

Etalage van artistieke aspiraties

Het atelier van Willem van Konijnenburg

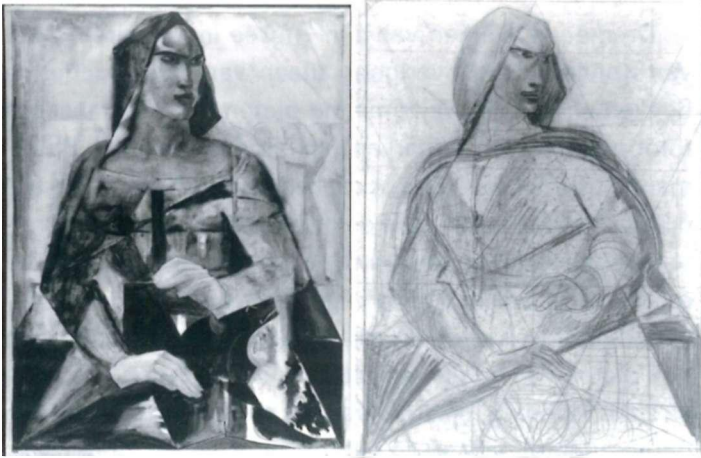
Mieke Rijnders



1 Schoorsteenmantel met *Centaur* uit 1907-1908 met links daarvan een tekening van Van Konijnenburg van een gekroonde figuur boven een reproductie van Leonardo's *Mona Lisa*.

• Willem van Konijnenburg is met Hendrik Willem Mesdag en Piet Mondriaan één van die kunstenaars die hun atelier behalve als werkruimte ook inrichtten als etalage van hun artistieke uitgangspunten. Mesdag (1831-1915) omringde zich met het werk van de kunstenaars met wie hij zich verwant voelde: zijn Haagse School collega's en de schilders van de School van Barbizon, maar ook zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapschilders. Net als de andere schilders van de Haagse School beschouwde hij zich als de voortzetter van hun schildertraditie.¹ Die continuïteit maakte hij zichtbaar door hun werk te midden van dat van hemzelf en dat van zijn tijdgenoten op te hangen. Omdat hij geld genoeg had kon hij het zich veroorloven hun werk te kopen en hoefde hij zich niet met reproducties te behelpen. Bij Mondriaan (1872-1944) weerspiegelt de (her)inrichting van zijn achtereenvolgende ateliers (overigens net als de vormgeving van zijn uiterlijk) zijn artistieke ontwikkeling. Twee uitersten worden zichtbaar in twee atelierfoto's.² Op de eerste uit circa 1907 zit Mondriaan bebaard en bebaard ineengedoken op zijn divanbed aan een tafel te lezen. Dit atelier op Sarphatipark 42 in Amsterdam was ingericht als een magazijn met de figuratieve werken in rijen tegen de wand. In 1934 kijkt hij *clean shaven* en zelfbewust in de lens, de arm daadkrachtig in de zij gestoken.³ Het atelier op 26 rue du Départ in Parijs was uitgebalanceerd als zijn abstracte composities: neo-plasticisme in drie dimensies. Het effect van het Parijse atelier op bezoekers was dat van een semi-religieuze beleving.⁴

Ook voor Van Konijnenburg (1868-1943) representeerde de inrichting van zijn atelier zijn artistieke beginselen. Net als Mesdag omgaf hij zich met werken van meesters



2a Willem van Konijnenburg, *De Krijger*, 1917, aquareel, 111 x 84 cm, Drents Museum, Assen.

2b Willem van Konijnenburg, *Studie voor De Krijger*, circa 1917, zwart krijt op papier, 61 x 36 cm, Gemeentemuseum Den Haag.

in wier traditie hij zich plaatste. Net als bij Mondriaan is de inrichting programmatisch voor zijn eigen kunst.

Van Konijnenburg had vanaf voorjaar 1907 de voormalige regentenkamer in het zeventiende-eeuwse Hofje van Nieuwkoop aan de Prinsegracht in Den Haag als atelier ter beschikking gekregen (afb. 1). Kort daarvoor had zijn artistieke heroriëntatie vaste vorm gekregen. Hij had zich afgekeerd van het realisme van de schilders van de Haagse School wier ateliers hij als dertien-veertienjarige had bezocht en op wie hij zijn koers had afgestemd.⁵ In die tijd stond de Haagse School gelijk aan vernieuwing en moderniteit, maar ook, en niet minder aantrekkelijk, aan succes. Werk van schilders als Mesdag, Jacob en Willem Maris vond in eigen land gretig aftrek en was ook in het buitenland zeer gewild.⁶

In hun kielzog volgde een generatie schilders die min of meer succesvol op hetzelfde stramien voortborduurden. Van Konijnenburg was een van hen, maar bij hem bleef het beoogde succes uit. De dood van zijn vader in 1894, waarmee diens financiële ondersteuning wegviel, dwong hem het roer om te gooien. Waar hij tevoren de landschapsschilderkunst van de Haagse School en de School van Barbizon als na te volgen voorbeelden en zag, vertegenwoordigde zij nu datgene waartegen hij zich meende te moeten afzetten. Het landschap werd vervangen door de geheroïseerde mens. Theoretische bespiegelingen schragen zijn nieuwe kunstpraktijk.⁷ In het eerste decennium van de twintigste eeuw legde Van Konijnenburg een 'idealistisch' fundament onder zijn kunst: 'Wij, die in de impressionistische school, dat is in het materialistische, onze jonge leerjaren hebben doorgebracht, hebben veel volharding en arbeid nodig om nu het impressionisme verlaten is, om idealistische opvattingen tot volledige vormuitdrukking te brengen'.⁸ Het idealisme kreeg een classicistische vorm. In zijn geschriften zette Van Konijnenburg een gedetail-

leerd systeem van regels uiteen aan de hand waarvan absolute schoonheid tot uitdrukking gebracht kon worden. In zijn kunst demonstreerde hij de toepassing van die regels. Het opbouwen van de compositie op basis van symmetrie vanuit een mathematisch grondpatroon was het meest in het oog springende element daarvan (afb. 2a en 2b). Het streven naar harmonie stond bij dit alles voorop. Van Konijnenburg oriënteerde zich stilistisch en thematisch op de grote kunst uit het verleden, maar is in deze oriëntatie vrijer dan de classicisten voor hem, voor wie de Griekse sculptuur uit de klassieke periode en/of de schilderijen van Rafaël als richtsnoer golden. Hij gaf vorm aan een modern classicisme. Rolmodel waren niet langer succesvolle tijdgenoten als Mesdag, maar een renaissancekunstenaar als Leonardo da Vinci: 'Jopie [Joseph Kronig, een bevriende kunstkenner] zeer verheerlijkt met de brief met de prachtige tekening van Leonardo – wil zeggen Willem van Konijnenburg', schreef de kunstgeleerde Abraham Bredius aan Van Konijnenburg op 14 september 1928.⁹ Wat hier zo terloops wordt geschreven, werd gevoed door een langdurige en openlijke identificatie van Van Konijnenburg met Leonardo.¹⁰ In zijn atelier afficheerde hij zijn band met Leonardo door diens werk een prominente plaats te geven. Zo hing een ingelijste reproductie van de *Condottiere* uit het British Museum, waarvan lange tijd werd aangenomen dat het een zelfportret was, vóór de deur van het atelier onder een tekening van Van Konijnenburg. Links van de schoorsteenmantel hing onder een tekening van een gekroonde figuur met lange golvende haren diens *Mona Lisa* (afb. 1).

Privé-canon

De inrichting van het atelier laat zich lezen als een illustratie van Van Konijnenburgs artistieke beginselen. Vrijwel direct nadat hij het had betrokken, had hij een blikvanger opgezet voor de schoorsteenmantel: *Centaur*.¹¹ De meeste centauren uit de Griekse mythologie stonden bekend als wild, in de ban van lust, gewelddadig en onbetrouwbaar: een gevaar voor de menselijke samenleving.¹² Voor Van Konijnenburg vertegenwoordigde de centaur tegengestelden in zijn wezen: dier en mens, zinnelijkheid en redelijkheid, lichamelijke kracht en geestelijke wijsheid, wilde natuur en gedisciplineerde beschaving, en speciaal de synthese van deze tegengedelen: de overwinning van de geest op het stoffelijke. Dat laatste wordt benadrukt door de houding van de centaur en de omgeving waarin hij is weergegeven: zich al schietend met pijl en boog omdraaiend in een wilde sprong hoog in de lucht boven de bergen. Over dit werk noteerde de kunstcriticus Albert Plasschaert op 5 oktober 1907, waarschijnlijk uit de mond van zijn vriend: 'verbeelding van de hoogheid van den menschelijken geest, schietend over en boven alles en dieper dan alles'.¹³ De bergtop-

pen zijn, net als op Van Konijnenburgs rotslandschappen, tekeningen van de berggidsen en portretten van roofvogels, het grensgebied voor het aan de aarde gebondene en de regionen van de geest, het domein van zijn kunst.

De wanden van het atelier waren behangen met ingelijste reproducties. De criticus Kasper Niehaus noemt in zijn beschrijving van het atelier in 1925 het portret van Battista Sforza van Piero della Francesca in de Uffizi in Florence en een portret van Giuliano de' Medici van Botticelli, waarvan zich een versie in het toenmalige Kaiser-Friedrich-Museum in Berlijn bevond.¹⁴ Foto's van het atelier, die alle van na Van Konijnenburgs dood dateren, doen vermoeden dat ze in een visuele dialoog met elkaar en met het werk van Van Konijnenburg waren opgehangen. Zo hing zijn *Meisje met gazelle* uit circa 1933 boven Angelo Bronzino's portret van Ugolino Martelli uit het Kaiser-Friedrich-Museum, het contrast accentuerend tussen een zacht vrouwelijkheidsideaal en een hard mannelijkheidsideaal dat in zijn werk bijvoorbeeld in *Overgave* uit 1917 tot uitdrukking komt.¹⁵ Wat verder opvalt in de inrichting is de ver doorgevoerde symmetrie in de plaatsing van de objecten. Zo waren de talloze kaarsenkroonluchters zo gehangen dat zij de symmetrische indeling van de atelierwanden vanuit de middenas versterkten. Met oog voor detail werd een centraal geplaatst beeld van de Heilige Catharina, patrones van de wijsgeren, geflankeerd door een weegschaal met twee metalen bakjes waaruit varens en anjers staken (afb. 3).



3 Een hoek in het atelier, links van de schoorsteenmantel. Op de kast staan twee afgietsels van beeldjes in gips of terracotta waarvan het linker een van de tien beeldjes is van het monument van Isabella de Bourbon in het Rijksmuseum. Links op de wand hangt onder meer Rembrandts *Saskia met pluimhoed* uit 1634.

De meeste werken van zijn 'musée imaginaire' kende Van Konijnenburg overigens alleen van reproducties in boeken en van zijn verzameling platen van het Italiaanse fotobureau Fratelli Alinari en van uitgever Friedrich Bruckmann in München.¹⁶ Zijn bezoeken aan het buitenland zijn op één hand te tellen. Aan de muur hingen vooral portretten: behalve van de genoemde schilders van onder anderen Giovanni Bellini, Jan van Eyck en Rembrandt. In het bewaard gebleven deel van zijn privé-canon bevinden zich ook platen van Rogier van der Weyden, Antoon van Dyck en Hans Memling, maar vooral van Italiaanse meesters van de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw, onder wie, naast Leonardo, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Benozzo Gozzoli (diens fresco's in de kapel van het Palazzo Medici), Fra Angelico, Pietro Perugino, Andrea del Verrocchio (het ruitersstandbeeld van de condottiere Colleoni) en Michelangelo.

'heiligdom'

Kunst en leven vielen voor Van Konijnenburg op den duur samen. In dit opzicht lijkt Mondriaan op hem. Zoals Van Konijnenburg zijn werk aan steeds striktere regels onderwierp, zo legde hij met een ijzeren discipline zijn persoonlijk optreden steeds strakker aan banden, immers: 'Het scheppend vermogen dat altijd met een gevoelig hart en met een naar bewogenheid zoekend gemoed gepaard gaat, noodzaakt den kunstenaar door strenge tucht de lust naar uitbundigheid te ordenen en te begrenzen.'¹⁷ Zijn uiterlijk, zijn gebaren en zijn manier van spreken bracht hij in overeenstemming met de verheven taak die hij zijn kunst had toebedeeld. In het openbare leven cultiveerde hij het imago van estheet. Al in de jaren negentig van de negentiende eeuw kleepte hij zich als een 'dandy' – zo herinnerde een tijdgenote zich Van Konijnenburg in die jaren tenminste als 'een zeer modieus jongmensch met slobkousen en haast gestyleerd glad zwart haar'.¹⁸ Die zorg voor zijn kapsel was blijvend.

Aan de andere kant koesterde hij het imago van de asceet, de priester van het goddelijke die zich in alle teruggetrokkenheid wijdt aan zijn roeping.¹⁹ Om aan zijn ascetisme uitdrukking te geven en om hem 's winters warm te houden huldde hij zich in zijn atelier in een soort pij (afb. 4). 'Van Konijnenburg komt ons, – nog gekleed in z'n werkkostuum, een kamerjapon, bruin en ruig als een monnikspij, – hartelijk verwelkomend tegemoet.', schrijft Niehaus na zijn bezoek aan het Hofje van Nieuwkoop in hartje zomer 1925. 'Hij ziet er niet uit als die kunstenaars, lang van haar, kort van gedachte, die zich met een verouderde schilderachtige chic van het vulgus profanus trachten te onderscheiden, maar z'n zorgvuldig en correct uiterlijk van soberen dandy heeft een cachet van Engelschen eenvoud.'²⁰



4 Willem van Konijnenburg, 1926.

De plaats waar Van Konijnenburg zich terugtrok was zijn atelier. Typeringen van het atelier vestigen het beeld van een van de buitenwereld afgezonderde ruimte waarin de kunstenaar zich wijdde aan zijn taak. De componist en dichter Peter Spaan noemde het 'het stille, mysterieuze, buiten de wereld verloren, vertrek': 'Zijt *gij* het, dien ik in de Haagsche straten als een *dandy* ontmoet, zijt *gij* het, met wien ik in een hooggewelfde gothische zaal, gezeten *zij aan zij*, fluisterend sprak over de Verlossing en het Geluk door de Schoonheid? Zijt *gij* het, die in het stille, mysterieuze, buiten de wereld verloren, vertrek, met zekere hand de zilveren stift deed zwieren en zwenken over het witte papier? [...]'²¹ De dichter Jules Schürmann betitelde het atelier met 'heiligdom'.²² Hoewel het er in werkelijkheid bedrijvig aan toe moet zijn gegaan – hij gaf er les, werkte er met assistenten en ontving er critici, opdrachtgevers en verzamelaars van zijn werk – bleef tot ver na Van Konijnenburgs dood het beeld in tact dat hij er in afzondering had gewerkt en dat slechts een enkeling was toegelaten tot deze tempel van zijn kunst.²³

- Mieke Rijnders is docent bij de Faculteit der Cultuurwetenschappen van de Open Universiteit Nederland. Zij rondt een proefschrift af over Willem van Konijnenburg.

- 1 J.H. Kraan, 'De particuliere kunstverzameling van H.W. Mesdag', in: *Bijdragen uit het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, Den Haag 1990 (ook dubbelnr. *Oud Holland* 104 (1990) 3/4), pp. 185-207, p. 197 en afb. 10-14.
- 2 H. Henkels, 'Mondriaan in zijn atelier', in: tent.cat. *Mondriaan, Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder*, Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart), Den Haag (Haags Gemeentemuseum) en Baltimore (The Baltimore Museum of Art) 1980-1981, pp. 219-285; E. van Uitert, '“Parijs doet me goed ...” Het atelier van Piet Mondriaan, 26, rue du Départ', in: *Mondriaan Montparnasse*, (red. A. de Jongh-Vermeulen et al.) Amersfoort 2005, pp. 36-50, afb. 64: Mondriaan in zijn atelier op Sarphatipark 42, ca. 1907; afb. 69: Mondriaan in zijn atelier op 26 rue du Départ, 1934.
- 3 Voor de beeldtraditie van dit gebaar: J. Spicer, 'De renaissance-elleboog', in: *Gebaren en lichaamshouding van de oudheid tot heden*, (red. J. Bremmer en H. Roodenburg) Nijmegen 1993, pp. 98-144.
- 4 C. Blotkamp, 'Mondriaan <-> architectuur', in: idem, *Mondriaan in detail*, Utrecht/Antwerpen 1988, pp. 9-101, 'Het atelier: tempel der schoonheid', pp. 86-98.
- 5 'In deze jaren bezocht ik zeer dikwijls de ateliers van Mesdag, de Bock, W. Maris, de Zwart, Koster, Blommers [...]. Dit waren doorgaans lange bezoeken en bracht menigmaal 2½ à 3 uur bij hen door', in: *Gegevens door W. v Konijnenburg door hem zelf op 1 december 1907 me geschonken*, drie bladen, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (in het vervolg RKD), Den Haag, Archief A. Plasschaert.
- 6 Met name in Engeland, Schotland, Canada en de Verenigde Staten: H. Kraan, 'Erkenning en invloed in het buitenland', in: *De Haagse School. De collectie van het Haags Gemeentemuseum*, (red. J. Sillevius, R. Dorn en H. Kraan) Den Haag 1988, pp. 27-55; D. Dekkers, 'Goupil en de internationale verspreiding van Nederlandse eigentijdse kunst', *Jong Holland* 11 (1995) 4, pp. 22-36.
- 7 *Het wezen der schoonheid* en *De waarde der impressionistische schilderkunst* in 1908, *Karakter der eenheid in de schilderkunst* in 1910 en *De aesthetische idee*, persklaar in 1915, gepubliceerd in 1916.
- 8 W. van Konijnenburg aan F. Smiessaert, jan. 1915, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv.nr. 1976-2, nr. 151/2, 14Ab. Voor de gedrukte tekst van deze brief zie: M. Rijnders, '“Ik eerbiedig het nu bereikte”. Raadgevingen van Willem van Konijnenburg aan Frans Smiessaert', *Jong Holland* 6 (1990) 5, pp. 9-18.
- 9 A. Bredius aan W. van Konijnenburg, 14 september 1928, RKD, Den Haag, Archief W.A. van Konijnenburg.
- 10 Veelzeggend zijn in dit verband ook de bewoordingen waarin Richard Roland Holst zich tegenover Jan Greshoff uitte na het

- zien van Van Konijnenburgs werk op de ledententoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij in 1917: 'Ik was blij wat van V. Konijnenburg te hebben gezien, 't is zéér curieus. Leonardo werkt werkt, en als 't klaar was bleek 't een meesterwerk te zijn. V K neemt à priori aan dat hij een meesterwerk gaat maken, en de heele geestelijk en materieele mis en scène wordt daarop ingesteld. 't Lijkt dan ook wel bedriegelijk veel op een meesterwerk maar is 't niet. 't Lijkt mij een werkelijk meesterlijke Haegsche artistieke pose.'; R.N. Roland Holst aan J. Greshoff, 13 september 1917, Letterkundig Museum, Den Haag.
- 11 *Centaur*, 1907-1908, Gemeentehuis, Apeldoorn.
- 12 Er waren uitzonderingen. Chiron met name, de wijze centaur, aan wie de opvoeding van Achilles werd toevertrouwd, en Pholus, vermaard waarzegger, en Crotus, die de Muzen bijzonder dierbaar was. Van elk van deze drie werd gezegd dat hij na zijn dood een plaats aan de sterrenhemel kreeg, als Centaur of als Boogschutter.
- 13 A. Plasschaert, *Kleine notities*, 1904-1907, genummerd pp. 52-86, citaat op p. 79, RKD, Den Haag, Archief A. Plasschaert.
- 14 K. Niehaus, 'Een wandschildering van W.A. van Konijnenburg', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 35 dl. 70 (1925), pp. 81-85, in het bijzonder p. 81. Nu bevindt het portret van Giuliano de' Medici van Botticelli zich in de Gemäldegalerie in Berlijn.
- 15 *Meisje met gazelle*, circa 1933, particuliere collectie; *Overgave*, 1917, Gemeentemuseum Den Haag, respectievelijk afb. 256 en kleurplaat VIII in: M. Rijnders, *Willem van Konijnenburg 1868-1943*, Assen 1990. Het portret van Ugolino Martelli van Bronzino bevindt zich in de Gemäldegalerie in Berlijn.
- 16 Het bewaard gebleven deel daarvan bevindt zich in het Drents Museum, Assen (schenking Van Lamsweerde-Bernet Kemper). Zie voor de distributie van reproducties en het gebruik daarvan door kunstenaars: H. Balk, 'Liever reproducties!', in: *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, (red. M. Haveman, E. de Jongh et al.) Lochem/Amsterdam 2006, pp. 324-339, speciaal pp. 326-330.
- 17 W. van Konijnenburg aan 'mevr. Henricus-Schultze', de echtgenote van Henricus (= Hendricus Jansen), 9 februari 1921, Gemeentearchief Den Haag, OV/2 Personalia, Schildersbrieven.
- 18 *Albert Roelofs. Herinneringen van Herman Teirlinck, E.F. Roelofs-Bleckmann en J. Verspeyck-van der Elst*, (inl. T. Koolhaas) Den Haag 1951, p. 17. 'Hij zag er zeer dandy-eus uit', noteerde Plasschaert in september 1909: 'in 't zwart maar wit vest, en witte handschoenen.'; A. Plasschaert, *Notities*, 1909-1913, genummerd pp. 229-280, citaat op p. 240, RKD, Den Haag, Archief A. Plasschaert.
- 19 In *De aesthetische idee* stelde Van Konijnenburg dat het kunstenaarschap hem verplichtte 'tot vroom priesterschap in heiligen eeredienst.'; W. van Konijnenburg, *De aesthetische Idee*, Den Haag 1916, p. 43. Later zal hij noteren: 'Bij al de moeilijkheden die het kunstvak als roeping brengen [sic] heb ik ook toch zeker groote voorrechten gehad.'; W. van Konijnenburg, *de jeugd en de academie*, ca. 1940, RKD, Den Haag, Archief W.A. van Konijnenburg.
- 20 K. Niehaus, 'Een bezoek bij W.A. van Konijnenburg', *De Telegraaf* 31 juli 1925. Kort voor Van Konijnenburgs dood, heeft Chris de Moor hem nog getekend in zijn pij: 'Ik geloof dat de monumentale tekening die ik van hem maakte, zoals ik hem daar rustig zag zitten in die monnikspij (wie zou die voor hem gemaakt hebben?), spreekt van de bewondering en ook vriendschap die ik in die laatste jaren van zijn leven voor hem voelde.'; Chr. de Moor, *De eeuw is mooi begonnen maar niet uitgegroeid. Herinneringen van Christiaan de Moor*, (commentaar door H.P.S. de Groot), Amsterdam 1994, p. 111.
- 21 P. Spaan, 'Een teekening van W.A. van Konijnenburg', *De Nieuwe Gids* 28 dl. 1 (1913), pp. 795-796.
- 22 J. Schürmann, *Uren*, uit de bundel *Uit de stilte. Verzen*, Den Haag 1909, pp. 40-41.
- 23 H. H. Hoffmann, 'Het verborgen atelier', *Panorama* 37 (1961) 37, pp. 31-32; P. van der Eijk, 'Grootste wonder', *De Tijd/ Maasbode* 5 augustus 1961.

