Nederlandse genrestukken, stillevens, portretten en landschappen (en de afwezigheid van het naakt) weerspiegelden de waarden van een welvarende samenleving van de middenklasse waarmee veel Amerikanen zich in de negentiende eeuw konden identificeren. In de kunst die onder de Europese monarchieën werd gekoesterd, konden ze zich niet herkennen.<sup>7</sup>

Ook individuele portretten, geschilderd door zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars, wekten bij de Amerikaanse beschouwer een gevoel van verwantschap. Een anoniem verklaarde rond 1900: Hollandse 'schilders uit het verleden portretteerden de gezichten van mannen die iets hadden gepresteerd in de wereld, schilderden hen resoluut, ernstig, zoals ze waren (...). Waarheid, waardigheid en eenvoud waren en zijn de gouden regels van de Nederlandse kunst.'<sup>8</sup> Die Hollanders, gewone mensen die vchten voor zelfbestuur en vrijheid van godsdienst – 'mannen die iets hadden gepresteerd in de wereld' – herinnerden de Amerikaanse collectioneur aan zijn eigen ambities.

Een historicus verklaarde de verwantschap tussen de oude meesters en de Amerikanen aldus:

*'De religieuze en democratische ideeën waarin Rembrandt leefde en werkte zijn niet langer alleen de ideeën en gevoelens van een arm, lijdend en worstelend volk; ze zijn de ziel en de geest geworden van het grote Amerikaanse gemeenebest (...) het verbaast niemand dat Rembrandt in onze dagen met name in Amerika wordt geëerd met liefde en sympathie, dat zijn werk de grootste attractie is in elk museum en dat het heilige geheim van zijn kunst wordt begrepen en bewonderd door de stoere, vastberaden zonen van vrijheid en democratie.'*<sup>9</sup>

De Amerikaanse visie op de oude meesters is mede gevormd door de geschriften van de

Amerikaanse historicus John Lothrop Motley. Hij wijdde een groot deel van zijn leven aan de studie van de Nederlanden in de zestiende en vroege zeventiende eeuw, de periode waarin de noordelijke provincies zich gingen verzetten tegen het Spaanse bewind om na de uiteindelijke overwinning een onafhankelijke republiek van de verenigde provincies te formeren. In 1855 kwam *The Rise of the Dutch Republic* uit en twaalf jaar later de *History of the United Netherlands*. Beide werden bestsellers.

Motley verwoordde zijn interpretatie van de Nederlandse strijd voor onafhankelijkheid in termen die herinnerden aan de Amerikaanse revolutie. Hij benadrukte de moed, volharding en onafhankelijkheid van de Nederlandse burger die de wapens opnam, en de rechtvaardigheid van zijn zaak: de verdrijving van de vreemde monarch terwille van een republikeinse vorm van zelfbestuur. Met verhalen over het leed dat mannen, vrouwen en kinderen werd aangedaan door het Spaanse leger wekte hij de sympathie van zijn lezers. De neiging van de Amerikanen de schilderijen uit de Gouden Eeuw te zien als een weerspiegeling van hun eigen idealen en overtuiging, hun eigen strijd en de verworven welvaart daarna, werd door Motley nog versterkt.

Nederlandse meesterwerken uit de late zestiende en de zeventiende eeuw toonden de mensen en plaatsen die Motley zo welsprekend beschreef. De kunsthistoricus George Breed Zug verklaarde rond 1900: 'Deze Nederlandse schilders zijn de ware historici van hun tijd want ze vertellen over de vrede die volgde op de lange oorlog, over orde, tevredenheid en huiselijk geluk in een taal, duidelijker dan woorden.'<sup>10</sup> Op dit tijdperk richtten zich de collectioneurs, niet alleen omdat het kunst van het hoogste niveau was maar ook omdat ze de idealen belichaamde die zij als echt Amerikaans zagen. Nederlandse meesterwerken en de Nederlanden van Motley, waarvan de kunst als een natuurlijke uiting werd beschouwd, legden de basis voor de herziening van de Amerikaanse geschiedenis die zich eind negentiende eeuw voltrok en die de Republiek der Nederlanden aan-

wees als de bron van Amerika's politieke en culturele idealen.

#### *Bron van inspiratie*

Los van de algemene opinie dat de oude meesters de democratische en republikeinse waarden van de middenklasse vertolkten, meenden sommigen dat de Nederlandse kunst de bron van inspiratie voor de Amerikaanse kunst was. De amateur-historicus William Elliot Griffis schreef op zijn reis door Nederland: 'In dit Haarlemse museum hebben, net als in Den Haag en Amsterdam, onze eigen Amerikaanse schilders, Allston, Vanderlyn, Trumbull en een stoet navolgers gestudeerd en inspiratie opgedaan. Allston heeft overigens niet alleen als student iets van doen met de Nederlandse kunst, want een van zijn verre voorvaderen was Vanderhorst, een tijdgenoot van Rubens.'<sup>11</sup> Amerikaanse schilderijen, genre, stillevens, landschap en marinestukken, hadden veel te danken aan de ontwikkeling van deze zogenaemde democratische thematiek van de zeventiende-eeuwers. Haast alle laatnegentiende-eeuwse schilders hadden studie gemaakt van Hals en Rembrandt en waren daarvoor vaak speciaal naar Nederland gereisd. Het besef van deze invloed op de Amerikaanse kunst klinkt door in het boek van Charles Caffin, *The Story of Dutch Painting*, dat begint met de opdracht:

*'Deze geschiedenis van de kunst in de oude Nederlandse republiek wordt door de auteur opgedragen aan de huidige en toekomstige kunst in de nieuwe Republiek van de Verenigde Staten van Amerika'.*

Veel laatnegentiende-eeuwse Amerikaanse schilders voelden zich verwant met de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst. Eastman Johnson, bijgenaamd 'de Amerikaanse Rembrandt', schilderde in 1899 zichzelf in Hollandse kledij uit die tijd en William Merritt Chase liet zich zo gekostumeerd fotograferen. Volgens Charles Sheeler beeldde Chase zich in dat hij op een van de figuren van Hals leek en kweekte hij een knevel om die illusie te versterken.<sup>12</sup> Ook Jerome Myers schilderde verkleed als Rembrandt zelfportretten. Dat gevoel van verwantschap met de oude mees-

ters, het bestuderen en kopiëren van hun werk kwam ten dele voort uit de overtuiging dat Nederland had bijgedragen aan de fundamente van de Amerikaanse kunst. Als de Amerikaanse kunst inspiratie vond bij de Hollandse meesters, was dat een reden te meer die te verzamelen als deel van het erfgoed van de Verenigde Staten.

Helaas werd de begeerte naar Hollandse meesters nog overtroffen door de onwetendheid van veel Amerikaanse collectioneurs op dit punt, waardoor een klimaat werd geschapen dat rijp was voor namaak en vervalsing. Gewetenloze kunstenaars en handelaars aan beide zijden van de Atlantische Oceaan haastten zich de leemte te vullen die werd geschapen door de beperkte aanvoer van authentieke oude meesters. De Britse schilder Sir George Clausen herinnerde zich een voorval uit de tijd dat hij, in de jaren tachtig en negentig, schilderijen bestudeerde in de Londense National Gallery:

*'Tussen de kopieerders zaten twee kerels Teniers te kopiëren. Een tijd lang kreeg ik er geen hoogte van: ze kopieerden eerst een figuur van het ene, dan weer van het andere schilderij enzovoort, op hetzelfde paneel, en zo zetten ze een Teniers in elkaar. Op een dag hoorde ik, bij het schoonmaken van mijn penselen, een van hen zeggen: 'Wat doe jij met dat spul?' 'O, ik werk voor de Californische markt,' zei de ander.'*<sup>13</sup>

Krantenartikelen brachten geregeld vervalsingen in particuliere collecties of musea aan het licht en bladen als de *Collector and Art Critic* waarschuwden de argelozen voor het risico bij het kopen van vermeende Rembrandts en De Hoochs.

De angst een fortuin uit te geven voor een vervalsing en de groeiende belangstelling voor beelden van Nederland die door de gekte voor oude meesters was opgewekt, stimuleerden beide de ontwikkeling van een markt voor eigentijds Nederlands werk van kunstenaars van de Haagse school en van Amerikaanse schilders overzee. Omdat ze niet hetzelfde prestige genoten boden deze schilders twee werken met een onderwerp per paar aan, in stijl naar keuze: oude meester of mo-



dern, met garantie voor de echtheid. Eigen-tijdse schilderijen boden de collectioneurs die uit de Rembrandt-markt geprijsd waren bovendien een economisch alternatief.

## De Haagse School

Na de zeventiende eeuw viel de Nederlandse kunst terug in betrekkelijke onbeduidendheid totdat in de tweede helft van de negentiende eeuw critici een groep Haagse schilders begroetten als hoop op een nieuwe Gouden Eeuw. Deze kunstenaars namen zich voor de Nederlandse kunst in zijn oude glorie te her-



Afb. 2: Charles Woodbury, een kunstenaar uit Boston, die een groot deel van zijn tijd doorbracht in Nederland, ontwierp deze affiche. De expositie deed in 1895 New York en Boston aan en maakte de Amerikaanse kunstenaars en collectioneurs vertrouwd met de eigentijdse Nederlandse aquareltechniek (Rare Book and Manuscript Library, Engel Collection, University of Columbia/N.Y.).

stellen door gewone mensen en het landschap om hen heen te schilderen. Ze stelden zich Rembrandt, Van Ruisdael en andere oude meesters ten voorbeeld, gezien door het artistieke filter van het Franse Barbizon.

De vader van de Haagse school, Jozef Israëls, werd snel populair in de Verenigde Staten. Israëls was gespecialiseerd in tafereelen uit het harde bestaan van keuterboertjes en vissersvolk, vaak geschilderd in donkere tinten die aan Rembrandt herinneren. In *De Boerenmadonna* toont hij een boerenvrouw die, blootsvoets, haar kind zoogt in een gedetailleerd weergegeven Hollands boerenhuisje. Een kruis aan haar jak symboliseert de christelijke vroomheid die, naar men aannam, bij het landvolk dieper was dan bij de stedelingen. [Zie afb. K7 voor een soortgelijk tafereel; red.] Israëls collega's Bernardus Johannes Blommers en Albert Neuhuys riepen herinneringen op aan de kleine Hollandse meesters met hun binnenhuistafereeltjes met vrouwen die het huishouden doen en spelende kinderen (afb. K9). Andere leden van de Haagse school volgden het voorbeeld van hun zeventiende-eeuwse voorgangers in het landschap. De gebroeders Maris, Hendrik Willem Mesdag en Anton Mauve schilderden land en zee van Nederland in mistige tinten grijs en zilver. Mauve werd befaamd om zijn schildering van schapen in de zanderige duinen, terwijl Mesdag tonige zeegezichten en strandscènes populair maakte.

In de jaren zeventig werd de opkomst van de Haagse school opgemerkt door Franse critici en in de jaren tachtig verbreidde hun faam zich over heel Europa. Het waren echter vooral Amerikaanse en Britse collectioneurs op wie de eigentijdse Nederlandse schilders financieel konden steunen. Amerikanen zagen het werk van de Haagse school thematisch in hetzelfde licht als de oude meesters. Ze begrepen dat dit eigentijdse werk dezelfde deugden wilde overbrengen.

George Eastman, de schepper van het Eastman-Kodak-procedé, bracht in zijn geboortestad, Rochester, New York, een kunstcollectie bijeen. Omdat hij niet meer dan een schilderij van Rembrandt, Hals en Jan van de

Capelle uit de categorie oude meesters kon of wilde kopen, waren in zijn collectie voornamelijk eigentijdse Nederlandse, Franse en Amerikaanse schilders vertegenwoordigd. Uit de Haagse school kocht hij van Jacob Maris en Mauve elk vier schilderijen, twee aquarellen van Jozef Israëls en van Pieter Stortenbeker, Neuhuys en Blommers (afb. K9) elk een werk. Eastman breidde zijn collectie verder uit met Nederlandse taferelen van de Amerikaanse schilders William Henry Howe (afb. K8) en Charles Paul Gruppe. Een combinatie van eigentijds Nederlands werk en Amerikaans werk uit Nederland, zoals bij Eastman, was niet ongewoon. Amerikaanse schilders propageerden actief het werk van eigentijdse Nederlanders.

Inwoners van Rochester, als Eastman, hadden alle gelegenheid het werk van eigentijdse Nederlandse schilders te bekijken. Voor de jaarlijkse tentoonstelling van 1890 koos Emma Lampert, een plaatselijke kunstenaar die in Nederland had gestudeerd en veel schilders uit de Haagse school persoonlijk kende, werk van George Poggenbeek, Jacob Simon Hendrik Kever en Nicolaas Bastert. Hoewel deze mensen in Nederland als minder belangrijk werden beschouwd oogstten ze in de Verenigde Staten veel bewondering. Na vele buitenlandse jaren in Nederland vestigde Gruppe zich in Rochester en bracht schilderijen mee van Mesdag, Blommers, Maris en anderen die hij in zijn atelier tentoonstelde en in de plaatselijke krant adverteerde. Twee plaatselijke galerieën, Powers en Rundel, verkochten schilderijen en reproducties van eigentijdse Nederlanders. De Rochester Memorial Art Gallery ten slotte organiseerde exposities van werk in bruikleen, waaronder eigentijdse Nederlandse kunst uit de plaatselijke collecties van Eastman, Jesse Lindsay, Elizabeth Clarke en Charles DePuy. Door al die bemiddelaars werd de eigentijdse Nederlandse kunst populair in Rochester, al was het stadje klein en tamelijk afgelegen.

Misschien heeft Rochester een bijzonder gunstig klimaat geschapen voor de verkoop van Nederlandse kunst. Het werd in de zeventiende eeuw door Hollandse kolonisten

gesticht en ontving midden negentiende eeuw een tweede golf van Nederlandse immigranten die dit erfgoed hernieuwde. In de protestantse kerken van Rochester werden tot begin twintigste eeuw nog diensten in het Nederlands gehouden. Maar de voorliefde die de mensen in Rochester tentoonspreidden voor het werk van eigentijdse Nederlanders en plaatselijke schilders die in Nederland werkten, deed zich destijds wellicht in veel steden voor.

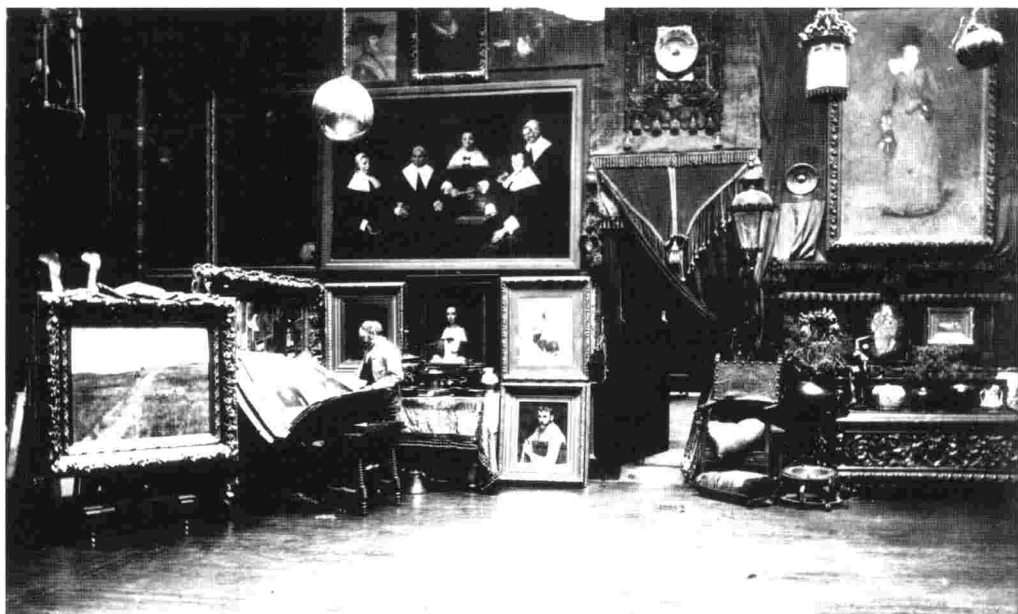
Thomas E. Waggaman bijvoorbeeld, een zakenman en financier van onroerende zaken in Washington D.C., pronkte met de moderne Nederlandse school in zijn collectie. Hij kocht het werk op zijn reizen en liet zich adviseren door Richard Norris Brooke, een plaatselijke kunstenaar van wie Waggaman ook Nederlandse landschappen kocht. Een speciaal rapport over particuliere galerieën in Washington D.C., de *American Art Annual* van 1898, roemt zijn olieverfschilderijen van Israëls, Mauve, Neuhuys en de gebroeders Maris, maar komt tot de slotsom:

*'In de benedenzaal, uitsluitend gewijd aan de aquarellen van zeker twintig vooraanstaande Nederlandse schilders, vindt men het neusje van de zalm uit de collectie van Waggaman (...) er is welhaast geen kunstenaar van belang die daar niet vertegenwoordigd is. Er hangen niet minder dan vier studies van Mauve en er zijn voortreffelijke werken van Bosboom, Israëls, Blommers, Kever, Ter Meulen, Poggenbeek, Valkenburg, Weissenbruch, Mesdag en Tony Offermans, om maar een paar namen te noemen. Het is beslist een uitgelezen collectie en een bezoek lijkt wel een reisje naar Nederland.'*

Deze laatste opmerking van de recensent verklaart mede de Amerikaanse waardering voor zalen vol Nederlandse schilderijen. Voor wie in Nederland was geweest diende het om de herinneringen aan de reis op te frissen. Voor de anderen verving een bezoek aan de tentoonstelling tijdelijk een vakantie in Nederland.

*Ook in de VS te koop*

Voor vermogende collectioneurs waren schil-



Afb. 3: William Merritt Chase, een van de vele Amerikaanse kunstenaars die hun kopieën naar oude meesters koesterden, is hier geportretteerd met zijn kopie van Frans Hals' Regentessen in zijn atelier, Tenth Street, New York City, ca. 1895. Albumen print, 11,4 x 19,7 cm. (The Parrish Art Museum, Southampton/N.Y., The William Merritt Chase Archives, schenking van Jackson Chase Storm, 83.Stm.41.)

derijen van de Haagse school ook in de Verenigde Staten te koop. De kunsthandelaar William Schaus uit New York reisde geregeld rond in Nederland en onderhield contacten met Nederlandse kunstenaars om zijn cliënten van schilderijen te voorzien. Er waren meer Amerikaanse handelaars die werk van de Haagse school importeerden, zoals Knoedler, James Inglis, de Holland Art Gallery en Scott en Fowles, allemaal in New York. In al deze ondernemingen waren moderne Nederlandse schilderijen te zien, met name in de Holland Art Gallery, die geen ander doel had dan de Nederlandse kunst in de Verenigde Staten te propageren.

Bovendien kregen andere collectioneers, door het uiteenvallen van enkele Haagse school-collecties, de kans goed werk aan hun bezit toe te voegen. Volgens de necrologie van Waggaman in de *New York Times* (28 juni 1906) kwam een schuld van vier miljoen dol-

lar aan het licht toen hij probeerde zijn kunstwerken in bewaring te geven aan de katholieke universiteit. Dat leidde tot zijn faillissement en het uiteenvallen van zijn collectie. Anderen profiteerden van zulke veilingen. C.K.G. Billings uit Fort Tryon Hall in New York City verzamelde werk van prominenten uit de Haagse school en van enkele minder bekende Nederlanders die toen in de Verenigde Staten populair waren. Op de veiling van de moderne Nederlandse collectie van Anna Kendall kocht hij vijftien schilderijen. Kendall, uit Lamoille, Illinois, had een indrukwekkende verzameling van zeventwintig werken uit de Haagse school vergaard, geschat op \$ 45.000. Onder de andere kopers op de Kendall-veiling was James G. Shepherd uit Scranton, Pennsylvania, die aanleiding gaf tot het eerder geciteerde stuk in de *NRC* vanwege zijn *en gros* kopen van Mathijs Maris en W.S. Thurber; hij besteedde

zo'n \$ 14.000 voor de aankoop van drie Mauves en werken van Weissenbruch, Bosboom en Jacob en Willem Maris.<sup>14</sup>

Werk van de Haagse school maakte forse prijzen, maar zelfs doeken van de beroemdste leden waren veel bescheidener geprijsd dan de oude Hollandse meesters. Op de Kendallveiling bracht *Eerste stappen* van Jozef Israëls \$ 4.300 op, werk van Jacob Maris, Mauve en Neuhuys deed tussen de \$ 3.000 en \$ 3.500 per stuk. Collectioneurs van oude meesters kochten ook wel eigentijds werk, en omgekeerd, maar de Haagse school bediende in het algemeen toch collectioneurs die een treetje lager stonden op de sociaal-economische ladder. De beschikbaarheid van deze minder kostbare Nederlandse kunst verbreedde de groep Amerikanen die het zich konden permitteren een fraai Nederlands schilderij aan de wand te hebben.

Een voortreffelijke keuze van 332 werken van moderne Nederlandse kunstenaars op de wereldtentoonstelling van 1893 in Chicago gaf een sterke impuls aan de reputatie van de Haagse school. Van overal in de Verenigde Staten kwamen miljoenen gereisd om de tentoonstelling te zien en velen van hen namen de Nederlandse inbreng in zich op. Later terugblikkend wees Lillie Derby op hetzelfde democratisch besef in de kunst van de Haagse school dat de Amerikanen gewoonlijk aan de oude Hollandse meesters toeschreven:

*'Men ging de grijs getinte zalen van Nederland binnen met een zucht van verlichting en tevredenheid. Het was overbodig onderscheid te maken tussen wat goed was en wat slecht in de pracht van het geheel. (...) Want de aantrekkelijkheid van de Nederlandse schilderijen had niet het opdringerige karakter dat luikeels smeekt om bewondering; het was een bescheiden schoonheid die iedereen aansprak, zachttaardig, maar onweerstaanbaar indringend.'*<sup>15</sup>

Omdat een Amerikaanse mecenas gewoonlijk werk van de Haagse school kocht voor aan de wand voldeed deze kunst, de 'bescheiden schoonheid die iedereen aansprak' en de huiselijkheid van de kleine figuratieve stukken, aan de decoratieve verwachtingen.

Na het succes van 1893 hielden Mesdag en anderen uit de Haagse school eenmansexposities in de Verenigde Staten en men zag hen vaak in de Amerikaanse jaarboeken (afb. 2). Blommers reisde tweemaal naar Amerika: in 1904 voor bezoeken aan Pittsburgh, Chicago, Boston, Philadelphia, Washington en St. Louis, en acht jaar later met de regeringsopdracht een portret van Andrew Carnegie te schilderen. Overal waar hij kwam maakte de plaatselijke pers veel werk van zijn bezoek en Blommers nam de kans waar om zijn werk aan de man te brengen.

Blommers begreep wat het Amerikaanse publiek waardeerde in zijn werk en hij benadrukte de verwantschap tussen zijn onderwerpen en de zeventiende-eeuwse thematiek en tussen Nederland en de Verenigde Staten. Zo vertelde Blommers aan een verslaggever, dat hij van New York hield vanwege al die Nederlandse namen die hij zag.'

*'[Ze] geven me het gevoel dat de stichters van New York beslist van dezelfde bodem, dezelfde duinen, grachten en vruchtbare polders hielden die ik op het doek wil brengen; en toen ze hun eerste bescheiden huisjes bouwden op Manhattan, bij Albany en op andere plaatsen aan de Hudson, zag het er binnen, waar ze woonden, beslist haast net zo uit als in de oude huisjes in Noord-Brabant en Zeeland die ik wel eens heb geschilderd.'*<sup>16</sup>

Blommers' uitspraak roept beelden op van Nederlandse kolonisten die New York stichtten en woonden in het Nederland van Rembrandt en Hals. Door zich op een lijn te stellen met schilders uit vroeger eeuwen en zijn Nederlandse thematiek te verbinden met de kolonisten won hij de gunst van zijn publiek.

Door gewone mensen te schilderen in 'hun bescheiden huisjes' overtuigde hij de Amerikanen dat hij, net als zijn illustere voorgangers, had gekozen voor een democratische aanpak van de kunst.

Het werk van de Haagse school versterkte het idee, dat zich dankzij de oude meesters bij de Amerikanen had vastgezet, dat het Nederlandse volk eerlijk, democratisch en huiselijk was. De Haagse school maakte dat de Amerikaanse kijk op het zeventiende-eeuwse



Nederland zich uitbreidde tot het eigentijdse Nederland.

### Kopieën en reproducties

De prijzen van het werk van Blommers en zijn collega's pasten in de beurs van collectioneurs die zich geen oude meesters konden veroorloven, nog een stapje lager op de financiële ladder lag een markt voor kopieën in alle maten naar Nederlandse schilderijen uit de zeventiende en negentiende eeuw. De markt voor kopieën staat los van eerder genoemde illegale markt voor valse oude meesters. Academies en openbare instellingen als bibliotheken verlangden olieverfkopieën naar oude meesters en, minder vaak, naar moderne Nederlanders. Soms maakten schilders kopieën voor eigen studie en voor die van hun leerlingen; kunstenaars als Mary Cassatt, William Merritt Chase en John Singer Sargent, om maar enkele van aanzien te noemen, hadden zulke kopieën in hun atelier (afb. 3).

De markt voor goedkope kopieën naar oude meesters bediende ook particulieren, voor wandversiering van woningen en kantoren (afb. 1). Amerikanen die zich het echte werk niet konden permitteren of een onbereikbaar schilderij bewonderden en iets beters verlangden dan een kleurenreproductie, konden met zulke kopieën toch een Nederlands olieverfschilderij aan de wand hangen. Benjamin Franklin Landis, een schilder uit Lancaster, Pennsylvania, die in Amsterdam woonde, had kennelijk een goede markt voor kopieën ontdekt want hij vroeg en kreeg tussen 1878 en 1915 zestig keer een kopieervergunning van het Rijksmuseum, een uitzonderlijk aantal voor een kunstenaar. Uit het feit dat deze vergunning hem veelal toestond replica's van bekende schilderijen te maken blijkt wel dat zijn opdrachtgevers kopieën nodig hadden voor onderwijs of versiering en niet voor de illegale verkoop.

Uit de vergunningen blijkt, dat de Amerikanen tussen 1878 en 1914 vooral Hals, Rembrandt en Vermeer bewonderden. Het schilderij dat in het Rijksmuseum in die tijd het

meest gekopieerd werd was *De nar* van Hals. Experts, Claus Grimm en Seymour Slive, hebben vastgesteld dat het een zeventiende-eeuwse kopie betreft van een anonieme tijdgenoot naar Hals' *Luitspeler* in het Louvre. Het museum erkende het destijds als een Hals en de kunstenaars hadden geen reden eraan te twifelen, maar het feit dat hun favoriet een kopie was werpt een schril licht op de dubieuze positie van de kopie in de kunstgeschiedenis. Op *De Nar* volgden *De vrolijke drinker* van Hals en *Lezende vrouw in het blauw* van Vermeer. Andere veelvuldig gekopieerde schilderijen waren *Elizabeth Bas* van Rembrandt (intussen toegeschreven aan Ferdinand Bol), *De staalmeesters* van Rembrandt en *Het melkmeisje* van Vermeer.

Ook de vele artikelen over zeventiende- en negentiende-eeuwse Nederlandse schilders die rond 1900 in kunsttijdschriften en populaire bladen verschenen, droegen bij aan de populariteit van de Nederlandse kunst in de Verenigde Staten. Een Brits auteur merkte op: 'In Amerika worden artistieke zaken in gegoede kringen veel serieuzer besproken dan in Engeland. De jonge Amerikaan leest over elke kunstenaar van naam, kiest de meester van zijn of haar persoonlijke voorkeur – want de dames gaan, omdat ze meer vrije tijd hebben, met intelligent enthousiasme in de achtervolging – en bestuderen uiterst zorgvuldig de meester en zijn werken'.<sup>17</sup>

Zelfs wie niet de middelen had om aan een origineel werk of een goede olieverfkopie te komen had met de afbeeldingen in deze tijdschriften en reproducties toch de mogelijkheid de wand te sieren met Nederlandse schilderijen. Het onderwijsblad *The Chautauquan* adverteerde met mappen van het werk van Mauve, Mesdag, Maris en Israëls voor 25 cent per stuk. Elke map bevatte vijftig, in halftoon gedrukte schilderijen van een van hen. De reproducties die in 1909 door de Chautauquan Press werden aangeboden, waren een aanvulling op vroegere series oude meesters die door Bates & Guild Company voor *The Chautauquan* waren geproduceerd. Met nog meer elan stortte zich *The Ladies' Home Journal* in de reproductiehandel. Onder

het motto 'betere schilderijen aan de wand in de Amerikaanse woning' begon het blad reproducties in vierkleurendruk te maken van kunst uit Amerikaanse collecties: werk van Rembrandt, Hobbema, Hals, Mauve en Vermeer uit het bezit van Morgan, Frick, Widener, Altman, Johnson en anderen. De reeks van veertig meesterwerken omvatte ook verschillende Italiaanse, Franse en Engelse schilders doch slechts een Amerikaan: Whistler. De sterke vertegenwoordiging van Nederlandse meesters was vermoedelijk vooral te danken aan het feit dat de redacteur van de *Journal*, Edward Bok, als kind vanuit Nederland naar de Verenigde Staten was geëmi-

greerd. Volgens Boks autobiografie verspreidde de *Ladies' Home Journal* meer dan 70 miljoen stuks van deze reeks oude meesters. Het effect van die goedkope illustraties en de talrijke artikelen over Nederlandse kunst blijkt uit de ingezonden brieven in *The Chautauquan*. Een briefschrijfster vertelde dat zij en haar man, nadat ze een jaar lang de Nederlandse schilderijen in het tijdschrift hadden bestudeerd, verscheidene werken van eigentijdse Nederlandse schilders hadden gekocht om dit keerpunt in hun leven te vieren. Maar ook wie zich niet kon permitteren originelen te kopen deelde in de mode van Nederlandse kunst. Een briefschrijver meldde dat door



Afb. 4: De groep van Frederick C. Gottwald op het Cleveland Institute of Art leerde het Nederlandse boerenleven tekenen en schilderen, waarbij een lid van de groep model stond in klederdracht die Gottwald uit Nederland had meegebracht (Cleveland Institute of Arts Archives).



Afb. 5: Het aanbod van illustraties van Nederlandse kle-  
derdrachten als deze uit een reeks die in 1887 werd ge-  
publiceerd in *The Art Amateur* (juli 1887), bevorderde  
de productie van Nederlandse genretaferefen in Ameri-  
kaanse ateliers.

meer kennis van de Nederlandse kunst het  
kunst kijken een gewoonte was geworden:

*'Mijn zaak vergt dat ik veel op reis ben en  
vaak tijd over heb. Dit jaar heb ik waar het  
maar kon het plaatselijke museum opgezocht  
en de Nederlandse schilderijen bekeken. In een  
stad waar geen museum was stuurden ze me  
naar een plaatselijke kunsthandelaar en ik  
merkte dat Nederlandse kunst zijn stokpaardje  
was. Hij liet me heel interessante dingen zien  
en ik beleefde een leuk uurtje (...). Ik had me  
nooit eerder gerealiseerd wat een bron van  
genoegen de studie van schilderijen kan wor-  
den. Mijn gezin is erg nieuwsgierig naar die  
speurtochten en als ik thuiskom is mijn schil-  
derijenavontuur haast het eerste waar ze naar  
vragen.'*<sup>18</sup>

Omdat de prijzen records bleven breken en  
exposities de oude meesters nog meer onder  
de publieke aandacht brachten, omdat illus-  
traties en reproducties Nederlandse kunst in  
de huiskamer van de middenklasse brachten,  
interesseerden steeds meer Amerikanen zich  
voor Nederland. Het Nederland dat ze wil-

den zien was het land van de genretaferefen,  
landschappen en portretten uit de oude Ne-  
derlandse republiek.

### Amerikaanse Kunst

Eigentijdse schilderijen die herinnerden aan  
de oude Nederlandse republiek waren attrac-  
tief voor de Amerikanen, eens te meer als ze  
het werk waren van Amerikaanse schilders.  
Die vervulden niet alleen de wens van de  
opdrachtgever met de mode mee te gaan  
door schilderijen van Nederland te kopen, ze  
gaven kijkers en collectioneurs bovendien een  
gevoel van nationale trots op de prestaties  
van hun geboorteland: ze toonden hun liefde  
voor het vaderland door Amerikaanse kun-  
stenaars te steunen.

Bij honderden trokken Amerikaanse kun-  
stenaars tussen 1880 en 1920 naar Nederland  
om pittoreske landschappen, mensen en ar-  
chitectuur te tekenen en te schilderen. Onder  
hen waren beroemdheden (Elizabeth Nourse,  
John Singer Sargent, James Abbott McNeil  
Whistler), onbekenden (Amy Cross, Pauline  
Dohn, Parker Mann) en vergeten beroemde-  
den (Charles Paul Gruppe, George Hitchcock,  
Walter MacEwen). Sommigen bleven dertig  
jaar in Nederland en stuurden hun werk naar  
kranten, bladen, exposities, musea en collec-  
ties in de Verenigde Staten. Anderen bleven  
een paar weken en maakten boeken vol schet-  
sen aan de hand waarvan ze het beeld van  
Nederland zouden schilderen in hun Ameri-  
kaanse atelier. De markt was zo willig dat een  
Amerikaanse handelaar soms een reis naar  
Nederland financierde voor een schilder om  
zijn voorraad aan te vullen. William Merritt  
Chase, Robert Henri, Emma Lampert en  
Alexander Robinson onder anderen namen  
groepen leerlingen aan voor de studie van  
oude meesters en onderwezen het schilderen  
van Nederlandse thema's. Sommigen trouw-  
den en keerden niet terug, maar haast iede-  
ren bracht of stuurde het werk naar eigen  
land.

De invloed van Nederlandse schilders die  
in de Verenigde Staten les gaven heeft som-



migen aangemoedigd over te stappen op Nederlandse onderwerpen. Zo kregen jonge kunststudenten in Philadelphia les aan de Van der Whelen-school; portrettiste Cecilia Beaux herinnerde zich dat de directeur met zo'n zwaar Nederlandse accent sprak dat je wel heel scherp moest luisteren om zijn lessen te kunnen volgen. Beaux ging in de zomer van 1900 naar Nederland en maakte verscheidene interessante schilderijen in Volendam en Laren, maar ze kwam tot de conclusie dat Frankrijk een vruchtbaarder bodem was om te schetsen en keerde nooit meer terug. Robert Swain Gifford werd in Fairhaven, Massachusetts, opgeleid tot marineschilder door de Nederlander Albert van Beest voor hij in Nederland zijn eigen zeegezichten schilderde. In 1883 exposeerde hij zijn Nederlandse marinestukken in de National Acade-

my of Design en de Boston Art Club en later schilderde en etste hij Nederlandse landschappen. Kunstenaars in hope uit Grand Rapids, Michigan, kregen les van de in Nederland geboren landschapschilder Marinus Hartung. Dit zijn drie van de vele Nederlandse kunstenaars die les gaven in de Verenigde Staten en hun leerlingen aanmoedigden naar Nederland te reizen en Nederlandse onderwerpen te schilderen.

De vlotte markt voor Nederlandse schilderijen trok velen om louter economische redenen aan. Zo merkte, zegt men, de eerwaarde James Hogarth Dennis dat hij in de kerk niet aan de kost kwam, dus reisde hij nu en dan naar Nederland waar hij schilderijtjes maakte die hij in zijn geboortestad Rochester verkocht. De amateurschilder vulde het inkomen van de geestelijke aan. Anderen bracht



*Afb. 6: Henry Ward Ranger publiceerde veel artikelen met tips voor het schilderen in Nederlandse waterverftechniek. Hij illustreerde die met tekeningen naar aquarellen, zoals deze Regenachtige dag in Amsterdam, gepubliceerd in The Art Amateur (januari 1888).*





Afb. 7: Elke kanten muts kon voor Nederlands doorgaan als hij maar exotisch was. De weinig bekende kunstenaar Rebekah Rogers, afkomstig uit het westen, schilderde Een Nederlands meisje met een zelfgemaakte of -bedachte klederdracht (reproductie in International Studio, maart 1914).

de willige markt roem en welstand. Gari Melchers en George Hitchcock maakten gedurende een periode van drie decennia schilderijen in Nederland en vestigden een goede internationale reputatie met hun Nederlandse schilderijen die in reproductie veel gevraagd waren (afb. K10).

Aan Nederlandse ervaringen werd zoveel waarde gehecht in de Amerikaanse kunst dat bladen als *The Art Amateur* kunstenaars die niet naar Nederland konden reizen een handleiding aanboden om thuis Nederlandse schilderijen te maken (afb. 5). Charlotte Adams gaf in juli 1887 in *The Art Amateur* de lezers het advies een kostuumklas te vormen waarvoor ze van een afgedankte jas van een visser een Nederlands klederdracht moesten

maken, een model moesten kiezen met Nederlandse trekken en deze een pose laten aannemen als op een beroemd schilderij of een boekillustratie. Om de kunstenaar thuis verder te helpen bood de Palette Art Company in New York plaatjes van authentieke Nederlandse klederdrachten aan. Voor de landschapschilder publiceerden tijdschriften als *The Art Amateur* en *Palette and Bench* geregeld kleurenreproducties van schilderijen met Nederlandse thema's van Amerikaanse schilders, met een volledige handleiding voor het kopiëren hiervan met olie- of waterverf (afb. 6). Die praktijk leverde plaatjes op die meer vertelden over de vooroordelen omtrent Nederland, gebaseerd op prentjes, foto's, oude meesters, werk van de Haagse school en populaire lectuur, dan over de werkelijkheid.

Origineler, maar even onaannemelijk waren de composities die tot stand kwamen met atelierrekwisieten die een kunstenaar had meegebracht naar zijn vaderstad en ook aan collega's uitleende. Frederic C. Gottwald gaf studenten van het Cleveland Institute of Art een complete Nederlandse klederdracht. Leerlingen poseerden daarin om beurten om hun klasgenoten te laten oefenen in het schilderen en tekenen van de Nederlandse boer (afb. 4). Lampert kocht kratten vol Nederlandse spullen die in de kunstklas van het Mechanics Institute in Rochester werden opgeslagen. Zo werden met wat creatieve fantasie heel wat 'Nederlandse' schilderijen gemaakt voor de voortwoekerende markt in de Verenigde Staten.

Oscar Millers schilderij van een Nederlands meisje in een typisch Nederlandse weide, met koeien en een molen op de achtergrond, was geschilderd in Bristol Ferry, New Jersey, met behulp van een Amerikaans model dat, met een Nederlands mutsje op en klompen aan, een juk met koperen emmertjes droeg. De heuvels in de verte en het houten hek doen eerder aan Amerikaanse dan aan Nederlandse motieven denken en van de kleding is alleen het hoofddeksel authentiek. Op die manier combineerde ook Rebekah Rogers in *Een Nederlands meisje* delen van de Volendamse en Overijsselse klederdracht met

een oud-Engels lijfje met vetersluiting en een flinke portie fantasie (afb. 7). Huisbakken fantasieën als deze vonden op de Amerikaanse markt even gretig aftrek als het secuur gedocumenteerde werk van kunstenaars ver van huis in Nederland.

Door het verzamelen en exposeren van oude Hollandse meesters, verwant werk van de Haagse school en taferelen uit het hedendaagse Nederland, geschilderd door Amerikaanse kunstenaars thuis en overzee, verbreidde zich het beeld van Nederland over heel Amerika. Het was een beeld dat Motleys heldhaftige Nederlandse republiek in herinnering riep met klederdrachten en gebruiken die in Nederland al in onbruik raakten. Maar bovenal was het een beeld waarmee de Amerikanen zich verwant voelden omdat het eigenschappen belichaamde die zij zeer bewonderden: democratische waarden van de middenklasse met de nadruk op het gezinsleven, burgerlijke idealen en doelstellingen en een overvloedige consumptiecultuur als het product van de industrie en de geest van de gewone man.

## Noten

- 1 Geciteerd in Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors*, New York 1958, p. 109.
- 2 Walter Liedtke, 'Nederlandse schilderijen in Amerika: De verzamelaars en hun idealen.' In: *Hollandse meesters uit Amerika*, Zwolle 1990, p. 31.
- 3 P. Haven Korn van Rijsewijk, artikel in de NRC, geciteerd in *American Art News* 1912/10, p. 5.
- 4 Edwin Buijsen, 'De strijd tegen de dollar. De Nederlandse reactie op Amerikaanse collecties in de periode 1900 tot 1914'. In: *Hollandse meesters uit Amerika*, Zwolle 1990, p. 65-69.
- 5 Montezuma (Montague Marks), 'My Note Book'. In: *Art Amateur* 1890/22, p. 51.
- 6 Charles Caffin, *The Story of Dutch Painting*, New York 1909, p. 72.
- 7 De drie citaten uit deze alinea zijn achtereenvolgens uit *The Collector and Art Critic* 1900/2, p. 137; *Brush and Pencil* 1903/12, p. 419; B.E. Stevenson, *The Spell of Holland*, Boston 1911, p. 182.
- 8 *The Collector and Art Critic* 1900/2, p. 137.
- 9 Tiemen de Vries, *Dutch History of Art and Literature for Americans*, Grand Rapids 1912, p. 114-115.
- 10 George Breed Zug, 'Dutch Art and Artists. The Painters of Domestic Scenes'. In: *The Chautauquan* 1908/53, p. 79.
- 11 William Elliot Griffis, *The American in Holland*, Boston-New York 1907, p. 38-39.
- 12 Constance Rourke, *Charles Sheeler, Artist in the American Tradition*, New York 1938, p. 21.
- 13 Sir George Clausen, 'Autobiographical Notes'. In: *Artwork* 1931/7, p. 19.
- 14 Zie voor de de Kendall-veiling een ongeïdentificeerd krantenknipsel in William Schaus Papers, Smithsonian Institute.
- 15 Lillie Gill Derby, 'Contemporary Dutch Painting'. In: *The Southern Magazine* 1895/5, p. 325.
- 16 'Impressions of America on a Dutch Impressionist'. In: *New York Times Sunday Magazine*, 1 mei 1904.
- 17 D. Croal Thomson, *The Brothers Maris*, Londen 1907.
- 18 *The Chautauquan* 1909/54, p. 467.

# Hoe Wanda's conceptmemo het museum revolutioneerde (afl. 1)

Paul Kempers

*Het was nog vroeg in de voormiddag van het managementteamoverleg toen Wanda de Koning, juniorconservator moderne en hedendaagse kunst, besloot haar nagels te lakken. Vuurrood.*

*Met gouden en zilveren sterretjes.*

*Dat ze er tijd voor had, verbaasde haar. Want het laatste hoofdstuk van haar proefschrift over de Letse postavant-garde ('Over retro-tendensen in de hedendaagse Baltische performance-kunst en het vraagstuk van de-Ander-die-niet-Ik-maar-ook-niet-Joseph-Beuys-is') lag te wachten op voltooiing, evenals de definitieve versie van haar conceptmemo voor een tentoonstelling waarin alle drempels die de moderne westerse kunst voor het publiek had opgeworpen, werden gesloopt.*

*In één klap, zogezegd.*

*Ze blies de lak droog, bewonderde het schaamteloze blingblingpatroon op haar nagels en zuchtte, ondanks de museale tijdsdruk, tevreden.*

*'Wanda', had conservator collectie Henk Leguit door de kantine geroepen, 'jouw voorstel voor de ultieme museale experience is het sterkste wat ik de afgelopen twintig jaar voorbij heb zien komen. Daar kan Medy van der Laan nog een puntje aan zuigen!'*

*'Ik heb alles geprobeerd, Wanda, lezingen, rondleidingen, interactieve webspelletjes, rolpa-troonmiddagen ('Kruip in de huid van Kees van Dongen en schilder Katja Schuurman als gravin de Noailles! Maak een wheelie op Jan Cremers Harley-zilvermonster! Beleef je eigen Anton Hey-boer-periode en heb géén seks met vier vrouwen tegelijk!') – maar ik constateer dat ik geen millimeter dichterbij mijn educatiedoel ben gekomen. Bij mij vervelen de kids zich kapot!' Aan het woord was Jan Potocki, hoofd educatie en senior curator achttiende-eeuwse Poolse gravures, een rijzige man met zilverwit haar en de uitstraling van de spreekwoordelijk verstrooide professor.*

*'Tja', had Wanda geantwoord, 'je moet ze wakker houden, hè, dat is de kunst.'*

*'En dat kun jij, Wanda, als geen ander', baste Potocki door de kantine. Meestal was hij de wetenschappelijke ingetogenheid zelve, maar in het bijzijn van de 22-jarige juniorconservator liet hij alle reserves varen.*

*En ook Sylvia Naters de la Haye, freule van geboorte, Georges Bataille-kenner uit noodzaak en archeologe uit roeping (specialisatie 'niet-lineaire dodenritten in de Mekong-delta tijdens het Pleistoceen'), had haar bewondering voor Wanda's plannen niet onder stoelen of banken gestoken. 'Jouw ultieme museale experience getuigt van een adembenemende onbekommerdheid, Wanda. Ik wou dat ik zo los in de heupen was.'*

*Wanda keek naar het titelblad van haar conceptmemo. 'Musea zijn saai' luidde een van de citaten die ze op het voorblad had getikt. Ze knikte instemmend. Wat haar betrof sloeg de staatssecretaris de spijker op de kop. 'Te weinig allochtonen en jongeren herkennen zich in het aanbod', las ze verder. 'Musea moeten inspelen op nieuwe Nederlanders', 'intensieve educatie is een must' en 'kunst draagt bij tot sociale cohesie' waren nog een paar van de slogans die ze had opgevoerd om haar collega's te overtuigen van het feit dat de musea zichzelf hadden overleefd. 'Culturele diversiteit nú!' en 'communicatie staat centraal' onderstreepten haar oproep tot een volslagen nieuwe benadering van het publiek en het museumvak.*

*Ingenomen met haar bevindingen sloeg Wanda de pagina's van haar conceptmemo om. Daar ontvouwde zich, in al zijn glanzende eenvoud, een plan. 'De ultieme museale experience', las Wanda hardop, 'plaatst de bezoeker in een full-combat-situatie tegenover de museumstaf. Laat ik u een indruk geven van mijn plannen om het publiek er helemaal bij te trekken. Ik stel het volgende voor: bij entree krijgen kunsthongerigen de opdracht het kunsthistorisch meest waardevolle*

stuk uit de collectie te ontvreemden. Met alle daartoe geëigende middelen. De museumstaf – dat zijn jullie, Jan, Henk en Sylvia – dwarsboomt dit streven uit alle macht en wordt daarin bijgestaan door een eliteafvaardiging van het korps Mariniers. De confrontatie zal zich afspelen in een volledig verduisterd museum en neemt maximaal 24 uur in beslag. In dat etmaal kan slechts één partij zegevieren en leren de bezoekers doeltreffend de kunsthistorische hiërarchie te eerbiedigen. Onderling zullen ze moeten uitmaken wélk stuk uit de collectie het waardevolst is, om het daarna zo snel mogelijk het museum uit te dragen – met uitschakeling van hun tegenstanders.’ Wanda pauzeerde even.

Haar apologie voor een actief fysieke beleving van het museum klonk enorm to the point en hedendaags, constateerde ze tevreden. Welke middelen in de strijd waren toegestaan, liet ze wijselijk in het midden. Onzekerheid scherpte het kunsthistorisch bewustzijn, wist ze uit ervaring. En mocht er écht geschoten worden dan kwam dat de beeldvorming ten goede. Het aureool van gevaarlijk leven en avontuur dat het museum nieuwe stijl aankleefde, verzekerde de participatie van groepen die voorheen het museum links lieten liggen: nukkige pubers, werklozen, jonge criminelen, Thai-boksers met een surplus aan energie en voetbalsupporters zouden zich eindelijk aan de ingang van het museum melden om hun culturele horizon te verbreden.

‘En natuurlijk wordt alles door camera’s vastgelegd’, betoogde Wanda toen de voorzitter zich opmaakte om de bijeenkomst af te hameren.

Sylvia, Jan en Henk knikten geestdriftig en hesen zich in hun tweedehands Desert Storm-pakken.

‘Talpa zendt het uit – op prime time,’ besloot Wanda. ‘Onder de titel “Break Out: Art You Want to Die For.”’

‘Goh,’ zei Henk, ‘klinkt als fun factor 30. Ik zeg: “Let’s go!”’  
En hij ontgrendelde zijn waterpompgeweer.

**Paul Kempers** is kunsthistoricus en schrijver. Hij publiceerde o.a. in de *Groene Amsterdammer* en *Vrij Nederland* en was in 2004 huisfilosoof van het Centraal Museum. Eerder kreeg hij de Jan Bart Klasterprijs voor de *Kunstkritiek* toegekend.



## van den Brink & Thuys

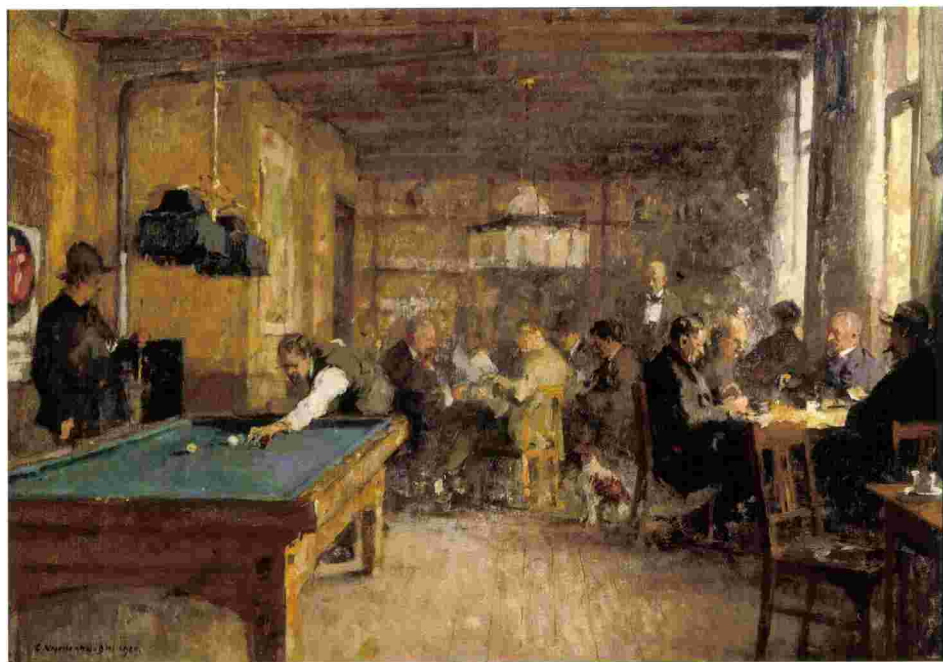
Verf - Glas - Behang - Zonwering  
Kunstschildersartikelen

Torenlaan 1  
1251 HE Laren NH  
Tel: 035 - 538 2290  
Fax: 035 - 538 1640





Afb. K11: Anton Mauve, Sneeuwlandschap bij ondergaande zon, olieverf op doek, 51x 34 cm (Singer Laren).



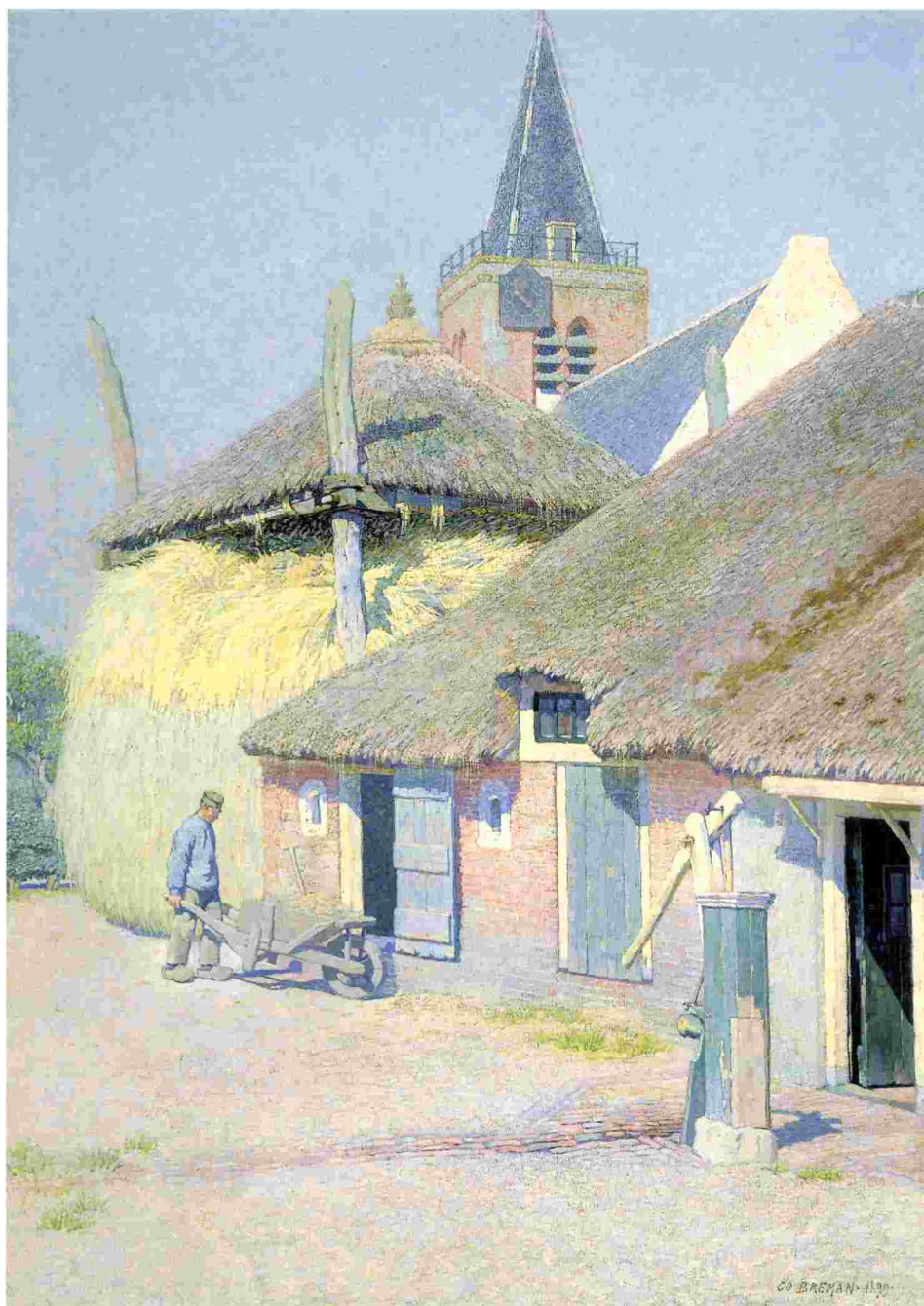


Afb. K14: Arina Hugenholtz, *Kinderen bij hek*, olieverf op paneel, 36 x 46 cm (Singer Laren).

Afb. K12 (linksboven): Cornelis Vreedenburg, *Het kroegje van Hamdorff*, 1921, 46 x 66 cm (Singer Laren, permanent bruikleen Gemeente Laren).

Afb. K13 (linksonder): Gijs Bosch Reitz, *Kerkuitgang van de oude Sint-Janskerk te Laren*, 1893, 91 x 136 cm (Singer Laren).





Afb. K15: Co Breman, Dorpsgezicht te Blaricum, 1899, olieverf op doek, 142 x 101,5 cm (Singer Laren).



# Schilderachtig Laren-Blaricum

Carole Denninger-Schreuder

Het vergt behoorlijk wat fantasie om je anno 2006 voor te stellen hoe het dorp Laren er halverwege de negentiende eeuw uit zag. Op de Brink, waar chique kledingzaken, trendy restaurants en glanzende bolides het beeld bepalen, klepte toen nog de klok van de waterstaatskerk. Tegen de avond, terugkomend van de heidevelden, drenkten schaapherders hun dieren in de Coesweerd, de plas op de Brink, die nu getransformeerd is in een vijfverpartij met fontein en banken rondom. De keurig bestrate wegen waren destijds zanderige paden die bij regen in modderpoelen veranderden. Ze leidden naar de lage, vochtige boerderijen, waar ziektes en diepe armoede gaten sloeg in de kinderrijke, katholieke gezinnen. Om het oude dorp lag de enk, de gemeenschappelijke zanderige landbouwgrond waar witbloeiende boekweitvelden het graan voor de armen leverden.

Laren was omstreeks 1850 zeker geen oord waar een welgesteld burger uit Amsterdam of het nabijgelegen Hilversum gezien wilde worden. Toch kwam daar spoedig verandering in toen het dorp als schilderachtige locatie werd ontdekt door de schilders van de Haagse School, met Jozef Israëls voorop.

## De Haagse School waaiert uit

De schilders van de *Haagse School* trokken in het laatste kwart van de negentiende eeuw erop uit om onbedorven plekjes te schilderen. De omgeving van 's-Gravenhage, tot 1870 landelijk en schilderachtig, viel ten prooi aan stedelijke bebouwing en industrialisatie. Ongerepte natuur was er steeds minder te vinden. Op zoek naar locaties waar de vooruitgang nog niet had toegeslagen, kwam P.J.C. Gabriël terecht in de polders van Kortenhoef,

raakten Willem Roelofs en J.H. Weissenbruch verzeild in het plassengebied bij Noorden-Nieuwkoop en vond Jozef Israëls een nieuw thema in de boerenwoningen op de zandgronden van Laren.

Jozef Israëls (1824-1911) heeft de naam dat hij, lopend vanaf het zojuist geopende station in Hilversum, omstreeks 1870 Laren heeft ontdekt. Hij zag in het nog authentieke dorp en zijn bewoners een mogelijkheid om zijn ideaal – het schilderen van de werkelijkheid, *het realisme* – op eigen wijze gestalte te geven. Vanaf 1855, toen hij kuurde in Zandvoort, had hij zich al toegelegd op het schilderen van interieurs van visserswoningen. Deze met wat drama geladen vissersfiguren vormden het begin van de latere, wat lieflijker serie moederschapstaferelen die hij in Laren schilderde. Scènes waarbij hij de moeder uitbeelde tijdens het pap voeren, de baby verzorgen of tijdens de maaltijd aan tafel (afb. K7). Donkere interieurs met 'rembrandtiek' licht dat de hoofdpersoon en haar huishoudelijke bezigheid uitlichtte. Door de vele buitenlandse contacten van Jozef Israëls ontstond spoedig een grote vraag naar deze geïdealiseerde huiselijke scènes, waaraan men zelfs een religieuze betekenis toekende. In Amerika bestelde men een *Cottage Madonna* van Israëls, als men een Larens interieur met moederfiguur bedoelde.

In de Haagse kunstenaarsociëteit *Pulchri Studio* werd ongetwijfeld verslag gedaan van de tochten naar Laren en de schildermotieven die er voor het oprapen lagen. Albert Neuhuys (1844-1914) en Anton Mauve (1838-1888) besloten na enkele schildertochten er ook te gaan wonen. Neuhuys was in de jaren zeventig in het voetspoor van Israëls naar Laren gegaan en had in de *Vlasschuur* de wervende en spinnende vrouwen geschilderd en



Afb. 1: Albert Neuhuys, Bloemen begieten  
(foto Kunsthandel Kupperman, Amsterdam).

kinderen in hun dagelijkse dracht, met hun zwarte kapjes en witte schorten over hun blauwe jurk. De geschilderde motieven herhaalde hij vaak in waterverf en ook deze aquarellen vonden grif hun weg naar buitenlandse kopers, vooral in de Verenigde Staten. In zijn huis aan de Naarderstraat liet hij een Larens interieur bouwen zodat hij niet meer bij de mensen thuis hoefde te schilderen. Dat scheelde in tijd en ongemak. Neuhuys' tafereelen (afb. 1) zijn altijd wat zonniger van toon dan die van Israëls. Zijn vele reizen naar het buitenland en de kennismaking met het zuidelijke licht zullen hierbij zeker een rol hebben gespeeld.

Anton Mauve noemde in een brief aan de schilderes Arina Hugenholtz het dorp Laren een 'luilekkerland voor een schilder'. Het bood

kennelijk alles wat hij zocht: 'Een mooi land, prachtige heide, schapen zijn er ook, magnifiek rieten daken en zeer vriendelijke hoekjes', meldde hij zijn vrouw in Den Haag. Drie jaar later, in 1885, besloot het echtpaar Mauve in Laren te gaan wonen, aan de Naarderstraat 48, naast Albert Neuhuys. Mauve kreeg niet genoeg van de heidevelden en zandverstuivingen die hij op steenworp afstand kon schilderen, vaak met een bomengroep of een kudde schapen in het verschiep. In de winter zag hij de ongerepte sneeuwvelden, waarin een houtspokkelaar of een kudde schapen als eenzame figuren de barre koude lijken te benadrukken (afb. K11).

Was Neuhuys de schilder van het fijne, subtiele schildergerbaar, Mauve schilderde in krachtige lossere penseelstreken met fraaie kleurcontrasten. Zijn avondluchten zijn ongevenaard van kleur. Hij schroomde niet de zwoegende mens tijdens zijn arbeid op het land uit te beelden. Wat Francois Millet betekende voor de realistische schilderkunst in Frankrijk, was Anton Mauve voor Nederland. Mauves heidelandschappen, vooral met de *sheep coming*, vonden tijdens exposities in het buitenland grote aftrek. Prijzen vielen hem ten deel. Opdrachten stroomden binnen, waardoor hij zijn eigen atelier wel eens ironisch betitelde als 'de grote fabriek'. Door de druk om te produceren belandde hij meermaalen in een depressie. Nog geen vijftig jaar oud stierf hij in 1888 plotseling aan een beroerte.

Toen hij het bericht van Mauves overlijden vernam, droeg Vincent van Gogh in het Zuid-Franse Arles het schilderij *Bloeiende roze perzikboom* op aan zijn vroegere leermeester. Hij schreef als hommage in de nog natte verf: 'Souvenir de Mauve'. Met het bericht van Mauves dood verspreidde zich ook de naam en faam van Laren, dat al spoedig de bijnaam kreeg: *Land van Mauve*.

### Land van Mauve

Na de dood van Mauve kreeg Laren als schildersdorp wereldwijd bekendheid. De niet aflatende stroom schilders was daarvoor na-

tuurlijk verantwoordelijk maar ook het zakelijk enthousiasme van herbergier Jan Hamdorff.

De kunstenaarsbent die Laren aandeed, bestond voor een deel uit de jongere generatie Haagse-School-schilders. In navolging van Mauve schilderden Willem Steelink jr. en H.J. van der Weele landschappen met kuddes schapen, nu eens badend in het zomerse zonlicht of kleumend in de winterse sneeuw. Tony Offermans koos een ander thema, de werkende mens: een man aan het werk in zijn werkplaats, een vrouw bezig in de keuken. Willem de Zwart die in forse penseelstreken de koeienmarkt op de Hilversumse Groest schilderde, vond in de kermis van Laren een nieuw onderwerp. De *grande dame* – en het artistiek middelpunt van het Laren omstreeks 1890 – was de wat oudere Arina Hugenholtz (afb. K2 en K14), die na haar studietijd in Amsterdam in Den Haag en Katwijk woonde. Mauve had haar daar praktische adviezen gegeven en was ook degene geweest die haar motiveerde naar Laren te komen. Dat deed ze. Ze liet een atelier bouwen aan de Nieuwe Larenseweg, waar ze haar landschappen en dorpsgezichten opzette. Ze logeerde echter, net als de tijdelijke schildergasten, in *Hotel de Vergulde Postwagen*, de herberg van Hamdorff aan de Brink. Ze ontmoette er de oude Hendrik Valkenburg, de van oorsprong Deventer schilder die bij de kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae* in Amsterdam gehoord had van de succesvolle tochten van zijn vakbroeder Jozef Israëls. Hij specialiseerde zich in olieverven en aquarellen van interieurs, die sterk doen denken aan die van Israëls en Neuhuys.

#### *Wie waren die jongeren?*

Ook de jongere generatie schilders uit Amsterdam had omstreeks 1890 Laren ontdekt, voor wie Jozef Israëls de aangever was. Onder hen bevonden zich Jan van Essen en J.H.S. Kever. Van Essen bekwaamde zich in Laren in heidegezichten in de stijl van Mauve, maar schilderde net zo gemakkelijk portretten en dierfiguren, terwijl Kever zich na nog een jaar figuurstudie aan de Antwerpse Academie vooral toelegde op het interieur

met boerenfiguren. Maar ook zijn prachtige stilleven met een rijkdom aan kleuren waren geliefd bij de Amerikaanse kunsthandelaren die, nadat ze bij Mauve waren geweest, de deur bij hem plat liepen. Mauve had hem gevraagd tegenover hem te gaan wonen in de Naarderstraat, bang als hij was vervelende overburen te krijgen. Want speculatiebouwers (nu zouden we ze projectontwikkelaars noemen) zetten met een vooruitziende blik al her en der villa's neer.

Bernard de Hoog, opgeleid aan de Amsterdamse Quellinusschool, werkte tussen 1899 en 1902 in Laren en schilderde helemaal in de stijl van Jozef Israëls donkere interieurs waarin het gezin en de alledaagse bezigheden van de vrouw centraal staan. Groot succes had hij hiermee in Amerika, Canada en Engeland. Toen hij na drie jaar naar Haarlem vertrok, ging zijn schildervriend Johan Scherrewitz met hem mee. Scherrewitz had andere favoriete thema's: landschappen met koeien, strandgezichten met dieren en – in de stijl en kleuren van Mauve – werkende mensen op het land. Beiden zouden later weer in het Gooi terugkeren.

Tot de reguliere Amsterdamse gasten in De Vergulde Postwagen behoorden ook Jan Veth en de schilderessen Wally Moes, Suze Robertson en Etha Fles. De laatste drie hadden met elkaar gemeen dat ze oprecht bewogen waren door de verstikkende armoede en ongezonde behuizing van de Larense bevolking. Meer dan eens organiseerden zij samen met Jan Hamdorff feesten voor de kinderen en zetten zich in voor betere leefomstandigheden. Met uitzondering van Suze Robertson, die haar figuren in dikke lagen donkere verf, bijna metselend, schilderde, waren ze echter niet bij machte hun bewogenheid in verf om te zetten. Ook op hun schilderijen kon men de inmiddels in binnen- en buitenland zo geliefde interieurs met papvoerende moeders, pijprokende vaders en spelende kinderen zien. Of een Larens dorpsgezicht met zandweggetjes en boekweit- of heidevelden rondom. Toch kwam er ook wel eens een spontaan schilderij tot stand zoals *Kinderen bij een hek*, die Arina Hugenholtz een keer in verf

ving toen ze uit het raam van haar huis keek (afb. K14).

### **Hamdorff, promotor van Laren en de Larense kunst**

Jan Hamdorff, herbergier van het logement aan de Brink, was de grote motor achter het hele kunstgebeuren in Laren. Hij had een neus voor zakendoen. Nadat hij bemerkte dat kunstenaars uit Den Haag en Amsterdam zijn dorp hadden ontdekt als schildersmotief, zag hij mogelijkheden het dorp uit zijn isolement te halen en de bewoners te verlossen van hun schrijnende armoede. Tegelijk zou zijn etablissement meer klandizie krijgen door gasten uit Amsterdam en Den Haag. Hij maakte zich sterk voor een stoomtramverbinding

tussen Amsterdam en Hilversum, waarbij en passant Huizen en Laren werd aangedaan. En met succes, want in 1882 pufte de eerste tram, die de bijnaam *Gooische Moordenaar* zou krijgen, het dorp binnen. Schilders uit Den Haag en Amsterdam, bepak en bezakt met schildersattributen, stapten uit op de Brink en meldden zich rechtstreeks bij Hamdorff. Overdag werd er geschilderd, waarbij Jan Hamdorff voor schildersmodellen en werkruimte zorgde, 's avonds werd er in zijn herberg gebiljart, gegeten, gelachen en gedronken.

Omdat de stroom schilders maar aanhield en er een nijpend tekort aan atelierruimte ontstond, kocht Hamdorff in 1885 *De Vlaschuur* om er ateliers in te maken. Het was een bedompte ruimte waar de Duitse schildervriend van Jozef Israëls, Max Liebermann,



Afb. 2: Kunstenaars voor het 'kroegje' van Hamdorff (archief Singer Laren).





Afb. 3: W. Sluiter, De Jury 1913, gekleurd krijt op papier, 79 x 111 cm (Gemeente Laren).

de vlasspinsters aan het stoffige en ongezon-  
de werk had geschilderd. Hij verbouwde de  
schuur, zette er een verdieping op en ver-  
huurde de ruimte aan de steeds wisselende  
stroom binnen- en buitenlandse schilders.

Intussen was de herbergier ook gemeente-  
raadslid geworden en had in die functie al  
heel wat verbeteringen bewerkstelligd: ver-  
brede en bestrate wegen naar Blaricum en  
Hilversum, nieuwe verlichting in het dorp en  
verbetering van het onderwijs. Hij had ervoor  
gezorgd dat voortaan de mestvaalten achter  
de boerderijen gehouden moesten worden in  
plaats van ervoor, want Laren moest een  
mooi dorp worden. Omstreeks de eeuwwis-  
seling zorgde de verkoop van *Paviljoen Laren-  
berg* (tien jaar daarvoor door hem aange-  
kocht) voor de benodigde financiën om De  
Vergulde Postwagen om te bouwen tot een

hotel dat aan de eisen van de moderne tijd  
beantwoordde.

In 1901 heropende een uitgebreid en ver-  
nieuwd *Hotel Hamdorff* zijn deuren. Het echt-  
paar Singer behoorde het volgend voorjaar  
tot de buitenlandse gasten. Voor de *upper  
class* uit Amsterdam werd 'Hamdorff' een  
chique uitgaansgelegenheid, waar gegeten en  
gedanst kon worden. Het altijd wat luidruch-  
tige schildersvolk werd wat apart gehouden  
in het naastgelegen 'kroegje', waar ook het  
biljart stond, in 1921 fraai geschilderd door  
Cornelis Vreedenburgh (afb. 2 en K12). De  
kroeg werd ook gefrequenteerd door de Am-  
sterdamse schildervrienden die een atelier in  
De Vlasschuur huurden zoals Frans Lange-  
veld, Jacob (Jaap) Dooijewaard en Emanuel  
(Manus) van der Ven. Nooit was Hamdorff te  
beroerd om een arme drommel gratis van een

maaltijd te voorzien. Meermalen kocht hij zelf een schilderij, omdat het hem aansprak of om een schilder aan wat geld te helpen. Vandaar dat hij in de loop der jaren een indrukwekkende kunstcollectie opbouwde.

Ter gelegenheid van de viering van het 100-jarig bestaan van het Koninkrijk der Nederlanden werd in 1913 met medewerking van de schilders Wolter, Hart Nibbrig, Kever, Sluiter en Van der Tonge een expositie georganiseerd in een speciaal daartoe ingericht tentoonstellingsgebouwtje, dat tussen het hotel en de ernaast gelegen paardenstal kwam te staan. Maar liefst negentig kunstenaars deden mee met deze eerste grote tentoonstelling van Gooise schilders. Karikaturist Willy Sluiter ontwierp de affiches (afb. 3). Tegelijkertijd werd een zomertuin gecreëerd, een soort atrium, compleet met colonnades en spuitende fontein, met aan de ene zijde een tearoom waar tevens versnaperingen, snoepgoed, sigaren, bloemen en klein antiek kon worden gekocht. Hamdorff had in het Amsterdamse uitgaanscircuit zijn naam hiermee voorgoed gevestigd. De *beau monde* stroomde toe en liet zich meevoeren op de klanken van het zigeunerorkest Zunky Joska. Met zijn onafscheidelijke sigaar in de mond bewoog Hamdorff zich tussen 'zijn' kunstenaars en de welgestelde cliënteel. Hij regelde schildersmaterialen, bemiddelde bij verkopen van schilderijen, organiseerde regelmatig exposities in zijn *Kunstzaal Hamdorff* en was daarnaast hotelier en wethouder. Hij was in de loop der jaren een man in goeden doen geworden: de *'ongekroonde koning van Laren'*, zoals Jan Koenraads hem in zijn boek *Laren en zijn schilders* noemde.

Tot zijn afscheid in 1928 bleef Hamdorff zich inzetten voor Laren, zijn bewoners én zijn kunstenaars. Na zijn dood in 1931 kwam de gemeente Laren in het bezit van zijn omvangrijke kunstcollectie. Het hotel bleef onder opvolger Buurke nog bestaan, de kunstenaarsverenigingen vonden in de kunstzaal onderdak voor hun exposities.

Modeltekenclub Hamdorff mocht de zolder van het hotel als werkruimte gebruiken, de kunstenaarsfeesten met verkleedpartijen

en theaterdecors waren legendarisch. De expositieruimte werd succesvol gerund door mevrouw 'Muis' Grippeling. Toch viel voor het inmiddels sterk verouderde hotel het doek in 1978. De slopershamer maakte daarna een eind aan Hamdorff, en tevens een einde aan een eeuw Larense kunst- en kunstenaarsgeschiedenis.

### Het Land van Mauve uitgebreid naar Blaricum

Omstreeks 1900 breidden de schildersactiviteiten zich uit naar het naburige Blaricum, het aangrenzende dorp dat door de inmiddels verharde Torenlaan met Laren verbonden was. Omdat atelierruimte in Laren steeds moeilijker te vinden was, speurde men naar geschikte locaties in het vlakbij gelegen en vrijwel net zo schilderachtige Blaricum. Het oog viel onder andere op de leegstaande bierbrouwerij tegenover de kerk, die in 1897 verbouwd werd tot atelierruimte (afb. 4).

De eerste huurders waren Co Breman, Douwe Komter, Derk Meeles en de jong gestorven Henri Elias, die alledrie beantwoordden aan het begrip: kunstenaar-bohémien. Want niet alleen schilderden zij samen in de oude bierbrouwerij maar hielden er ook drankgelagen. Co Breman was de meest in-



Afb. 4: 'De Bierbrouwerij' aan de Torenlaan te Blaricum.

ternationaal georiënteerde. Dat kwam door zijn opleiding in decoratie-ateliers in Parijs en Brussel. Tijdens zijn studietijd aan de Académie des Beaux Arts in Brussel had hij via de kunstenaarsvereniging *Les XX* (Les Vingt) kennis gemaakt met nieuwe stromingen in de schilderkunst zoals het impressionisme en het pointillisme. De Nederlander Jan Toorop was in 1885 op uitnodiging lid geworden van *Les Vingt*, waar werk van moderne schilders als Monet, Renoir, Pissarro en Seurat werd getoond. Breman zelf absorbeerde deze nieuwe richting in de schilderkunst al vrij snel en nam in 1889 en 1890 met gepointilleerd werk aan de exposities van *Les XX* deel. Nu weer eens stippelend, dan weer puntjes verf gecombineerd met golvende lijnen, schilderde hij rond de eeuwwisseling heldere, zonnige dorpsgezichten en landschappen, die wel heel erg afstaken tegen de donker gekleurde werken van de meesters van de Haagse School (afb. K15).

Douwe Komter, op de Kunstnijverheidsschool in Amsterdam bevriend geraakt met Derk Meeles, ontmoette Breman tijdens een studiejaar in Brussel en de gezamenlijke vriendschap werd voortgezet in Blaricum. Zowel Komter als Meeles zagen in Brussel de *nieuwe formule*, zoals kunsthistorica G.H. Marius in haar boek *De Hollandsche Schilderkunst in de XIXe eeuw* het neo-impressionisme in de schilderkunst noemde. Noch Komter noch Meeles, die zich gaandeweg meer op het stillevens toelagen, praktiseerden echter de nieuwe stippeltechniek en bleven in traditionele donkere trant schilderen.

Nadat Breman, Meeles en Komter de Bierbrouwerij hadden verlaten trok Evert Pieters erin, van origine een Amsterdams huisschilder die tijdens een tweejarig verblijf in Den Haag in contact kwam met de landschapsschilders van de Haagse School. Vervolgens werd hij in Antwerpen decoratieschilder. In de avonduren bezocht hij de Academie waaraan ook Neuhuys indertijd had gestudeerd. Men leerde daar bijzonder goed figuurschilderen en dat zou hem, weer terug in Nederland, goed van pas komen. Een tweejarig verblijf in Parijs bracht hem in 1896-1897 ver-

volgens in contact met het zonnige impressionisme van de Fransen. Nadat hij verhuisd was naar Laren en in de bierbrouwerij zijn atelier had ingericht, vond hij zijn thema waar de Amerikaanse en Engelse kunsthandelaars zo verzot op waren: jong gezinsgeluk in een authentieke, maar altijd zonnige boerenwoning. Jonge moeders aan het venster of spelend met hun kroost, omgeven door een warm zonlicht (afb. K4). Zijn succes in Amerika was zo groot dat hij tijdens een verblijf aldaar werd geroemd als *'the greatest of the Dutch painters'*. Vanaf 1905 voegde hij tijdens een driejarig verblijf in Katwijk een ander succesnummer aan zijn oeuvre toe: strandgezichten met door paarden voortgetrokken schelpenkarren. W.G.F. Jansen (1871-1949), Pieters' jongere collega en opvolger in de bierbrouwerij, zou zich eveneens toeleggen op dit thema. Pieters zou tot zijn dood in 1932 zonnige Larense interieurs blijven schilderen, ondanks de milde kritiek die hij te verduren kreeg op het inmiddels wel erg afgezaagde thema. Hij was bevriend met schilders, critici en kunsthandelaars. En niet te vergeten: met Jan Hamdorff. Samen met Co Breman was hij in 1918 de drijvende kracht achter de tot Pompeïaanse Hof omgetoverde tuin van hotel Hamdorff, waarin de gasten, gekleed als Romeinse burgers, rondwaalden en zich lieten verleiden tot fauneske dansen.

### **Wereldverbeteraars, gemeenschapskunstenaars en symbolisten**

Een andere oorzaak voor het opkomen van Blaricum als kunstenaarsdorp is de vestiging omstreeks 1900 van een groot aantal maatschappelijk geëngageerde lieden, onder leiding van de Amsterdamse hoogleraar Jacob van Rees. Onder deze wereldverbeteraars bevonden zich veel kunstenaars. In haar boek *De wereld in een dorp* beschrijft auteur Lien Heyting deze kolonie van de Internationale Broederschap van Christen-Anarchisten in Blaricum. In het koloniehuis aan de Torenlaan waren een dominee, een bakker en een landarbeider de eerste bewoners. Het gedach-



Afb. 5: De Hut van Mie op een Ansichtkaart (archief Singer Laren).

tegoed van Van Rees trok veel pacifisten en vegetariërs aan uit het hele land. Deze goedwillende, maar niet door vakkennis gehinderde wereldverbeteraars hielden zich bezig met moeizame land- en tuinbouw. Er werden zelfs druiven geteeld in kassen. Er kwam een bakkerij, meubelmakerij en een drukkerij. Een uitgetreden christen-anarchist, Tjerk Luitjes, stichtte aan de overkant van de Torrenlaan een pension, gebaseerd op de gezond-leven theorieën van de Duitse priester Sebastian Kneipp. Naaktlopen en rauw voedsel eten behoorden tot het 'rein-leven' programma.

De helderziende schrijver/schilder en prediker Karl Schmidt gaf er schilderlessen. Ook filosofen en wetenschappers werden aangetrokken door het bijzondere, geestelijke klimaat dat omstreeks 1900 in Blaricum heerste. De schaars geklede of in reformkleding gestoken koloniebewoners werden echter met lede ogen bekeken door de Blaricumers, die hen de 'rooien van de kolonie'

noemden. Ze woonden in door de architect Theo Rueter ontworpen *hutten*: houten, rietgedekte huisjes met luifels en nissen. Otto van Rees – de schilderende zoon van de hoogleraar – leefde in zo'n hut aan de Noolseweg in een vrij huwelijk samen met kunstenaar Adya Dutilh. Dochter Mies van Rees woonde er op dezelfde manier samen met de Amsterdamse kunstenaar Jan Terwey, de eerste officiële dienstweigeraar van Nederland en bevriend met het hoofd van de Humanitaire School Cor Bruijn. Al in 1903 kwam een einde aan de kolonie, toen inwoners van Blaricum veel hutten vernielden of in brand staken, omdat ze de koloniebewoners verdachten van het willen opbreken van de rails van de Gooische Moordenaar.

Op andere wijze bevolgen was de nieuwe bewoner van het huis van Mauve, Antoon Derkinderen, die van zijn woonhuis annex atelier een werkplaats wilde maken voor toegepaste kunst. Als voorbeeld diende de *Arts and Crafts* beweging in Engeland. Hij had een



voorliefde voor de middeleeuwen, waarin kunst, ambacht en religie samenvloeiden. Als monumentaal kunstenaar hield hij zich vooral bezig met grote wandschilderingen. Als leerlingen meldden zich P.H. van Moerkerken, Theo Goedvriend en Dirk Nijland. In 1903 verplaatste Derkinderen zijn 'werkplaats voor schilderen, glasschilderen en glas-inlood zetten' naar zijn nieuwe huis *De Zonnebloem*, aan de Naarderstraat 67 waar het instituut tot 1906 werd voortgezet.

Voorts streken in Laren kunstenaars neer, die de blik meer naar binnen richtten. Richard Roland Holst speelde daarbij een voorname rol. Deze zich tot het socialisme bekeerde tekenaar en schrijver bepleitte in woord en daad een meer op 'het hogere' gerichte kunst. Hij zag de kunst als een zoektocht naar het mysterie achter de werkelijkheid. Zijn fijnzinnige tekeningen van planten en bloemen bleken de voorboden van vlak-decoratieve werken die hij en gelijkgestemde kunstenaars even later zouden gaan maken. Tekeningen en schilderijen van Huizer meisjes werden gestileerde madonna's, symbolen van reinheid en onschuld. Evenals Derkinderen hield Roland Holst zich bezig met wandschilderingen, o.a. voor het nieuwe gebouw van de Diamantbewerkersbond. Dezelfde vlakke manier van schilderen paste S. Bosch Reitz toe in zijn *Kerkuitgang van de oude St. Janskerk te Laren* (afb. K13). Als acteurs tegen een toneeldecor schilderde hij de kerkgangers tussen de gestileerde bomen, zonder schaduwen, zonder beweging.

Zijn schildervriend die hij tijdens zijn studie in Parijs had leren kennen, F. Hart Nibbrig, gaf zijn schilderijen op andere wijze een symbolische lading mee. Na het zien van een tentoonstelling van *Les XX* in den Haag paste hij in 1892 voor het eerst de stippel- en streepjestechniek toe met felle kleuren verf. De kleurvlakken werden omljnd waardoor het vlak-decoratieve effect versterkt werd. Na zijn huwelijk en de verhuizing naar zijn fraaie huis 'Olmenhove' aan de Naarderstraat 63 kon hij vanuit zijn atelier raam de golvende boekweitvelden schilderen, nu in meer tere kleuren. In volgende schilderijen combineer-

de hij een symbolische thematiek (vruchtbaarheid aangegeven in vruchtdragende bomen, vruchten en jonge meisjes) met een meer grafische, vlakke stijl. Opvallend is dat hij op hetzelfde moment ook 'klassiek' schildert, met dieptewerking en schaduwen. Dorpsgenoten als Mie Rigter (bewoonster van *De Hut*) en de gebroeders De Leeuw stonden toen model voor hem.

Tussen 1905 en 1920 kreeg een andere geestelijke stroming aanhang bij de nieuwkomers, die vooral uit Amsterdam kwamen: de theosofie, gebaseerd op de ideeën van mevrouw H.P. Blavatsky. Kunstenaars hadden volgens haar een speciale taak bij het zoeken naar de kosmische samenhang. In de 'Gooische Loge', in 1907 opgericht, werden lezingen, studiedagen en 'ethische bijeenkomsten' georganiseerd. Herman Heijbroek, de schilder van de arbeid, hield hier spreekbeurten over het Bahaïsme en 'Het Aardsche Licht'. De geestelijke aspiraties gingen soms de kant van het occulte op zoals bij de schilder Gerard de Boer die zich 'verbeeldingsfilosoof' noemde. De 'vergeestelijking' van de kunst culmineerde in de oprichting van een kunstenaarsgroep: *de Kunstenaars der Idee*. Hierbij sloten zich, behalve Gerard de Boer, o.a. het echtpaar André en Hetty Broedelet, A.M. Broeckman en echtgenote, P.C. de Moor en Jan Terwey aan. Zij schilderden werken met een mystieke ondertoon.

Piet Mondriaan was in 1908 in Amsterdam lid geworden van de Theosofische Vereniging. Omstreeks 1910 bezocht hij in Laren regelmatig zijn kunstvrienden, onder wie Jan Sluijters en Joop Siedenburger, én Greta Heijbroek, de vrouw met wie hij kortstondig verloofd is geweest. Hij schilderde toen bloemenschilderijen, vooral met de stervende chrysanthen en zonnebloemen, waarmee hij de evolutiegedachte – de stadia van bloei tot verval – gestalte kon geven. Kleuren en lijnen waren voor hem de beeldmiddelen om de 'geestelijke kant' van het leven uit te drukken. Zijn kunsttheorie *De Nieuwe Beelding* werkte hij in Parijs verder uit en resulteerde in een steeds verdergaande abstrahering van

zijn motieven. Aan het begin van de Eerste Wereldoorlog keerde hij terug naar Nederland en vestigde zich in Laren en vervolgens op het adres van Jacob van Rees op de grens van Laren en Blaricum. Tot zijn vertrek naar Parijs in 1919 bleef hij in Blaricum schilderen, zijn motieven uitzuiverend tot de volledige abstractie in gekleurde vlakjes. De invloed van de op de wiskunde gebaseerde denkbeelden van de filosoof Mathieu Schoenmaekers (die in 1914 al over 'stijl' sprak) waren hierbij van doorslaggevend belang. Hij vond in Blaricum een inspirator en medestander in Bart van der Leek (afb. K16), van huis-uit ontwerper van glas-in-lood ramen en een van de favoriete kunstenaars van Hélène Kröller-Müller.

De 'vergeestelijking' in de kunst werd omstreeks 1910 door critici ook gezien in de felgekleurde landschappen van Jan Sluijters (afb. K17) die in 1909 naar Laren kwam en twee jaar villa Vita Nuova huurde aan de weg naar Hilversum. Toch had Sluijters' palet meer te maken met de invloed van Kees van Dongen, die hij in Parijs had bewonderd, dan met een gerichte interesse in geestelijke stromingen. In de serie 'maannachten' ontwikkelde hij zijn schilderijstijl van zonnige stippen en toetsen naar meer grotere, expressionistische kleurvlakken, dieper van kleur. Min of meer in dezelfde stijl werkte in Blaricum Herman Gouwe die samen met Mondriaan en Sluijters in Amsterdam exposeerde met 'laaiende luchten en waaiersstralend zonnelandchap', volgens criticus Conrad Kickert. Ook de zonderlinge, met een bezwaard gemoed behepte Nico van Rijn schilderde in een pointillerende stijl zijn landschappen, meestal op klein formaat. Makelaar Sal Slijper uit Blaricum kocht als weldoener zowel zijn werk op als dat van Mondriaan. Met hetzelfde oogmerk deed kunstadviseur en -pedagoog H.P. Bremmer dat. Want kopers van dit vernieuwende werk waren toen nog niet dik gezaaid.

## Real Dutch Art

Het hoogtepunt van Laren als kunstenaars-

dorp lag tussen 1900 en 1910, toen Laren en Blaricum overspoeld werden met schilders die er voor lange of korte tijd verbleven. Onder hen was een groot aantal buitenlandse kunstenaars, dat via hun opleiding in Europa van Larens attractiviteit op schilder gebied had gehoord. Nederland was één van de locaties waar je als jong schilder geweest moest zijn.

Rond de eeuwwisseling waren het vooral jonge Amerikanen-in-opleiding die vanuit Parijs, Düsseldorf en niet te vergeten Den Haag, Laren bezochten om er, in het vrij donkere palet van de gerenommeerde Nederlandse meesters, interieurs en landschappen te schilderen. De eerste generatie logeerde nog in *De Vergulde Postwagen*, zoals Henry Ward Ranger, Charles Paul Gruppe en William Howe (afb. K8). Sommigen logeerden bij Larense families, zoals Joseph Raphael en Ralph Mocine. Toen de groep te groot werd bracht Jan Hamdorff ze onder in het 'Engels Pension', de villa van de Engels sprekende weduwe Kam, op de hoek van de St. Janstraat en de Boekweitkorrel. Voor een paar gulden hadden ze toegang tot een boerderij en konden ze er de hele dag schilderen. Het waren niet alleen jonge mannen die kwamen schilderen. Ook vrouwen mengden zich in het Larense kunstgebeuren, zoals Amy Cross (leerlinge van Neuhuys), Marcia Oakes Woodbury en Emma Lampert. Miss Lampert was in Rochester adviseur bij verzamelaar van Nederlandse kunst George Eastman, de schepper van het Eastman-Kodak procédé. Zij kocht in Nederland veel schilderijen van eigentijdse schilders als Kever, Poggenbeek en Bastert. In Laren kreeg ze les van Kever, wat resulteerde in een succesvol schilderij van een wolspinnende vrouw aan het venster. Ze had er succes mee op de Parijse Salon en in Chicago behaalde ze er een medaille mee.

De bekendste Amerikaanse schilder die in Laren neerstreek en er min of meer permanent bleef wonen was echter William Singer, die met zijn echtgenote en zijn Noors-Amerikaanse vriend Martin Borgord vanuit Parijs naar het Gooi was gereisd. Het groepje

werd door Jacob Dooijewaard op de Brink gesignaleerd en naar het hotel van Hamdorff gedirigeerd. De vriendschap met Dooijewaard zou overigens levenslang standhouden. De drukte op de Larense heide, veroorzaakt door de vele landschapschilders die er hun veldezel hadden opgesteld, deed Singer besluiten zijn heil voorlopig in Noorwegen te zoeken. Hij schilderde er in blauwe, ijle kleuren het landschap (zie afbeelding op frontpagina). Samen met hun Amerikaanse vriend Walter Griffin kwamen ze regelmatig terug naar Laren. Architect Hanrath ontwierp hun huis *Wilde Zwanen* waar het vermogende echtpaar zich omringde met schilderijen van bevriende kunstenaars uit binnen- en buitenland, met sculpturen, antiek en porselein.

Zelf exposeerde Singer regelmatig bij de bekende Amsterdamse kunsthandelaar Buffa in de Kalverstraat. Hij werd lid van alle vooraanstaande kunstenaarsverenigingen. De liefde voor het verstilde Noorse landschap maakte dat regelmatig de reis naar het noorden werd gemaakt. In 1921 lieten de Singers ook daar een huis bouwen, *Dalheim*, waar Nederlandse schildervrienden als de broers Jacob en Willem Dooijewaard en het echtpaar Pieters graag geziene gasten waren. Enkele jaren voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog lieten de Singers opnieuw een huis bouwen, *Nederheem* in Blaricum, het huidige gemeentehuis. Met de inmiddels weer uitgebreide kunst collectie – o.a. twaalf werken van de Franse impressionist-pointillist Henri le Sidaner – werd dit fraaie pand smaakvol ingericht en meermalen gebruikt als locatie voor allerlei culturele evenementen.

In de oorlog kon het echtpaar voor de tweede maal vanuit Noorwegen niet terugkeren naar Nederland. William Singer werd onder huisarrest geplaatst en stierf in 1943. Zijn vrouw Anna kwam later nog regelmatig naar Laren terug en logeerde dan in Hamdorff. Architect Wouter Hamdorff maakte op haar verzoek de plannen voor de verbouwing van *Wilde Zwanen* tot museum annex concertzaal. In 1956 was het zo ver: het gebouw werd in gebruik genomen. Anna schonk een



Afb. 6: Catalogus van de kunstenaarsvereniging 'De Tien' (archief Singer Laren).

grote hoeveelheid kunstwerken uit haar collectie, die in 1962 na haar dood nog uitgebreid werd met een legaat, zodat de werken voor Laren behouden bleven.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog en vlakerna zochten Belgische kunstenaars die voor het oorlogsgeweld gevlucht waren, hun heil in Laren. Het waren de schilders die na terugkeer in Vlaanderen de 'Vlaamse Expressionisten' genoemd zouden worden: Gustaaf De Smet (afb. K18) en Frits van den Berghe. Hun zware, massieve schilderijstijl met diepe sonore kleuren en grote vormen ontwikkel-



Afb. 7: Hotel Hamdorff, gesloten in 1977, in afwachting van afbraak in 1978 (archief Singer Laren)

den ze in Nederland onder invloed van Piet van Wijngaardt en de schilders van de later zo genoemde *Bergense School*. Ook de Belgische beeldhouwer Jozef Cantré en de Waalse Raoul Hynckes hoorden bij dit groepje gevluchte Belgen, maar Hynckes kwam pas in 1938 in Laren wonen toen de anderen al lang weer waren teruggekeerd. In zijn door Wouter Hamdorff ontworpen huis aan de Bussummerweg 29 schilderde hij en zijn vrouw Marguerite Zahn in magisch-realistische trant hun stilleven in donkere kleuren.

### Kunst en commercie

Door deelname aan belangrijke exposities in het buitenland was het Larense werk van Haagse Schoolschilders omstreeks 1880 al bekend bij een groot publiek. De internationale kunsthandel wist Laren al gauw op de wereldkaart te vinden. Amerikaanse en Engelse kunsthandelaren bezochten het dorp en kochten rechtstreeks bij de kunstenaars of via bemiddeling van Hamdorff.

Maar ook in het dorp zelf ontplooiden zich kunsthandeldactiviteiten. In 1905 opende de *Larense Kunsthandel* [afbeelding op p. 180] van Nico van Harpen haar deuren in het vroegere woonhuis van de schilder en architect J.G. van Caspel aan de Molenweg. Van Harpen organiseerde tentoonstellingen van Larense kunst in Dresden, Berlijn, Buenos Aires, Johannesburg en Batavia. De schilderijen werden bijna nog nat onder de handen van de schilders weggetrokken en verscheept naar het buitenland. De zaken gingen zo goed dat hij twee jaar later een filiaal opende in Amsterdam.

Daarnaast waren het tentoonstellingen van Larense kunstenaarsverenigingen die voor afzet van de kunstwerken zorgden. Met een knipoog naar de Belgische *Les XX* richtten tien Larense kunstenaars in 1905 de vereniging *De Tien* op (afb. 6). Initiatiefnemer was August le Gras, bekend van zijn dierschilderingen en zijn Noord-Afrikaanse landschappen. Tot de overige deelnemers behoorden o.a. de door Breitner beïnvloede Emanuel van Beever, de bloemenschilder Anne Broeck-



man, de etser Toon de Jong, de pointillerende Co Breman, de van origine Amsterdams-Joodse schilder van typisch Larense interieurs Salomon Garf, David Ocker en J. van Schooten en niet te vergeten David Schulman. De jonge Schulman zat trouwens als een spin het web van de kunsthandel. Zijn vader, de kunstschilder Lion Schulman, opende in 1901 een winkel voor schildersbenodigdheden aan de Brink. Zoon David kwam daar in contact met alle schilders die in Laren woonden, werkten of verbleven. Neuhuys moedigde hem aan zichzelf verder te ontwikkelen en maakte hem attent op de ateliers in *De Vlaschuur*. Hij trok al gauw de aandacht met een fraai wintergezicht dat hij in 1904 exposeerde bij *Arti et Amicitiae* in Amsterdam en dat meteen werd aangekocht door Evert Pieters. Zonovergoten winterlandschappen zouden zijn specialiteit blijven (afb. K2). Schulman maakte zich sterk voor een schilderscoöperatie waarbij de Larense schilders door een gezamenlijk inkoopbeleid goedkoop aan schildersmaterialen konden komen. De interieur- en stillevenschilder H.A. Dievenbach en zijn vrouw runden deze winkel. De coöperatie resulteerde in 1921 in de oprichting van de nog steeds bestaande *Vereeniging van Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum*, waarvan Schulman secretaris werd. Ook van de in 1935 opgerichte *Gooische Schildersvereniging* was hij bestuurslid.

Naarmate de tijd vorderde lieten tentoonstellingen in Hamdorff [afbeelding op p. 182] – en bij *Arti* en *St. Lucas* in Amsterdam – een steeds gevarieerder beeld zien van wat kunstenaars in Laren zoal schilderden. Sommigen bleven vasthouden aan het succesnummer van Jozef Israëls: het Larens interieur. Onder hen waren Lammert van der Tonge, B. Lopes de Leao Laguna, B. Pothast, J. Zoetelief Tromp en G.J. Sijthoff. Of die het landschapstema van Mauve voortzetten zoals Jacob Ritsema, G.F. van Schagen, Hendrik Weegevijs of Carl Schlüter. Maar de meesten schakelden om naar bloemstillevens, figuurstukken (Jan Smit, Han van Meegeren) en zonnige dorps- en stadsgezichten. David Schulman, Cornelis Vreedenburg W.A. Knip trokken

veel naar Volendam en Amsterdam. Daar schilderden ze de havens met de bidders en het stadsbeeld rondom het Centraal Station. A.P. Schotel was verzot op de haventjes rondom de voormalige Zuiderzee, maar trok net als Knip meermalen naar Frankrijk omdat hij gefascineerd raakte door het zuidelijke licht.

Honderden schilders vonden in het interbellum in Blaricum en Laren alles wat zij zochten: idyllische plekjes, een vriendelijke bevolking, een begripvolle kroegbaas en – door de toename van de villa-achtige bebouwing met bewoners in goeden doen – een royaal afzetgebied voor hun werk. Typisch Larense motieven als interieurs en heideland-schappen met schapen waren inmiddels aangevuld met andere: figuurstukken, stillevens en bijna abstracte motieven.

Kunstzaal Hamdorff was tot de sluiting van het complex de gelegenheid bij uitstek om hun werk te tonen en te verkopen. Daarna bood het Singermuseum onderdak aan de verenigingen. Tot op de dag van vandaag is de artistieke arbeid van kunstenaars uit het Gooi daar te bewonderen. Verleden, heden en toekomst van het artistieke Laren komen zodoende samen in het voormalig woonhuis van William en Anna Singer.

*Drs. Carole Denninger-Schreuder is auteur van het boek Schilders van Laren (Uitgeverij Thoth, Bussum 2003).*

# Schakel tussen toen, nu en straks

Irmgard van Koningsbruggen

*Van oorsprong zijn musea instituten waar collecties fysiek worden beheerd: bewaren en verwerven is de kern van hun bestaan. Teweegbrengen is hun bestaansrecht: musea zetten hun collectie in ten behoeve van de samenleving opdat deze zich kan ontwikkelen. Musea doen daartoe onderzoek naar waarden en betekenissen die destijds aan de (verzameling van) objecten werden gehecht, dragen die kennis over vanuit de overtuiging dat de collectie onderdeel is van het collectieve geheugen, en selecteren objecten in zodanige presentaties, dat ergoed telkens opnieuw van waarde kan zijn en betekenisvol. De oproep 'bewaren om te weeg te brengen' waarmee de staatssecretaris de museumwereld tot nadenken over zijn functioneren in de eenentwintigste eeuw aanzet is dus niet opzienbarend. Musea brengen bovendien heel wat te weeg met jaarlijks twintig miljoen museumbezoeken, een derde van alle Nederlanders op bezoek per jaar, een hoge museumdichtheid (ca. zes musea op 100.000 inwoners) en collecties van allerlei soort. Voldoende maatschappelijk draagvlak zo lijkt het, maar jongeren en allochtonen ontbreken. Met toegangsprijzen heeft dat weinig te maken. Als museumbezoek gratis wordt, zullen vooral de huidige bezoekers vaker komen.*

*Musea moeten zich dus bezinnen. Hoe kunnen zij een betekenisvolle plek innemen in een wereld die gekenmerkt wordt door toenemende individualisering en globalisering, door grote culturele verscheidenheid en onbepaalde vraag naar digitaal beschikbare informatie, door virtuele werkelijkheden en een vrijetijdsmarkt vol concurrentie in 'belevissen'. Of: hoe worden musea aantrekkelijk voor jongeren en allochtonen en komen zij van hun saaie en voorspelbare imago af?*

*Musea zijn bij uitstek geschikt om met hun collecties inzichtelijk te maken hoe de wereld voortdurend verandert, het verleden voorbij is, vreemd en ver weg, soms even herkenbaar, inspirerend en mooi, maar ook sterk manipuleerbaar. Musea kunnen de ogen openen voor andere culturen en ideeën en zo vooringenomen standpunten aan het wankelen brengen. Ze kunnen laten zien dat identiteit op verschillende wijze vorm kan krijgen, dat niets er 'zomaar' is. Zo dragen zij bij aan gemeenschapszin en identiteit, aan cultuur. Maar, zoals een bezoek aan een zwembad pas leuk wordt als je hebt leren zwemmen, zo zul je ook de vaardigheid van het museumbezoeken moeten leren. Niet één keer per jaar, niet incidenteel, maar van jongs af aan, met regelmaat en in doorlopende leerlijnen van kleuterklas tot en met middelbare school, en in elk profiel, zou museumbezoek vanzelfsprekend moeten zijn. Elk jong kind houdt van sprookjes, staat open voor wat het nog niet kent, ook voor bijbelverhalen, mythen uit de klassieke oudheid en andere culturen. Computergames die zich afspelen bij de Romeinen, in de middeleeuwen of Tweede Wereldoorlog zijn bij de jeugd ongekend populair. In toenemende graad van complexiteit en passend bij de ontwikkelingsfase van het kind, moeten deskundigen op cultuurhistorisch en educatief gebied in musea en onderwijs verhalen vertellen om jongeren te verleiden om te gaan ontdekken. Via presentaties op Internet, aan de hand van objecten in het museum of in de eigen context van schoollokaal of omgeving.*

*Ik gun het iedereen, die ontdekking van een kunstwerk dat alleen voor jou lijkt te zijn maakt, dat je plotseling aanspreekt, tot inzicht brengt. Grote spektakels en evenementen genereren een dergelijke ervaring zelden. Het kan je zo maar overkomen in zo'n 'saai' museum, waar zelfs het informatiebordje nauwelijks een rol speelt. Objecten hebben namelijk zelf de potentie om nieuwe waarden en betekenissen op te wekken. Gun de bezoekers van de toekomst die competentie tot zien en genieten, tot respecteren en begrijpen, tot verwondering en ontdekken, tot dat gesprek met 'de vorigen' en 'de anderen'. Er is maar één weg en dat is die van de educatie.*

**Drs. Irmgard van Koningsbruggen** is als kunst- en architectuurhistoricus verbonden aan de Vrije Universiteit van Amsterdam. Ze was van 2002 t/m 2005 lid van de Raad voor Cultuur (in het bijzonder voor monumenten) en is lid van de commissie welstand en monumenten van de gemeente Amsterdam (binnenstad).

# Bestaat er eigenlijk wel een Larense School?

Emke Raassen-Kruimel

De *Larense School* is een bekend begrip. Het lijkt daarom vreemd deze vraag te stellen, maar het is minder gek dan men zou denken. De benaming is nog niet zo heel oud. Laren is al meer dan honderd jaar een schildersdorp maar van een *Larense School* wordt niet veel langer dan vijftig jaar gesproken en dat ook lang niet door iedereen. Over de juistheid van het begrip is wel enige discussie mogelijk. Zo vindt bijvoorbeeld Joke van der Pol in haar scriptie van 1982 dat er van een Larense school geen sprake is.<sup>1</sup>

Voor dit artikel heb ik onderzocht hoe er in het verleden naar de Larense schilders werd gekeken én of en wanneer er gesproken wordt van een *Larense School*. School zou ik hier willen definiëren als een groep van kunstenaars die in een bepaalde periode nieuwe gelijkgestemde ideeën in hun werk uitdragen en daarvoor een gemeenschappelijke stijl gevonden hebben. Voorbeelden zijn natuurlijk de bekende *School van Barbizon* en de *Haagse School* die zich afzetten tegen de gebruikelijke academische schilderwijze.

Hiertoe ben ik relevante literatuur nagegaan vanaf het einde van de negentiende eeuw toen kunstenaars zich in Laren vestigden tot aan wat er in de recente tijd is gepubliceerd. De geraadpleegde bronnen lopen uiteen van bekende handboeken en artikelen van gerenommeerde kunsthistorici tot meer populaire geschriften, journalistieke artikelen in kranten en commerciële teksten. Het onderzoek pretendeert niet volledig te zijn geweest, maar heeft wel veel informatie opgeleverd op basis waarvan naar mijn idee een verantwoord artikel geschreven kan worden. Uiteraard kan niet alle literatuur die ik onder ogen kreeg met naam en toenaam genoemd worden.

## Laren in het voetspoor van de Haagse School

Tot de eerste schilders die zich in Laren in de jaren tachtig van de negentiende eeuw vestigden, behoren Anton Mauve (afb. 1) en Albert Neuhuys. Zij worden als de grondleggers van de schilderkunst in Laren gezien, Mauve die al in 1888 overleed, met zijn heidelandschappen (afb. K11) en Neuhuys door zijn boereninterieurs met moeder en kind(eren). Mauve had al een reputatie als schilder van de Haagse School en ook Neuhuys had in Den Haag al enige naam gemaakt binnen die school.



Afb. 1: Wally Moes, *Portret van Anton Mauve*, zwart krijt en houtskool, 55 x 45,5 cm (Singer Laren, permanent bruikleen van Gemeente Laren).

'Mejuffrouw' Marius, zoals ze wordt genoemd, besteedt in *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, verschenen in 1903, in het hoofdstuk over het vervolg van de 'Haagsche School' uitgebreid aandacht aan Albert Neuhuys temidden van andere Haagse-School-achtige tijdgenoten. Ze noemt hem samen met interieurschilders van zijn generatie: 'De interieurschilders als [Jozef] Israëls, als die uit een jongere generatie, Albert Neuhuijs, Blommers en Artz, kwamen, hoe ook verschillend, uit eenzelfde voeling voort. Het was de beweging, waarin de dorpsnovenle haar oorsprong vond, het was het dwepen met de deugd der eenvoudigen, met de schoonheid van het leed (...) wijl zij in deze eenvoudige landlieden de dragers bij uitnemendheid zagen van groote en edele sentimenten; (...)'.<sup>2</sup> Het klinkt wat badinerend, maar Marius had voor het werk van Neuhuys grote waardering zoals ook verder uit de tekst blijkt. Uitgebreid wordt vermeld dat hij in Laren werkt, evenals bij Kevers over wie ze veel korter is en meedeelt dat hij in het voetspoor van Neuhuys is getreden. Op dat moment zijn er heel wat interieurschilders in Laren maar Marius ziet er toch blijkbaar geen school in. De woorden *Larense School* vallen in ieder geval niet.

In 1905 opende Nico van Harpen aan de Molenveg in Laren de Larensche Kunsthandel 'Villa Mauve', waar hij werken van de Larense schilders ging verkopen. Vanaf 1906 gaf hij het *Het Land van Mauve. Bulletin van den Larenschen Kunsthandel* uit waarin artikelen over de door hem gebrachte kunstenaars verschenen (afb. 2). In het eerste nummer van het bulletin wordt vermeld dat in de collectie werk aanwezig is van Kevers, Offermans, Moes, Bosch Reitz, Hart Nibbrig, Van Beever en Wolter, om maar enkele namen te noemen. Dat Van Harpen slim was, blijkt wel uit de commercieel handig gekozen naam van zijn zaak en uit de titel van het tijdschrift. Mauve was als schilder van de Haagse School een begrip. Van Harpen opende vervolgens een filiaal in Amsterdam en zorgde voor de export van de Larense schilderkunst naar onder meer de Verenigde Staten. Hoewel Van Har-

7<sup>e</sup> JAARGANG. No. 8. 28 FEBRUARI 1913.



Dit maandblaadje wordt aan onze abonnee's geregeld en gratis toegezonden.

EEN SCHILDER VAN DE GROOT-INDUSTRIE.



HERMAN HEYENBROEK.

**M**EN heeft wel eens beweerd, dat de arbeid in de moderne grootindustrie, bij zooveel ronk en ollestank, geen poesle bezit. Maar waar een mensch in staat is lief te hebben, daar is voor poesle nog wel een plaats. Hebt gij b.v. nooit gezien, hoe een zwarte ploeterkerel, voor het vertrek van een snelreijn, nog eens over zijn grommende machine liep,

Afb. 2: Bulletin van de Larense Kunsthandel (archieff Singer Laren).

pen er zeker op uit was de kunst uit Laren zo veel mogelijk te promoten, kwam ik in zijn bulletin het begrip *Larense School* niet tegen. In artikelen en advertenties wordt steeds gesproken van 'Larensche' of 'Laarder schilders'. Misschien realiseerde hij zich dat veel kunstenaars doorgingen op de verworvenheden van de Haagse School of was de laatste benaming zeker in relatie tot het werk van Neuhuys en Kevers een stuk interessanter.

In artikelen die in deze jaren verschenen over Larense kunstenaars in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* als onder anderen Evert Pieters (afb. K 4), E. van der Ven en E. van Beever duikt de term *Larense School* ook niet op. In 1907 schrijft Otto van Tussenbroek, zelf ook schilder, in het artikel over E. van der Ven: 'Veel ook wordt er tegenwoordig geschreven over wat men zoo gaarne aanduidt met den naam van "de Larensche bent" en de misverstanden, die omtrent de samenwer-



king der schilders in het mooie dorp Laren in Noord-Holland bijna algemeen bestaan, zijn werkelijk legio. Zij zijn er, zij werken hard, zij hebben elk hun eigen streven, doch school vormen doen zij niet en samenwerking (...) bestaat ter eenenmale niet. (...)'<sup>3</sup> Het is duidelijk dat Van Tussenbroek niet veel samenhang tussen de schilders constateerde en vond dat er ook zeker niet van een school gesproken kon worden.

De eerste vermelding van 'Laarder School' vond ik in een artikel uit 1912 over Keever van C.W.H. Verster, broer van de schilder Floris Verster. Verster vermeldt: 'Er wordt in den laatsten tijd reclame gemaakt voor een Laarder schilderschool (...) is ieder schilder die zich te Laren vestigt, al dadelijk een Larensch meester van die School? En wat zijn hare kenmerken? Wordt in den geest gedacht aan een Barbizonsche, dan vindt men, als men op onderzoek uitgaat, zeer heterogene elementen. Want van hoe goeden wille ook, – voorzeker kan men maar bij zeer sporadisch voorkomende gevallen van een zelfde kunstrichting spreken.' Verster refereert aan publiciteit die wel vanuit de kunsthandel gekomen moet zijn, waarbij je meteen denkt aan de Larensche Kunsthandel, maar in dat verband kwam ik het begrip *Larensche* of *Laarder School* niet tegen. Onderzoek heeft nog niet opgeleverd waar de school dan wel genoemd is. Verder spreekt het citaat voor zich.

Het woord school valt op een gegeven moment ook als het over Albert Neuhuys gaat. Naar aanleiding van de dood van Neuhuys verschijnt een loffelijk stuk – hoe kan het ook anders – in het *Bulletin van den Larenschen Kunsthandel*. Het artikeltje eindigt met: 'Want in weerwil dat Neuhuys zich geen Laarder schilder doch tot de Hagenaars rekenende en bij deze kunstbroeders ter ruste gelegd wilde worden, zal de geschiedenis hem tot den Laarder schilder stempelen en wel een, die er niet alleen zijn eigen artistieke reputatie verwierf, doch inderdaad in zijn genre "school" stichtte.'<sup>5</sup> Bedoeld wordt natuurlijk dat een aantal schilders Neuhuys volgde in de voor hem typerende weergave van het Larensche interieur met moeder en kinderen.

Ook Neuhuys' biograaf W. Martin laat zich in die zin uit in de monografie die in 1915 verschijnt: 'Uiteraard heeft Neuhuys niet nagelaten school te vormen, al heeft hij dan ook, volgens zijn eigen uitdrukkelijke mondelinge verklaring, nooit leerlingen gehad. De schilderachtigheid van het boerenarbeidersbinnenhuis, bepaaldelijk het Larensche, is door hem gevonden en in de kunst gebracht. Weliswaar beperkte hij zich niet tot Laren, maar de invloed, die van zijn kunst op anderen is uitgegaan, vindt zijn oorsprong vrijwel uitsluitend in Neuhuys' Larensche vondsten.'<sup>6</sup>

Er is echter nog lang geen sprake van een *Larensche School* in zijn algemeenheid. Auteurs blijven het verder houden bij 'Larensche schilders', zoals Henri van Calker die regelmatig kritieken over de tentoonstellingen van de Larensche Kunsthandel schrijft in de *Gooien Eemlander*. Ook aan de schilders die meedoen met de tentoonstellingen in Hotel Hamdorff in Laren die vanaf 1913 plaatsvinden (afb. 3), wordt geen etiket van 'school' gehangen. Dat lijkt ook logisch als je de namen bekijkt die zeer uiteenlopend werk vertegenwoordigen. Ook onderzoek in literatuur van de jaren twintig en dertig leverde geen *Larensche School* op.

### Toch een Larensche School?

Voor het eerst lijkt het begrip *Larensche School* als een algemeen omvattende term voor de schilderkunst in Laren op te duiken in de jaren veertig en zoals Joke van der Pol al ontdekt heeft bij Huib Luns. In *Holland schildert* wijdt hij een hoofdstuk aan: 'De School van Laren'. Luns schetst de sfeer van het landelijke dorp en bespreekt enige generaties kunstenaars uit een periode van ruim vijftig jaar, met een opsomming van een grote hoeveelheid namen, van Mauve en Neuhuys tot Hynckes en Hulsbergen. Hoewel Luns duidelijk onderscheid maakt tussen de verschillen in stijl en onderwerp van de kunstenaars en ze in de tekst zeker niet als een samenhangende groep bespreekt, is door de titel van

het hoofdstuk misschien toch wel de basis voor een misverstand gelegd.<sup>7</sup> Verder wordt in die tijd in andere boeken die een overzicht bieden van de schilderkunst in Nederland, nog niet gerept van *Larense School*. Cornelis Veth behandelt in 1948 onder meer de Haagse School en noemt weer Neuhuys en Kever, maar zegt niets over Laren. Ook Knoef publiceert in hetzelfde jaar over een eeuw Nederlandse schilderkunst en schaarst Neuhuys onder impressionisme en naturalisme in relatie tot Den Haag.<sup>8</sup>

Maar (...) vanaf de jaren vijftig lijkt de *Larense School* ingeburgerd te raken. Het hek is van de dam. Misschien heeft iemand het overgenomen van Huib Luns en schrijft vervolgens de een het van de ander over. In uiteenlopende krantenartikelen wordt vanaf deze tijd de school genoemd, zoals naar aanleiding van de tentoonstelling van de jubilerende *Vereniging van Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum* in 1951 in Hamdorff. De schrijvers maken wel onderscheid tussen de Larense schilders van het eerste uur als Mauve, Neuhuys en hun volgelingen en latere generaties die daar weinig mee te maken hebben. Kasper Niehaus zegt in *Nieuws van de Dag*: 'De kunst der jongere generatie van Van Blaaderen, Fekkes, Gestel, Kruyder, Mondriaan (...) is zeker geen voortzetting der traditie van de

Larense (Haagse) school meer.'<sup>9</sup> [Vergelijk afbeeldingen K15-K19 (jongere generatie) met K3-K4 en K7-K14 van de oudere generatie; red.]

Ook gerenommeerde kunsthistorici maken gaandeweg melding van de school. Gerson brengt in 1962 de *Larense School* onder bij de Haagse School en schrijft: 'De Larense school met J.S.H. Kever (1854-1922) en Albert Neuhuys (1844-1914) bouwde voort op de verworvenheden van de Haagse groep. Israëls' invloed was aldaar opmerkelijk en niet steeds gelukkig. Geen van de Larense binnenhuisschilders heeft ooit de charme en de gevoeligheid bereikt van Mauve en Weissenbruch, die bij uitzondering maar dan meestal ook uitzonderlijk teer, liefelijk en zonder een zweem van sentimentaliteit dergelijke studies schilderden.'<sup>10</sup> Hij verklaart niet waarom hij van *Larense School* spreekt. Gerson zegt er ook niet zo heel veel meer over dan wat hier is aangehaald. Jos de Gruyter noemt Mauve in 1969 in zijn werk over de Haagse School 'tot op zekere hoogte' stichter van de 'Larense School', waarvan hij de meeste schilders tweederangs vindt behalve Neuhuys en Mauve.<sup>11</sup>

De eerste publicatie waarin de Larense schilders echt uitvoerig besproken worden, dateert van 1969. Jan P. Koenraads, beschrijft in *Gooische schilders* in journalistieke trant de ontwikkelingen van de *Larense School* en hij gebruikt de term veelvuldig. Niet alleen de grondleggers als Mauve, Neuhuys en Kever komen aan bod, maar ook vele anderen als Jacob Dooijewaard, Langeveld, Van der Ven en Meeles die de 'opvattingen van de Larense school volgen'. 'Karakteristiek voor de Larense School zijn de klassieke - aan romantiek verwante tendenzen - welke er in waar te nemen zijn en die overgaan in invloeden van het impressionisme. Een hecht groepsverband en een zeker artistiek isolement culmineerde in een 'Gooise' stijl.'<sup>12</sup> Koenraads baseert zijn boek op gesprekken met kunstenaars uit de nadagen van de schilderkunst in Laren waarvan er toen nog een aantal in leven was. Hij probeert de *Larense School* te duiden als een eigen 'Gooise' stijl, waartoe hij



Afb. 3: Omslag van *Catalogus Hotel Hamdorff* met tekening van Willy Sluiter, 1920 (archief Singer Laren).

een aantal schilders rekent, maar er ook een aantal buiten laat vallen waaronder Veth, Hart Nibbrig en Breman. Jarenlang zal dit boek het enige blijven waarin uitgebreide informatie over Laren en zijn kunstenaarsgemeenschap is te vinden. Een variant verschijnt van de hand van dezelfde auteur in 1985 met *Laren en zijn schilders. Kunstenaars rond Hamdorff*.<sup>13</sup>

Intussen is dan ook de catalogus van de tentoonstelling van de Haagse School (1983) verschenen.<sup>14</sup> In deze publicatie waarin de verschillende facetten van deze school uitvoerig worden belicht door verschillende kunsthistorici, wordt ook de *Larense School* een aantal malen genoemd. Op zich is het noemen van Laren niet vreemd maar wel het gebruik van *Larense School*. Zeker waar de Haagse School zo uitgebreid ontleed wordt, in zijn samenhang en als vernieuwende stroming, zou een kritische blik ten aanzien van het gebruik van de term *Larense School* verwacht mogen worden. Misschien was de laatste voor de betreffende onderzoekers niet echt belangrijk en is gemakshalve het veelgebruikte begrip overgenomen.

Ook Lien Heyting heeft het in *De wereld in een dorp* (1994) dat over Laren in een veel bredere context dan alleen de beeldende kunst gaat, over de *Larense School*.<sup>15</sup>

Andere recente auteurs die vanuit een min of meer wetenschappelijke visie schrijven, zijn soms voorzichtiger. Dat geldt voor Carole Denninger die in *Schilders van Laren* in 2003 veel feitelijkheden over de 'Larense kunstenaars' vermeldt. Ongetwijfeld was zij zich bij het schrijven bewust van de hachelijkheid van de benaming *Larense School*. Dat het commercieel wel eens wat anders ligt, blijkt uit haar inleiding in een veilingcatalogus van Glerum uit 1997.<sup>16</sup> De titel van de veiling is *Schilderijen en tekeningen van de Larense School*. In haar tekst zet Denninger onder een kopje 'De Larense School' onder meer uiteen dat er van een school niet werkelijk gesproken kan worden. Het lijkt voor de hand te liggen te veronderstellen dat de veilinghouder het begrip *Larense School* per se wilde hanteren want het is een gemakkelijke noemer waaron-



Afb. 4: Kunstenaar aan het werk bij een boerderij in Laren (archief Singer Laren).

der welke kunst uit Laren dan ook te verkopen is.

Het is een van de vele voorbeelden die gegeven kan worden uit de wereld van de commercie. In heel wat catalogi van kunsthandel en veilingwezen uit de recente tijd ben ik de *Larense School* als een vergaarbak van wel zeer uiteenlopende kunst, ooit in Laren gemaakt, tegengekomen. Maar dat geldt niet voor alle handel. Men gebruikt het begrip ook wel beperkter en bedoelt dan uitsluitend de kunstenaars die verwantschap hebben met Mauve en Neuhuys. Opvallend is dat in de meeste literatuur waarin sprake is van de *Larense School* een duidelijke definitie van het begrip ontbreekt.

## Conclusie

Terugkijkend op wat er gedurende ruim honderd jaar over de schilders in Laren is geschreven, concludeer ik het volgende. Aanvankelijk zagen auteurs de eerste schilders als behorend tot of voortgekomen uit de Haagse School. Kritische schrijvers constateerden al snel dat er in Laren niet van een school gesproken kon worden, onder meer

omdat er tussen de schilders geen samenhang was. Het begrip *Larense School* wordt pas gangbaar vanaf de jaren vijftig. Sommige auteurs gaan er voorzichtig mee om en spreken liever van Larense schilders. Als men het wel over de *Larense School* heeft, worden daarmee de schilders die in de trant van Mauve of Neuhuys werkten, bedoeld. Kunsthandel en veilingwezen hebben soms de neiging het begrip veel ruimer te gebruiken voor alles wat in Laren is gemaakt.

Voor zover me bekend is, hebben medewerkers van Singer Laren de benaming *Larense School* altijd zoveel mogelijk vermeden maar zo nu en dan sluipt hij er toch wel eens in. Het blijft natuurlijk een bekend begrip dat vaak weinig uitleg nodig heeft. Bij de opening van het Singercomplex op 12 mei 1956 had de toenmalige burgemeester van Laren N. van der Ven het in zijn Engelse toespraak ook over 'the Laren School'.<sup>17</sup>

Zelf houd ik het bij 'Larense schilders' omdat er geen echte school is geweest. Uitgaande van de definitie die ik in de inleiding heb gegeven, beantwoorden noch de schilders die als eersten in Laren aankwamen aan het einde van de negentiende eeuw noch de volgende generatie aan de definitie. Wel kan geconstateerd worden, dat de eerste schilders als Mauve en Neuhuys in Laren de trend hebben gezet voor de landschapsschilderkunst en het genre van het interieur die beide zoveel navolging hebben gevonden. Deze impressionistische schilderkunst, in het voetspoor van de Haagse School, heeft een zekere mate van eigenheid maar kan niet beschouwd worden als een afzonderlijke en al helemaal niet als een vernieuwende richting in de schilderkunst. Men zou dus ten hoogste op eenentwintigste-eeuwse wijze kunnen spreken van de Larense trend.

*Emke Raassen-Kruimel* (1944) is kunsthistorica en werkt als hoofd museum bij Singer Laren. *Publiceerde over Nederlandse beeldende kunst uit einde negentiende eeuw/eerste kwart 20e eeuw, o.a. recent over Jan Eisenloeffel en Dirk Smorenberg.*

## Noten

- 1 Joke van der Pol, *De 'Larense School'; kunst voor de markt?*, doctoraalscriptie kunstgeschiedenis, Universiteit van Amsterdam 1982. De scriptie werd in min of meer ongewijzigde vorm gepubliceerd in *Tableau*, nov. 1984.
- 2 G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage 1903, p. 340
- 3 Otto van Tussenbroek, 'E. van der Ven', *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 17, deel 34, 1907, p. 296.
- 4 C.W.H. Verster, 'J.S.H. Kever', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 12, deel 43, 1912, p. 113.
- 5 Anoniem, 'Het Land van Mauve'. *Bulletin van den Larenschen Kunsthandel*, jrg. 8, No 8, 1 Maart 1914, p. 9.
- 6 Dr. W. Martin, *Albert Neuhuys. Zijn leven en zijn kunst*, Amsterdam [1915], p. 24.
- 7 Huib Luns, *Holland schildert. De Nederlandsche schildertaal zoals zij in de laatste 50 jaar klankvol en rijk gesproken werd*, Amsterdam (z.j.). Het boek vermeldt geen jaar van uitgave, maar de bibliotheek van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag noemt in zijn catalogus als jaar 1941, Joke van der Pol vermeldt 1949 (zie noot 1).
- 8 Cornelis Veth, *De Nederlandse schilderkunst in vogelvlucht*, Rotterdam/Antwerpen 1948; J. Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, Amsterdam 1948, p. 116.
- 9 K. Niehaus, 'Het Land van Mauve. Schilders die Laren ontdekten. Feestelijke tentoonstelling', in *Nieuws van de Dag*, 26.2.1951.
- 10 H. Gerson, *Zes eeuwen Nederlandse schilderkunst*, Amsterdam 1962, dl. III 'Voor en na Van Gogh', p. 31.
- 11 Dr. Jos. de Gruyter, *De Haagse School*, Rotterdam 1968/69, deel II, p. 68.
- 12 Jan P. Koenraads, *Gooise schilders*, Amsterdam 1969, p. 71.
- 13 Jan P. Koenraads, *Laren en zijn schilders. Kunstenaars rond Hamdorff*, Laren 1985.
- 14 Tentoonstellingscatalogus, *De Haagse School*, Parijs/Londen/Den Haag 1983, p.102, 263-264.
- 15 Lien Heyting, *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920*, Amsterdam 1994, o.a. p. 9-10.
- 16 Carole Denninger-Schreuder, *Schilders van Laren*, Bussum 2003; veilingcatalogus Glerum Auctioneers, *Schilderijen en tekeningen van de Larense School*, veilingnummer 133A, 15 juni 1997.
- 17 Met dank aan Helen Schretlen die me op deze vermelding wees. Kopie toespraak in archief Singer Laren.



# Singer 50 jaar bron van inspiratie

## De betekenis van het Cultureel Centrum voor de regio

Jan E. Lamme<sup>1</sup>

### De komst van het echtpaar Singer naar Laren

William Singer, geboren in 1868 in Pittsburg in Pennsylvanië (USA), was de zoon van een staalbaron en voorbestemd om zijn vader in diens bedrijf Singer-Nimick op te volgen. William was echter geen zakenman, maar een filosofische dromer, die ontvankelijk was voor de stilte en de schoonheid van de natuur. Als compensatie begon hij in zijn vrije tijd te schilderen. Hij moet dikwijls hebben verzucht dat hij liever een arme schilder zou zijn dan een rijke grootindustriële. Zijn moeder kon begrip opbrengen voor haar zoon, maar vader was vooral snog onvermurwbaar. Toen William in 1895 in het huwelijk trad met Anna Spencer-Brugh kreeg hij er een bondgenoot bij. Anna was afkomstig uit Hagerstown in Maryland en kan worden gezien als een representant van de zuidelijke aristocratie, waar kunstgenot wellicht hoger werd gewaardeerd dan in het gebied van de yankees met hun passie voor industrie en handel. Hoe het zij, ook de twee vrouwen samen konden Singer sr. niet overtuigen van Williams bijzondere aanleg en artistieke prestaties.

Er kwam echter steun uit onverwachte hoek. De staalkoning en filantroop Carnegie was zeer geraakt bij het zien van enkele doeken van William en slaagde er in om diens vader milder te stemmen over het ideaal van zijn zoon. In 1900 kreeg William de vrijheid om zich als kunstenaar op eigen vleugels te ontwikkelen.

De komst van het echtpaar William en Anna Singer in 1902 naar Laren was niet toevallig. William was onder de bekoring geraakt van het Gooise landschap door het werk van Mauve, dat in Pittsburg werd aangeboden en goed verkocht. De overwegingen

en het voorlopige verblijf van het echtpaar in Laren en de periode daarna zijn onderwerp van een uitvoerig onderzoek waarvan een voorpublicatie elders in dit nummer is te vinden.<sup>2</sup> Hier willen we terugkijken op de vijftig jaar dat Singer als cultureel centrum een begrip is geworden. Met zevenmijslaarzen stappen we daarom door de periode die ons scheidt van de oprichting van de Stichting Singer Memorial Foundation in 1956.<sup>3</sup> Dat 'het Singer'<sup>4</sup> in de afgelopen tijd een niet meer weg te denken instituut in onze regio is geworden, moge duidelijk zijn. Getuigenissen van bezoekers, donateurs, mensen die reageerden op een oproep in de krant<sup>5</sup> en interviews met medewerkers – van suppoost tot directeur – en andere betrokkenen leveren een caleidoscopisch beeld, waarin de lezer hopelijk iets van zichzelf herkent. Met excuses aan de honderden mensen die hier niet aan bod komen, maar die ongetwijfeld waardevolle herinneringen hadden kunnen leveren.

### De Wilde Zwanen

Door toedoen van hun vriend, de schilder en beeldhouwer Borgord, raakte William onder de bekoring van Noorwegen, waar hij lange tijd zou werken en wonen. Laren bleef echter lang het winterverblijf. Hier liet het echtpaar Singer door J.W. Hanrath in 1911 een huis met atelier bouwen, dat met verwijzing naar hun trektochten *De Wilde Zwanen* werd genoemd. Dit was het huis met tuin, ontworpen door L.A. Springer, dat de kern werd van het huidige Singer-complex. Het echtpaar woonde er slechts twee jaar. Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werd de weg terug afgesneden en werd Noorwegen de feite-



Een tijdsbeeld van de jaren twintig met de tweede bewoners van huize De Wilde Zwanen. De familie Woldringh bij hun *Minerva*, kenteken G-34006 (coll. dhr G.R. Woldringh). V.l.n.r.: Gouvernante Miss Nolan, Margaret (Peggy) Woldringh-Nestor, Bobby (Gustaaf Robert Woldringh), Conrad (Kees, vader) Woldringh, chauffeur Frans.

lijke verblijfplaats. Het huis werd verkocht. Maar William en Anna kwamen in de zomermaanden van de jaren twintig en dertig toch vaak terug naar Laren, waar men goede vrienden had, waaronder hun meest intieme vriend en vertrouwensman, Jacob Dooyewaard. Rond 1937 betrokken de Singers hun nieuwe riante huis *Nederheem* in Blaricum, dat een cultureel centrum werd waar huisconcerten plaatsvonden en waar Anna met haar spreekwoordelijke gastvrijheid zich kon uitleven in feesten ter ere van belangrijke kunstenaars op allerlei gebied.

De oudste herinneringen aan die vooroorlogse periode komen van Bob Woldringh (1924) die als nakomertje met zijn ouders van 1925 tot 1935 in De Wilde Zwanen woonde. Moeder was Ierse en thuis werd Engels gesproken. De ouders waren kunstliefhebbers en bevriend met de Singers. Moeder hoorde bij de kring van vriendinnen van Anna, met

wie ze wel uitging om in Amsterdam te 'shoppen'. Meer dan eens is er, samen met al deze Engels sprekenden, uitgebreid Kerstmis gevierd bij ons in De Wilde Zwanen, waarbij dan de chefkok van Hotel Hamdorff onze keukenbrigade kwam versterken om de puntjes op de 'i' te zetten. Eind augustus 1934 verliet ik De Wilde Zwanen, toen ik naar kostschool ging in Engeland. Er werd een afscheidsavond georganiseerd, waarbij een zigeunerorkest musiceerde, onder schijnwerpers op de grote lawn. In 1938 ben ik teruggekeerd naar Nederland en ik kan mij nog herinneren, dat ik eens op bezoek was bij de Van Nispens en samen met Flo van Nispen (de burgemeestersvrouw; JEL) naar Billy en Anna Singer in hun nieuwe villa *Nederheem* ging, dat net klaar was. Ik kan mij ook nog herinneren dat Billy toen opmerkte dat het 'wel wat groot was'.

Maar de geschiedenis herhaalde zich. De Singers vertrokken in de voorzomer van 1939 naar hun Noorse huis en William zou Laren

niet meer terugzien. Door de oorlog en de Duitse bezetting van Noorwegen werd de terugtocht afgesneden en uiteindelijk werd het echtpaar vanwege hun Amerikaanse staatsburgerschap in hun eigen huis *Dalheim* opgesloten. De toch al wankele gezondheid van William werd door dit huisarrest verder aangetast en hij overleed in 1943.

### Het streven naar een blijvende herinnering

Anna besloot na de oorlog regelmatig terug te keren naar Laren. Haar besluit zou van verstrekkende betekenis worden voor de Gooise gemeenschap. Bij zijn dood had William haar een omvangrijke collectie van zijn werk nagelaten en in haar bewondering voor haar echtgenoot zag zij het als haar taak om hiervoor een passende bestemming te vinden. Ze vond Laren, waar William als kunstenaar startte, daarvoor de uitgelezen plaats. Ze sprak er in de beginjaren vijftig voor het eerst over met Jacob Dooyewaard, die haar steunde. Maar de stichting van een museum vlotte aanvankelijk niet. Het huis *De Wilde Zwanen* was door het rijk gevorderd voor de opvang van vluchtelingen uit Indonesië. *Nederheem* was in de oorlog 'uitgewoond' door de Arbeidsdienst en als ruimte voor een museum achtte Anna het ook minder geschikt. Naast het eigen werk van William had het echtpaar ook een uitgebreide collectie kunst verzameld, waaronder een vrijwel volledig overzicht van zijn Gooise vrienden en tijdgenoten. Er werd besloten om de gehele nalatenschap onder te brengen in de Stichting Singer Memorial Foundation. Een aantal opties voor de plaats passeerde, waaronder het Stedelijk Museum in Amsterdam, dat echter geen permanente tentoonstelling wilde garanderen.

De oplossing kwam rond 1954, toen de staat het huis *De Wilde Zwanen* vrij gaf. Anna vond haar voormalige woning de ideale plek. Nu kwam alles in een stroomversnelling. De Larense architect Wouter Hamdorff kreeg de opdracht om plannen voor een cultureel centrum met museum en theater te ontwerpen. Met de gemeente Laren werd een financiële

regeling getroffen en in mei 1954 ging de eerste spade in de grond. De gemeenschap begon te beseffen, dat er iets bijzonders aan de hand was. Vera Gerson Lohman herinnert zich dat de komst van het museum het gesprek van de dag was in het Kroegje van hotel Hamdorff, waar de kunstenaars zo'n vijftig jaar geleden bijeenzaten: *Maar ook bij de groenteboer, de slager, de bakker werd er over gepraat. Men wist te vertellen dat het werd opgericht in het mooie huis en tuin van de familie Singer aan de Oude Drift. Zij boden het ook de gemeente aan, werd gefluisterd. Eindelijk een soort erkenning van 'de Larense School' werd gezegd. 'We zullen in de toekomst niet meer alleen bekendheid in Nederland hebben door de oprichting van de Humanitaire School door professor Van Rees, de oorspronkelijke bevolking zal de vegetariërs nog steeds "de grasvreters" noemen, maar er zal meer gesproken worden over het nieuwe museum dan over zuster Boeke, die zwakke kinderen in huis nam en af en toe aan de rand van de Vijver van Mie neerlegde om ze een zonnebadkuur te geven om maar niet te spreken over de idealisten van de Frederik van Eden-groep!' werd er geroepen. 'Nee, Laren en Blaricum zullen hun erkenning krijgen door een museum, met toneel- en concertzaal!'*

### De beginperiode

Die erkenning kwam na de opening op 12 mei 1956. Marion van den Brink (1950) mocht bloemen aanbieden aan mevrouw Anna Singer. *Ik zie me er nog staan als vijfjarige, ergens in een van de zalen van Singer. Wat ik me herinner is, dat ik daar aardig zenuwachtig voor was. Niet zozeer, dat er veel mensen om ons heen stonden, maar dat ik mevrouw Singer niet kon verstaan. Ik vroeg maar steeds: 'Wat moet ik dan zeggen?' Zo als te verwachten was viel het erg mee. Ik hoor haar nog zeggen: 'Oh, this is the little Marion' en pakte mijn handen vast. In mijn herinnering was het een lief omaatje die in mijn beleving altijd een soort bontjasje aanhad en een hoedje op had. Maar ik kan me daarin vergissen.*

In het overzicht van alle activiteiten van Museum en Concertzaal valt op, dat in de beginperiode de programmering langzaam tot

stand kwam. De presentatie van de eigen museumcollectie was natuurlijk vooralsnog het belangrijkste gegeven. Daarbij kwam geleidelijk een aantal tentoonstellingen, dat daarmee verwant was, zoals de eerste over de Haagse School (zomer 1957), Jelle Troelstra (1959) en Jacob Dooyewaard (1961). De activiteiten in de Concertzaal begonnen pas ruim een jaar na de opening met een grammofoonplatenconcert van de Mattheuspassion op 27 september 1957 en het ABC Cabaret van Wim Kan op 1 oktober 1957. Verder een greep uit de programmering van de eerste tijd: het Jemenitisch Danstheater (oktober 1957), lezing van Henk Badings over elektronische muziek (december 1957), de kerstwijding op 22 en 25 december 1957 met het Kathedrale Mannen-

koor uit Haarlem, poppenspel van Bert Brugman in september 1958 en op 29 oktober 1958 een concert van het Nederlands Kamerorkest bij gelegenheid van de tachtigste verjaardag van Anna Singer-Brugh.

#### *Grammofoonplatenconcerten*

Vooral in de zomermaanden werd de programmering bepaald door grammofoonplatenconcerten, waarvan er uiteindelijk 680 (geen drukfout!) plaatsvonden tot mei 1971. Ik herinner me fraaie bloemstukken op het toneel, waar je je als toehoorder aan kon vergapen tijdens het luisteren naar klassieke muziek, met een kwaliteit die in de huiskamer vooralsnog niet mogelijk was. Bijna al die concerten werden technisch verzorgd door Marius



*Bij de opening van het Singer-complex in mei 1956 kreeg mevrouw Anna Singer bloemen van Marion van den Brink. Verder zien we Anna Spencer Brugh, een achternicht van mevrouw Singer, Jaap Dooyewaard en de eerste directeur, Pieter Leffelaar (archief Singer Laren).*





*Feest met kinderballet in de Singer-tuin op 3 juli 1958, ten bate van het Anjerfonds. (foto Cok de Graaff, archief Singer Laren).*

van Overeem, al was de vader van Peer Touber wellicht de starter. *De eerste directeur Pieter Löffelaar vroeg mijn vader om wat hand- en spandiensten te verrichten in de aanloop van de concertzaal. Dat betekende dat mijn vader de eerste toneelmeester was in Singer. Hij heeft toen als experiment een 10 Watt versterker met een Triotrack draaitafel en een enkele luidspreker (Philips 9710M voor de kenners) op het toneel gezet en die versterker eens lekker hard gezet: dat klonk eigenlijk best aardig. (...) Al snel kwam de behoefte naar voren om een beter geluid te produceren en vooral wat harder want als er mensen in de zaal zaten werd de akoestiek anders en was de versterker echt te klein geworden. Er is toen contact gezocht met Marius van Overeem die in bepaalde kringen al bekend was als HiFi-kenner. Hij heeft toen het platen draaien overgenomen en heeft veel technische experimenten kunnen doen op het gebied van geluidswaergave.*

#### *Toneelvereniging 'de Papegaai'*

De activiteiten in de Concertzaal lijken al kort na de opening te zijn begonnen met uitvoeringen van de amateur-toneelvereniging 'de Papegaai', met speciale toestemming van mevrouw Singer.

Reacties zoals die van Lous de Fremery en anderen<sup>6</sup> lijken daarop te wijzen. Wellicht werden ze aanvankelijk beschouwd als besloten voorstellingen, want in het overzicht van de programma's komen ze pas voor in 1968. Vanaf dat jaar was Hansje Terlingen (63) erbij betrokken als speelster, later als ontwerpster van de decors, die werden uitgevoerd door Kees Snoey. Er werd gerepeteerd in de Montessorischool, maar de uitvoeringen waren altijd in Singer. *Hard werken voor mensen naast hun gewone baan. Twee voorstellingen, waarvan die op vrijdag jarenlang speciaal was voor de donateurs van 'de Papegaai'. Iedereen kwam dan in*

*zijn 'mooiste uren', dus in smoking en avondtoilet.*

#### *De gastvrijheid van Pieter en Josine Leffelaar*

De eerste directeur was Pieter Leffelaar. Hij was weliswaar manager, maar in de eerste plaats gastheer. Ook zijn vrouw liet zich in deze niet onbetuigd. Ze opereerden geheel in de geest van Anna Singer, die ze nog meemaakten tot haar overlijden in 1962. Zowel uit het boekje over 25 jaar Singer als uit persoonlijke herinneringen komt deze kwaliteit



*Kees Snoey (nu 84) was de tovenaartechnicus, die ingenieuze oplossingen bedacht voor ingewikkelde problemen. (coll. Kees Snoey). Hij werkte voor de televisie, die van 1959 tot 1971 gebruik maakte van de Singer Concertzaal, maar bouwde ook de decors voor de toneelvereniging 'de Papegaai'.*

sterk naar voren. Pieter was in de eerste plaats sfeermaker en dat is Jaap Brugman uit Dokkum nog niet vergeten: *Dagenlang had ik ernaar uitgekeken: een harpconcert in Singer met het mooiste meisje van de wereld. Op de avond van de uitvoering bleek dat het bezoekersaantal ervoor zorgde dat de grote zaal wel erg leeg en kil zou zijn. En wat deed Pieter Leffelaar, de toenmalige directeur/gastheer? Hij liet onmiddellijk de foyer klaarmaken, ontstak persoonlijk de haard, dempte de lichten. Op alle tafeltjes brandden de kaarsen en de harpiste verhuisde samen met de twintig gasten naar deze superromantische omgeving. Dankzij de liefde van Leffelaar voor 'zijn' gasten, had ik – samen met mijn liefde – de onvergetelijkste avond van mijn leven.*

Die herinnering aan de sfeer wordt gedeeld door Vera Gerson Lohman, die zich nog de tijd herinnert dat het echtpaar Leffelaar boven in het Singer-huis woonde: *En als je er werd ontvangen, voelde je je meer een lid van een zeer aantrekkelijke sociëteit, zittend bij het knappende houtvuur of zomers in de heerlijke tuin, dan een bezoeker van een museum of toneelzaal.*

Ook Therees Patijn-Moes uit Naarden heeft mooie herinneringen aan haar trouwdag, die ze vierde in het toen nog niet verbouwde museum, nu veertig jaar geleden. Het is sinds kort ondenkbaar, honderden mensen die je komen gelukwensen en een feestmaaltijd in de Tuinzaal. Daarvoor is er nu de Orangerie. Vooral heel dierbaar is haar herinnering aan Leffelaar, die *een aantal schilderijen van onze voorouder Wally Moes – 'Larense school' – uit de kelder liet halen, en die (afgestoft) om ons heen werden opgehangen.*

#### *Over betrokkenheid en amateurisme*

Het bovenstaande typeert de werkwijze van de beginperiode, waarin gemoedelijkheid samen ging met een zeker amateurisme. Dat vroeg soms enorme inzet van veel vrijwilligers en improvisatietalent van de vaste medewerkers. Als voorbeeld kan de komst van de TV dienen, die de Concertzaal vanaf 1958 als studio gebruikte, met sinds 1959 een vaste zendmast in de tuin. Decors werden ter plekke uitgedacht en het Singermeubilair en stuk-

ken uit het museum werden in het decor gebruikt. Aan deze improvisatieperiode is vooral de naam verbonden van de hierboven al geïntroduceerde 'technisch kunstenaar' Kees Snoey, die onorthodoxe oplossingen vond in benarde situaties.

Een onorthodoxe oplossing bedacht ook Dolf van den Brink sr., voorzitter van de Commissie van Beheer, bij de Edgard Tjittgattentoonstelling (1971). De collectie was nog niet uitgepakt, maar het alarm deed het niet. Zoon Dolf jr. (1948), nu een achtenswaardige hoogleraar, werd door zijn vader gevraagd of hij met een paar vrienden gedurende een weekend de wacht wilde houden. *De koelkast zat boordevol pilsjes en mocht gelegd. Studie-vriendjes hadden er lucht van gekregen en belaagden ons. We waren aangeschoten, maar schrokken natuurlijk. Eén had toegang gekregen tot de geluidsinstallatie en intimideerde ons. Buiten lieten we in het donker een grote ladder omvallen, die het hoofd van een van de vrienden rakelings passeerde. We ontsnapten aan een ramp. Toen dat voorbij was hebben we in het pikkedonker met rolstoelen geracete door het museum. De wielen hadden zwarte banden en maakten strepen.* Dolf jr. verbaast er zich nu nog over, dat hij en zijn vrienden daar later nooit wat van hebben gehoord.

Zijn zus Marion van den Brink werd bij dezelfde tentoonstelling ingeschakeld. Een vakantiebaantje. *Samen met Carel van Pampus (mijn oom) werkte ik aan de organisatie van deze tentoonstelling. Ik was o.a. verantwoordelijk voor het vertalen van de Nederlandse brieven in het Frans. Gezien het feit dat ik in mijn eerste jaar Frans zat, durf ik mijn hand er niet voor in het vuur te steken dat het foutloze brieven zijn geweest. Maar ja, in het land der blinden ...*

Van Theo Bitter, bloemist en medewerker aan diverse Herfstflora-tentoonstellingen komt een voor Singer pijnlijke herinnering: *Een kunstenaar had het woord 'beeld' gevormd met flagstones. Na afloop vroeg een tuinman de heer Schuddeboom (penningmeester) wat hij daarmee aan moest. De aangesprokene zei hem de stenen over de schutting te 'flikkeren'. Het bleek een kunstwerk, dus dat kwam het Singer Museum op een forse schadeclaim te staan. Het liep met een*



*Paula Romijn in een 'pregnante' pose tijdens de Herfstflora van 1972 (foto auteur). Gedurende ruim dertig jaar trok deze tentoonstelling jaarlijks tienduizenden bezoekers uit het hele land.*

sisser af. De verzekering trof een schikking waardoor Singer geen schade leed.

#### *Van besdragende heesters tot Herfstflora*

In 1958 vond voor het eerst een tentoonstelling plaats met als thema *Besdragende heesters en bloemsierkunst*. Een idee van Pieter Lefelaar. In 1964 kwam de directeur opnieuw met een aangepast thema *Besdragende heesters en fruit*. De Commissie van Beheer vond het niet passend in het museum. Teveel rommel. Men besloot hier niet mee door te gaan. Pieter 'vergat' dit besluit en kwam in 1966 terug met dezelfde tentoonstelling, maar nu onder

de naam *Herfstflora*, griffelt zelfs zijn hoogste baas, Dolf van den Brink sr., in het voorwoord van de herdenkingsbundel *25 jaar Singer* uit 1981. Het succes was zo groot, dat het bestuur zijn verzet opgaf. De *Herfstflora* kreeg landelijke bekendheid en trok tienduizenden mensen in enkele weken. Voor het laatst vond deze populaire tentoonstelling plaats in 1990, 32 jaar na de start.

Johan Weisz (1937) werd in 1966 gevraagd als hoofdarrangeur van de *Herfstflora*. Naar eigen zeggen was hij onervaren, maar sinds zijn opleiding aan de tuinbouwschool wel gegrepen door bloemen en alles wat je ermee kunt doen. Via stages, cursussen en veel zelfstudie ontwikkelde hij zich tot een bloemenarrangeur van formaat. Met directeur Pieter Leffelaar, vaak vergezeld door zijn vrouw, trok men door het land om kunst uit te zoeken die geschikt was om te combineren met bloemsierkunst. Zo kwamen ze bij beeldhouwer Karoly Veress, die geciseleerde bronzen beelden maakte. Het was een feest om die beelden in een zaal te zien gecombineerd met het goudgeel van de herfstbloemen zoals chrysanten en helianten en verschillende soorten bessen en vruchten.

Weisz wilde dat iedere *Herfstflora* een thema had. Hij droeg thema's aan die door de *Herfstflora*-commissie werden beoordeeld en van daaruit ontstond het totaalplan. Een greep uit die thema's: *De roos in beeld, Mariëtiem, 2000 Jaar bloemsierkunst, Dans en beweging*.

Een tentoonstelling inrichten was een enorm karwei waar wel vijftig, zestig mensen aan mee werkten. Allemaal freelancers, waaronder bekende arrangeurs, die het heerlijk vonden om dit te doen. Binnen vijf dagen werden de bloemenarrangementen gemaakt en de tentoonstelling ingericht. Het moest snel gebeuren want de bloemen hadden een beperkte levensduur. De *Herfstflora* werd geopend door bekende Nederlanders zoals Annie M.G. Schmidt, Mies Bouwman en Willem O. Duys en er werd samengewerkt met bijzondere kunstenaars, zoals Anton Heyboer, Karel Appel en Piet Klaasse.

De herfsttentoonstelling betekende veel

### ***Herfstflora: een bron van inspiratie***

Voor Koojsje Bitter, echtgenote van de Larense bloemist Theo, was de *Byzantijnse vloer* een absolute topper. *Een maand voor de Herfstflora waren wij met een gezelschap in Rome en Theo wilde daar de mozaïekvloer van de St. Jan van Lateranen overtrekken. De twee dames in het gezelschap werden op stap gestuurd om doorzichtig papier en stiften te kopen. In de basiliek moesten alle vijf op de knieën om twee cirkels over te trekken en te arceren voor licht en donker. De bewaking maakte problemen, maar we werden gered door de belangstelling van Amerikaanse toeristen. Van het papier werd thuis een grote mal gemaakt en met behulp hiervan werd de tekening op de vloer overgebracht. Theo waarschuwde het museum dat het wel eens vochtig kon worden onder de duizenden plantjes. Maar men zag er geen been in. Na de Herfstflora was de vloer een heuvellandschap en moest worden vervangen.*

Van die duizenden bezoekers van al die *Herfstflora*'s enkele reacties. Voor Paula Romijn (zie foto) was de combinatie van bloemen en vruchten in combinatie met het thema steeds weer verrassend. *De hele sfeer die het museum en de tuin uitstraalden maakte het voor mij heel speciaal. Ik had het gevoel dat in Singer met al die bloemen een goede energie aanwezig was, die ik als heel inspirerend heb ervaren.*

Ook Lenie Dorland herinnert zich met plezier de eerste bezoeken die ze met haar moeder aan de herfsttentoonstelling bracht. Met enige nostalgie blikt ze terug: *De sfeer van het wat donkere gebouw met prachtige bloemstukken staat me nog helder voor de geest. Nu komen we vaak in het moderne en sfeervolle Singer. Voor de prachtige kunst en het theater. Maar wat zou het leuk zijn als de herfstbloemen weer te kijk zouden staan!*

voor Laren. Busladingen mensen uit alle delen van Nederland bezochten de *Herfstflora*. Het is gebeurd dat heel Laren voor autoverkeer werd afgesloten door de politie. De midstand voer er wel bij. Weisz: *Na de ten-*



toonstelling werd er opgeruimd. Op maandagmorgen gingen de bloemen in de container. Die was hoog en groot en het is voorgekomen dat Larense dames erin stonden, op zoek naar een goed bloemetje. En dat ze een emmer met oude bloemen en stinkend water over zich heen kregen omdat ze voor de schoonmaker onzichtbaar waren.

In 1990 kwam er een cultuuromslag in het Singer Museum. Men vond dat het steeds minder verantwoord was om kunst bloot te stellen aan de vochtige atmosfeer die de planten nodig hadden. Johan Weisz vindt dat die verandering het museum goed heeft gedaan. Hij heeft er 24 jaar lang een fantastische tijd gehad. Hij zou het zo weer overdoen.

#### *De dwerghoendershows*

Een opmerkelijk initiatief van Leffelaar was ook, dat hij kort voor zijn afscheid in 1969 de hoendershow van de Gooische Pluimvee Vereniging het Singer binnenhaalde. Dit initiatief

### **Gebeurtenissen in de theaterzaal**

Tal van bijzondere gebeurtenissen vonden plaats in de theaterzaal. A. Rondeel-Vos uit Almere, ging in de jaren zestig met haar school naar Singer. Ze meent dat een natuurvereniging een jubileum vierde. Alle kinderen kregen een speldje. *Tot mijn grote verrassing moest ik op het podium komen om het speldje persoonlijk door de burgemeester te laten opspelden. In zijn toespraak vertelde hij aan het publiek dat mijn overgrootvader, Harmen Vos was. Een voor het Gooi zeer bekende 'Erfgooier'. Ik was totaal overdonderd.* Harmen Vos schoot in 1899 een haas en zette daarmee de Erfgooierskwestie op scherp.

Thea Cohen heeft als leerling van de Larense Montessorischool meegedaan aan diverse balletuitvoeringen in de Singer Concertzaal onder leiding van Map van der Waal. *Wij waren als leerlingen de eersten die de nieuwe zaal gebruikten, denk ik. Een prachtige kans voor de school. Cok de Graaff, fotograaf uit Laren en vader van een vriendinnetje van mij, heeft er destijds foto's van gemaakt.*

lijkt uit nood te zijn geboren, omdat de vereniging tot dan het gevogelte had getoond in het theater Lumière aan de Eemnesserweg, dat was afgebrand, vertelt Koosje Bitter, de vrouw van de Larense bloemist. *De Exceptionele Hoendershow werd ook door Theo opgesierd met prachtige bloemstukken en beschilderde eieren van Marianne Houtkamp. Ook op de vloer werd versiering aangebracht met diverse soorten graan. Daar was het museum niet blij mee omdat de muizen met tientallen op bezoek kwamen. De directie besloot dat hoenders geen kunst waren, dus werd de vereniging in het vervolg geweerd.*

In 1975 kwam de hoendershow toch terug en vond tot 1990 veertien keer plaats. Leuk voor de gewone mensen, meent Fred Voegel, die vanaf de beginjaren zeventig heel lang bij Singer werkte als suppoost, *want verder is Singer toch wel elitair. Gewone mensen uit bijvoorbeeld de Kloosterbuurt en de Goosen de Wit zag je er normaal niet. Maar op de Gooise Dwerghoendershow kwamen de echte Laarders af. Het hele museum stonk, en overal getok van kippen. Wij mochten 's middags verse eitjes koken. Het gaf veel commotie toen de dwerghoendershow stopte.*

#### *Ode aan de Erfgooiers*

Een uitzondering op het gebruikelijke tentoonstellingschema was in 1971 de manifestatie *Duizend jaar Erfgooiers*, die het hele museum en het prentenkabinet in beslag nam. Op initiatief van R.E.M. van den Brink, zelf een Erfgooier, werd een comité gevormd door Singer Memorial Foundation, de Stichting Tussen Vecht en Eem en De Vereniging Stad en Lande van Gooiland. Eppo Doeve schilderde de geschiedenis van de Erfgooiers in 22 panelen. Deze zijn nu te zien in het Stadskantoor van de gemeente Huizen. Van het Erfgooiersmonument, dat Gé Lanphen voor de gelegenheid hakte uit een eikenstam, staat een bronzen kopie in het dorpshart van Blaricum.

### **Het museumbeleid door de jaren**

Over het museumbeleid door de jaren heen

gaan we te rade bij Emke Raassen. Ze is conservator sinds 1973, vervolgens hoofd museum en daarmee veruit het langstzittende lid van de huidige directie. Ze constateert dat sinds de jaren zestig de beleidslijn is bepaald door de traditionele kunst die wel de 'Larense school' wordt genoemd<sup>7</sup>, maar modernisten zaten er niet bij en er was ook geen beleid om dat aan te kopen. De Museum Commissie hield zich aan die lijn, goedgekeurd door de Commissie van Beheer, mede onder invloed van de gebroeders Dooyewaard die daar een belangrijk stempel op konden drukken.

Wel zijn er vanaf het begin tentoonstellingen geweest van oude kunst, vaak bepaald door de voorzitter van de commissie, de Amsterdamse kunsthandelaar R.G. de Boer, die via zijn connecties toegang had tot belangrijke particuliere collecties. Daartussendoor waren er tentoonstellingen over schilders van de Haagse School, waar de Singers ook veel belangstelling voor hadden. Met de komst van prof. J.N. van Wessem in 1967 als voorzitter van de commissie richtte men zich wat meer op de moderneren. Als voorbeeld een tentoonstelling over Jan Sluifers (1967) [afb. K17] die na zijn dood toch wat in de vergetelheid was geraakt. Gevolg van een dergelijke tentoonstelling was wel, dat een deel van het geëxposeerde werk in bruikleen bleef. Dat beleid is voortgezet. Hart Nibbrig had in datzelfde jaar een belangwekkende tentoonstelling. Deze Larense schilder was met zijn pointillisme ook moderner dan wat de Singers verzamelden en aanvankelijk niet vertegenwoordigd in de collectie. Dat gold ook voor Mondriaan en Bart van der Leek [afb. K16], hoewel ze ook in Laren werkten. Met de komst van I. Roselaar als voorzitter in 1971 kwam er meer interesse in de actuele kunst.

Gevraagd naar de verkoop van een deel van de de Singer-collectie rond 1971 (dus net voor haar komst) reageert Emke Raassen tamelijk nuchter. *Natuurlijk zat er werk bij dat we nu liever in de collectie zouden hebben gehad. De verkoop van enige Amerikaanse impressionisten had niet moeten gebeuren. Maar van bijvoorbeeld*

*de Fransman Henri le Sidaner was wel erg veel aanwezig en dat maakt de verkoop niet geheel onbegrijpelijk. Ook zijn in die tijd een aantal schilderijen van William Singer uit het depot verkocht. Ze waren er opgeslagen, maar waren eigendom van Jaap of Willem Dooyewaard. De kunsthandelaar Szymanski kwam met enige regelmaat langs en kocht een aantal doeken. Het betrof vaak doublures, maar er moet zeker werk bij zijn geweest dat de collectie van het museum had verbreed. Dat kan je nu betreuren, maar het is gebeurd. Met verkoop moet je natuurlijk heel voorzichtig zijn.*<sup>8</sup>

#### *Korte tentoonstellingen*

Met de komst van Raassen in 1973 is Singer ook begonnen met het organiseren van kortlopende verkooptentoonstellingen, zoals die van Jan Zondag, Gerard Huyser en Fie de Ferrante (alle nog in 1973) en Wim Steyn, Wim Vaarzon Morel, de groep Bergen en Nico van Rijn (alle 1974). *Bewust korte perioden, om veel bezoekers te trekken. Maar daardoor heel inspannend. Pieter Leffelaar, hoewel als directeur gepensioneerd, hielp nog mee. Er was in die tijd vrijwel geen technische dienst voor de inrichting van tentoonstellingen. Dan werd de verhuizer Distelblom ingeschakeld om te zeulen met de schilderijen of ze uit het depot te halen. Schilderijen hingen aan een soort waslijn aan de lanbrising, tamelijk amateuristisch, maar niemand vond dat toen gek. Emke Raassen herinnert zich een grappig voorval. Ze stond op een trap om een spijker in de muur te slaan. Leffelaar kwam binnen en speelde de galante ridder: 'Wat? Een vrouw met een hamer in de hand? Dat doe ik wel!'*

De vele tentoonstellingen waren een *tour de force* voor het museum. Voor degelijk onderzoek, ook nodig voor een goede catalogus, ontbrak tijd en mankracht. Dat beleid werd in de jaren tachtig herzien. Tegelijk streefde men naar het brengen van belangrijk werk, dat elders nog niet te zien was. Als voorbeeld noemt Raassen met enige trots de tentoonstelling in de zomermaanden van 1980 over het werk van Herman Kruidyder, een belangrijke Nederlandse expressionist, die in de jaren twintig en dertig in Blaricum werkte [afb.

K19]. Dat leidde zelfs tot de uitgave van een uniek boekje over de kunstenaar. Ook heel bijzonder was de tentoonstelling in 1981 ter gelegenheid van 25 jaar Singer: *De tijd wisselt van spoor*. Een enorme inspanning, die de krachten van het museum in feite te boven ging. Een fraaie catalogus herinnert aan die veelomvattende presentatie van beeldende en toegepaste kunst, maar ook van theater, muziek, historie en topografie rond 1900. *We werden gelukkig geholpen door allerlei musea en instellingen die een onderdeel voorbereidden. Dat zou nu ondenkbaar zijn. Niettemin, doorwerken tot twaalf uur 's avonds met eigen mensen, onder wie de huismeester Herman ten Barge, een aantal freelancers en vrijwilligers, zelfs uit de Museum Commissie. Een punthoofd en slapeloze nachten, zo'n exercitie. Jammer genoeg bleef de publiciteit in gebreke, waardoor het bezoekersaantal wat teleurstelde.*

### **Reacties op tentoonstellingen**

Escher in Singer 1968 is in de herinnering van Hedi Bogaers onuitwisbaar: *Toen was ik twaalf jaar en nu vijftig. Af en toe een bron van inspiratie. Nog steeds één van de redenen om naar Singer te verlangen en naar mijn geboortedorp af te reizen.*

Mevrouw M. Scheltema-de Ferrante bevaart een warme herinnering aan Pieter Leffelaar, die met zo ontzettend veel enthousiasme en grote inzet een tentoonstelling in het Singer Museum van Fie de Ferrante – mijn moeder – heeft ingericht in het jaar 1973/1974. *Hij was eigenlijk geen directeur meer, maar wilde deze tentoonstelling toch nog zelf gestalte geven.*

Ied van der Mersch ontdekte samen met haar man in de kelder de schilder Jan Rijlaarsdam. *Een financiële verwennerij van mijn mans vader stelde ons in staat een schilderij van deze schilder aan te kopen. Inmiddels hebben wij drie schilderijen van hem!*

Voor Peter Dooper uit Utrecht was de meest indrukwekkende tentoonstelling die van Camille Claudel in 2001. *De inrichting van de tentoonstelling was zo verpletterend goed, zo meegenomen in wat zij heeft willen uitdrukken in haar beelden, dat heeft naar mijn mening nooit iemand beter weten weer te geven. Een*

*Er waren ook exposities van Larense schilders. In 1985 bijvoorbeeld: Kunstenaars rond Hamdorff. We hebben toen een lijst gemaakt wat daar dan in moest zitten. Ook verscheen een oproep in de krant naar onbekend werk. Maar Mondriaan, Bart van der Leek en bijvoorbeeld ook Lou Loeber stonden er niet op. Ik heb het er ingekregen, maar niet dan na lange discussies, omdat de commissie aanvankelijk vond dat het 'niet zo bij Laren paste' (!). Na die gebeurtenis is het beleid om ook eigentijdse kunst te laten zien voortgezet, zij het niet in de aankopen.*

Wel werden veel verkooptentoonstellingen georganiseerd, aanvankelijk wel tien per jaar. Ook grafiek werd verkocht tijdens de biënnale Grafiek Nu. Raassen: *Dat was nog een idee van Roselaar, overleden in 1983, die connecties had met Ton van Dijk, de galeriehoudster in Amsterdam die altijd veel en vooral figuratieve grafiek bracht. Daar werd Piet Clement van de*

*emotionele weergave die je soms mist bij Rodin. De liefde, het verlangen, het verdriet, de angst, welke emotionele uitdrukking dan ook; zij legde er zichzelf in maar dan ook helemaal! Geweldig.*

En ook Adriana Nichting werd door deze tentoonstelling gegrepen: *Schitterende beelden, maar wat een tragisch leven. Een beetje gek is normaal voor een kunstenaar, bij haar ging het echter verder. En om Rodin nu overal de schuld van te geven (...) Een prachtige tentoonstelling. Vrolijk werd je er niet van, eerder zwaarmoedig. Tot je in de tuinzalen kwam: een explosie van licht en kleur. Pierre Boncompain, what's in a name. Hier danste alles en iedereen als het ware door de ruimte. Wat een contrast met Camille, maar wat een mooie combinatie ook. Zachtjes zingend ging ik naar huis.*

Wim Koelewijn bezocht met een vriend de recente Esser-tentoonstelling: *Het aardigst was het ontwerp en het eindresultaat van Jan Sluyters hemelse en aardse liefde. Ik heb geprobeerd om mijn vriend te laten zien hoe een kunstenaar bezig is om tot een eindresultaat te komen. Ik ben van plan om van dit schilderij een dans- en muziekstuk te creëren.*



*Het Nationaal Filmfestijn in Singer was een belangrijk podium voor tal van filmregisseurs uit binnen- en buitenland. De cineast Bert Haanstra (links), woonachtig in Blaricum, was een regelmatige gast. Hier in een hoekje van het Singercomplex in een ongedwongen gesprek met dr. Jan Hes, directeur van het filmfestival (coll. auteur).*

*Printshop bijgehaald, die een wat abstractere inbreng had. Een leuke manier om betaalbare kunst onder de mensen te brengen en als bron van inkomsten voor het museum ook van belang, al kwamen – anders dan bij andere verkooptoonstellingen – de commissiegelden grotendeels bij de galeriehouders terecht. Daarbij bleek ook, dat door die activiteit een jonger publiek de weg naar het museum vond.*

#### *Over kwaliteitsbewaking*

Een zekere spanning is altijd merkbaar geweest tussen de commercieel aantrekkelijke activiteiten en het hogere ideaal. Op het werk van Anton Pieck kwamen niet minder dan 60.000 mensen af, de absolute topper. Ook de Herfstflora trok jaarlijks 30.000 bezoekers en dat leverde de nodige discussie op tussen de op kwaliteit ingestelde Museum Commissie en de Commissie van Beheer, die vooral oog had voor de financiën. De invloed van het bestuur was toentertijd groot. Leffelaar was wel een goede gastheer, maar had weinig te vertellen. De voorzitters van de beide com-

missies trokken aan de touwtjes, samen met de penningmeester.

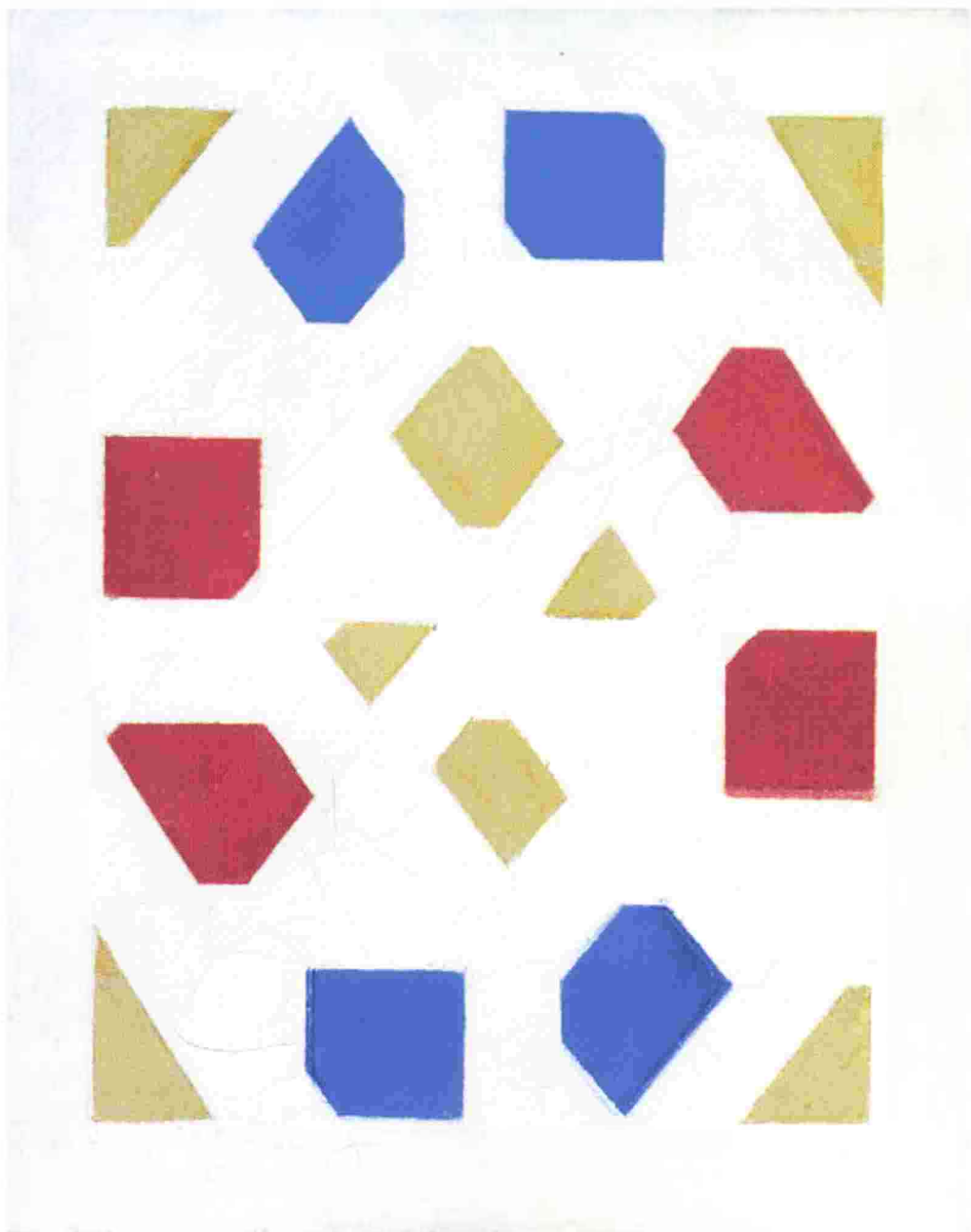
Na het vertrek van Leffelaar (1969) volgde de periode met Gerard Evers (1972-1991), die als hoofd exploitatie over personeelszaken en theaterverhuur ging. Al die tijd tot 1991 was er geen directeur. In feite werd die functie bekleed door de voorzitter van de Commissie van Beheer, Dolf van den Brink, die gedurende ruim dertig jaar een zeer persoonlijk stempel op de Singer-organisatie drukte.

Pas onder zijn opvolger, Roelof Nelissen (1990-2001), werd Jan Goedkoop als nieuwe directeur benoemd en vond een werkelijke professionalisering van Singer plaats. De renovatie van 1994 maakte het mogelijk belangwekkende exposities te organiseren en de bezoekersaantallen op te krikken. Kaskrakers waren daarna de exposities met het werk van Rodin (1995) en Claudel (2001).

#### **Nationaal Filmfestijn / Festikon 1967-1980**

Van 1967 tot en met 1980 vond het Nationaal Filmfestijn in Laren plaats. De organisatie berustte bij het Verenigd Nederlands Filminstituut (VNFI), een samengaan van de Stichting Filmcentrum te Hilversum en het Nederlands Filminstituut (NFI) uit Amsterdam. Filmcentrum kwam voort uit een initiatief van de Hervormde Synode, die na de oorlog het nog nieuwe medium een verantwoorde plaats in de samenleving wilde geven. Men wilde dit doel bereiken met 'filmvorming' door middel van cursussen en kritische voorlichting. Een eigen filmdienst verhuurde films ten dienste van kerkelijk en maatschappelijk vormingswerk. Dat waren vaak experimentele en maatschappijkritische films, waarin de bioscopen geen heil zagen en die op 16 mm werden uitgebracht. Het NFI was gelieerd aan het Filmmuseum en de Filmacademie. Ook dat instituut verhuurde films. Het samengaan van de beide filmdiensten in het VNFI (1967) leverde jaarlijks zoveel nieuwe filmtitels, dat een passender entourage werd gezocht voor de presentatie aan de potentiële huurders<sup>9</sup>. Dat werd dus Singer.

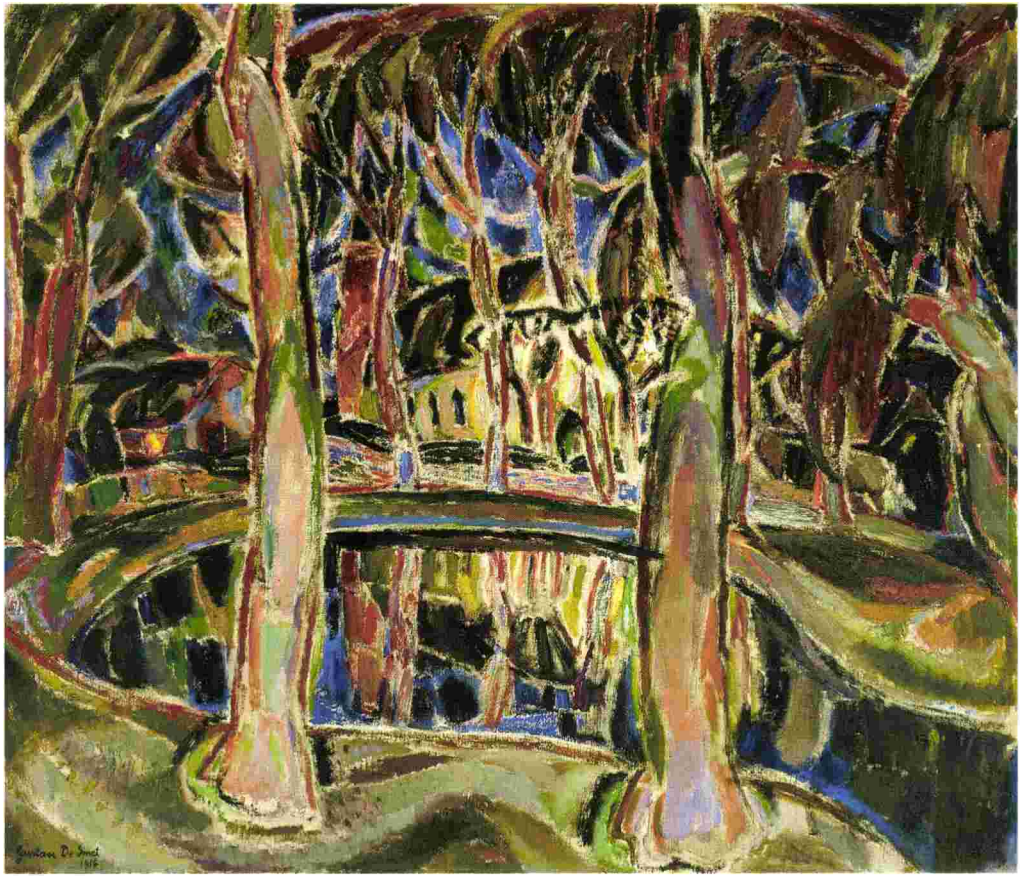




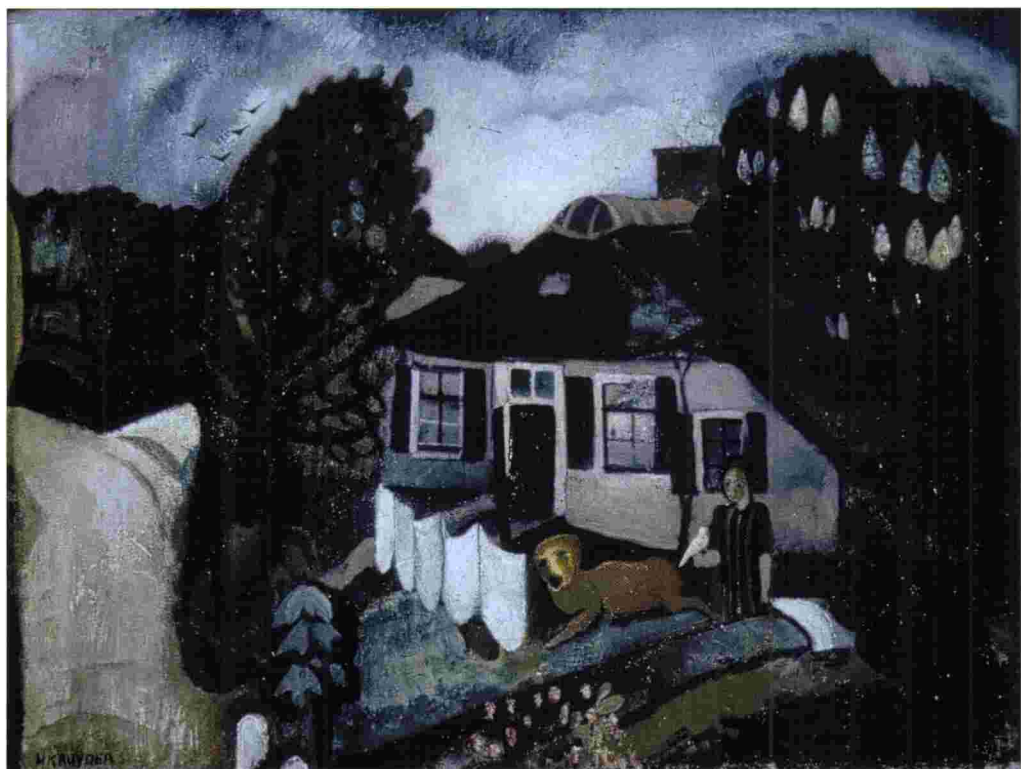
Afb. K16: Bart van der Leek, *Compositie*, 1918, olieverf op doek, 40 x 32 cm (Singer Laren, bruikleen uit particulier bezit, © kunstenaar, c/o Beeldrecht Amsterdam 2006).



Afb. K17: Jan Sluijters, Zomer te Laren (met stoomtram de 'Gooische Moordenaar'), 1910, olieverf op doek, 39 x 49 cm (collectie Nardinc).



Afb. K18: Gustave De Smet, Brink te Laren, avond, 1916, olieverf op doek, 113 x 133 cm  
(Singer Laren, © kunstenaar, c/o Beeldrecht Amsterdam 2006).



Afb. K19: Herman Kruyder, De gele hond, olieverf op doek, 44 x 57 cm (Gemeente Blaricum).



Als coördinator was ik gedurende een aantal jaren nauw betrokken bij dit filmfestival. Hoewel de organisatie werd gesubsidieerd, was het belang van de verhuur evident. Vandaar dat we onder elkaar wel spraken van een 'non-commercial trade show'. Dankzij een goede publiciteit trok het Nationaal Filmfestival jaarlijks duizenden bezoekers. Uit het hele land kwamen vertegenwoordigers van onderwijs en jeugd- en vormingswerkers naar Laren, waar ze vaak dagenlang films zagen en overnachtten in hotels en pensions in de omgeving. Behalve de presentatie in de theaterzaal werd de verduisterde tuinzaal gebruikt voor de vertoning van tientallen experimentele films van kleine filmbureaus zoals Fugetive Film en van studenten van de Filmacademie. Na sluitingstijd van Singer ging het alternatieve spektakel nog door tot de kleine uurtjes in Hamdorff. Ook veel film-liefhebbers uit de omgeving kwamen op het gebeuren af. Frits van der Kamp, nu psychiater in ruste, was zo iemand. Hij zat in een van de jury's: *Samen met o.a. Nassenstein, een docent aan de Filmacademie en een journaliste en dichteres die bij Trouw werkte, beoordeelden we animatiefilms. Maatschappijkritische films, veel uit Tsjecho-Slowakije en andere Oostbloklanden. 'Machine' van de Duitser Urchs werd dat jaar als beste gekozen.*

Het publiek bepaalde prijzen voor de beste speelfilms. Die bestonden uit de zogenaamde Gouden en Zilveren Eekhoorns, met een knipoog naar de internationale filmfestivals met hun leeuwen en beren en meer passend bij de uitstraling van Laren en Singer! En dat leverde weer de nodige aandacht en publiciteit op, zeker ook als de bekroonde regisseur tijdens het festival in de schijnwerpers kon worden gezet. Vanaf 1973 werd de naam van het festival veranderd in Festikon.

#### *De Singer-tuin als eng bos*

Voor de jeugd van Laren en omgeving werden in het kader van het Filmfestival speciale activiteiten georganiseerd. Rosite van de Woude deed in 1975 als tienjarige leerling van de Larense Montessorischool mee aan een project, waarbij wij in Singer onder leiding



*Eduard Klap (10) was de filmheld in 'Stoptrein' van Karst van der Meulen. Hij werd tijdens het Filmfestival belaagd door de Larense schooljeugd (foto coll. Karst van der Meulen).*

*van de beroemde regisseur Karst van der Meulen zelf een film mochten maken. Dat wil dus zeggen: verzinnen, acteren, filmen, alles! We maakten een raamvertelling rond een droom van een meisje (ik) en aan het eind van de film schoot het meisje gil-lend wakker, na al haar avonturen in het enge bos (de tuin). Toen de film af was, werd hij in één van de museumzalen doorlopend vertoond, maar ik durfde die zaal niet meer binnen! Ik heb die hele dag gegeneerd om een hoekje gestaan, steeds weer blozend bij mijn eigen angstkreten.*

Rosites beroemde regisseur bedacht en maakte een groot aantal jeugdfilms, trouwde met Leny 't Hart en behartigt nu vooral de promotie van de zeehondencreche in Pieterburen. Hij werd via Film en Jeugd betrokken bij het Filmfestival. De Dooyewaard-zaal, zo

blijkt uit een krantenbericht in zijn bezit, was ingericht als studio waarin leerlingen onder zijn leiding filmopnames maakten. Een voorstelling van *Stoptrein*, een spannende jeugd-film van Van der Meulen, werd op een woensdagmiddag in de Concertzaal vertoond voor enkele honderden schoolkinderen in het

bijzijn van festivalgangers. Karst: *De jeugdige hoofdrolspeler, Eduard Klap, werd na afloop als een filmster uitgehoord door enthousiaste kinderen, voordat hij zich in een 'viproom' terugtrok met drie jongedames, die hem interviewden voor 'Mikadoo', het radiojeugdprogramma van de AVRO.*

### Dr. R.E.M. van den Brink (1919-1997)



Dolf van den Brink sr. was de onbetwiste hoofdrolspeler in de eerste 35 jaar van alle gebeurtenissen in Singer. Hij was 44 jaar verbonden aan Elsevier, waarvan 25 jaar als president-directeur en voorzitter van de Raad van Bestuur. In de werksfeer was Singer zijn tweede grote liefde. Hij was vanaf 1955 betrokken bij Singer als lid van de Commissie van Beheer. Als voorzitter vanaf 1957 tot eind 1989 drukte hij een enorm stempel op de gang van zaken.

Zijn werklust wordt gedemonstreerd door zijn promotie op een economisch proefschrift in 1987, toen hij dus 68 jaar oud was. Zijn

werkwijze wordt aardig getypeerd op de omslag van een boekje met de memoires van de promovendus waar hij zich voorstelt *als een gedrevene, die zijn ideeën met werkelijkheidszin in relatie tot toekomstperspectief wil delen met wie naar hem luistert.*<sup>10</sup> In de interviews en geschriften komt hij over als een man wiens wil wet was en die geen tegenspraak duldde. Zijn zoon R.G.C. van den Brink (Dolf jr.), hoogleraar economie, bevestigt dat beeld: *Hij was een patriarch, een autoritair man, die mensen zoals de eerste directeur Pieter Leffelaar heel onaardig kon behandelen.* En Kees Snoey, de tovenaartechnicus van Singer, die Leffelaar in de jaren zestig tijdens de zaterdagse vergaderingen van de Commissie van Beheer bijstond, vond het zelfs een *'beroeps' nare man*. Anderen echter prijzen zijn tomeloze inzet en grote betrokkenheid. Zoon Dolf jr. memoreert een speech van Godfried Bomans bij gelegenheid van vaders vijftigste verjaardag: *Onvoorbereid werd dat de beste inbreng van de avond. Bomans presenteerde mijn vader als boer. Niet om hem te diskwalificeren. Maar als een man die altijd iets wilde laten groeien en bloeien. Heel positief en bloemrijk.* Reinier Sinaasappel, de huidige algemeen directeur van Singer, stelt: *Hij was als ondernemer een buitengewoon rechtlijnige man, die je niet voor grote verrassingen plaatste. Als je zijn sfeer en werkwijze kon hebben was daar goed mee te werken.*

Het stempel dat Van den Brink zolang op de Singer-organisatie drukte had zeker negatieve kanten. Het lijkt erop dat zijn gedreven hobbyïsme heel lang uitstraalde op de aard en werkwijze van de organisatie. Pas onder zijn opvolger, mr. R.J. (Roelof) Nelissen kon de professionalisering van Singer worden doorgevoerd.



*De organisatoren van het Laren Jazzfestival in de Singertuin in 1973 (coll. Joop de Roo). V.l.n.r. Michiel de Ruyter, Joop de Roo en Aad Bos.*

### Jazzfestivals in Singer 1973-1977

Over de jazzfestivals in Singer en Laren, halen we herinneringen op met Joop de Roo (1929). Samen met zijn vrouw Greetje Kaufeld, die nog steeds met succes optreedt in de jazz-scene, blikken we vanuit hun hoge flat in Almere terug op de Gooise periode. Joop werkte bij de NOS en organiseerde het *Loosdrechts Jazzfestival*, grotendeels gericht op optredens van amateur-musici. Het was wat kneuterig, naar zijn zeggen. Internationale contacten brachten hem op het idee om met professionele inbreng de kwaliteit te verhogen. Dat liep fantastisch in 1971 en 1972. Maar de grote belangstelling werd ook een te groot risico. Er moest uitgekeken worden naar een andere omgeving. Met Michiel de Ruyter en Aad Bos is toen gesproken met

Gerard Evers van Singer en men kreeg alle medewerking. Het complex was fantastisch voor het jazzfestival. Workshops in diverse zalen, optredens van grote namen in de jazzwereld en uitzendingen via de NOS. En dat in een prima sfeer. Laren kreeg naam in de jazzwereld ook omdat Nick Vollebregt in zijn café-restaurant al bezig was met jazzoptredens in zijn zaak. Joop: *Een hoogtepunt voor mij was de komst van Sarah Vaughan in 1975. De avond voor haar optreden maakte ze een jazzconcert in Singer mee. Na afloop zaten we tot heel laat bij Vollebregt in een zwoele zomernacht. Er heerste 'happiness', een heel bijzondere sfeer, die ook op Vaughan grote indruk maakte. De volgende avond bij haar optreden in Singer, dat direct werd uitgezonden, vertelde ze over de romantische avond ervoor in het bijzondere dorp Laren. Het was onvergetelijk.*

Heel bijzonder was ook de nacht dat Nixon aftrad. *Met Amerikaanse jazzartiesten zaten we in de foyer van Singer voor de buis te wachten op het grote nieuws. Onder hen veel negers, bepaald geen politieke vrienden van de president. Toen het nieuws kwam, ging er een enorm gejuich op!*

Toen De Roo in 1976 naar de AVRO ging werd het festival overgenomen door zijn opvolger Jan van Riemsdijk. Zelf had hij het festival graag in het Gooi gehouden, maar vooral medeorganisator Michiel de Ruyter wilde het naar Amsterdam brengen. Dat gebeurde uiteindelijk in 1978 in de Meervaart. Inmiddels zocht Joop de Roo in zijn nieuwe functie een 'club' voor het programma *Swing-time* met de Skymasters. Dat werd Nick Vollebregts café op maandagavond. Later kwam daar op donderdag ook *Sesjun* bij van de TROS, dat eerst vanuit de Boerenhofstee kwam. Het waren swingende jazzjaren voor Laren, maar het begon in Singer!

### De programmacommissie en de omroep

Willem van den Brakel (AVRO) was in 1973 voorzitter van de Programmacommissie van het Singer-theater. Hij vroeg Joop de Roo om toe te treden. Dat werd 23 jaar! Met veel plezier memoreert hij die lange periode. Er zijn nog enkele jazzgebeurtenissen geweest in 1982, 1989 en 1990, maar die werden (net als recentere jazzconcerten) geïnitieerd door Larense Rotarians. De Roo was daarbij niet betrokken en zonder de financiële steun van de omroeporganisaties was de grootschalige opzet van de jaren zeventig niet vol te houden.

Het valt trouwens op hoeveel medewerkers van de Hilversumse omroep er al die jaren in de Singer-programmacommissie zaten. Genoemd worden Joop Stokkermans en Tom Nieuwenhuysen, Piet Bakker, Han Reiziger, Willem van Beusekom en nog anderen. Hun inbreng bij toneel was wellicht wat minder, maar voor muziek, cabaret, lezingen en speciale activiteiten was hun invloed groot. Laren en Singer zijn er door verrijkt. In dat licht is de vaak gehoorde klacht in Hilver-

### Muziek in Singer

Muziek is veel geprogrammeerd in Singer. Behalve de grammofoonplatenconcerten, veel live-muziek, recitals, kamermuziek zowel in de grote zaal als in de intieme foyer, de zogenaamde open haard concerten. Enkele herinneringen.

Jenny Lobregt uit Weesp maakte in de jaren zeventig een pianorecital mee van Daniël Wayenberg. Een toehoorder had een hoestbui. *Midden in een stuk, stopte hij met spelen, richtte zich tot het publiek en zei: 'Wil die meneer die zo zit te hoesten, of de zaal verlaten of zijn hoesten inhouden?' Niemand stond op, niemand verliet de zaal. Wayenberg vervolgde het pianostuk waarmee hij bezig was. Alles ging goed, geen gehoest meer. Twee of drie stukken verder stopte hij weer midden in een stuk en zei: 'Die meneer moet nu wel helemaal blauw zijn aangelopen, maar ik dank hem heel hartelijk'. Onverstoorbaar maakt hij het concert af. Het was hilarisch!*

En Liesbeth Bickers herinnert zich het solo-optreden van haar moeder Louise met de zangvereniging Movimento. Liesbeth zat voor in de zaal toen haar moeder *The man I love* van Gershwin zong. *Van het lied heb ik niet erg genoten toen, omdat ik alleen maar de rode vlekken in mijn moeders nek zag. Ik schaamde me voor haar en hoopte stil dat ik de enige was die het zag.*



*Een van de hoogtepunten van het Larense Jazzfestival was het optreden in 1975 van Sarah Vaughan (coll. Joop de Roo).*





*In 1994 werd het museum heropend na een grote renovatie (archief Singer Laren). V.r.n.l. H.M. Koningin Beatrix, Roelof Nelissen, voorzitter van de Commissie van Beheer van Singer, Emke Raassen, hoofd museum, Jan Goedkoop, directeur, en Judi Kluvers, voorzitter van de Museum Commissie.*

sum, dat de omroepen zich weinig gelegen laten liggen aan de verheffing van het culturele klimaat van de gemeente en de regio, te simpel. In de recente discussie rond de positie van Theater Gooiland werd dat nog eens duidelijk. Een maand voor zijn overlijden in mei 2006 adviseerde Han Reiziger in zijn krantencolumn het nieuwe bestuur van de mediastad. Fijntjes wijst hij op de mogelijkheden die een *programma commissie* zoals die van Singer het college zou kunnen bieden.<sup>11</sup>

### **Professionalisering in de jaren negentig**

Voor de cultuuromslag van Singer in de jaren negentig gaan we te rade bij Reinier Sinaas-

appel, sinds 2000 algemeen directeur en onder meer belast met personeels- en technische zaken, evenals het theaterbeheer. Hij raakte in 1988 bij Singer betrokken als lid van de Commissie van Beheer en voorzitter van de Programmacommissie. Zijn herinneringen lopen grotendeels parallel met die van Roelof Nelissen, de oud-minister en voormalig bestuursvoorzitter van ABN/AMRO, die van 1990 tot 2001 voorzitter was van de Commissie van Beheer van Singer. Nelissen kan worden gezien als de man die van Singer een professionele instelling maakte.

### *Singer als kroonjuweel van Laren*

De relatie met de gemeente Laren is veranderd. De exploitatiekosten moesten volgens

de oprichtingsakte door de gemeente Laren worden gedragen. Anna Singer nam aanvankelijk die exploitatietekorten voor haar rekening. Na haar overlijden in 1962 moest de gemeente Laren het volle tekort gaan dragen, maar dat stuitte op groot verzet. Met behulp van accountants werden alle reserveringen en voorzieningen uit de jaarrekening gehaald en stelde de gemeente het Singer in feite onder curatele. Voor elke uitgave moest apart toestemming worden gevraagd, waardoor de relatie Singer en gemeente zeer bekoelde. Sinaasappel: *Toen heeft de gemeente met de Commissie van Beheer overeenstemming bereikt over het niet langer bijpassen van de tekorten, maar voortaan alle kosten van 'vernieuwing en vervanging' voor rekening van de gemeente te laten komen. Daarover hoeft men zich achteraf niet te beklagen. Grote financiële klappen waren er pas weer met de renovaties van 1988 (theater) en in 1994 (museum) en nogmaals in 2000 toen het theater aan de Arbo-wet moest voldoen en dan nu de laatste vijf jaar over het onderhoudsbudget met daarin ook het achterstallig onderhoud. Dat is nu voor langere termijn afgedekt met een vast bedrag per jaar.*

De toezichthoudende functie van de Larense burgemeester, die voortvloeide uit de overeenkomst van 1956, veranderde. De slechte relatie in het begin van de jaren zestig met burgemeester Noud van der Ven verbeterde onder diens opvolger Elsen, een aimabele man met wie goed kon worden overlegd. Dat gold ook voor diens opvolger Theo Hendriks (1982-2002). Sinaasappel maakte hem mee vanaf 1988: *Theo heeft soms gebalanceerd tussen gemeenteraad en Singer. Hij koos verstandig om zijn toezichthoudende taak op een laag pitje te zetten. Dat kon ook omdat we geen venijnige relatie met de gemeente hadden. Dat was Roelof Nelissen wel toevertrouwd. Dolf van den Brink was iemand met heldere standpunten, maar met een confronterende presentatie. Nelissen was iemand die veel bescheidener maar tactisch en met grote eruditie mensen kon overtuigen. Dankzij hem is de relatie met de gemeente Laren nooit grimmig geweest, zoals dit vóór hem wel eens het geval was. Dat maakte de positie van de burgemeester als toezichthouder wel eenvoudiger. Bo-*

*vendien realiseert deze zich natuurlijk ook, dat hij of zij met Singer een kroonjuweel in handen heeft, waarvan het reilen en zeilen een groot gemeentelijk belang is. Laren zou zonder dit kroonjuweel minder op de kaart staan.*

#### *Veranderingen in de stijl van het management*

Toen Roelof Nelissen in 1990 aantrad als voorzitter van de Commissie van Beheer, trof hij – naar eigen zeggen – een 'medewerkerloos apparaatje'. Emke Raassen was de enige echt gekwalificeerde medewerker, er was iemand die de concertzaal runde en voor de rest waren er veel vrijwilligers. Het hele instituut werd tot dan toe in feite gerund door mijn voorganger, Dolf van den Brink. Er was wel een hoofd exploitatie, maar die moest zich voegen naar de voorzitter.

Nelissen constateerde dat de toekomst niet helder was en begon met het ontwikkelen van een visie. Die kwam er op neer dat de concertzaal een meer regionale functie zou krijgen. Wilde het museum overleven dan moest het een nationaal karakter krijgen. Daar was ander beleid voor nodig. Het moest allemaal professioneler en om een museum van nationaal belang te kunnen zijn was een ingrijpende verbouwing nodig waarbij o.a. de juiste klimatologische omstandigheden werden gerealiseerd voor de schilderijen. Om te beginnen werd de hoendershow afgeschaft. Dat stuitte op veel weerstand bij de burgerij, er werd zelfs bedreigd met een boycot van het Singer Museum. En de Herfstflora werd afgeschaft want je kunt geen plantenshow met al die nattigheid hebben in een uitgekiend klimaatsysteem. De staf werd uitgebreid en onder leiding van Jan Goedkoop, de nieuwe algemeen directeur, werden er meer professionele medewerkers aangetrokken, aanvankelijk wel onderbetaald als halve vrijwilligers, maar dat is uiteindelijk goed gekomen. Er werd ook vrijwel meteen begonnen met toonaangevende tentoonstellingen, vóór de verbouwing met het werk van Gestel, na de verbouwing de grote tentoonstelling over Rodin, in 1995/96. Daarmee stond het museum meteen op de kaart.

Met de komst van Nelissen veranderde ook de verhouding tussen het bestuur en de directie. De directie heeft nu de dagelijkse leiding, het bestuur werd meer toezichthouder op afstand. Voor deze professionalisering

en de verbouwingen was natuurlijk veel geld nodig. Nelissen: *Zes miljoen gulden, die bijeen is gebracht door de gemeente Laren, stichtingen, goede doelen organisaties en particulieren. Ik heb, net als mijn voorganger Dolf van den Brink, tussen zes en zeven aan de telefoon gezeten en mensen gebeld met de vraag of ze wilden storten voor Singer. Van den Brink zette mensen voor het blok. Hij vond bijvoorbeeld dat ze wel f 5000 [ca. € 2300; red.] konden schenken. Ik noemde geen bedragen. Nelissen beschouwt directeur Jan Goedkoop als de spil bij alle veranderingen, begin jaren negentig, zowel bij de renovatie als bij de professionalisering van museum en concertzaal. Hij vormde een geweldig duo met architect Hubert-Jan Henket. Behalve de klimaatverbetering is de hoofdingang groter en meer open geworden, net als het depot. De keuken werd vernieuwd. De renovatie is echt een succes geworden.*

#### *Verschuiving in het theatergebeuren*

Volgens algemeen directeur Reinier Sinaasappel is Singer in diepste wezen een democrati-

sche club, waarin het gemeenschappelijke overleg een grote rol speelt. 'Wat brengen wij?' was altijd de vraag zowel voor het museum als voor het theater. Dat betekent ook aanpassingen als het publiek dat wil. Voor de theaterprogrammering leidde dat tot verschuivingen: *Het publiek wordt graag wat lichter vermaakt, bijvoorbeeld met cabaret en musicals. Daarnaast wordt gezocht naar speciale onderwerpen die anderen niet brengen, bijvoorbeeld Edwin Rutten die Mozart doet. Hierbij zijn de suggesties vanuit de programmacommissie soms heel waardevol. Ook deinzen we er niet voor terug om experimenterende artiesten een podium te bieden en daarvoor publiek te vinden. Het Gooi biedt een gevarieerd publiek dat daar zeker oog voor heeft. Het resultaat moet na twee of drie optredens wel zichtbaar worden.*

#### *Relatie met de Gooise kunstenaars*

De verbinding met de kunstenaars uit de omgeving is nog een nalatenschap van de Singers. William Singer en de gebroeders



*De modernisering van het Singer-complex leidde ook tot belangwekkende tentoonstellingen, zoals die van Rodin in 1995/96. Voor Singer was deze tentoonstelling een 'kaskraker', waarvoor het publiek in de rij moest staan voor de vernieuwde entree. (archief Singer Laren).*



Dooyewaard waren lid van de Vereniging van Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum. Na een conflict in de jaren dertig ontstond een afscheiding, de Gooische Schildersvereniging. Beide exposeerden ze gescheiden in Hamdorff en toen daar geen ruimte meer voor was, vonden ze een gastvrij onderdak in Singer. De exposities vonden plaats in het prentenkabinet.

Door toedoen van museumdirecteur Ineke Middag werden beide clubs herenigd door een gemeenschappelijke tentoonstelling in 2005, in een aantal bovengrondse zalen. De Gooische Schildersvereniging is intussen opgeheven. 'Laren-Blaricum' keert tweejaarlijks terug.

#### *Een behoudend concept*

Toen Anna nog leefde waren er nog levende kunstenaars van de door hen verzamelde collectie. Bij de eerste tentoonstellingen heeft dat wel eens geleid tot incidentele aankopen

door particulieren, maar beleid was het niet. Dat veranderde pas in 1973 met de komst van Emke Raassen, waarover u hierboven werd geïnformeerd.

Het in 2003 genomen initiatief om de tuinzalen te vernieuwen was er in de eerste plaats op gericht de eigen collectie te laten zien. In 2006 is het zover. Verkooptentoonstellingen passen daar volgens de Museum Commissie en museumdirecteur Ineke Middag niet meer in.

Was het ten tijde van de verkoopactiviteiten niet wijs geweest om eigentijdse werk van bijvoorbeeld Gooise kunstenaars aan te schaffen? Sinaasappel constateert dat dit is nagelaten en uit zijn reactie maak ik op dat hij dat enigszins betreurt. *Maar het handhaven en verrijken van de bestaande collectie – zeg de modernisten van 1860 tot 1940 – is een bewuste keuze. Vermenging met nieuwere stijlen zou de positie van het museum verzwakken. Een behoudend concept daarom, gebaseerd op de nalatenschap van de Singers, en misschien nog wel meer die van hun vrienden en adviseurs, de Dooyewaards. Maar wel duidelijk herkenbaar.*

Dat niet iedereen het zonder meer met deze keuze eens is blijkt uit een reactie van Hans Almekinders, die tien jaar voorzitter was van de vereniging Laren-Blaricum. Hij vraagt zich kritisch af: *Als over 25 jaar de tieners van nu middelbaar zijn geworden en de collectie van het Singer Museum bij 1940 is blijven steken, hoe zou het dan gesteld zijn met het museumbezoek?*

#### *Steun vanuit de samenleving*

Singer geniet een enorme steun vanuit de omgeving. Niet minder dan de helft van de Larense (en Blaricumse!) gezinnen steunt Singer als donateur, stelt Sinaasappel, en dat is een buitengewoon hoog percentage. Toch realiseert ook hij zich dat er een blijvende spanning tussen idealisme, betrokkenheid en haalbaarheid is in de relatie tussen de gemeente Laren en Singer. *Vooraf onder de autochtone Laarders is nog steeds een zekere 'norsigheid' merkbaar, die teruggaat naar de vestigingsperiode van schilders van buiten en dus ook naar het instituut Singer. In tegenstelling tot de*



vaak welgestelde 'Larinezen', de latere vestigers, zijn zij moeilijker te overtuigen van het belang van het cultureel centrum Singer voor de gemeenschap. Dat is ook in de gemeenteraad merkbaar. Reinier Sinaasappel ziet het als een taak om ook de oorspronkelijke Larense bevolking het gevoel te geven dat Singer van hen is. Een instituut waarvoor enthousiasme kan worden gewekt als je – meer dan in het verleden gebeurde – je ook richt op hun achtergrond zoals dat gebeurde met aandacht voor de Sint Jans-processie, de Erfgooiers e.d.. 'Het Singer' als inspiratiebron voor de hele samenleving en niet alleen voor een elite.

**Drs. Jan E. Lamme**, historisch geograaf, is actief in de Historische Kring Albertus Perk en bestuurslid van TVE. Hij werkte ondermeer mee aan het boek *Het Boomburgpark te Hilversum – Verleden, heden en toekomst van een monumentaal wandelgebied (Hilversum 2005)* en publiceerde eerder in TVE.

## Noten

- 1 Met grote dank aan Hetty Hagens, die een aantal interviews voor dit artikel afnam en uitwerkte.
- 2 Helen Schretlen, 'Het echtpaar Singer en het Gooi', elders in dit nummer.
- 3 De periode is uitvoeriger beschreven in *Vijf en twintig jaar Singer* (Laren 1981), over het ontstaan van de Stichting Singer Memorial Foundation en de Stichting Vrienden van het Singer

Museum. Daarin de bijdrage van Jan P. Koenraads: 'Het echtpaar William en Anna Singer onverbreekelijk verbonden aan Larens artistieke historie'.

- 4 In het dagelijkse spraakgebruik wordt vaak gerefereerd aan *Singer* of *het Singer*. Recentelijk heeft de organisatie besloten zich te presenteren als *Singer Laren*. In dit verhaal, dat vooral gaat over de periode daarvoor, zal (*het*) *Singer* gehanteerd worden, al naargelang geciteerd. De aanduiding *Theater* vervangt tegenwoordig de aanduiding *Concertzaal* om de huidige functie te onderlijnen. (Redactie)
- 5 De Gooi & Eemlander plaatste een oproep in februari 2006 om herinneringen aan vijftig jaar door te geven aan Singer. Van een aantal van deze reacties is voor dit artikel gebruik gemaakt. Met dank aan de respondenten.
- 6 R.E.M. van den Brink in *Vijf en twintig jaar Singer*, 'Voorwoord', p. 6.
- 7 Emke Raassen-Kruimel, 'Bestaat er eigenlijk wel een Larense School?' elders in dit nummer, p. 179-184.
- 8 Ruud Gortzak, "'Wij luisteren naar de wensen van het publiek.'" Interview met Ineke Middag, directeur museumzaken Singer Laren', elders in dit nummer, p. 211-216. Daarin o.m. de verkopen uit de Singer-collectie, onder het kopje 'Oude banden', p. 214 .
- 9 De eerste gezamenlijke presentatie van de filmdiensten van NFI en Filmcentrum was de *Filmgids 68/69*, met een keur aan speelfilms, maar ook teken- en poppenfilms en experimentele films, die veelal in Laren hun première voor Nederland beleefden.
- 10 Dr. R.E.M. van den Brink, *Memoires van een promovendus*, Kok, Kampen 1988.
- 11 Zie de Gooi & Eemlander d.d. 6 april 2006, onder het kopje 'Boos voor niets?'.

Uitgeverij Terra/Lannoo

**Saskia de Bodt, *Schildersdorpen in Nederland***  
met foto's van L.J.A.D. Creyghton

2<sup>e</sup> Druk ISBN 90 58971481

Prijs: € 19,95 Gebonden versie

Verkrijgbaar bij Singer Laren en de boekhandel

# Met jongeren naar het museum – kunst kijken

Frans Berkers

*In 2005 verscheen 'Blauwdruk – Vier musea en social inclusion'. (Museumvereniging in samenwerking met Cultuurnetwerk Nederland). In dit mooi verzorgde boekwerk doet het project Blauwdruk verslag. Vanaf 2002 experimenteerden vier Nederlandse musea in samenwerken met groepen die niet gewend zijn het museum te bezoeken. Deze samenwerking moest verder gaan dan een uitnodiging voor een activiteit of evenement, zo was en is hun opvatting. Via het zogenaamde outreach-werk wordt een relatie voor de lange duur opgebouwd. 'Het museum krijgt (...) een betrokken publiek dat werkelijk een afspiegeling vormt van de bevolking. Het museum is dan hun museum geworden.'*

*Volgens Piet Hagenaars (Cultuurnetwerk Nederland) worden in het educatieve werk van musea drie benaderingen onderscheiden: de vakwetenschappelijke, de thematische en de sociaal-emancipatorische. Door de jaren heen leggen de verschillende soorten musea steeds andere accenten; vaak streeft men naar adequate combinaties. Musea zijn volgens de betrokkenen immers als beheerders van cultureel erfgoed van zeer verschillende herkomst dé aangewezen plaats om prikkelende interculturele leeromgevingen te creëren. Zij kunnen bekende en onbekende cultuuruitingen presenteren en de eigentijdse verhalen van sociale elites en meerderheidsgroepen aanvullen met die van minderheden. Bovendien zijn musea volgens hen aantrekkelijke plaatsen voor buitenschools leren. Het is belangrijk om daarbij met anders geschoolde professionals te werken. Blauwdruk zegt: 'Het Amsterdams Historisch Museum vindt een van de opbrengsten (...) dat het museum heeft leren werken met stagiaires CMV (Culturele en Maatschappelijke vorming).'*

*Al jaren ga ik, als vakdocent bij een opleiding CMV, met jongeren, ook zogenaamde allochtonen, naar het museum om naar kunst te kijken, ervaringen op te doen en plezier te beleven: oefenen in een zinvolle en aangename vrijetijdsbesteding. De studenten nemen deel aan mijn onderwijsprogramma 'cultuureducatie'. De inzet van dat programma is tweeledig: aan de ene kant leren kijken naar beeldende kunst, haar leren begrijpen en aan de andere kant je bekwamen in museumeducatie. Dat laatste houdt een verkenning in van methodieken voor het met anderen bezig zijn met kunst in een museum.*

*Een van de deelnemers, die de ervaringen van allemaal uitdrukte, schreef: 'In de loop der jaren heb ik meer interesse gekregen voor kunst. Vroeger was ik zo uitgekeken in het museum. Nu blijf ik langer stilstaan bij een schilderij. Dit komt omdat ik via de verhalen van de begeleider meer te weten ben gekomen over stijl, techniek en de culturele achtergronden. Vroeger keek ik even naar het schilderij en direct naar het bordje wat het voor moet stellen. Nu ga ik meer af op mijn eigen waarnemingsvermogen. Ik sta nu ook veel meer open voor nieuwe kunstuitingen en probeer me niet te beperken tot uitsluitend het oordeel mooi of niet mooi'.*

*In een museum kunst toegankelijk maken voor jongeren betekent allereerst een omgeving creëren die aansluit op de manier waarop zij dingen ervaren – waarnemen, inleven en oordelen – en daar een stimulerende werking op heeft. Iets beleven en ervan leren in één beweging. Van globale indrukken via vergelijkingen naar een steeds grotere aandacht voor detail. Ruimte voor waarneming en de vragen die dat oproept. Niet vertrekken vanuit een vaste tekst die eerst moet zijn begrepen. Hardop kijken leidt tot vragenstellen en stelt het (smaak)oordeel zo lang mogelijk uit. Als het museum een ervaringsrijke (leer)omgeving biedt, die vrijheid en vragen stimuleert, dan baart ook deze kunst(be)-oefening kunst.*

*Willen jongeren het museum bezoeken dan moeten er wel barrières geslecht worden. Het gaat om het vergroten van de toegankelijkheid. Om te beginnen financieel; het duurt even voordat jongeren doorhebben dat een museumkaart hun actieradius vergroot. Daarnaast zijn jongeren zeer gevoelig voor gebouw, omgeving en sfeer: somberheid, ongastvrijheid, verplichte stilte, plechtigheid of voorname staan haaks op hun verlangen om gezellig iets leuks te ondernemen of iets moois te beleven. Vermanende suppoosten en strenge maatregelen dempen mogelijk enthousiasme, geuit in 'kreten' van bewondering of afkeer; zij maken een onderling gesprek onmogelijk. Als je vrijwillig naar een museum gaat, wil je ook vrijheid beleven.*

**Drs. F. Berkers** is cultureel werker, socioloog en kunsthistoricus. Hij werkt momenteel als docent CMV (culturele en maatschappelijke vorming) aan de Haagse Hogeschool.

# ‘Wij luisteren naar de wensen van het publiek.’

Interview met Ineke Middag, directeur museumzaken Singer Laren

Ruud Gortzak

Het rommelt in de Nederlandse museumwereld. Veel musea zijn op het ogenblik druk doende hun depots op te ruimen en overtollige kunstwerken af te stoten. Er zijn er ook die met allerlei nieuwe initiatieven proberen een breder en jonger publiek te interesseren. Hier en daar wordt daardoor al gesproken over de ‘verpretparkisering’ van musea. Maar veel indruk schijnt dit alles niet te maken. Staatssecretaris Van der Laan noemde musea nog altijd saai en stoffig. Een meerderheid in de Tweede Kamer wil de door het rijk gesubsidieerde musea gratis toegankelijk maken. Diverse woordvoerders van politieke partijen vinden het de maatschappelijke plicht van musea om in de komende jaren een gevarieerd publiek te trekken. Hoe is dat in Laren? Daar viert Singer het vijftigjarig bestaan. Daar is de afgelopen maanden inmiddels veel teruggekeken en georganiseerd. Het lijkt dus typisch tijd om aan Ineke Middag, directeur museumzaken van Singer Laren, de vraag voor te leggen hoe de toekomst van dit museum eruit gaat zien.

Ze pakt een stoel, sorteert wat papieren op een bureau, kijkt een poosje uit het raam van haar kamer in het monumentale gebouw en zegt: ‘Als een meerderheid van de Tweede Kamer alle twintig rijksgesubsidieerde musea gratis toegankelijk wil maken voor het publiek, dan kunnen wij de tent wel sluiten. We zijn een particulier museum en in die zin hebben we met het landelijke museumbeleid te maken. Maar wij hoeven ons niet naar kabinetsbeleid te richten. Wij zijn dan ook niet van plan ons programma totaal om te gooien. Sommigen noemen ons inderdaad saai. Als we dat al zijn, maar dat zijn we niet, dan is dat omdat wij luisteren naar de wensen van het publiek. In het verleden deden we soms

iets dat niet saai genoemd kon worden. Dan kregen we onmiddellijk als commentaar dat we zulke dingen niet hoefden te organiseren. De politici kunnen wel denken dat gratis musea een nieuw en breder publiek zullen trekken, maar dan zeg ik dat ze de klanten van musea gewoon helemaal niet kennen. Onze bezoekers zijn voor een groot deel degenen die ook andere musea in het land bezoeken.’

‘Ik heb jarenlang bij de AVRO gewerkt. Daar hebben we eindeloos veel marktonderzoek gedaan. Telkens bleek dat in heel Nederland de belangrijkste groep museumbezoekers uit vijftigplussers bestaat. Alle andere leeftijdsgroepen hebben er geen tijd voor. Die komen daar later wel weer aan toe. Op mensen tot dertig jaar kun je geen beleid richten. Je kunt het publiek niet iets door de strot duwen waar het niet om vraagt. Je moet rekening houden met de bezoekers die je al hebt en als we dat doen dan worden we saai genoemd. Ik weet dat de mensen die het Singer Museum trekt rustig op hun gemak rond willen kuieren om van een tentoonstelling te genieten. Videokunst, schilderkunst, beeldhouwkunst, conceptionele kunst – die verschillende media door elkaar – kunnen ze niet aan. Dat klinkt heel ouderwets, ik weet het. Over twintig jaar zal het misschien anders zijn. Nu is dat gewoon nog niet zo.’

## Maatschappelijke plicht

Ineke Middag denkt lang na over de vraag of het museum niet de maatschappelijke plicht heeft om een gevarieerder publiek te trekken. Moet het zich niet meer op de jeugd richten door bij voorbeeld museumnachten te organiseren? Is het mogelijk allochtonen met ten-

toonstellingen als, bij voorbeeld, *Laren-Ankara*, te trekken? Haar antwoord luidt: 'We hebben als Singer natuurlijk een maatschappelijke plicht, maar geen politiek-maatschappelijke. We zijn schatplichtig aan Anna Singer die ons heeft opgericht. Daar kijken we naar. Toen zij haar collectie aan Laren schonk had ze educatie en kennisoverdracht wel degelijk in haar achterhoofd.'

'We brachten, brengen en zullen kinderen op jonge leeftijd in contact blijven brengen met kunst. We hebben ervaren dat het succesvol is als jonge kinderen de drempel van een cultuurtempel hebben weten te slechten doordat ze zijn meegenomen door school. Het heeft een meetbaar effect op later bezoek aan museum of theater. Er is iemand in dienst om de educatie voor jeugd in scholen

te verzorgen. Die hebben we niet omdat de politiek dat wil, maar omdat we dat zelf willen. We krijgen er geen subsidie voor. We nemen het voor onze rekening en het zal duidelijk zijn dat we die uitgaven niet echt terug kunnen verdienen.'

'Het volgende onderwerp, museumnachten. Die zijn voor onze doelgroep niet geschikt. Dat zou hier echt nergens op slaan. Dat is net zoets als vragen aan een Cadillacdealer of hij een auto voor een bijstandsmoeder heeft. Nee, voor dergelijk soort manifestaties zijn andere organisaties veel meer geschikt. Andere vraag, de allochtonen. Voor de anderhalve allochtoon die hier komt hoeven we geen aparte tentoonstellingen te maken. Een expositie als *Eindhoven-Istanbul*, zoals het Van Abbe-museum in Eindhoven samenstel-



*Ineke Middag tussen een paar van 'haar' schilderijen (foto TVE).*

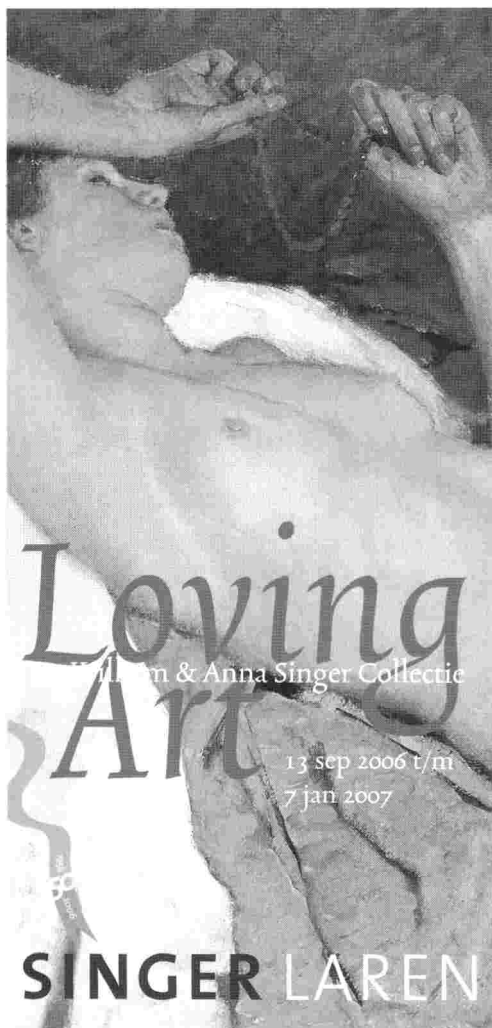


de, kan hier niet. Eindhoven heeft eigentijdse kunst, een hedendaagse invalshoek. Dat is ons profiel niet. Allochtonen hebben bepaalde belangstellingen die ontzettend slecht passen bij de collectie en bij het programma dat wij te bieden hebben.'

### Doelgroep

De directrice museale zaken vertelt dat Singer eventueel iets heel anders zou kunnen gaan doen maar voegt daar direct aan toe dat het museum daar niet voor geëquipeerd is en daar tevens het publiek voor mist: 'Als wij kijken naar onze jaaroverzichten dan zijn we een museum met ongeveer 100.000 bezoekers. Daarvan komen er 40.000 uit het Gooi. De andere 60.000 komen uit de rest van Nederland. Die komen niet "en masse" uit Maastricht, maar wel uit een straal van ongeveer tachtig kilometer. Zij vormen onze doelgroep. Het zijn mensen die overdag de tijd hebben om naar een plaats te gaan die geen treinverbinding heeft. Het zijn meestal wat oudere echtparen met een auto die een museumbezoek zullen combineren met een bezoek aan het aangename winkeldorp Laren. Dat product, het klinkt commerciëler dan ik bedoel, hebben we. We hebben in de museumzalen niets te bieden aan de achttienjarige uit de bocht vliegende straatjeugd die in het gareel gehouden moet worden.'

'Aan de groep die we nu in huis hebben valt beslist nog wel het een en ander op educatief gebied te verrichten. We doen dat ook. We hebben bezoekers, ik zei het al, die vijftig plus zijn. Het is een generatie met meer tijd dan die daarvoor. Zij hebben vaak meer geld, maar zijn niet per definitie allemaal hoog opgeleid. Ze hebben wel belangstelling voor kunst en juist voor die generatie willen we in de toekomst toegankelijke tentoonstellingen blijven maken. We zullen experimenteren met de vormgeving en omdat Anna Singer ons ook een theater naliet zullen we meer naar theatrale middelen zoeken om de kennisoverdracht vorm te geven. Dat deden we in het verleden wel eens, bij voorbeeld bij de



tentoonstelling *Meet the Singers* in 2002. Toen organiseerden we iets dat *Living history* heet. Het bleek heel goed te werken. Bij *Berliner Seccession* hadden we in de museumzalen een cabaretse performance. Dat was buitengewoon geslaagd.'

### Theater

De positie van het Singer theater in het Gooi valt ook nader te bekijken. Is het voorstelbaar dat het zich in de toekomst gaat specialiseren

tot, laten we zeggen, het musicaltheater van het Gooi of tot het theater voor klassiek toneel, waardoor het niet meer zo zal zijn dat, zoals nu regelmatig voorkomt, een voorstelling de ene week in de Speeldoos te Baarn en de andere week in Spant! of Singer te zien is? Ineke Middag vermoedt dat het daar, zeker in de nabije toekomst, niet van zal komen.

‘Een al te smalle programmering is geen optie voor ons. Op dit moment hebben de theaters in het Gooi allemaal een eigen publiek en een eigen identiteit. Wij zijn een particulier theater, hebben niet direct met subsidies te maken. Het theater is eind 1980 helemaal gemoderniseerd met grote financiële steun van de Gooise gemeenschap. Omdat de Stichting later geconfronteerd werd met nieuwe Arbo-eisen, waarvoor geen reserveringen waren gemaakt, leverde dat een groot probleem op. De gemeente Laren heeft dat toen ruimhartig mee helpen oplossen, maar exploitatie- of programmeringssubsidies hebben we niet. Het is voor ons lastig om te zien dat andere theaters met een ander soort steun geëxploiteerd worden. Dat geeft ons een moeilijker positie. De theaters in het Gooi houden elkaar scherp in de gaten. Er is een sterke concurrentie maar er is absoluut ook overleg. En wie weet moeten we ons in de toekomst wel specialiseren als we Gooistad worden. Dan moeten doelgroepen voor een bepaald soort theater dan ook naar dat speciale theater komen. Zo ver zijn we echter nog lang niet. Er is ook niemand die daar ook maar iets zinnigs in ziet. Het probleem van het Gooi is natuurlijk ook dat Amsterdam zo dichtbij is en dat de cultuurvoorzieningen daar zo goed zijn.’

‘Neem de klassieke muziek. We moeten constateren dat we daar heel moeilijk publiek voor kunnen vinden. De onlangs overleden Han Reiziger heeft jarenlang hier een concertprogramma begeleid en dat hebben we eigenlijk van ellende op moeten geven. Ik moet met pijn in het hart constateren dat we daar gewoon te weinig publiek voor hadden. Hier zijn de mensen erg verknocht aan een bepaald soort klassieke muziek en als we iets deden aan impressionistische muziek dan

kregen we daar weinig luisteraars voor. We hebben in de Tuinzaal prachtige series gehad. De akoestiek is er meer dan perfect voor kamermuziek en kleine ensembles. Die series zijn gesneefd bij gebrek aan belangstelling. We experimenteren nu overdag met *master classes*. Dat doen we omdat het publiek heeft aangegeven dat het ‘s avonds de deur niet meer uit wil. Je moet dat lang volhouden om er de loop in te krijgen. Dat kunnen we ons financieel eigenlijk niet permitteren. Dus ook in muzikale opzicht kunnen we ons niet profileren. We moeten in de theater/concertzaal op verschillende doelgroepen programmeren, vandaar ook in de toekomst een brede programmering.’

### Oude banden

‘Singer programmeerde trouwens altijd breed. We hadden lezingen en allerlei andere educatieve activiteiten. Daarbij waren we ook altijd een zakelijke plek waarbij bedrijven of particulieren ons konden huren om hun eigen ding te doen in het theater, de foyer of de tuin. De plaatselijke toneelvereniging kon in het theater optreden evenals de balletschool. Dat zijn oude banden die we koesteren en zullen handhaven. Het is heel interessant dat we landelijk zijn met toch ook een plaatselijke en regionale functie. Het gaat er in de toekomst om dat we dat we dat op een goede manier in balans houden. Dat we voor beide partijen een volwaardige partner blijven. Zo geeft de nieuwe museumzaal ons de mogelijkheid die overdag voor horecadoeleinden te gebruiken wat ons weer meer vrijheid geeft om de foyer van de villa overdag te verhuren in combinatie met het theater. Nu kon dat niet en als het druk was wilden we het niet, omdat we het publiek van het museum de mogelijkheid willen bieden om op een goede, rustige manier een kopje thee of koffie te drinken en een broodje te eten.’

Tijdens het gesprek filosofeert Ineke Middag nog wat over nieuwe aandachtspunten. Ze vertelt dat er in de toekomst mogelijk-  
wijs meer aandacht zal worden geschonken

aan de Amerikaanse schilders uit de tijd van Anna en William Singer. Daar weten we, volgens haar, bijzonder weinig van. Ze benadrukt dat er ook niemand in Nederland is die aandacht besteedt aan Amerikaanse kunst van voor de Tweede Wereldoorlog: 'Bij ons begint de Amerikaanse kunst bij Jackson Pollock zeg ik maar altijd, maar die Amerikanen hebben natuurlijk een veel langere kunstgeschiedenis. Daar heb ik als kunsthistorica nooit iets over geleerd. Die oudere kunst werd toch gezien als tweederangs. Nu verandert dat idee, maar wij kunnen ons financieel niet veroorloven dat te gaan verzamelen. Hiervoor stukken uit onze collectie verkopen? Dat zie ik mezelf niet doen.'

'Singer Laren is overigens het eerste museum geweest dat dingen afstootte. Af en toe was er geldnood en dan werd er doodgewoon kunst verkocht. Als ik nu kijk naar wat er in het verleden verkocht is dan kun je daar zo je bedenkingen bij hebben. Er zijn destijds topstukken van Amerikaanse impressionisten verkocht die we nu om collectie-historische redenen missen. Die Amerikaanse impressionisten zijn nu erg gewild. Destijds is er minder geld voor ontvangen dan we nu zouden kunnen krijgen. Zoiets is nooit van tevoren te voorspellen. Het is ook geen achteraf verwijt maar het laat maar weer eens zien hoe je blik of je oordeelsvermogen zich kan wijzigen onder de invloed van de tijd.'

## Onderzoek

We hebben het tijdens het gesprek ook over de geschiedenis van het museum en de geschiedenis van Laren en de kunstenaars die in het dorp woonden. Ineke Middag blijkt het van groot belang te vinden dat alle informatie over Laren op een herkenbare manier gebundeld wordt en dat daarmee de geschiedenis van het kunstenaarsdorp beschreven wordt: 'Het Singer heeft het nooit gedaan en de historische kringen van Laren en Blarcium doen veel meer dan zich bezighouden met de kunstenaarskolonies die hier bestonden. Als je kijkt naar de in mijn ogen belangrijke publi-

catie van Lien Heyting *De wereld in een dorp* waarin je ziet wat zich hier rond 1900 heeft afgespeeld dan denk ik dat die vrouw een uitstekend onderzoek heeft verricht, maar dat daar, omdat het alweer geruime tijd geleden is, aan doorgewerkt moet worden.'

'Hetzelfde geldt voor het werk van André de Valk, een buitengewoon enthousiaste particulier in Laren. Hij heeft on-line een lexicon waarin hij alle kunstenaars die in Laren werken of werkten heeft geïnventariseerd. Dat is een geweldige informatiebron, maar De Valk is natuurlijk niet iemand die de tijd heeft om dat op een goed gedocumenteerde wetenschappelijke wijze uit te bouwen. Hij inventariseert en doet dat heel goed. Zijn initiatief verdient het om de basis te vormen voor een verdergaand onderzoek. Dat zou dan niet alleen over beeldende kunst moeten gaan maar ook over muziek, literatuur en architectuur.'

'Laren heeft een unieke positie die het moet bewaken. Daar zullen grote fondsen voor nodig zijn. Je bent zeker tien jaar verder voor je die hebt. Maar dan zal ook Singer zeker een rol in het onderzoek kunnen spelen. We hebben in het verleden nooit onderzoek verricht naar de eigen collectie. Voor het eerst hebben we, dankzij financiering door de Mondriaan Stichting en een garantie van de Stichting Vrienden van het Singer Museum onderzoek gedaan naar de achtergronden en verzamelmotieven van William en Anna Singer. We hebben van heel veel werken vast kunnen stellen waar ze vandaan komen, waarom ze het kochten, waar die werken waren, in Amerika, Noorwegen of hier. Er is echter nog geen uitgebreid dossier van elke kunstenaar die we in huis hebben. Dat te realiseren vergt enorme investeringen en die moeten we gewoon terugverdienen. Of er moet iemand komen die zegt: "ik ga ervoor". Maar ook dan zullen we de politiek er zeker bij nodig hebben.'

## Amerikaanse kunstenaars

Het is verre toekomstmuziek. Dichterbij is de tentoonstelling *Loving Art. De William en An-*

na *Singer Collectie* die op 13 september van start gaat. In die bijzonder gevarieerde tentoonstelling zijn, dankzij bruiklenen uit Noorwegen en de Verenigde Staten, topstukken van Amerikaanse impressionisten te zien naast beeldhouwwerken van, onder anderen, Auguste Rodin en een tekening van de Duitse kunstenaar Max Liebermann. Verder wordt een speciale zaal gewijd aan kunst uit Azië: 'We laten op deze tentoonstelling zien wat de Singers verzamelden en waarom ze dat deden', aldus Ineke Middag. Ze vertelt dat er in 2008 waarschijnlijk een tentoonstelling van werk van William Singer wordt gemaakt en in 2009 komt er een expositie onder de titel *Dutch Utopia, American Artists in Holland 1880-1914* waarin een overzicht wordt gebracht van werk van Amerikaanse kunstenaars – 'en William Singer was daar een onderdeel van' – die naar Nederland kwamen om hier in Nederlandse kolonies te schilderen voor de Amerikaanse markt. 'In de komende tien jaar maken we in totaal vijf grote tentoonstellingen met Amerikaanse vooroorlogse kunst.'

Verder staat op het programma onder meer een tentoonstelling van werken op papier en van de oriëntalist Marius Bauer. 'We zullen ons ook de komende jaren presenteren als een museum dat af en toe expliciet aandacht zal besteden aan beeldhouwkunst. Dat is met Rodin en Claudel ingezet en dat willen we proberen vol te houden. Vandaar ook dat we Zadkine deden. We werken in het omslaggebied van traditionele en moderne beeldhouwkunst. Abstracte beelden zie ik hier niet zo snel geëxposeerd worden. We werken aan het in het museum halen van theatrale elementen, maar we zullen, zoals het er nu naar uitziet geen pretpark worden. We willen onze presentaties meer verlevendigen maar we blijven rekening houden met ons publiek. Dat wil toch vooral rustig genieten van de tentoongestelde werken, de tuin en de omgeving.'

*Ruud Gortzak is oud-journalist van de Volkskrant en redacteur van TVE.*

*"Marquant"*

*Lijstenatelier - Kunsthandel*

Hedendaags realisme en  
Gooise dorpsgezichten

Winkel open: di. t/m vrij. 9.30 - 17.30 uur  
zat. 10.00 - 16.00 uur

Zevenend 4a - 1251 RN Laren - Tel./Fax. 035 - 5386025



# Community Art

## Kunstzinnige projecten rond sociale vraagstukken

Soheila Najand

In dit nummer van TVE willen we naast de historische en culturele aspecten van Singer Laren ook uitdrukkelijk aandacht besteden aan de sociale en educatieve functie van kunstinstellingen. Elke Pluijmen, museumconsulent bij Museaal & Historisch Perspectief in Haarlem, vroegen we om de educatieve taak van musea uit de doeken te doen (zie p. 225). Soheila Najand gaat op ons verzoek nader in op wat in Engeland al bestaat sinds de jaren zeventig en nu ook in Nederland begint door te dringen: Community Arts.

Soheila Najand – geboren in 1957 in Teheran, Iran – is beeldend kunstenares. In Teheran volgde ze een opleiding tot binnenhuisarchitect en grafisch ontwerper. Na haar vlucht uit Iran kwam ze, na omzwervingen, in 1989 in Nederland terecht. Hier genoot ze de opleiding grafische vormgeving aan de Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem en de voortgezette opleiding Autonome Beeldende Kunst aan de Ateliers in Arnhem. Haar kunst bestaat uit installaties, video's en performances die veelvuldig tentoongesteld worden in musea in het hele land, waaronder het Museum voor moderne kunst in Arnhem, Sonsbeek 2001 en Fort Asperen. Op het Steve Biko plein in Amsterdam staat een groot kunstwerk van Najand in de vorm van een fontein dat in samenwerking met de buurt tot stand kwam. Najand exposeert ook internationaal, onder andere in België, Duitsland en Canada. Ze won de achtste Internationale Biënnale Prijs in Cairo, Egypte.

Najand publiceert regelmatig over kunst en de maatschappij in de schrijvende media en werkt mee aan talloze debatten, radio- en tv programma's. Ze geeft workshops aan diverse kunstacademies zoals ArtEz en de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht, Maastricht en Den Haag. Najand is een geëngageerde kunstenares. Kunst is voor haar een bewustwording en openbaring van onderlinge menselijke verhoudingen, zowel op het persoonlijke vlak als op het niveau

van maatschappelijke processen en betekenissen. Om die ideeën werkelijk in praktijk te brengen startte ze samen met Jila Najand en Farid Shayan het grafische ontwerp bureau Social Design. Tegenwoordig is Najand directeur van Stichting InterArt, dat ze in 1996 oprichtte samen met Farid Shayan en Alex de Vries. De oprichters wilden met InterArt hun visie op de betekenis van kunst naar buiten brengen en vertalen in concrete kunstprojecten, om daarmee een nieuwe grammatica van communicatie te ontwikkelen die bijdraagt aan identiteitsvorming en sociale cohesie. (Redactie)

### Betekenis van kunst

Zowel in mijn persoonlijke als in mijn professionele leven speelt kunst een cruciale rol. Kunst is bewustwording, kunst is ontplooiing en verrijking van het individu. Maar kunst is voor mij ook een adequaat middel om een leefbare samenleving te bevorderen. Volgens mij is kunst, vooral nu, van groot belang. We leven in een maatschappij die gekenmerkt wordt door individualisme en globalisering. De aanwas van verschillende culturele groepen in de samenleving is een eenentwintigste-eeuwse realiteit, die helaas niet spontaan tot contacten en bindingen tussen dezen leidt. De rijke en veelzijdige vermenging van meningen, visies en stijlen die je zou mogen verwachten, blijft vooralsnog uit. Integendeel, de diversiteit lijkt het gevoel van verbondenheid te ondermijnen. Mensen uiten luidkeels hun gevoelens van onbehagen. Maar we kunnen onze samenleving niet bouwen op culturele eenheid, het zou onrealistisch en respectloos zijn dat nog te proberen. Culturen zijn nooit statisch; de huidige culturele veranderingen zijn door de globalisering, de inbreng van

nieuwkomers en het individualisme echter in een stroomversnelling geraakt. Ik geloof dat het postmoderne individualisme, meer dan de multi-ethniciteit, oorzaak is van de vervreemding in de samenleving. Overeenkomsten tussen burgers liggen niet meer in klasse, nationaliteit of ethniciteit. Mijn autochtone buurman voelt misschien meer verwantschap met zijn Turkse collega dan met iemand die in dezelfde straat is geboren. In dit ver doorgeschoten individualisme, waarin iedereen de vrijheid kan nemen zijn mening en opvatting wereldkundig te maken, komen verschillen meer dan ooit aan het licht. Deze veranderingen en verschillen als bedreiging van oude geborgenheden beschouwen, leidt niet tot verbetering. Het passief aanvaarden van de pluriformiteit volstaat evenmin. Dat heeft het verleden wel bewezen. Het bleek een benadering die heeft geleid tot verwaarlozing, onverschilligheid. En erger. Mensen zijn immers geen passieve wezens die uitsluitend handelen op basis van de groepscultuur, ze zijn er actieve makers van.

Nu is de tijd om een nieuwe sociale infrastructuur te bouwen, die vertrouwen en veiligheid voor iedereen waarborgt. En ik geloof dat kunst ons daarbij kan helpen. Zoals Oscar Wilde al zei: 'Kunst was niet geboren, als de mens zichzelf en de wereld kon begrijpen!' Kunst heeft te maken met de beleving van het bestaan, met communicatie en overdracht van beleving naar anderen. Kunst sluit op voorhand niemand buiten, is niet specifiek aan iemand of een bepaalde groep voorbehouden. Het is een vrij domein dat iedereen kan betreden. Dat wat kunst kan bieden, is kennismaking met anderen en 'het andere'. Of de kunstenaar in zijn werk nou zijn persoonlijke leven centraal stelt of een visie van zichzelf of die van anderen op maatschappelijke kwesties verbeeldt, het brengt de beschouwer in contact met iets of iemand anders. Dat vraagt om meningsvorming over het verbeelde. Een betekenis of boodschap is vrijwel nooit eenduidig en roept op tot associëren en reflecteren. Kunst biedt een haast onbegrensd frame om ervaringen te interpreteren en om zich politiek te engageren. In een

wereld waar vele waarheden en opvattingen naast elkaar bestaan, is kunst een belangrijk middel om je individuele waarheid te vinden en je identiteit te ontwikkelen.

## Jongeren

Het belang van kunst kan mijns inziens niet genoeg onderstreept worden. Het is een waardevol instrument bij de vorming van je persoonlijkheid. Die vormende tijd begint in de tienerjaren en daarom ligt de nadruk – om mensen van de importantie van kunst te doordringen en hen bij kunst te betrekken – op jongeren. Vanaf de puberteit stellen mensen zich vragen over wie ze zijn, wat ze willen van het leven en welke rol ze kunnen en willen vervullen. Ze zijn, kortom, bezig hun identiteit vorm te geven. De traditionele kaders die persoonlijkheid vormgaven, als kerk of sociaal milieu, zijn geen bepalende factoren meer. In de huidige maatschappij moeten jongeren hun eigenheid ontdekken temidden van een onaflatende informatiestroom en eindeloze reeks mogelijkheden. Zij groeien op in een samenleving waarin gevoelens van onbehagen, angst en vervreemding alsmear toenemen; een samenleving die een collectieve identiteitscrisis doormaakt. Identiteitsvorming van het individu is daarom van het allergrootste belang om de crisis te kunnen bezweren en een leefbare toekomst te verwezenlijken. Maatschappelijke veranderingen beginnen immers bij het individu. En je individualiteit vorm je in relatie tot het – van jou verschillende – andere. Zaak is te zorgen dat dit op een natuurlijke, authentieke maar ook maatschappelijk verantwoorde manier gebeurt.

Het is straks aan de jongeren om de richting aan te geven waarop we met zijn allen willen gaan. Voor hen zijn multi-ethniciteit en culturele diversiteit – meer dan voor de oudere generaties – vanzelfsprekendheden. De vraag is hoe ermee om te gaan. Hun antwoord daarop is cruciaal. En daarbij moet hun ervaringsdeskundigheid niet onderschat worden. We moeten samen met jongeren

zoeken naar toereikende middelen om van hen bewuste, autonome burgers te maken die zich gekend voelen in deze maatschappij en er verantwoordelijkheid voor willen nemen. Ik heb het nadrukkelijk over autonome burgers omdat de verwerkelijking van autonomie volgens mij een wezenlijke eigenschap is van elk zelfbewust individu dat zich vrij beweegt in de wereld. Een autonome persoon moet zelf, onder voortdurend veranderende omstandigheden, positie kunnen bepalen en een standpunt kunnen innemen ten opzichte van de ander. Autonomie gaat veel verder dan het recht over zichzelf te beschikken en zich vrijelijk te uiten. Het omvat het maximaal ontplooiën en stimuleren van passies en talenten, van de eigen identiteit. Maar persoonlijke verworvenheden als authenticiteit, zelfstandigheid en geestelijke vrijheid, kunnen pas tot iets constructiefs leiden als het gemene delers betreft. Een autonome burger ziet ook dat laatste als een gedeelde verplichting. Die eerder genoemde toereikende mid-

delen behelzen dan ook veel meer dan de cognitieve kennis die op school bijgebracht wordt. Een betrokken burger te zijn in deze maatschappij die gekenmerkt wordt door individualisme en culturele verscheidenheid, vergt nieuwe competenties.

Dat brengt me bij 'kunst- en cultuureducatie'; een begrip dat ik het liefst in zijn geheel zou vervangen door 'culturele vorming'. Kunst- en cultuureducatie beperkt zich veelal tot het bijbrengen van technische vaardigheden of het passief consumeren van culturele uitingen. Voor de culturele vorming van jongeren moet zowel het kennis nemen van culturen en culturele uitingen als het stimuleren van eigen passies en creativiteit betekenis krijgen binnen een maatschappelijke context.

#### **Community Art: introductie van een begrip**

Dat laatste; het kennis nemen van elkaars culturen en culturele uitingen en het stimule-



*Performance: Ruben Wiltink (foto M. de Groot).*

ren van de eigen passies en creativiteit komen bij elkaar in *community art*. Het potentieel, nee zelfs de noodzaak van die kunstvorm staat in de huidige tijd wat mij betreft buiten kijf. Maar voordat ik daar verder op inga, eerst een korte introductie van het begrip *community art*.

*Community art* is, grofweg, een benaming voor allerhande kunstzinnige projecten rondom sociale vraagstukken. In principe vallen onder *community art*, ofwel gemeenschapskunst, alle vormen van kunstbeoefening die vanuit de gemeenschap ontstaan en door die gemeenschap zelf worden uitgevoerd met de bedoeling om publiekelijk en met artistieke kwaliteit uiting te geven aan wat er in die gemeenschap leeft. Een *community art* project wordt geïnitieerd en geleid door (professionele) kunstenaars. Het resultaat kan een tentoonstelling van kunstobjecten zijn maar bijvoorbeeld ook een film, een performance, een handgeschreven manifest of een fotoboek.

De term wordt voor het eerst gebruikt in het Groot-Brittannië van de jaren zeventig. Groot-Brittannië was met haar jeugdculturen en verzet tegen het beleid van Thatcher een goede voedingsbodem voor *community art* projecten. Een groep maatschappelijk betrokken kunstenaars zette projecten op met burgers. Ze vroegen daarvoor subsidie aan bij de *Arts Council*. De council kon de aanvragen niet in een bestaande subsidieregeling onderbrengen en besloot, mede door de aanhoudende en steeds groter wordende vraag, een aparte subsidie categorie te maken. Deze werd *community art* genoemd. Dat was de 'officiële' introductie van de term. Een van de vier deelsectoren binnen het Engelse kunstbeleid wordt dan ook sindsdien gevormd door *community art*. De andere drie zijn het culturele erfgoed, de culturele industrie en de kunsten zelf. Vier decennia later is de kunstvorm, of beter gezegd de uitvoering ervan, behoorlijk geprofessionaliseerd. De organisatie van *community art* projecten heeft zich verschoven van individuele kunstenaars naar complete *community art* organisaties, met *community art workers*, speciaal opgeleid voor

het opzetten en begeleiden van dit soort initiatieven. Zelfbewustzijn en emancipatie bevorderen, met kunst als gereedschap, dat is nog steeds het doel. Maar kwam de stimulans eerst van de kunstenaars, nu komt deze van de Britse overheid.

### **Noodzaak van *community art***

Als gevolg van globalisering en wereldwijde migratie is Nederland in relatief korte tijd sterk veranderd. Steden, wijken en dorpen hebben te maken met snel transformerende leefomgevingen. Bevolkingssamenstellingen veranderen en 'onbekende' tradities en gewoonten doen hun intrede. Diversiteit qua taal, ras, religie, seksuele oriëntatie, beroep, levensstijl en vele andere factoren is het gevolg. Ook het landschap getuigt van de ontwikkelingen, denk bijvoorbeeld aan de bouw van moskeeën of aan wolkenkrabbers die uit de grond gestampt worden voor machtige multinationals. Niet iedereen ziet in deze veranderingen een verrijking van zijn bestaan en van een probleemloze, rijke maatschappelijke veelkleurigheid is helaas geen sprake. Mensen ervaren verschil vaak als een bedreiging en voelen zich in toenemende mate onveilig, getuige de roep om handhaving of herstel van oude normen en waarden en een harde afrekening met alles wat daar tegenin druis. Intermenselijkheid en onderlinge solidariteit staan onder druk, stereotypering en wederzijds onbegrip nemen toe. Mensen trekken zich achter hun eigen deur terug. Daar treden ze via internet, telefoon en satelliet televisie in contact met de hele wereld maar voelen zich steeds minder verbonden met de plek waar ze wonen. De openbare ruimte lijkt steeds meer van niemand; een anonieme ruimte waar burens elkaar niet meer kennen. Ook het (deels) wegvallen van bindende instituties als de kerk, dorpsgemeenschappen en gezin of familie, zijn ontwikkelingen die de sociale cohesie verzwakken.

De veranderingen zijn, zoals ik eerder betoogde, naast een gevolg van globalisering en migratie, een uitvloeisel van het huidige





*Power Game; choreograaf: R. Magnus (foto Lucie&Peer).*

postmoderne individualisme. Vandaag de dag eist vrijwel iedereen erkenning op voor zijn of haar persoonlijke levensstijl, levensovertuiging en opvattingen. De burger wordt steeds mondiger. Hij laat zijn stem feller en dwingender horen en stelt meer eisen aan openheid en daadkracht van gezagvoerders. In de postmoderniteit staat (overdracht van) informatie centraal. De individualisering – evenals de terugtrekkende overheid – brengt een toenemende verantwoordelijkheid voor de keuzes van een individu met zich mee. In de context van de huidige, postmoderne samenleving lijkt het mij daarom voor de hand liggend op zoek te gaan naar democratische definities van kunst en cultuur die een evenwicht tussen individuele vrijheid en sociale cohesie tot stand kunnen brengen.

Gemeenschappelijkheid kan ontwikkeld

worden door communicatie en samenwerking die de omgeving vullen met verhalen, verwijzingen en referenties, zodat de bewoners zich binden aan hun leefomgeving en aan elkaar. Om solidariteit te kunnen vergroten is betrokkenheid nodig. Bij de politiek maar vooral ook in het dagelijkse leven, bij de eigen gemeenschap. Flexibiliteit is een sleutelbegrip: mensen willen zelf keuzes kunnen maken. Het principe van community art biedt hiertoe de mogelijkheid. Community art betreft mensen niet alleen passief bij cultuur en maatschappij, maar vooral ook actief. Dat vraagt om een samenleving waarin alle stijlen en culturen (h)erkend en gerespecteerd worden, kruisbestuivingen met elkaar aangaan en elkaar verrijken. Op het moment dat je mensen verantwoordelijk maakt voor hun eigen rol in een proces, neem je ze daadwer-

kelijk serieus. Een cultureel betrokken burger is in mijn optiek niet alleen cultuurconsument maar ook -producent. Community art projecten stimuleren betrokkenheid bij het eigen leefklimaat en bij democratische processen en sporen deelnemers aan (probleem)situaties creatief op te lossen. Community art moet richting geven aan een nieuwe vorm van (cultureel) burgerschap.

Dat nieuwe culturele burgerschap is er één waarbij burgers actief deelnemen aan het creëren van een maatschappij waarin iedereen zich gekend voelt. Kunst functioneert hier als de openbare ruimte, waar toenadering tussen mensen plaats kan hebben, maar ook discussie en confrontatie – soms noodzakelijk om eventuele latere escalatie te voorkomen. Het gevoel van 'gehoord worden' en de gelegenheid zelf actief te kunnen bijdragen aan de leef sfeer, kunnen het welbevinden van burgers vergroten.

### **Community Art: aanpak**

Een (professionele) kunstenaar/begeleider stuurt het proces van een community art project aan. Voor de deelnemers betreft het een vorm van amateurkunst, de begeleiders zijn echter professionele kunstenaars voor wie artistieke ontwikkeling centraal staat. De projecten worden doorgaans op locatie gerealiseerd in de wijk, op straat, in het buurthuis of op school. Het materiaal wordt niet door de kunstenaar gedictieerd maar door de groep zelf aangedragen, zodat het aansluit bij hun interesses en leefwereld. Dit materiaal kan door gesprekken, interviews, workshops of improvisaties naar voren komen. Het eindproduct, in welke gedaante dan ook, is de verantwoordelijkheid van alle deelnemers samen. Gelijkwaardigheid tussen begeleider en groep is dan ook noodzakelijk. Een continue evenwaardige dialoog en wisselwerking tussen mensen van alle leeftijden en nationaliteiten, professionals en amateurs, tussen westerse en niet-westerse, gevestigde en niet-gevestigde kunstvormen zijn voorwaarden voor het tot stand brengen van een eindpro-

duct waar iedereen zich in kan vinden, zich in gelijke mate voor inzet en bij betrokken voelt.

In het proces worden deelnemers nadrukkelijk op hun individuele talenten, kwaliteiten en behoeften aangesproken; het bevorderen van autonomie waar ik het eerder over had. Iedereen vervult een eigen rol binnen het proces en stelt zijn kwaliteiten in dienst van het geheel. Dat stelt hoge eisen aan de begeleider. Hij moet een heldere visie voor ogen hebben, het overzicht kunnen bewaren, goede communicatie-vaardigheden bezitten en de artistieke talenten van de deelnemers maximaal stimuleren. Vanuit zijn kennis en artistieke kunde zal hij het materiaal structureren en vormgeven.

De projecten die in community-art-vorm tot stand komen, worden nog al eens als minderwaardig beschouwd binnen de kunstensector en bestempeld als welzijnswerk. Dat heeft onder meer te maken met de soms weinig bekende stijlen, culturen en kunstvormen die bij elkaar gebracht worden. Community arts streven echter de ontplooiing en verbetering van de artistieke talenten en vaardigheden van de deelnemers na. Daardoor kan ze niet gelijkgesteld worden aan welzijnswerk, waar de activiteiten gericht zijn op het bezig zijn zelf. Ook geniet een kunstenaar – in tegenstelling tot een welzijnswerker – de vrijheid buiten gebaande paden en onafhankelijk van instituties op te treden. Maar bovenal vergroot de hoogwaardige artistieke kwaliteit die men waarborgt gevoelens van trots en verantwoordelijkheid bij de groep; het publiek krijgt 'waar voor zijn geld' en de kunstensector moet het project wel serieus nemen.

Er is bij community art geen sprake van een vooraf bedacht eindproduct waar systematisch naar toe wordt gewerkt. Er wordt een procesgerichte werkwijze gehanteerd met als doel het publiek gezamenlijk cultuur te laten maken, beleven, waarderen en onderdeel te laten zijn van de gemeenschap. Bij dergelijke projecten moeten mensen vertrouwen hebben in zichzelf en in elkaar en dat spoort aan tot actieve inzet en samenwerking.

Maar er is altijd kans dat het initiatief uiteindelijk niet oplevert wat men had gehoopt. Dit is in tegenspraak met onze tijdsgeest waarin liever op veilig wordt gespeeld. Theaters en podia kennen een lange termijn planning waarbij programma's ruim van te voren en liefst tot in detail bekend zijn. De keuze voor de community art vorm is wat mij betreft echter zowel op artistieke als op sociale gronden te verantwoorden en te prefereren. In een community art proces is er continue ruimte voor nieuwe inbreng, voor evaluatie en reflectie. Daarop wordt dan weer ingespeeld en bevindingen worden meegenomen in het vervolg van het project. Op die manier toont een dergelijk proces niet alleen de artistieke maar ook de mentale, sociale ontwikkeling van de groep.

## Rol van culturele instellingen

Met de nu meer dan honderd verschillende culturen in Nederland is ook het culturele landschap veranderd. En in de kunstensector vind je daarvan volgens mij geen reële afspiegeling terug. Want ondanks onze grote culturele verscheidenheid nemen migranten, als publiek en als makers, nauwelijks deel aan de gesubsidieerde cultuur. Geïstitutionaliseerde kunstinstituten als musea maken door hun traditionele manier van werken en presenteren de kloof tussen verschillende culturen zeker niet kleiner. In Nederland is de artistieke kwaliteit en professionaliteit van de autonome, 'hoge' kunsten altijd voorop geplaatst. Het huidige cultuurbeleid is ook nu nog voornamelijk gericht op behoud van ou-



*Kleur van de Nacht; performance: M. Küttchreutter (foto Lucie&Peer).*

de instituties, getuige eveneens de budgetverdeling. De functie van deze cultuurinstutten was lange tijd evident.

De maatschappij is echter ingrijpend veranderd, musea zijn dat niet. Zij vertegenwoordigen een beperkte groep van de samenleving, presenteren slechts een beperkt deel van het – inmiddels zeer uitgebreide – materiële en immateriële erfgoed en houden vast aan een canon die door eenzelfde beperkte groep is vastgesteld. Kunstinstituten dienen zich de vraag te stellen wie en wat zij vertegenwoordigen. Dat antwoord is een heel ander dan dat van 25 jaar geleden en zal logischerwijs tot een aangepast presentatie- en conservatiebeleid moeten leiden. Zodat musea weer bindende, stabiliserende factoren worden die we in de huidige samenleving meer dan ooit nodig hebben. De betekenis van kunst en de rol van de kunstsector zijn in deze tijd geen vrijblijvende meer. Ook bij de culturele vorming van het (jonge) individu moeten zij hun verantwoordelijkheid nemen; in samenwerkingsprojecten met scholen bijvoorbeeld, waarbij de culturele sector haar expertise inzet. Maar culturele vorming gaat verder dan dat. Ook buiten schooltijd, in de buurthuizen en op straat moeten vanuit de culturele sector projecten geïnitieerd worden om mensen bij de kunsten en daarmee bij elkaar en bij de maatschappij te betrekken.

Kunstinstituten zijn publieke, vrije domeinen waar kennis- en ideeënuitswisseling plaatsvindt. Omgevingen waar uitdrukking wordt gegeven aan zowel gemeenschappelijkheden als tegenstellingen. Deze plekken kunnen een soort parallelle wereld creëren waar mentale processen plaatsvinden. Zo kan het kunstinstituut een laboratoriumfunctie vervullen waar gezamenlijk gezocht kan worden naar oplossingen voor de knelpunten in de maatschappij. Omdat de overheid zelf ook de antwoorden op alle vragen waarvoor de veranderde maatschappij ons stelt niet heeft, doet zij er goed aan het domein van de kunst aan te grijpen als plek waar culturen samenkomen en waar gezocht wordt naar antwoorden die de mondige, autonome burger van vandaag de dag serieus neemt en hem voedt

en vormt binnen een maatschappelijke context.

### Tot slot

Uit het voorgaande zijn drie aspecten van community art naar voren gekomen die maken dat de kunstvorm nauw aansluit bij en geboden is in de huidige tijd. Het aspect van interactiviteit betreft burgers op een actieve manier bij creatieve en democratische processen en geeft ze daarin een verantwoordelijkheid waar de assertieve burger van vandaag de dag om vraagt. Door het procesmatige en experimentele karakter vervult community art een laboratoriumfunctie. Zij kan de voedingsbodem zijn voor theorievorming over de kwesties waarvoor de hedendaagse samenleving zich gesteld ziet. Door de positionering binnen het publieke domein tot slot is community art een plaats voor interventie, voor discussie, confrontatie en toenadering.

In Nederland is zoals gezegd community art nauwelijks ontwikkeld of geïnstitutionaliseerd omdat de 'hoge kunsten' altijd Den Haags voorrang verdienden. De term verscheen voor het eerst pas in het vooradvies van de Raad voor Cultuur in 2003. In de *Cultuurnota 2005 – 2008* is het eindelijk tot een belangrijk punt gemaakt. Bij de overheid groeit nu klaarblijkelijk het besef dat community art een rol kan spelen in het bevorderen van sociale cohesie; dat interactie tussen burgers niet evident is maar wel noodzakelijk voor een leefbare toekomst van Nederland. Voor de verwezenlijking van dat doel is community art een noodzakelijk instrument. Laat ons hopen dat ze in de nabije toekomst haar maatschappelijke rol maximaal kan uitoefenen.

*Stichting InterArt ontwikkelt verschillende workshops en projecten speciaal voor jongeren. Op dit moment zijn eveneens de voorbereidingen voor een grootschalig community art project gestart. Kijk op [www.stichtinginterart.nl](http://www.stichtinginterart.nl) voor meer informatie.*



# Publiekseducatie in musea

## Singer Laren als voorbeeld

*Elke Pluijmen*

Van alle culturele instellingen hebben musea het duidelijkst een educatieve taak, al hebben ook theaters en bibliotheken educatieve opdrachten. Het specifieke van musea is hun collectie, die zich bij uitstek leent voor communicatie met het publiek. In de alom bekende en vaak geciteerde definitie van een museum (van de ICOM, de museumcommissie van Unesco) wordt die taak dan ook nadrukkelijk vermeld: 'Een museum is een permanente instelling ten dienste van de gemeenschap en haar ontwikkeling, toegankelijk voor het publiek, niet gericht op het maken van winst, die de materiële getuigenissen van de mens en zijn omgeving verwerft, behoudt, wetenschappelijk onderzoekt, presenteert en hierover informeert voor doeleinden van studie, educatie en genoegen'.

Toch had een museum tot aan het einde van de negentiende eeuw nauwelijks een publieksfunctie: als men al een museum kon bezoeken dan was er van overdracht, communicatie of educatie geen sprake. Pas vanaf circa 1900 stonden museumdirecteuren op die vonden dat de publiekstaak van musea groter moest worden, zoals Alfred Lichtwark in Hamburg en Hendrik van Gelder van het Haags Gemeentemuseum. Zij zagen veel in 'verheffing van het volk' en vonden dat musea daar een rol in konden spelen.

In tegenstelling tot het begin van de vorige eeuw neemt publiekseducatie heden ten dage in het takenpakket van een museum een belangrijkere plaats in. In een nieuwe definitie van 'museum', die door de Vereniging van voormalige Rijksmusea (VRM) wordt gehanteerd, komt dit duidelijk naar voren: 'Een museum is onderdeel van het collectieve geheugen van een samenleving. Een museum verwerft, documenteert, bewaart en communiceert objecten en andere uitingen van men-

selijke cultuur en omgeving. Het ontwikkelt en promoot kennis en biedt de mogelijkheid tot ervaringen die een beroep doen op al onze zintuigen. Het doel van het museum is kennis voor de burgers'.<sup>1</sup>

De vraag rijst hoe de opkomst en ontwikkeling van museumeducatie is verlopen. Wat betekent educatie op dit moment voor musea en hun publiek? Wordt er nog steeds 'opgevoed', ofwel worden de onwetenden 'opgetild' naar beter begripen? Bij de beantwoording van deze vragen zal zoveel mogelijk ingezoomd worden op Singer Laren.

### **Museumeducatie: van bevoogding naar dialoog**

In de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw dachten vooral socialistische cultuurdenkers na over de culturele opvoeding van de burger. In Den Haag combineerde van Gelder het directoraat van het Gemeentemuseum met het Gemeentelijk Archief. Hij ontwikkelde een theorie voor de 'culturele verlichting' van de Nederlandse arbeider, zoals in Amsterdam onder andere door wethouder Boekman ook werd gepropageerd. Wanneer de 'gewone man' tot de kunsten gebracht zou moeten worden, kon dat het beste volgens een geleidelijke aanpak, beginnende met een bezoek aan een museum dat dicht bij de ervaringswereld van alledag lag: een natuurhistorisch museum of, zoals in Den Haag vanaf 1909 mogelijk, een museum voor het onderwijs. Vervolgens was de doorsnee mens toe aan een bezoek aan een historisch museum. Pas daarna kon hij het aan om met de 'hogere kunst' geconfronteerd te worden en kon hij onder goede begeleiding een kunstmuseum bezoeken.



*Theaterworkshop in Singer (archief Singer Laren).*

Het educatieve werk heeft in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw een stevige plek verworven in de museumwereld. De onderwerpen 'publieksbegeleiding' en 'scholenbezoek' nestelden zich op de agenda van de stafvergaderingen van de musea die tot dan toe beheer en behoud als hun belangrijkste taken beschouwden. De educatieve afdelingen van musea kregen een meer vaste vorm dankzij het werk van een gestaag groeiend aantal educatieve medewerkers, vaak pioniers, in het Rijksmuseum te Amsterdam, het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden en het Haags Gemeentemuseum. Interessant is om te zien dat het belang van educatief werk in musea vooral vanuit het 'vormingswerk' werd gestimuleerd. De samenwerking die ontstond tussen educatief medewerkers van musea en 'vormingswerkers', met name van het Nederlands Centrum voor Volksontwikkeling, bleek zeer vruchtbaar en leidde tot de emancipatie van het

educatief werk in musea. Vooral de principes van de permanente educatie bleken in de museale context goed toepasbaar te zijn: musea fungeerden als tankstations. Plekken waar de zich voortdurend ontwikkelende en lerende mens even kon bijtanken.

De emancipatie van het educatieve werk ging niet altijd gemakkelijk. Meer behoudende groepen binnen de museumwereld zagen de pogingen om meer mensen te bereiken als een onwenselijke popularisering van het museum. Tentoonstellingen over alledaagse onderwerpen die een nieuw publiek bereikten en op een andere manier met kunstbegrippen omgingen, konden rekenen op heftige kritieken, zoals de serie tentoonstellingen aan het begin van de jaren tachtig over vormen van massacultuur in het Haags Gemeentemuseum.

In de jaren negentig van de vorige eeuw werd de educatieve taak van musea verder verbreed. Naast de toch nog zeer gewilde

rondleiding gingen ook evenementen en beleidseducatie een vaste plek krijgen.

De collectie zelf lijkt in de tussentijd aan directe aantrekkingskracht ingeboet te hebben. Om mensen te trekken moeten musea het steeds meer hebben van bijzondere evenementen als de Museumnacht en het Nationale Museumweekeinde. Deze vormen zware pijlers onder de museumeducatie naar het publiek toe.

### **Museumeducatie voor jeugd en onderwijs**

De grootste verandering deed zich voor in de taak die musea zichzelf opleggen richting het onderwijs. Bovendien verwacht ook de overheid dat zij die taak vollediger dan ooit uitvoeren. Nieuwe vormen van onderwijs zoals zelfstandig leren, het Nieuwe Leren, omgevingseducatie, geven musea kansen om hun unieke bezit, de voorwerpen, beter in te zetten voor gebruik door het publiek, c.q. de docenten en leerlingen. Daarnaast zijn musea, als zij de logistiek van het ontvangen van groepen leerlingen in de hand kunnen houden, ideale leerplaatsen. Dit geldt met name voor de leerlingen in het voortgezet onderwijs, die een praktijkgerichte VMBO-opleiding volgen.

Zeker wanneer er aansluiting wordt gezocht met de inhoudelijke vakken in het curriculum en de samenwerking tussen onderwijs en musea zo ver reikt dat aan implementatie en vakvervanging wordt gewerkt, kan de museale educatie goede resultaten bereiken. Dat geldt niet alleen voor het vak CKV (Culturele en Kunstzinnige Vorming), maar ook voor Wereldoriëntatie (Basisschool) en de zaakvakken in het voortgezet onderwijs: geschiedenis, aardrijkskunde, economie en maatschappijleer.

Sommige musea zetten de opgedane ervaring om in onderzoekeducatie voor het volwassen publiek, andere maken speciale kinderpresentaties, waarbij vooral kunstmusea op de leefwereld van de kinderen inspelen en minder op kennisoverdracht. Andere thema's die in een museale omgeving prima behan-

deld kunnen worden en waar de museale educatie een intermediaire rol kan spelen, zijn culturele diversiteit, sociale cohesie en interculturaliteit. Hoe ver musea hierin willen gaan, lijkt af te hangen van hun ideologische uitgangspunten: de politiek komt dichtbij en zoals we in Engeland kunnen zien, kan dat ook betekenen dat de politiek gaat bepalen welke richting men op moet gaan. In november 2005 heeft Staatssecretaris van der Laan een museumnota uitgebracht, *Bewaren om teweeg te brengen*, waarin zij aangeeft dat ze vindt dat musea nadrukkelijker voor hun publiekstaak moeten kiezen: de overheid moet ze daar dan ook op kunnen afrekenen. Hierin volgt zij het advies van de Raad voor Cultuur die in *Een vitaal museumbestel* uit september 2005 aangegeven heeft dat musea zich duidelijker moeten profileren. De raad erkent wel dat niet alle musea in staat zijn om nieuwe doelgroepen te bereiken of gezinnen te trekken. Ook voor de educatieve mogelijkheden betekent dat, dat het museum een heldere visie moet hebben op de (on)mogelijkheden voor vernieuwing en ontwikkeling.

Er zijn musea die met het publieksbereik ver gaan. Zij betrekken hun (potentiële) publiek intensief bij alles wat ze doen en maken dat zelfs tot hun hoofddoel. Ze willen midden in de samenleving staan en een museum van de dialoog zijn. De meest vruchtbare dialoog lijkt nu ook weer te ontstaan tussen degenen die sociaal werk verrichten in stads-wijken en de educatieve voorlopers in de museale wereld: net als in de jaren zeventig van de vorige eeuw komt de vernieuwing van museale activiteiten voort uit deze samenwerkingsverbanden.

### **Museumeducatie in het Gooi: Singer centraal**

Het Singer Museum te Laren viert dit jaar zijn vijftigjarig bestaan. Bij de heropening in mei 2006 door Hare Majesteit Koningin Beatrix was een van de jubileumzalen ingericht door een groep schoolkinderen uit Laren die, geïnspireerd door de collectie van Singer Laren,

creatieve projecten hadden uitgevoerd: van interviews op de Larense Brink met inwoners – over hun kennis van Laren als schildersdorp – tot het inrichten van een prachtig bakkermeubel. Het zijn allemaal zelfstandig bedachte en uitgevoerde educatieve projecten, die niet meer te vatten zijn onder 'de ideologie van het professionalisme', maar de volwassenwording van de museumeducatie aantonen. Daarmee is dit een mooi voorbeeld van de veranderingen die de museale educatie heeft meegemaakt in de afgelopen jaren. De democratisering van de educatie heeft zich, ondanks terugslagen, geleidelijk voortgezet. Paternalistisch optreden is niet meer de norm, de klant mag zelfbewuster kiezen voor educatie en de vorm waarin hij of zij die tot zich wil laten komen.

Hoe anders was dit in het midden van de

jaren tachtig. In 1983 werd er een onderzoek verricht in het Gooi naar educatief werk van musea, in het bijzonder van Singer Laren. Vanaf de oprichting in 1956 tot 1983 bleek Singer Laren eenmaal per jaar een educatief project voor het basisonderwijs te organiseren. Daarnaast trachtte de toen nog zeer kleine staf de individuele bezoeker tegemoet te komen door begeleidende tentoonstellings teksten te maken en informatie op stencil (!) mee te geven. Er was door de geringe mankracht geen ruimte voor een educatief beleid. De onderzoeker constateerde dat er in de collectie van Singer Laren veel mogelijkheden waren om te komen tot een gestructureerd educatief beleid met projecten voor de algemene bezoeker en het onderwijs. Aardig is, dat in het onderzoeksverslag, in 1985, de term 'doe-activiteiten' gehanteerd wordt.



*Leerlingen van College De Brink, Laren, tijdens project Maak een tentoonstelling in Singer (archief Singer Laren).*





*Basisschoolleerlingen tijdens project Lieveelingen in Singer (archief Singer Laren).*

Vanuit het Haags Gemeentemuseum begonnen, was dat een manier van educatief werken met kinderen die in kunstmusea veel waardering kreeg.

Singer Laren ging met de aanbevelingen aan de slag en ontwikkelde, in samenwerking met andere Gooise musea, die een Stichting hadden gevormd voor promotionele, educatieve en klantgerichte samenwerking, een educatief programma. Weliswaar werden de educatieve activiteiten nog niet ondersteund door het aanstellen van een eigen medewerker, maar de regionaal museumconsulent van Noord-Holland ontwierp ook voor Singer Laren verschillende lesprogramma's, onder andere over de stichters van het museum, William en Anna Singer. Het educatieve beleid kreeg structuur toen er budget werd vrijgemaakt voor het aanstellen van een educa-

tief medewerker, halverwege de jaren negentig.

Singer Laren is een expliciet kunstmuseum en in die context wordt de educatie door de bank genomen ook ontworpen: kunstbeschouwing, kunstenaars, kunstgeschiedenis zijn de thema's waaromheen zich de educatie beweegt. Nauw verwante cultuurhistorische onderwerpen, zoals het kunstenaarsdorp Laren en zijn landschappelijke omgeving, worden niet geschuwd.

Een andere manier van educatie bedrijven vond plaats in 2005. In dat jaar maakte Singer Laren een educatieve tentoonstelling over het conserveren van schilderijen en de daaraan verbonden kosten, waarbij ook de lijsten en de achterkanten van panelen en doeken aandacht kregen. Een nevendoelelstelling van Singer Laren was met deze tentoonstelling het

publiek meer inzicht geven in de onzichtbare kanten van het museale vak.

Het educatieve samenwerkingsverband in Gooi en Vechtstreek zal de komende jaren weer versterkt worden door een *Museum en School-project*, waarbij basisscholen een programma krijgen aangeboden in culturele instellingen, voor alle leeftijdsgroepen en aansluitend op hun curriculum. Ook Singer Laren werkt hieraan mee. In 1983 was de klacht van het onderwijs nog dat de museale educatieve programma's niet aansloten bij het onderwijs, laat staan dat de scholen aan lesvervangings in het museum konden werken.

Musea hebben geleerd om beter te luisteren naar de vragen die het publiek, ook het onderwijs, stelt. Voor scholen is contact met een museum dat luistert naar hun vragen de moeite waard om tijd in te steken: structureler en langduriger contact is dan het voordeel van de investering. Musea, en Singer Laren is hier een voorbeeld van, zijn zich bewust van hun opdracht om educatie uit te dragen, om zich steeds te vernieuwen en te trachten hun publiek, ook al komt dat niet altijd naar het museum, niet alleen te informeren, maar ook de gelegenheid te geven zich te verrijken en te ontwikkelen.

*Drs. Elke Pluijmen studeerde geschiedenis en specialiseerde zich in museumstudies. Momenteel werkt zij als museumconsulent bij Museaal & Historisch Perspectief Noord-Holland. Zij publiceerde ondermeer in TVE Cahier I – Lokale geschiedenis tussen lering en vermaak (Hilversum 2004).*

## Literatuur

- S. Carbone, 'Het museum van de dialoog'. In: *Museumvisie*, juli 2003, p. 32-33.
- Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap, *Bewaren om te weeg te brengen – Een museale strategie*, Den Haag 2005.
- Raad voor Cultuur, *Een vitaal museumbestel, advies over museale strategie*, Den Haag 2005.
- Stichting Omgevingseducatie Gooi, Vecht- en Eemstreek, *CKV opdrachten, o.a. de collectie van Singer Laren*, 1999.
- M. de Vreede, *Zicht op museumeducatie*, Utrecht 2002 (Cultuurnetwerk Nederland).
- G. van Wengen, *Educatief werk in musea*, Groningen 1975.
- Chr. Will, *Eindverslag Provinciaal Educatief Project voor de Gooise Musea, 1983-1985*, 1985.

## Internetbronnen

[www.singerlaren.nl](http://www.singerlaren.nl)  
[www.museumeducatie.nl](http://www.museumeducatie.nl)  
[www.cultuurnetwerk.nl](http://www.cultuurnetwerk.nl)

## Noot

- 1 Vertaling door de redactie. De oorspronkelijke Engelse tekst luidt: 'A museum is part of society's collective memory. A museum acquires, documents, preserves and communicates objects and other evidence of human culture and environment. It develops and promotes knowledge and offers experiences appealing to all our senses. It is open to the public and contributes to the development of society. The purpose of the museum is knowledge for the citizens.'

# Archiefnieuws

## Beeldende kunstenaars in archieven

Karin Abrahamse



De gemeenten Blaricum en Laren sloten zich in 1985 aan bij het Streekarchief Gooi en Vechtstreek te Hilversum. Sindsdien was het een wens om behalve de bestuursarchieven ook archieven te verwerven waarin juist de geschiedenis van het kunstleven in deze schildersdorpen was vastgelegd. Hoewel veel werd gepubliceerd over Gooise en vooral Larense schilders, bleek de behoefte aan nieuwe gegevens en derhalve aan meer bronnen en onderzoek niet verminderd.

Dit wil zeker niet zeggen dat de archieven van de gemeentebesturen zich niet voor verder onderzoek lenen. Uit de archieven van de gemeente Laren blijkt bijvoorbeeld, dat ze al sinds 1922 tentoonstellingen subsidieerden. Ook kan worden nagegaan hoe de gemeente door opdrachten en aankopen een eigen imposante kunstcollectie opbouwde met werk van Larense schilders of van schilders die Laren en het Gooi als onderwerp kozen. Tevens werd, al ver vóór de invoering van de Beeldende Kunstenaars Regeling, steun verleend aan 'noodlijdende' kunstenaars.

Het gezichtspunt van de overheid is ech-

ter uiteraard beperkt, een gemeentebestuur voert regels uit en bepaalt beleid. Vragen over hoe de kunstenaars werkten, in hun onderhoud voorzagen, in welke mate zij zich organiseerden en hoe de verhoudingen lagen tussen kunstbroeders en -zusters, kunnen niet uit deze archieven worden gedestilleerd.

Het was dan ook bijzonder welkom dat het Streekarchief in 2005 zowel het archief van *De Gooische Schildersvereniging* als dat van de *Vereniging van Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum* in bewaring kon nemen. Hierdoor werd (en wordt) het mogelijk een completer beeld van het kunstleven in het Gooi te verkrijgen.

### *De verenigingen*

De oudste van de twee verenigingen is 'Laren-Blaricum', zoals het in de wandelgangen wordt genoemd. Zij was de opvolger van de *Coöperatieve Schildersvereniging Laren-Blaricum*. Die vereniging, kort na de Eerste Wereldoorlog opgericht door onder anderen Co Breman en Herman Heijenbrock, had als doel vriendschappelijke samenwerking en de gezamenlijke inkoop van materialen en eventueel brandstoffen. Na slechts enkele jaren, in 1921, ontstond hieruit de nog steeds bestaande Vereniging van Beeldende Kunstenaars die beoogde de geestelijke en materiële belangen van haar leden te behartigen.

Men combineerde het culturele met het commerciële door verkooptentoonstellingen van leden te organiseren. Sociëteitsavonden met lezingen over alle takken van kunst, over kunstkritiek maar ook over de belastingwetgeving moesten de leden zowel binden als 'geestelijk verrijken'. Locatie voor deze activiteiten was vanzelfsprekend Hotel Hamdorff. Daarnaast werd een winkel geëxploiteerd met kunstenaarsbenodigdheden en diep in de

## TEEKENING



Tekening van de hand van R.W. Illner ingeplakt in het programma voor de kunstavond van de Vereniging van Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum op 23 september 1933 (coll. Archiefaanwinsten, SAGV).

crisistijd sloot de vereniging ten behoeve van de leden een contract met een handelaar voor het leveren van goedkope steenkool. De vereniging was een groot succes. In 1921 telde de vereniging 48 leden, zes jaar later was aantal gegroeid tot 151.

Misschien was die snelle groei de verklaring voor het 'schisma' dat zich voordeed in 1935. Een groep leden, ontevreden over het gebrek aan kwaliteit onder hun collega's binnen de vereniging, beëindigde het lidmaatschap en richtte *De Gooische Schildersvereniging* op. Onder de oprichters waren Willem Dooyewaard, David Schulman en Toon de Jong. De vereniging organiseerde vanaf het ontstaan tweemaal per jaar, elke zomer en rondom elke jaarwisseling, verkooptentoonstellingen. De werken werden gejureerd door

een commissie uit de leden. Dat leidde regelmatig tot conflicten – over niets viel zo te twisten als over smaak en over het antwoord op de vraag 'wat is goede kunst'. In 1948 stapte J. Rijlaarsdam op als lid na een bezoek aan zijn atelier door de tentoonstellingscommissie. De commissie had zich daarbij negatief over zijn werk uitgelaten.

Door de jaren heen bleven de verenigingen onafhankelijk van elkaar tentoonstellingen organiseren in Hamdorff en sinds 1978 in Singer. Zeventig jaar na de scheuring bracht de gelijksoortigheid van de belangen en activiteiten de verenigingen tot het besluit samen te werken. In de zomer van 2005 werd voor het eerst een gezamenlijke tentoonstelling georganiseerd in de zalen van Singer (*Samen. Kunstenaarverenigingen in Singer Laren*). De Gooische Schildersvereniging is, na precies 70 jaar en bestaande uit nog slechts 11 leden, in september van datzelfde jaar ontbonden. Op één lid na zijn alle kunstenaars overgegaan naar de Kunstenaarsvereniging Laren-Blaricum.

### *De archieven*

Zo gelijk als de verenigingen waren in hun doelstellingen, zo verschillend zijn de archieven die zij vormden. Het archief van De Gooische Schildersvereniging is gestructureerd rondom de vele verkooptentoonstellingen, elk met een eigen dossier. Daarnaast is er een redelijk complete ledenadministratie en zijn ook de (financiële) jaarverslagen in praktisch ononderbroken serie aanwezig. Het archief met een omvang van ruim een meter

**DE GOOISCHE SCHILDERS-VEREENIGING**  
HEEFT DE EER U EN UWE DAMES UIT TE NOODIGEN TEGEN-  
WOORDIG TE WILLEN ZIJN BIJ DE OPENING VAN HARE

**KERST-TENTOOINSTELLING**

IN DE KUNSTZAAL VAN HOTEL HAMDORFF TE LAREN N.H.  
OP ZATERDAG 21 DECEMBER A.S., 'S NAMIDDAGS 3 UUR.

EERE-GROEP VAN WERKEN VAN W. G. F. JANSEN  
TER GELEGENHEID VAN ZIJN 75<sup>e</sup> VERJAARDAG.

HET BESTUUR:

DAVID SCHULMAN, Voorzitter :: W. v. NIEUWENHOVEN, Secretaris  
W. A. KNIP, Penningm. :: A. G. HULSHOFF POL :: W. G. F. JANSEN

DE TENTOONSTELLING ZAL DAGELIJKS VAN 10-8 UUR GEOPEND ZIJN VAN 21 DEC. '48 - 8 JAN. '49



dateert van 1935-1985. Helaas is er nadien weinig genotuleerd en zijn er weinig stukken die herinneren aan tentoonstellingen en financiële zaken bewaard gebleven.

De tentoonstellingsdossiers vormen boeiende lectuur – correspondentie van het bestuur met leden over de verkoopresultaten, krantenknipsels met recensies, verzekeringsbescheiden – samen geven ze een goed beeld van zowel de kwaliteit als van het succes van de exposities. Deze werden overigens niet alleen in Laren gehouden, in de zomer van 1953 exposeerde de vereniging bijvoorbeeld in het Grand Hotel te Scheveningen. Ook andere tentoonstellingen zoals die ter ere van W.H. Singer in Hamdorff, in hetzelfde jaar, worden in het archief gedocumenteerd. Het archief is nog in bewerking maar goed toegankelijk.

Hoe anders is het archief van 'Laren-Blaricum'. Hier kan men eigenlijk niet spreken van een archief, als tot stand gekomen in het kader van het functioneren van bestuur en vereniging. Het is in feite een verzameling. Het bestuur heeft haar leden opgeroepen alle stukken die verband hielden met het verleden van de vereniging af te staan. De reden hiervoor was dat er eigenlijk nauwelijks verenigingsarchief was. De elkaar opvolgende secretarissen droegen onderling weinig aan elkaar over, een enkel dossier, een ledenregister wellicht, maar doorgaans hield men de stukken, ook na aftreden, bij zich.

De oproep aan de leden leverde een hoeveelheid materiaal op die het gemis aan andere verenigingsstukken bijna te niet doet: catalogi, krantenknipsels, 'werkboeken', affiches, bestuursmededelingen, losse notulen etc. Compleet is het allemaal nog niet maar tezamen en na ordening geeft het genoeg stof voor onderzoek naar ook deze vereniging en haar leden.

Ruim anderhalve meter archief is bij elkaar gebracht, daterend van 1921-1995. Jongere stukken berusten nog bij de vereniging. Door de vrij willekeurige verzameling van al deze losse stukken zal de bewerking nog wat tijd nemen. Onderzoek in het archief is echter nu al, met wat tijd en geduld, mogelijk.

## Archiefdiensten Tussen Vecht en Eem

### Streekarchief Gooi en Vechtstreek (SAGV)

Archiefdienst voor Blaricum, Hilversum, Laren en Wijdemeren  
Bezoekadres: Melkpad 26 (gebouw Publiekszaken), Hilversum

Openingstijden: ma-do 8.30-16.30 uur, vr gesloten

Postbus 9900, 1201 GM Hilversum

Tel. 035-6292646, fax 035-6292505

E-mail: sagv@hilversum.nl

internet: [www.hilversum.nl/streekarchief](http://www.hilversum.nl/streekarchief)

*N.B: Het Streekarchief is in afwachting van nieuwbouw gevestigd op een tijdelijke locatie waar slechts een deel van de archieven is ondergebracht. Andere delen berusten bij het Noord-Hollands Archief of zijn tijdelijk gesloten. Meer informatie telefonisch of op de internetsite.*

### Stads- en Streekarchief te Naarden (SANMB)

Archiefdienst voor Bussum, Huizen, Naarden en Muiden

Bezoekadres: Cattenhagestraat 8, Naarden

Openingstijden ma-vr 13.30-16.30 uur, di ocht. op afspraak

Postbus 5000, 1410 AA Naarden

Tel. 035-6957811, fax 035-6944449

E-mail: [stadsarchief@naarden.nl](mailto:stadsarchief@naarden.nl)

Internet: [www.naarden.nl](http://www.naarden.nl), volg link Stads- en Streekarchief

### Gemeentearchief Weesp (GAW)

Bezoekadres: Stadskantoor, Nieuwstraat 70a, Weesp

Openingstijden: ma, di, do 9.00-12.00 uur

Postbus 5099, 1380 GB Weesp

Tel. 0294-491226/491391, fax 0294-414251

E-mail: [info@weesp.nl](mailto:info@weesp.nl)

### Archief Eemland

Archiefdienst voor Amersfoort, Baarn, Eemnes, Leusden, Renswoude en Woudenberg  
Bezoekadres: Stadhuisplein 7, Amersfoort

Openingstijden: ma-vr 9.00-17.00 uur, do 18.00-20.00 uur, za 9.00-12.00 uur

Postbus 4000, 3800 EA Amersfoort

Tel. 033-4695017, fax 033-4695451

E-mail: [archiefeemland@amersfoort.nl](mailto:archiefeemland@amersfoort.nl)

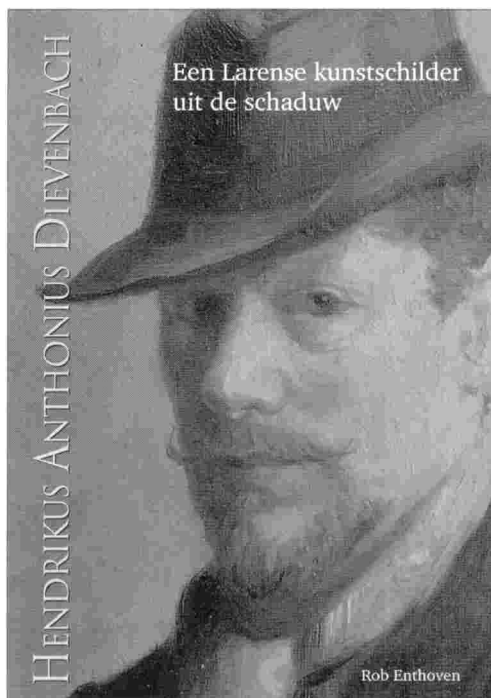
Internet: [www.archiefeemland.nl](http://www.archiefeemland.nl)

# Boekbespreking

## Hendrikus Anthonius Dievenbach – Een Larense kunstschilder uit de schaduw

Begin dit jaar verscheen het boek *Hendrikus Anthonius Dievenbach – Een Larense kunstschilder uit de schaduw* ter gelegenheid van zijn zestigste sterfdag. De ondertitel van het boek is met zorg gekozen en past bijzonder goed bij deze schilder. *Uit de schaduw*, want wie kent nu nog deze kleine meester? Tussen Larense kunstenaars Neuhuys, Mauve, Sluijters, Hart Nibbrig, Moes en Mondriaan wordt zijn naam zelden genoemd, terwijl Dievenbach toch 36 jaar van zijn leven in Laren woonde en werkte. Deze publicatie maakt duidelijk hoe dat komt. In het handzame boekje wordt aandacht besteed aan het leven en werk van Henri Dievenbach, met bijzondere aandacht voor zijn portretten, de perceptie van het werk en de leerlingen die hij had, het kunstenaarsdorp Laren en de Vereniging Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum, waar hij lid van was. Zijn jubilea en persoonlijke herinneringen aan Dievenbach zijn in aparte hoofdstukken beschreven.

Henri Dievenbach, geboren in 1872, groeide op in Haarlem en Amsterdam. Zijn vader was hoofdopzichter van Paviljoen Welgelegen in Haarlemmerhout, waar een deel van de rijkscollecties van levende meesters werd beheerd. Toen Henri veertien was verhuisde het gezin naar Amsterdam, waar vader hoofdopzichter van het Rijksmuseum werd. Zodoende maakte Dievenbach al jong kennis met de grote kunst. In Amsterdam volgde hij eerst tekenlessen op de avondambachtschool, vanaf zijn twintigste (1892) studeerde hij aan de Rijksacademie. Daar kreeg hij onder andere les van August Allebé en Nicolaas van der Waay. In deze tijd maakte hij kennis met Piet Mondriaan, een van zijn medeleerlingen en Sam van Beek, met wie hij een atelier deelde. Deze schilders hebben eveneens enkele jaren in Laren gewoond en gewerkt.



In 1897 trouwde Dievenbach met Maria ter Weeme, de zus van een bevriende schilder. Een jaar later werd hun oudste zoon Hendrik geboren. Kort daarna (1899) verhuisde het jonge gezin naar Hilversum. In deze tijd reisde Dievenbach onder andere naar Heeze (NB), dat net als Laren veel kunstenaars trok, om te schilderen. Hij trof daar Willem van Nieuwenhoven met wie hij bevriend raakte. In 1910 liet Van Nieuwenhoven een villa bouwen in Laren om zich daar te vestigen. In ditzelfde jaar verhuisde ook Dievenbach met zijn gezin naar Laren.

Laren stond in die jaren bekend als kunstenaarsdorp. Het dorp trok vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw kunstenaars aan die rust en ruimte zochten. Ze waren

gecharmeerd van de onaangetaste natuur en de eenvoud van de bewoners. Dit leverde geliefde onderwerpen aan schilders als Anton Mauve en Albert Neuhuys, zoals schaapskuddes op de hei, boereninterieurs en moeders met kinderen. De schilderijen die zij en hun navolgers maakten lagen goed in de internationale kunstmarkt, wat meer kunstenaars aantrok. Maar in Laren leefde ook een enorme vrijheid van gedachte, waardoor er ruimte was voor nieuwe ontwikkelingen in de kunst zoals het luminisme en geometrische stilering, waarbij Jan Sluijters, Piet Mondriaan en Bart van der Leek grote vooruitgang in de ontwikkeling van de kunst hebben geboekt.

Henri Dievenbach liep in die ontwikkeling niet voorop. Hij experimenteerde niet of nauwelijks en volgde geen stromingen als pointillisme, expressionisme of kubisme,

maar werkte gedurende zijn gehele werkzame leven figuratief in een traditionele stijl. Zijn geïdealiseerde interieurs met moeders met kinderen, stilleven, landschappen en portretten stralen een sfeer van nostalgie uit. De meeste werken zijn niet gedateerd, wat het voor de auteur moeilijk maakte om het werk in de tijd te plaatsen.

Dievenbach verkocht regelmatig werk aan het buitenland, met name aan de Verenigde Staten, maar na de crisisjaren werd dit moeilijker, waardoor hij tijdens zijn leven grote armoede heeft gekend. De kunstenaar betaalde zelfs een treinkaartje, de kolenleverancier en de tuinman met een schilderij. Ook deed hij mee aan een prijsvraag van de gemeente Laren voor steun aan noodlijdende kunstenaars, waarbij alle deelnemende kunstenaars f 140,- ontvingen voor hun inzending. De winnaar van de prijsvraag ontving een extra



H.A. Dievenbach, *Bruggetjes te Giethoorn*, olieverf op doek, 30,5 x 40,5 cm (particulier bezit).

geldbedrag, maar dat ging naar een ander. De gemeente Laren heeft momenteel vijf werken van Dievenbach in haar collectie, waarbij mogelijk verschillende steunaankopen zijn geweest. In museumcollecties is de schilder niet vertegenwoordigd. De meeste werken van de kunstenaar bevinden zich nu dan ook in particuliere collecties en bij kunsthandels.

Het lidmaatschap van kunstenaarsverenigingen Sint Lucas en Arti et Amicitiae maakte het voor Dievenbach mogelijk om met vaste regelmaat te exposeren. Hij zond jaarlijks werk in voor de verkooptentoonstelling van Sint Lucas en tweemaal per jaar deed hij mee aan de tentoonstelling van Arti et Amicitiae. Tweemaal heeft hij uit het Davidsfonds van Arti et Amicitiae een uitkering ontvangen voor kunstenaars 'van bijzondere aanleg'.

Dievenbach en zijn vrouw hebben zich actief ingezet voor de kunstenaarsgemeenschap in Laren en Blaricum. Zij beheerden namelijk vanaf 1924 het kunstenaarsbenodigdhedendepot van de Vereeniging Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum, waarvan Dievenbach sinds de oprichting in 1921 lid was. Kunstenaars konden er met korting allerlei materialen kopen. Het beheer van het winkeltje kostte veel tijd en werd vooral gedaan door Maria Dievenbach. Hoewel het eigenlijk vrijwilligerswerk was, betaalde de vereniging het echtpaar hiervoor een onkostenvergoeding van f 200,- en later f 250,- per jaar, wat gezien hun financiële situatie zeer welkom was.

Ondanks de minder goede verkopen had Dievenbach tijdens zijn leven een goede re-

putatie. Dat hij gewaardeerd en zelfs geïmiteerd werd blijkt uit toeschrijvingen uit veilingcatalogi. Ook heeft hij enige tijd enkele leerlingen gehad. Bij de jubileumtentoonstellingen bij zijn zestigste en vijfenzestigste verjaardag verschenen er positieve recensies in kranten.

Deze studie van Rob Enthoven, rijk geïllustreerd met kleurenafbelingen, laat zien dat Henri Dievenbach zeker op het juiste moment op de juiste plaats was: Laren aan het begin van de twintigste eeuw. En hij zat in het goede circuit van talentvolle Larense schilders. Hoewel Dievenbach zelf enig talent had, is hij zoals veel van zijn Larense collega's niet boven het maaiveld uitgekomen. Enthoven heeft een uitgebreide inventarisatie gemaakt van werken van Dievenbach en er maar liefst 121 kunnen achterhalen. Het boek geeft duidelijke informatie en is vooral interessant voor eigenaars van werk van deze kunstenaar.

Op een plek en in een tijd waarin veel kunstenaars actief zijn worden natuurlijk alleen de allerbeste herinnerd. Wellicht is daarom dit boekje al een waardevolle publicatie – om te voorkomen dat Dievenbach geheel in de schaduw zal verdwijnen.

*Linda Barendse*

Rob Enthoven, *Hendrikus Anthonius Dievenbach – Een Larense kunstschilder uit de schaduw*, 88 p., kleurenillustraties, Laren 2006, Uitgeverij Van Wijland, ISBN 907728500-8, prijs € 14,95.



# Activiteitenagenda actueel

Eva Schild-Schofaerts

## Historisch Café Naarden.

Maandagavond 18 sept.: prof. dr. Gerrit Schutte spreekt over: *Katholiek en protestant tussen Vecht & Eem ca. 1550-1750*. Hoe verliep de reformatie hier en hoe gingen protestanten en katholieken daarna met elkaar om? Vanaf 20.00 uur in De Turfloods (Nieuwe Haven 33). Zie ook het gelijknamige artikel in TVE nr. 2 van mei 2006 p. 69 t/m 74.

## Singer Laren 50 jaar

Oude Drift 1, Laren (NH)

Inlichtingen: 035-5393939 / [www.singerlaren.nl](http://www.singerlaren.nl)

Geopend: di t/m za 11-17 uur en zo 12-17 uur.

**Tentoonstelling:** *Loving Art. De William en Anna Singer Collectie*, 13 sept 2006 t/m 7 jan 2007, die is gewijd is aan de oorspronkelijke kunstcollectie van het echtpaar Singer. Dankzij unieke bruiklenen uit Noorwegen en de Verenigde Staten toont Singer Laren nu de topstukken van deze internationale verzameling, waaronder werk van Amerikaanse impressionisten zoals Walter Griffin, Robert Miller en Willard Metcalf, een grote groep sculptuur van Auguste Rodin, werk van Franse kunstenaars zoals Corot, Fantin-Latour, Millet e.a. als ook Aziatica.

**Publicatie:** Het onderzoek naar de internationale Singer-collectie leidde ook tot de eerste verzamelersbiografie van William en Anna Singer en biedt een blik in het kosmopolitische leven van dit unieke echtpaar met een groot gevoel voor de gemeenschap in het bijzonder op het gebied van kunst en cultuur. *Loving Art. De William & Anna Singer Collectie*, auteur: Helen Schretlen, met een bijdrage van Jean Woods. Verschijnt in het Nederlands en Engels bij Waanders Uitgevers, ca. € 35.

## Publieksactiviteiten:

*Living history:* Elke zondagmiddag v.a. 14.00 uur: Twee acteurs dwalen door de zalen als Anna Singer en Joop Doijewaard en vertellen de verhalen achter de collectie.

*Introductie tentoonstelling:* 21 & 28 sept, 19 & 26 okt, 23 & 30 nov, 21 & 28 dec om 12.15 uur. Met koffie en dennenkoek, € 7,50 p.p. excl. museumtree. Boeking niet nodig.

*Muzikale rondleiding:* zo 8 okt en 5 nov; 13.30, 14.30, 15.30 uur. Kamerskoor Saudade neemt u mee langs de Singercollectie. Gratis voor museumbezoekers.

*Singer Laren KinderKunstdag:* 24 okt, 14.00-16.00 uur. Ontdek het museum en ga zelf aan de slag als acteur of kunstenaar! Gratis voor kinderen van 6 t/m 12 jaar. Via [receptie@singerlaren.nl](mailto:receptie@singerlaren.nl) aanmelden.

Kijk voor meer activiteiten voor kinderen op [www.singerlaren.nl](http://www.singerlaren.nl).

*Lezing Loving Art:* 2 nov 2006, 20.15 uur, door Helen Schretlen, auteur van de publicatie. € 20,00 incl. koffie/thee en een bezoek aan het museum. Reserveren theaterkassa 035-393933.

*Christmas High tea:* 14 t/m 31 dec 2006 (1<sup>e</sup> kerstdag gesloten) tussen 15.00 en 17.00 uur. Onbeperkt keuze uit sandwiches, scones en cake en div. thee in de Singer foyer. € 15.00 p.p. Boeking niet nodig.

## Uit de vaste collectie:

*Singer solo: Ferdinand Hart Nibbrig:* 14 mei 2006 t/m 4 maart 2007. Een overzicht van het werk van Ferdinand Hart Nibbrig (1866-1915), die vanaf 1894 in Laren woonde.

*Modernisme uit de Singer Laren collectie:* 14 mei 2006 tot juni 2007. In de vernieuwde tuinzaal een overzicht van het modernisme uit de eigen collectie van Singer Laren aangevuld met bruiklenen.

## Het Huizer Museum Het Schoutenhuis

Achterbaan 82, 1271 TZ Huizen

Inlichtingen: 035-5250223

[info@huizermuseum.nl](mailto:info@huizermuseum.nl) / [www.huizermuseum.nl](http://www.huizermuseum.nl)

Openingstijden: di t/m za: 13.30-17.00 uur

Van 7 t/m 28 oktober is er een hedendaagse kunsttentoonstelling: *Huizer kunstenaars reageren op Collectie Huizer Museum*, ruim 25 kunstenaars van de atelierroute Huizen hebben werk gemaakt geïnspireerd op de Huizer Muts, Potterie de Driehoek of het schilderij de Kerkgang. Vanaf 4 november volgt de tentoonstelling *Ziel en Zaad* van de landelijke kunstenaarsvereniging AKKV, platform voor kunst, spiritualiteit en vormgeving. Zij reageerden op een tekst van C.P. Estes: 'Wat is dit proces van ziel en zaad dat lege grond aanraakt en weer vruchtbaar maakt?'

Op zondag 15 oktober heeft het museum, samen met het AKKV, de auteur Auke Jelsma uit Hilversum uitgenodigd om in het kerkje De Engel te Huizen een lezing te geven over zijn laatste boek: *Doorgang uit het dodenrijk; de mythe van Zwarte Mozes*. Dit i.v.m. de week van de geschiedenis. Het thema van de week: *Geloof en Bijgeloof* is hem op het lijf geschreven. Als kerkhistoricus weet hij van de smalle marge tussen geloof en bijgeloof. Als auteur van verhalen en romans slaagt hij erin mensen ook uit vroegere tijden tot leven te brengen. Locatie: De Engel, Cesar Francklaan 13 te Huizen NH. Tijd: 15.00 uur.

## Stichting Tussen Vecht en Eem

# Colofon

De Stichting Tussen Vecht en Eem (TVE) is een samenwerkingsverband van meer dan 30 lokale en regionale organisaties op historisch en aanverwant gebied. De Stichting bevordert en verbreidt de kennis op historisch gebied betreffende de streek. Voorts ijvert zij voor het behoud van cultuurhistorische en karakteristieke waarden. Donateurs van TVE ontvangen het tijdschrift gratis.

Website: <http://www.tussenvechteneem.nl>

### Donatie / Abonnement

e-mail: [penningmeester@tussenvechteneem.nl](mailto:penningmeester@tussenvechteneem.nl)

Abonneren geschiedt door zich aan te melden als donateur. De minimum-donatie bedraagt € 15,50 per jaar. Aanmelden als donateur kan het eenvoudigst door overmaking van de eerste donatie op Postbank girorekening 3892084, t.n.v. Tussen Vecht en Eem, onder vermelding van **Nieuwe donateur 2006** en **volledige naam en adres**. Dit bespaart postzegels of telefoonkosten. Ook kan men zich aanmelden bij de penningmeester van TVE, p/a Plantsoen 14, 3755 HJ Eemnes, telefoon 035-5310115 of per e-mail.

### Dagelijks bestuur

e-mail: [secretaris@tussenvechteneem.nl](mailto:secretaris@tussenvechteneem.nl)

dr. H.C.M. Michielse (voorzitter) – Huizerstraatweg 37, 1411 GL Naarden – 035-6944091

mr. H. Lustig (secretaris) – Karel Doormanlaan 65, 1271 CB Huizen – 035-5267945

dhr. P. van Oven (penningmeester) – Plantsoen 14, 3755 HJ Eemnes – 035-5310115

ing. J.J. Groeneveld – Zilver schoon 37, 3755 TH Eemnes – 035-5381609

drs. J.E. Lamme – Sterrelaan 31, 1217 EW Hilversum – 035-6244974

### Algemeen bestuur

Vertegenwoordigers van: Historische kring *Baerne* | Historische kring Bussum | Historische kring Blaricum | Historische kring Eemnes | Historische kring *In de Gloriosa* Ankeveen, 's-Graveland, Kortenhoef | Hilversumse historische kring *Albertus Perk* | Historische kring Huizen | Historische kring Laren | Historische kring Gemeente Loenen | Historische kring Loosdrecht | Historische kring Stad Muiden | Stichting *Comité Oud Muiderberg* | Vereniging *Werkgroep Vestingstad Naarden* | Historische kring Nederhorst den Berg | Historische kring Weesp | Archeologische Werkgemeenschap voor Nederland, afdeling *Naardinc klant* | Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek, Hilversum | Stads- en Streekarchief Naarden, Muiden, Bussum en Huizen te Naarden | Stadsarchief Weesp | Vereniging *Curtevenne*, 's-Graveland | Vereniging van Vrienden van het Gooi | Nederlandse Genealogische vereniging, afdeling Gooi en Eemland | Geologisch Museum Hofland, Laren | Stichting *Couleur Locale*, Blaricum | Museum Hilversum | Stichting *Hilversum, Pas Op!* | Stichting Huizer Museum | Stichting Omgevingseducatie Gooi, Vecht- en Eemstreek | Werkgroep klederdrachten Eem- en Gooiland | Singer Museum, Laren | Stad en Lande Stichting | Stichting Vrienden van het Nederlands Vestingmuseum, Naarden | Stichting *De Hof*, Hilversum | Stichting *Weesp Kijk Uit!*, Weesp | Stichting *Behoud het Oude Dorp*, Huizen | Stichting *Karakteristiek Blaricum*

### Redactie

e-mail: [redactie@tussenvechteneem.nl](mailto:redactie@tussenvechteneem.nl)

dr. H.C.M. Michielse (hoofdredacteur a.i.) – Huizerstraatweg 37 – 1411 GL Naarden – 035-6944091

ing. J.J. Groeneveld (illustratie- en eindredactie) – Zilver schoon 37, 3755 TH Eemnes – 035-5381609

drs. E.C. Schild-Schofaerts (secretaris) – Hamerstraat 77, 1402 PS Bussum – 035-6918978

drs. I. Middag (gastredacteur, Singer Laren) – Oude Drift 1, 1251 BS Laren, 035 – 5393939 (kantoor)

dhr. R. Gortzak – Ruthardlaan 31, 1406 RR Bussum – 035-6912071

dhr. A. Medema – Gele Plomp 54, 3824 WK Amersfoort – 035-6957815 (kantoor)

drs. D.C. Veltman-Lubbers – Abel Tasmanstraat 21, 1212 BC Hilversum – 035-6857005

drs. M.L.T. Witte – Stromboli 24, 3524 WR Utrecht – 030-2897983



Ateliërcafé *Eetselegenheid*  
**Mauve**  
*Schilders van Laren*

Brink 1, 1251 KR Laren  
Telefoon 035-538 09 90  
Fax 035-531 60 48  
Website: [www.mauve.nl](http://www.mauve.nl)  
E-mail: [info@mauve.nl](mailto:info@mauve.nl)

*Dagelijks geopend vanaf  
11.00 uur voor lunch,  
diner of een drankje*

*Elke 6 weken een  
nieuwe menukaart*

*Seizoensgerechten  
en specialiteiten*

*Groot terras*

*Aparte zaal (Eetkamer)  
voor grote gezelschappen  
(voor feesten en partijen)*

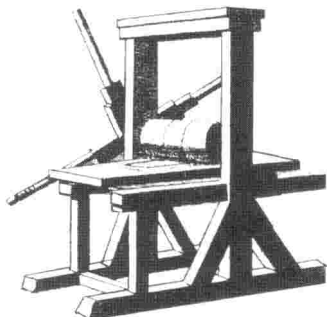
*Wisselende exposities*

*Larense kunstcollectie*

*Saksische boerderij  
in het hartje van Laren*

## KUNSTHANDEL COPERNICUS

Antieke prenten, objecten, decoraties,  
meubelen, rariteiten, lijstwerk,  
bemiddeling, taxatie



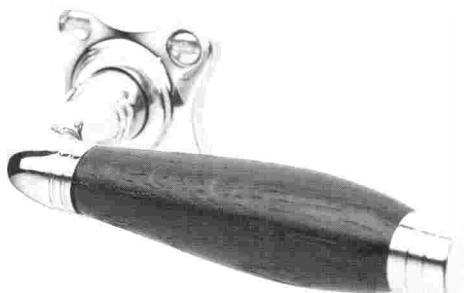
C. Bakkerlaan 65  
hoek Naarderstraat  
1251 BP Laren  
Tel. 035 - 683 5269  
Mobiël: 06 - 2238 8128

# Kerkhof

Als dé specialist in mooi hang- en sluitwerk presenteren we een enorme collectie deurkrukken en knoppen. Van onvergetelijke klassiekers tot eye opening design. Toonaangevend in modellen in de 30-er jaren stijl.

Naarderstraat 12-14, Laren ('t Gooi)  
tel. (035) 539 53 03

[www.kerkhoflaren.nl](http://www.kerkhoflaren.nl)



*Goylant*®



# 

## Larense Boekhandel

*voor wie van boeken houdt*

Naarderstraat 9 1251 AW Laren tel.: 035 538 23 12  
fax: 035 531 81 14 e-mail: [larenseboekhandel@libris.nl](mailto:larenseboekhandel@libris.nl)



# JUBILEUMVEILING VEILINGHUIS VAN SPENGEN



Dit jaar bestaat ons veilinghuis **60 JAAR** en dat wordt gevierd met een spectaculaire jubileumveiling. Wij veilen vanaf 23 oktober meer dan 2.500 kavels w.o. veel werk van Larense schilders.

**KIJKDAGEN:**  
**20, 21 en 22 oktober**  
**van 11.00 tot 17.00 uur**  
**VEILINGDAGEN:**  
**23 t/m 30 oktober**

 **VEILINGHUIS  
VAN SPENGEN**



F. W. Baerveldt, registerveilinghouder / gecertificeerd registertaxateur kunst en antiek  
Koninginneweg 25 1217 KR Hilversum, Tel.: 035 - 640 09 89, [www.vanspengen.com](http://www.vanspengen.com)

  
*Hillen*

**MAKELAARDIJ**

G.VAN AMSTELSTRAAT 272, 1215 CS HILVERSUM

TEL. (035) 621 88 48

[WWW.HILLENMAKELAARDIJ.NL](http://WWW.HILLENMAKELAARDIJ.NL)

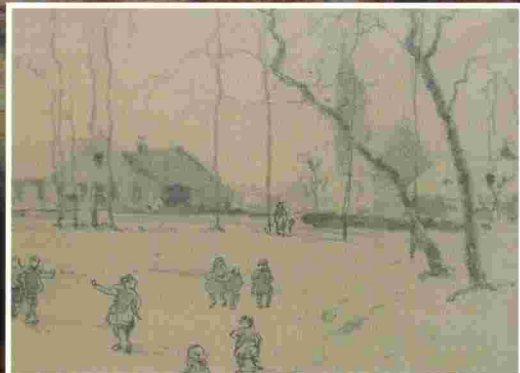
Aan- en verkoop o.g.  
*'t Gooi* woonmagazine  
op aanvraag

Beëdigd taxateur





# ART GALLERY ART GALLERY FLAVA ART GALLERY ART GALLERY



KUNSTHANDEL IN 19E- EN 20E EEUWSE TRADITIONELE SCHILDERKUNST • INKOOP EN VERKOOP • TAXATIES, BEMIDDELING, VRIJBLIJVEND ADVIES • EIGEN SCHOONMAAK/RESTAURATIE ATELIER • SPECIALE AANDACHT VOOR GOOISCHE SCHILDERS/LOKATIES

Flava Art Gallery • Kapelstraat 26 • 1404 HZ Bussum • Telefoon/fax: 035 691 43 50

U VINDT ONS OP INTERNET: [WWW.FLAVA-ART-GALLERY.NL](http://WWW.FLAVA-ART-GALLERY.NL)