



**ploeg  
jaar  
boek  
2012**

**ontdekkingen  
onderzoek &  
ontwikkelingen**

# Inhoud

MARIËTTA JANSSEN, DOEKE SIJENS  
REDACTIONEEL 4

ANNEKE DE VRIES  
HET CLUBIDEAAL VAN DE PLOEG 6  
De Rode Hel, het Prinsenhof en Jeanne de Blécourt

PETER JORDENS  
DAS PFERD STIRBT UND DIE VÖGEL FLIEGEN AUS 33

LUC MEGENS, FRANCESCA CATERINA IZZO,  
KLAAS JAN VAN DEN BERG  
JAN WIEGERS' MUSIC HALL. OOK EEN DANCING ROOM? 53

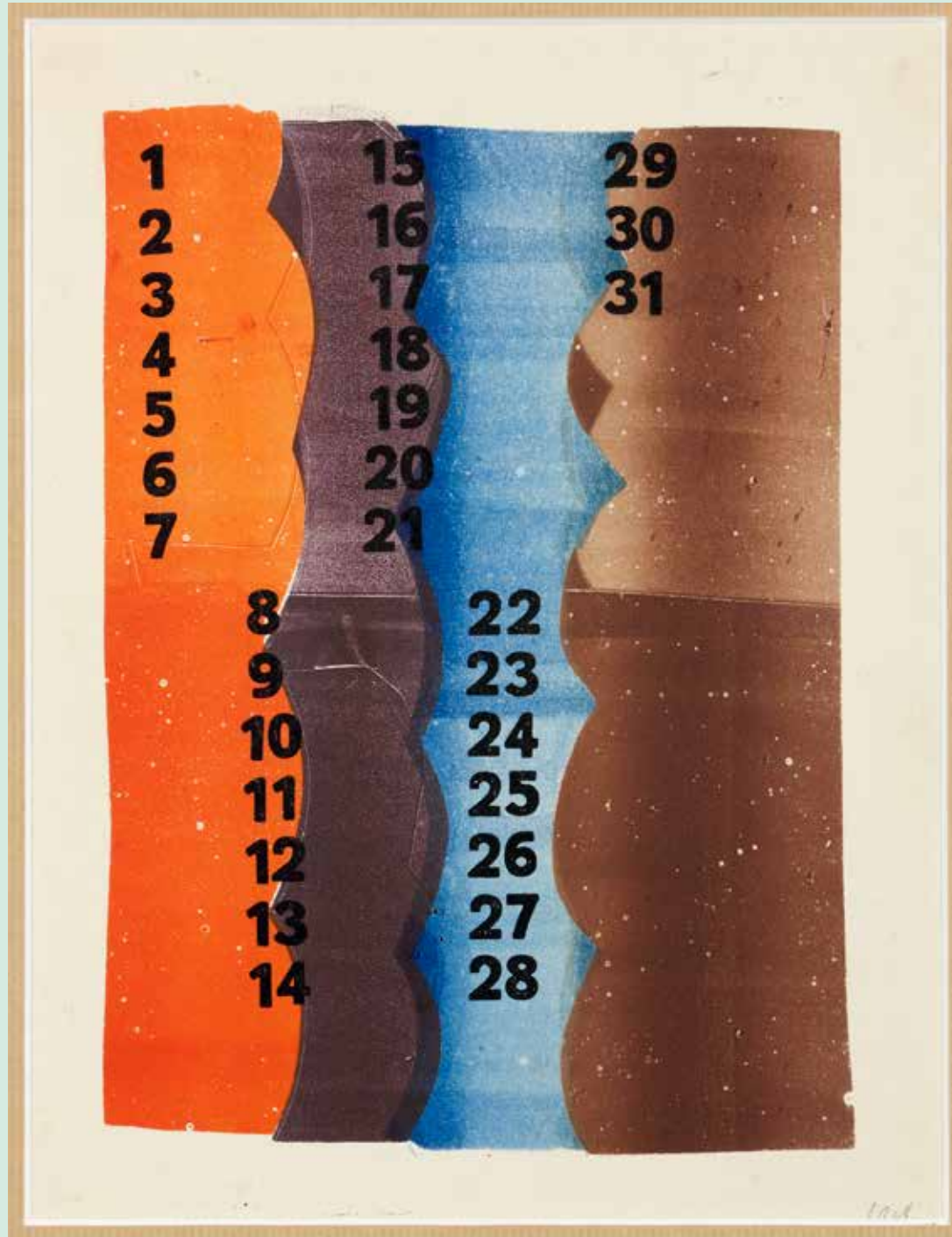
CEES HOFSTEENGE  
DE WACHERSHUISJES VAN JOB HANSEN 59

DOEKE SIJENS  
GRONINGEN, DE LISSABONSTRAAT BIJ AVOND 62

KRONIEK 65

PERSONALIA 89

PERSONENREGISTER 90



Hendrik Nicolaas Werkman, kalenderblad uit *Kalender* 1944, sjabloondruk, 1943, drukinkt op papier, 32 x 25 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer).

**Is het belangrijk te weten wie het naaktmodel was dat op veel werk van de Ploegschilders uit de jaren twintig te zien is? De wetenschap dat het om Jantje Bolt uit Middelstum ging, verandert niets aan de kwaliteit van de schilderijen, de etsen of de tekeningen waarop ze is uitgebeeld.**

De kennis over haar achtergrond, haar verdere leven en de manier waarop zij door de Ploegleden werd vereeuwigd, leert ons wel veel over de condities waaronder dit werk tot stand kwam. Jantje Bolt, die zich ook Jeanne de Blécourt noemde, is maar een facet van het 'clubideaal' van de leden van De Ploeg, zoals dat in een uitgebreid artikel van Anneke de Vries in dit jaarboek aan de orde komt. Job Hansen was gefascineerd door wachtershuisjes, die overal langs het spoor stonden. Minstens acht keer heeft hij zo'n huisje geschilderd, steeds op een andere manier. Zoals Cees Hofsteenge in dit jaarboek aantoont, schilderde Hansen steeds hetzelfde huisje: WH 8.

Dateringen, vormexperimenten en authenticiteit zijn aspecten van het werk van de Ploegschilders die blijven fascineren. Zo is nu eindelijk het prachtige maar wat datering betreft omstreden schilderij *Music Hall* van Jan Wiegers grondig onderzocht door Klaas Jan van den Berg, Luc Megens en Fransesca Izzo. In dit jaarboek leest u de resultaten.

Een vroeg werk van George Martens laat zien hoe de Ploegschilders zeer voorzichtig gingen experimenteren nadat Jan Wiegers uit Zwitserland terugkeerde. Van een expressionistische explosie was geen sprake.

Fascinerend blijven de internationale verbanden die ontstonden tussen schilders die ver van elkaar verwijderd werkten. Zo legt Peter Jordens in dit jaarboek een link tussen een collage van Lajos Kassák en een door Werkman uitgegeven boek. Moeten we die associatie plaatsen in het kader van de contacten van Werkman of heeft het te maken met de reislust van een andere Ploegschilder?

Ook in dit jaarboek vindt u weer een overzicht van alle tentoonstellingen, evenementen en publicaties waar Ploegschilders mee verbonden waren.

Er wordt wel eens geklaagd dat het zo stil is rond De Ploeg. Bezuinigingen, reorganisaties, beperkte budgetten eisen inderdaad hun tol. Maar het onderzoek gaat onverminderd door. En zoals u ook in dit jaarboek kunt zien: het bezit van zowel het Groninger Museum als Stichting de Ploeg werd in 2012 sterk uitgebreid.

# Het clubideaal van De Ploeg

DE RODE HEL, HET PRINSENHOF EN JEANNE DE BLÉCOURT

**D e P l o e g**  
 Het bestuur stelt U voor, tijdens het hier te houden Psychologen-congres van 5 tot 12 September een tentoonstelling te organiseren in het Prinsenhof van werken der leden. De leden worden verzocht schilderijen [hoogsten 5] in te zenden uiterlijk Donderdag 2 Sept., 'smiddags 12 uur, terwijl er dien dag van 5 tot 7 gelegenheid is het werk te jureeren. Architectuur wordt mede verwacht, alsook ter ev. aanvulling grafisch werk.

**V e r g a d e r i n g**  
 op Donderdag 2 Sept. 's avonds 9 uur in het Prinsenhof.  
 A g e n d a  
 1. Notulen & Ingekomen stukken  
 2. Verkiezing van een voorzitter  
 3. „ „ ophangcommissie  
 4. Mededeelingen & Rondvraag  
 H e t B e s t u u r

## VOOR HENK VAN OS

Het is september 1926 en De Ploeg protesteert. Het internationale psychologencongres dat de Rijksuniversiteit organiseert, wordt door het Kunstlievend Genootschap Pictura opgeluisterd met een speciale tentoonstelling van kunstenaars die hoofdzakelijk in de vorige eeuw zijn blijven steken.<sup>1</sup> Waar is de hedendaagse kunst? En vooral: waar zijn de vertegenwoordigers van het uitbundig bloeiende Groningse artistieke milieu? In het Prinsenhof zetten de Ploegers haastig een tegenexpositie in elkaar van eigen werk. Demonstratief spijkeren ze het frisse wit-rode affiche met grote zwarte letters van Hendrik Werkman op de poort.<sup>2</sup> Een foto van Enno Theijssen – bij mijn weten de enige die een affiche van Werkman in het contemporaine straatbeeld laat zien – maakt met grote directheid duidelijk hoe krachtig de ‘schok van het nieuwe’ voor Groningen moet zijn geweest: een schreeuw om aandacht die bovendien een brutale claim lijkt te leggen op het gebouw. Zo brutaal was deze actie echter niet. De kunstenaars van De Ploeg waren zo zelfbewust omdat ze in 1926 juist in het Prinsenhof eindelijk dachten te hebben bereikt wat ze al vanaf de oprichting zo graag wilden: een passend eigen onderkomen om te werken en te exposeren.

Hendrik Werkman, oproep van het bestuur van De Ploeg tot inzending van werk ter gelegenheid van het Internationaal Psychologencongres, boekdruk, 1926 (collectie Groninger Museum).



Enno Theijssen, Poort van het Prinsenhof met affiche *Exposition du Congrès* van Hendrik Werkman, september 1926. De identiteit van de dame is vooralsnog onbekend (collectie RHC Groninger Archieven, 1785-5259).

## HET CLUBIDEAAL

In de statuten die de Groninger Kunstkring De Ploeg kort na de oprichting in 1918 opstelt wordt het ambitieuze plan nog niet vermeld onder de doelstellingen, maar wat voorzitter Toon Benes tijdens een vergadering in 1921 treffend ‘het clubideaal’ noemt – ‘nl. het stichten van een verenigingsgebouw’ – is het terugkerende refrein in de Ploegnotulen vanaf de oprichting tot in de jaren dertig.<sup>3</sup> De vereniging treedt er begin 1922 mee naar buiten. Tijdens een bestuursvergadering op 1 april van dat jaar stelt Johan Dijkstra voor ‘tegen de aanstaande tentoonstelling een brochure te laten drukken, waarin wordt omschreven, wat De Ploeg tot dusver heeft gedaan en nog wenscht te doen.’<sup>4</sup> Het bestuur – vermoedelijk in de persoon van secretaris Dijkstra zelf – laat er geen gras over groeien: de tentoonstel-

ling in kwestie gaat een week later open en krijgt ter begeleiding een vouwblad met een uitvoerige tekst, waarin onder meer te lezen valt: ‘De vereniging tracht voor haar leden de gelegenheid tot werken te vergemakkelijken en daardoor individueel breder ontplooiing mogelijk te maken.’<sup>5</sup> Een van de voorzieningen die daartoe getroffen moeten worden, komt daarna aan de orde: ‘Het ideaal eens een eigen gebouw met expositiezaal en algemeen atelier [te bezitten] kon tot dusverre nog niet verwezenlijkt worden. Moge in de stijgende behoefte daaraan nog eens worden voorzien.’ Voor de pas opgerichte vereniging was het ontbreken van een eigen onderkomen inderdaad buitengewoon onpraktisch. De frequente vergaderingen vonden in zaaltjes plaats in Groningse cafés en waren daardoor niet altijd productief. Zo noteerde Ploeglid

Geert Streurman op 10 augustus 1918 – De Ploeg bestaat dan koud twee maanden – in zijn dagboek: ‘Avondvergadering van de Kunstkring, die ontzettend vervelend was. 1e. was er niets te bepraten, 2e hadden we een ongezellige zaal met slecht licht.’<sup>6</sup> Uit andere aantekeningen van Streurman weten we dat de vergaderingen zeker in de beginperiode werden gebruikt voor werkbesprekingen.<sup>7</sup> Vanaf november deed Streurman bovendien vrijwel wekelijks mee met de modeltekningsessies. Op 9 november 1918 vermeldde hij: ‘Vanavond heb ik tot 8 u. voor ’t eerst Modelgeteekend in de school in de Violenstraat. We hadden een prachtig model, een mooi gebouw ventje van ± 13 jaar. ’t Was er erg gezellig. Daarna vergadering.’<sup>8</sup> De school in kwestie was de gemeente-HBS; De Ploeg had daar van de gemeente de beschikking gekregen over de tekenzaal dankzij bemiddeling van Jan Jordens, die in 1915 tekenleraar was geworden aan de Rijks-HBS en meteen na de oprichting lid werd van De Ploeg.<sup>9</sup> Toen de gemeente in mei 1922 besloot om de huur te verhogen tot 120 gulden per jaar, werd de zaal voor de vereniging echter te begroetelijk.<sup>10</sup> Het vinden van een permanent onderkomen werd nu urgent. Al in 1921 had De Ploeg daarover contact gezocht met een andere vereniging: in de notulen van bestuursvergaderingen vinden we vermeldingen van gesprekken met A.T. Meijer en A.T. Leemhuis over een ‘verenigingsgebouw’.<sup>11</sup> Beide heren waren betrokken bij de Grunneger Sproak (toen nog Grönneger Spraak), net als De Ploeg een jonge club die een eigen pand zocht; kennelijk wilde de Kunstkring de mogelijkheid verkennen om bij de rap groeiende vereniging onderdak te vinden. De wederzijdse interesse tussen deze ongelijksoortige verenigingen komt ons nu misschien vreemd voor, maar een mogelijke verbindende schakel was P.J. Werkman, de oudere broer van Hendrik, die rond 1920 in allebei actief was.<sup>12</sup> De conclusie luidde hoe

dan ook in mei 1921 dat dit alles nog prematuur was; inderdaad werd het eigen gebouw van de Grunneger Sproak in de Akerkstraat, ontworpen door het architectenduo Kazemier en Tonkens, pas in 1926 geopend.<sup>13</sup>

Ondertussen had bij De Ploeg een veel ambitieuzer plan postgevat: al op de jaarvergadering van 13 mei 1922 (kort vóór de fatale huurverhoging van het tekenlokaal) discussiëren de leden over de mogelijkheid om het leeggekomen gebouw van de Academie Minerva, op de hoek van de Grote Markt en de Guldenstraat, ter ondersteuning van het Groningse kunstleven te gebruiken. In september wordt een adres gericht aan Burgemeester en Wethouders waarin de voorstellen gedetailleerd zijn uitgewerkt: de voormalige leslokalen op de eerste en tweede verdieping zouden geschikt zijn voor een Museum voor Moderne Kunst, en De Ploeg zou de zolder (gratis!) in gebruik kunnen krijgen als atelier, inclusief ruimte voor een leeszaal (een ‘boekrijcommissie’ was voortvarenderswijs al in december 1921 benoemd).<sup>14</sup> Het betreffende dossier in het Gemeentearchief laat zien hoe langdurig en serieus het plan werd besproken door verschillende gemeentelijke commissies – niet omdat De Ploeg ook maar een schijn van kans had om zijn ideeën verwezenlijkt te zien, maar omdat de gemeente het adres aangreep om de potentiële nieuwe functies van het pand te inventariseren.<sup>15</sup> Als de gemeente eindelijk in juni 1923, na driekwart jaar delibereren, alle onderdelen van het Minerva-adres afwijst, heeft De Ploeg net een maand tevoren een alternatief onderkomen gevonden: een verdieping in het pakhuis aan de Lage der A waar Hendrik Werkman een jaar eerder zijn drukkerij had gevestigd.

### TERUG NAAR DE RODE HEL

Wat er over het functioneren van dit legendarische Ploegatelier met de schilderachtige bijnaam ‘de Rode Hel’ bekend is, heeft Doeke

Sijens enkele jaren geleden al in het *Ploeg Jaarboek* op een rij gezet.<sup>16</sup> De episode van het onderkomen werd in 1938 – dus vijftien jaar na dato – gloedvol geschilderd door Johan Dijkstra: ‘Er wordt een home gesticht. Het eerste, een kleine roodgeverfde hel in den eenigen Groninger skyscraper. Er worden muren gesausd, waarbij de kracht van de Chianti wordt onderschat. Een gevulde tapkast. Couponboekjes. ’s Morgens om 9 uur halen sommigen al hun piereverschrikker. Leege flesschen en kruiken worden achter het gebouw “toe ’t raam uit” gegooid. De dikke vrouwen in de steeg kijken verachtelijk naar boven: “dij swienen”. [...] ’s Avond wordt er gewerkt, dat de lappen er af vliegen.’<sup>17</sup>

De vereniging voelde zich in het pakhuis kennelijk zo thuis dat ze zich op het adres Lage der A 13 in het *Adresboek* van 1924 liet opnemen. De ‘Groninger Kunstkring “de Ploeg”’ staat bovenaan een rijtje van vier gebruikers van het pand op dat moment, en dat maakt het mogelijk om de Rode Hel eindelijk nader te lokaliseren. Zoals bekend was de drukkerij van Werkman gevestigd op de tweede en derde verdieping.<sup>18</sup> De tekeningen bij Werkmans aanvragen voor een hinderwetvergunning laten zien dat het daarbij ging om het middelste en rechterdeel van het pakhuis (dat in feite uit drie smalle pakhuizen bestaat, die oorspronkelijk elk een huisnummer hadden).<sup>19</sup> Over de ‘Firma A. de Metz Groothandel Beschuits en Suikerwerken’ heb ik in dit verband geen nadere gegevens kunnen vinden, maar de vermelding van ‘L. Gudema Dames-Confectie’ is erg interessant.<sup>20</sup> Uit de aanvragen voor hinderwetvergunningen van Levie Gudema blijkt namelijk dat hij in 1922 een confectieatelier inrichtte op de bovenste twee van het zes verdiepingen tellende gebouw. Hij profiteerde daarbij van de schuine sheddaken met ramen,

Vermelding in het *Adresboek van Groningen*  
jaargang 1924, p. 567.

GRONINGER LEMMER STOOBBOEK	
Dagelijksche dienst op Sneek, Lemmer, Amst.	
6	Mag. N.V. Bouwmateri- alenhandel J. Ph. Broek- schmidt & Co.
7a	J. Scherphuis, Amanuens.
<b>A. (Lage der)</b>	
<i>loopt van A-straat</i>	
<i>tot Reitdiepskade.</i>	
1	N.V. Mennens & Co., Aan- nemers- en Scheepsbenoo- digdheden.
1a	A. Sundermeijer, Winkelchef.
2	Dekkleedenfabr. en Verh., Gebr. Waterborg.
3	Pakhuis „Frankrijk” (Graan- handel J. v. d. Berg).
4	J. D. Imelman, D. C. de Jonge, Drog. en Verfw. Mej. H. Schoondorp.
5	Pakhuis v. Gebr. Water- borg, Dekkl.fabr. e. verh.
6-7	Pakhuis van J. W. v. d. Meer.
8	R. Westers.
9	P. Westers, Werkman.
9a	J. Noordhoek, Voermansk. Wed. C. J. Tjebbes.
10	K. Rozema, Kellner. Mej. W. Koster, Coup. H. Hazenberg, Boekh. J. Venema, Kellner. H. Meester, Kantoorb.
11	K. de Vries.
12	Bestelkantoor, N.V. J. K. Hammingh. Kantoor Fa. Gebr. Kam- pinga, in Plantenboter, Marg. en Vet.
13	H. H. Garrelds, Meesterkn. L. J. Bruinsma, Pakhuis, „de Theems”.
14	Groninger Kunstkring „de Ploeg”.
15	Kantoor en Drukkerij van H. N. Werkman.
16	Firma A. de Metz, Grooth. Beschuits en Suikerwerk. L. Gudema, Dames- Confectie.
17	J. Reyenga.
18	Mej. M. Borgman, Huisjuffrouw.
19	H. Crol, Bevolking.
20	J. Boerema, Smid.
21	Graanpakh. H. N.
22	Kant. Fa. J. H.
23	Cargadoor, Sch.
23a	Kantoor H. J. T.
24	Aardappel- Cargadoor en
25	T. J. Tammes, Z.
25a	H. Kramer Sch.
26	S. J. Muis Jzn., N.V. Volksh.
26a	G. Boerema Hzn.
27	bouw Machines. Wed. G. Vuurste
28	26a W. Bolhuis, Wed. J. Tamme
28a	H. G. Meijer
29	Blok- en P.
29a	J. L. Kuipers, V.
30	29a J. Swart, Boekhu. P. M. Noorman
30a	F. R. Groeneve
31	Groer G. Gerritsma, J. Berg, Med. S.
31a	Pakh. Albers e
32	Schoenma
33	Mevr. S. M. v. H.
33a	Wed. T. de Vr
33b	R. Molenkamp, J. H. Wristers, Wed. E. Schut,
34	R. Molenkamp
35	J. J. Kleinberge
35a	K. ter Veld, Bl
36	H. Postema, Bl
36a	Mej. Emma K
37	Muz
37a	H. J. Braaksm
38	L. Oomkes, Kl
<b>Abeonstr.</b>	
<i>Loopt van Friesche</i>	
1	G. v. d. Boon
3	M. P. v. Melz
5	R. Mellens, We
7	Wed. H. v. d.

VOOR HANDELSDRUKWERK TEGEN BIL



P. Kramer, Pakhuizen aan de Lage der A, destijds in gebruik door distilleerderij De Oranjeboom, 1913 (uit *Groningen*, uitgegeven door de Commissie 'Plan 1913').

die bij een verbouwing in 1919 waren aangebracht als daglichtvoorziening voor de bovenste verdieping.<sup>21</sup> Aangezien de Rode Hel, in Dijkstra's beschrijving, 'boven Werkman' (dus boven de derde verdieping) gevestigd was, en Gudema op de verdiepingen vijf en zes, blijft er voor het Ploegatelier alleen de vierde verdieping over.<sup>22</sup> Het pand (dat wil zeggen, het middelste en rechterpakhuis van het blok van drie) had in eerste instantie één gebruiker (distilleerderij Oranjeboom en vervolgens telefoonfabriek TAFA) en werd pas vanaf 1922 in gedeelten verhuurd aan kleinere bedrijven. Werkman en Gudema trokken dus in feite in een nieuw bedrijfsverzamel pand en kregen elk twee hele verdiepingen in gebruik. Tussen de

drukkerij en het confectieatelier bleef een van de laagste verdiepingen van het pakhuis met de kleinste ramen eerst leeg – dat was de verdieping waarop De Ploeg met zo veel verwachtingen beslag legde.<sup>23</sup> Opmerkelijk genoeg prijst een recensent van het *Nieuwsblad* de zaaltjes nog wel vanwege 'voldoende en goed licht', maar dat was begin september.<sup>24</sup> Half oktober wordt in dezelfde krant (maar door een andere recensent) juist gemopperd: 'Jammer, dat de kleine ruimte en vooral de ongunstige belichting daarbij nog het donkere weer, het zien van een doek als no. 13 zittende jongensfiguur, moeilijk maken.'<sup>25</sup>

Het was dus geen wonder dat naarmate de dagen korter werden, het enthousiasme voor het atelier onder de Ploegleden terugliep. Voor bezoekers aan tentoonstellingen was de locatie, net buiten de diepenring, om nog een andere reden niet aantrekkelijk. In 1924 klagen bewoners van de Lage der A middels ingezonden stukken in het *Nieuwsblad van het Noorden* over de viezigheid op straat ('vooral tijdens Marktdagen') en de gevaarlijke verkeerssituatie door het grotendeels ontbreken van een trottoir.<sup>26</sup> De nadelen van het slechte licht en de ongunstige ligging (zowel in de stad als binnen het pand zelf) hebben er ongetwijfeld toe bijgedragen dat de Ploegleden na een jaar de hoge huurprijs van 312 gulden niet langer wilden opbrengen. Het jaarverslag over 1923-1924 vermeldt vooral dat het surveilleren bij tentoonstellingen een probleem vormde, en dat de modeltekenavonden steeds slechter werden bezocht.<sup>27</sup> De bekende schets die Johan Dijkstra maakte van een modeltekenavond in de Rode Hel met maar liefst acht Ploegleden (hemzelf meegerekend) is dus niet representatief.<sup>28</sup> Waarschijnlijk geeft het de laatste modeltekenavond in het pakhuis weer: dat zou de grote opkomst verklaren, en ook het feit dat Dijkstra, die zijn werk zelden van een jaartal, laat staan een datum voorzag, in de rechterbenedenhoek '1 Mrt 1924' noteerde.



Hendrik Werkman, reclamebiljet Bureau Claxon, boekdruk, 1927 (collectie Groninger Museum).

### BUREAU CLAXON

De Ploeg kreeg na dat ene jaar in het *Adresboek van Groningen* natuurlijk geen nieuwe vermelding. Daarvoor in de plaats vinden we in de editie voor 1925 een nieuwe interessante gebruiker op de Lage der A 13: "'Claxon", Architectuur – Reclame en Ontwerpen, toegep. kunst enz.' Tot nu toe wisten we alleen van het bestaan van Werkmans ontwerpbureau dankzij de opgewekte 'flyer' die hij drukte, met daarop een overzicht van de activiteiten van deze nieuwe onderneming.<sup>29</sup> Het brede assortiment aan service dat hierin wordt aangeboden lijkt haast te overmoedig om serieus te zijn, en Jan Martinet typeerde in zijn *Hot printing-catalogus* het stukje drukwerk dan ook als een 'ironisch gestelde aanprijzing van zijn commerciële activiteiten'.<sup>30</sup> Het was Werkman echter wel degelijk ernst. Dat blijkt niet alleen uit de vermelding in het *Adresboek* voor de jaren 1925-1927; hij plaatste ook op zijn minst twee keer een advertentie in regionale dagbladen, op 17 december 1924

Advertentie voor Claxon in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 17 december 1924 (collectie RHC Groninger Archieven).



in het *Nieuwsblad van het Noorden* en op 20 december 1924 in de *Provinciale Groninger Courant*. Ook daarin wordt de veelzijdigheid van Bureau Claxon benadrukt: het was niet alleen een reclamebureau – wat nog op een natuurlijk manier in het verlengde van de drukkerij lag – maar klanten konden er ook terecht voor opdrachten op het gebied van architectuur en toegepaste kunst. De folder vermeldt daarnaast onder meer ook beeldhouwkunst en het ontwerp van stands en ‘café- en cabaret interieurs’. Gezien de advertenties was dat geen olijke grootspraak, maar waarschijnlijk eerder een teken dat Werkman achter de welluidende bedrijfsnaam zijn krachten had gebundeld met die van anderen. Allereerst komt dan Jan Wiegers in beeld, die was opgeleid als beeldhouwer: het Claxon-logo, met de C als voorwiel van een automobiel, prijkt immers in 1925 op Wiegers’ winnende ontwerp voor het diploma voor de ‘GITOB’, de Grote Internationale Tentoonstelling op Bakkerijgebied; en in mei 1924 hadden Wiegers en Werkman al gezamenlijk de opdracht gekregen van het Ploegbestuur (waarin zij beiden op dat moment zitting hadden) om briefpapier te ontwerpen voor de kunstkring.<sup>31</sup> Ook de belofte op het gebied van architectuurontwerpen kon Werkman alleen waarmaken met hulp van buitenaf, misschien van Job Hansen, die in 1922 als bouwkundig tekenaar bij het architectenbureau van Evert van Linge in dienst was gekomen. Hansen werd in 1924 werkend lid van De Ploeg, maar had al een jaar eerder een tekst geschreven voor een tentoonstellingscatalogus van De Ploeg. Bij Van Linge ontwierp hij onder meer in 1925 een nieuwe winkelpui voor fotograaf (en Ploeglid) Steenmeijer in de Herestraat.<sup>32</sup> Dat Wiegers en Hansen juist in deze periode (maar ook in later jaren) tot Werkmans kring van intimi behoorden, blijkt bovendien uit de bijdragen die ze in 1923 en 1924 leverden aan vroege nummers van Werkmans tijdschrift *The Next Call*.<sup>33</sup>

In hoeverre de reclame voor Bureau Claxon ook daadwerkelijk opdrachten opleverde is nog een open vraag. Misschien trok het bureau wel enige aandacht; anders zou Werkman de vermelding in het *Adresboek* niet drie jaar hebben volgehouden. Waarschijnlijk is Claxon echter geruisloos uit beeld verdwenen, net als een vergelijkbare onderneming van een paar jaar eerder van Jan van der Zee, Wobbe Alkema en Johann Faber, het Atelier Voor Artistieke Reclame. Aan de oprichting van reclamebureau AVAR lag waarschijnlijk echter vooral de wens ten grondslag om gezamenlijk een goede, kostenbesparende werkruimte te hebben, kennelijk buiten De Ploeg om, al zal de hoop op commercieel succes vast ook een rol hebben gespeeld.<sup>34</sup> Claxon daarentegen, dat publicitair aan de weg blijkt te hebben getimmerd, moet in de eerste plaats een poging zijn geweest van Werkman c.s. om met een allround ontwerp bureau hun activiteiten uit te breiden; (kantoor-)ruimte zal het bureau in het pakhuis niet hebben ingenomen.

### NAAR HET PRINSENHOF

Op een ledenvergadering in juni 1924 werd de inventaris van het verlaten onderkomen aan de Lage der A op verzoek van Werkman (bij wie de zaken zolang waren gestald) bij opbod verkocht: de ‘bordjes, kopjes en schoteltes, gordijnen, likeurkelkjes en ranja-bokalen’ brachten 11 gulden op.<sup>35</sup> Kennelijk rekende niemand erop dat De Ploeg snel weer een eigen uitvalsbasis met bar zou krijgen. Het ‘clubideaal’ blijft echter onverminderd overeind, alleen worden de leden van de Kunstkring voorzichtiger. In ieder geval wordt er meteen naar een ruimte gezocht om het modeltekenen weer op te pakken – het tekenlokaal aan de Violenstraat is beschikbaar, alleen vindt men de huur te hoog.<sup>36</sup> De bovenzaal van café ‘t Hof in de W.A. Scholtenstraat (waar De Ploeg regelmatig vergadert), in juni 1924 zo gul aangeboden als gratis teken-

studio voor modelsessies, is in november nog steeds niet uitgetoetst.<sup>37</sup> Tussendoor heeft George Martens een andere proefballon opgelaten: de zolder boven het café van zijn vader, in het Stalstraatje vlakbij de Grote Markt, zou tot atelier verbouwd kunnen worden. ‘t Moet echter nog al wat kosten. Op voorstel van de voorzitter wordt de kwestie voorlopig opgeschort’, zo notuleert secretaris Herman Poort in september 1924.<sup>38</sup> Ook hierover vernemen we verder niets meer.

Intussen is er echter wel subsidie bij de gemeente aangevraagd, en in april 1925 wordt op een vergadering meegedeeld dat die ook inderdaad is toegekend voor de huur van een ‘localiteit’, ook al heeft De Ploeg op dat moment nog altijd geen onderkomen.<sup>39</sup> Dat verandert in de herfst van 1925 met het vrijkomen van de grote zaal van het Prinsenhof aan het Martinikerhof, waar De Ploeg in voorgaande jaren herhaaldelijk had geëxposeerd.<sup>40</sup> In feite maakt De Ploeg praktisch de gehele jaren twintig gebruik van het Prinsenhof, door Johan Dijkstra niet voor niets het ‘tweede home’ genoemd, na de Rode Hel.<sup>41</sup> Dat lijkt een sprong voorwaarts na het duistere pakhuis aan de wat groezelige Lage der A, maar aan de nieuwe locatie kleefden grote nadelen, die deels met de kleurrijke geschiedenis van het complex te maken hadden.

Het Prinsenhof, aan het eind van de vijftiende eeuw gebouwd als fraterhuis van de Broeders des Gemenen Levens, diende in de zestiende eeuw korte tijd als bisschoppelijk hof en had daarna tot begin negentiende eeuw de functie waaraan het zijn huidige naam dankt, namelijk de residentie van de stadhouder als die in Groningen verbleef. In de negentiende eeuw werd het ingericht als militair hospitaal en ten slotte, van 1898 tot 1921, als marechaussee-kazerne, wat de conditie van het complex geen goed deed.<sup>42</sup>

De eerste niet-militaire gebruiker van het Prinsenhof sinds ruim een eeuw was het Kunst-

lievend Genootschap Pictura, dat na een succesvolle periode in de bovenzalen van het Groninger Museum in 1920 dakloos dreigde te worden omdat het Museum de zalen voor eigen gebruik opeiste.<sup>43</sup> Als we de notulen van Pictura mogen geloven, kwam de oplossing voor het huisvestingsprobleem in november 1920 tijdens een vergadering praktisch uit de lucht vallen, dankzij een interventie van het pas geïnstalleerde bestuurslid J.A. Mulock Houwer, die hier zijn dubbele pet van directeur Gemeentewerken droeg: ‘De heer Mulock Houwer keurt het plan van de combinatie: gymnastiekschool – Pictura af – het daarvoor ontworpen gebouw is er ongeschikt voor, doch plotseling [!] denkt hij aan het voormalige Prinsenhof, de gewezen marechaussee kazerne, die binnenkort aan de stad overgaat en waarvan eenige oude, historische gedeelten niet gesloopt mogen worden. Van de bovenverdieping ware misschien goede expositiezalen te maken.’<sup>44</sup>

Iedereen leek te profiteren: de gemeente, die hierna nog lange tijd zou tobben over een permanente functie voor het complex, kreeg voor een representatief deel ervan – de oude fraterkerk met zolder – een keurige huurder die 1000 gulden per jaar neertelde, en Pictura kreeg een eerbiedwaardig onderkomen.<sup>45</sup> Het is echter de vraag of het bestuur geen spijt kreeg van zo veel eigen initiatief. In de notulen van de bestuursvergaderingen van het genootschap werd natuurlijk niet uitgebreid geklaagd – daarvoor was het gezelschap te deftig; maar toch is wel duidelijk dat het Prinsenhof bij al zijn eerbiedwaardigheid bepaald geen ideale locatie was. Ten eerste lokte de ligging aan het stille plein achter de Martinikerkerk te weinig bezoekers; en ten tweede lag het complex er onaantrekkelijk en verwaarloosd bij omdat de militaire gebruikers het in de voorgaande eeuw volledig hadden uitgewoond. Geld voor grondige restauratie had de gemeente echter niet. Er was geen stromend



water of telefoon, en het ontbreken van een officiële conciërge en het gebrek aan beveiliging in het algemeen was een voortdurende bron van zorg; vlak voordat Pictura naar de bovenverdieping van de Heerensociëteit aan de Grote Markt verhuisde werd er door 'straatjeugd' ingebroken en gekampeerd op de zolder.<sup>46</sup>

Een hiermee samenhangende doorn in het oog zal ongetwijfeld de toenemende onrust in het complex zijn geweest, doordat de gemeente er in de loop van de jaren twintig steeds meer organisaties onderbracht. Het gebouw kreeg zo, in afwachting van een definitieve bestemming, het karakter van een dorpshuisachtig multifunctioneel centrum, waar naast instanties als de Stichting Centraal Woningbeheer een bont geheel van clubjes een plek vond – van padvindergroep de Haviken tot de Postharmonie, van Mandolineclub 'Kunst en Strijd' tot de Arbeiders Jeugd Centrale, en van de Practische Idealisten Associatie via de Jeugdbond voor Onthouding tot de Esperantoclub van de Internationale Orde van Goede Tempeliers.<sup>47</sup> De Ploeg was dus niet alleen de opvolger van Pictura, maar ook eenvoudigweg één van de vele verenigingen die de gemeente bij gebrek aan beter voorlopig in het complex parkeerde.

### DE PERMANENTE EXPOSITIE

Pictura moest uiteindelijk haast maken met de verhuizing naar de Heerensociëteit. De gemeente had de grote zaal van het Prinsenhof per 1 oktober 1925 – eerder dan verwacht – aan De Ploeg toegewezen in verband met de najaarstentoonstelling die zo groots van opzet was dat er een speciaal nummer van het Ploegorgaan *Het Rouster* aan werd gewijd.<sup>48</sup> Johan Dijkstra beschrijft in het vijfde en laatste nummer van *Het Rouster* (dat in november 1925 verscheen) hoe De Ploeg snel de zaal een eigen gezicht probeerde te geven: 'De najaarstentoonstelling van "de Ploeg" werd gehou-

den in de door Pictura geheel ontruimde zaal, zoodat we deze keer speciaal hebben kunnen werken met het belangrijkste element van alle kunst, d e R u i m t e, die zich geheel gratis en onverwacht aanbod. De groote zaal werd ingedeeld door twee rood-gele schotten die sterk contrasteerden met de nog altijd zieke ziekenhuis kleur der wanden.'

Overigens is duidelijk dat De Ploeg niet meende nu voorgoed onder dak te zijn: ook in de herfst van 1925 werd op vergaderingen gediscussieerd over andere voorzieningen; maar in december kwam het verlossende woord van de gemeente en kon De Ploeg de grote zaal permanent – althans voorlopig – in gebruik nemen.<sup>49</sup> Voor de schilders was er nu eindelijk zicht op de verwezenlijking van allerlei ambitieuze tentoonstellingsplannen die al in het voorgaande jaar waren ontstaan; dat de verwachtingen hooggespannen waren, blijkt uit brieven van Wobbe Alkema aan Carel Willink uit deze jaren.<sup>50</sup> Nu de zaak rond leek, kreeg een deel van het bestuur, en dan vooral Herman Poort, echter koudwatervrees. Poort, die in februari 1925 vicevoorzitter en in augustus voorzitter werd, was een literator zonder affiniteit met de artistieke ambities van de progressieve leden van De Ploeg, en had het bij veel van hen in november 1924 eigenlijk al verbruid met een tactloos stuk in het eerste nummer van *Het Rouster* waarin hij moderne kunst als 'aandoenlijk en verteederend' had afgeserveerd. Toen er in januari 1926 een heuse bestuurscrisis uitbrak, beweerde hij dat hij vanwege de huur van het Prinsenhof toch al als voorzitter had willen bedanken 'ook met het oog op de verantwoordelijkheid welke de Ploeg op zich zou nemen met de nieuwe zaal van de gemeente. Hij durfde deze verantwoordelijkheid niet op zich te nemen.'<sup>51</sup> Zijn bezwaren waren niet in de eerste plaats financieel, maar hingen eerder samen met het gedrag van de leden. Dat blijkt uit het jaarverslag over 1925-1926, waarin wordt vermeld dat er

'enkele leden waren die zeker niet de verantwoording op zich durfden te nemen inzake deze zaal gezien het lage morele peil der meeste leden.'<sup>52</sup> Mogelijk was het mede uit angst dat de voorzitter op het laatste moment het Prinsenhofplan met zijn bedenkingen zou kunnen torpederen dat een aantal schilders, onder wie Jan Wiegers en Johan Dijkstra, begin 1926 besloten tot een coup. Er kwam een tussentijdse bestuurswisseling waarbij de schilders de macht grepen, en met De Ploeg als multidisciplinaire kunstkring was het daarna in feite gedaan, maar dat kon de werkende leden die bleven niet deren.<sup>53</sup>

Juist door de tegenwerking uit de eigen gelederen waren de Ploegers vastberaden om het Prinsenhof te laten slagen waar de Rode Hel was mislukt. Er werd voor de nieuwe zaal een keurige begroting gemaakt die aangeeft dat er niet alleen geëxposeerd zou gaan worden: niet voor niets is er ook een post van 50 gulden voor een model. Daar komt echter niet veel van terecht volgens het jaarverslag over 1925-1926, maar 'Het opknappen van de zaal was hieraan schuld.' Uiteindelijk had de kunstkring niet veel plezier van het werk dat daar was verricht, zo lezen we in hetzelfde verslag: 'Zoo spoedig mogelijk werd dan ook deze zaal zoo'n beetje afgestaan aan de A.J.C. en in ruil kregen we een beter geschikte, kleine zaal beneden. De groote zaal kunnen we 3 x 2 weken in 't jaar krijgen voor exposities en verder zoo vaak we ze noodig zijn bij tijdige aanvraag.'<sup>54</sup> De kleinere zalen bevonden zich in de ruimte van de voormalige kantine, aan de linkerkant van het voorplein.<sup>55</sup> Dankzij deze stabiele uitvalsbasis kon de 'Cercle d'art de Groningue' in september 1926 ad hoc de 'Exposition du Congrès' organiseren als protest tegen de platgetreden kunstpaden die Pictura in de Heerensociëteit toonde. De zalen boden verder de mogelijkheid om in kleiner verband of zelfs individueel tentoonstellingen in te richten, en een circulaire uit juni 1926 riep de

Ploegleden dan ook op om met plannen daarvoor te komen.<sup>56</sup> Dat mondde in de herfst van 1926 uit in solotentoonstellingen van George Martens, Jannes de Vries en Henk Melgers, maar daarna stokte de reeks voorlopig weer.<sup>57</sup> Wel werd er in oktober 1927 een tentoonstelling met werk van vier leden ingericht (Altink, Martens, Van der Zee en Wiegers) die volgens de recensent van het *Nieuwsblad* de 'aangekondigde permanente expositie van leden van "De Ploeg" opent'.<sup>58</sup> Daaruit spreekt een optimisme waarvan we niet weten of het terecht was – maar een opmerking van Jan Altink doet vrezen van niet: toen hij er samen met Werkman in april 1928 exposeerde, schreef hij in ieder geval mismoedig aan zijn vriend Henk Ongering: 'bijna weer geen kip geweest, als gewoonlijk'.<sup>59</sup>

De twee zalen werden dus waarschijnlijk vooral gebruikt voor tentoonstellingen. Een aantal prachtige convocaties voor vergaderingen in het Prinsenhof (Werkman was goed op dreef in 1926) ten spijt, blijkt uit de notulenschriften dat de vereniging dikwijls toch het café opzocht om te vergaderen.<sup>60</sup> Dat er in de notulen geen protest klonk toen de gemeente in september 1928 de huur opzegde, is dus niet verwonderlijk.<sup>61</sup> Het opgeven van het Prinsenhof (dat al met al bijna drie jaar als onderkomen fungeerde) is een symptoom dat De Ploeg, zoals algemeen verondersteld, op dat moment eigenlijk over haar hoogtepunt heen was. Het is daarom opmerkelijk dat het 'clubideaal' desondanks niet verdampte: ook na de periode in het Prinsenhof worden mogelijkheden voor het stichten van een verenigingsgebouw of tenminste het betrekken van een vast onderkomen serieus besproken, al is niet altijd duidelijk om welke locaties het dan precies gaat. Zo neemt De Ploeg in december 1929 deel aan een bijeenkomst in de Harmonie met onder meer de Groninger Kunstkring (een breed georiënteerd en zeer actief cultureel genootschap dat was opgericht in januari 1928)

waar wordt gediscussieerd over de oprichting van een cultuurcentrum met expositieruimte en een zaal voor theatervoorstellingen en concerten. De Ploeg besluit het initiatief over te laten aan de Groninger Kunstkring – waarna het plan niet weer ter tafel komt.<sup>62</sup>

In september 1931 noteert Jordens: ‘Heel wat is er te doen over door de studs Jonxis en Tammens aangeboden expositiegelegenheid.’<sup>63</sup> De namen van de studenten duiden op een verband met het Groningse studentencorps Vindicat atque Polit: waarschijnlijk gaat het om de toekomstige kinderarts J.H.P. Jonxis en de jurist A.J.P. Tammes, ook bekend als de dichter J.C. Noordstar. Beiden waren in 1930 lid van de Senaat van Vindicat, en bekleedden in 1931 verschillende bestuurlijke functies binnen het corps.<sup>64</sup> Aangezien Jonxis in 1930 lid was van de Verbouwingscommissie voor *Mutua Fides*, is het mogelijk dat de ‘expositiegelegenheid’ zich in de verbouwde sociëteit bevond. Het studententekengezelschap *Die Linetreckers* had daar in 1931 een tentoonstelling.<sup>65</sup> In de *Studenten Almanakken* voor 1931 en 1932 is sprake van een exploitatietekort; misschien dacht men op deze manier de sociëteit aan wat extra inkomsten te helpen.<sup>66</sup> Er valt ook te denken aan een verband met *Die Linetreckers*, waarvan Tammes in 1930 lid was; wie weet zocht het gezelschap (dat Johan Dijkstra als ‘Meester’ had) naar een eigen onderkomen en wilde het daarin samenwerken met De Ploeg.<sup>67</sup> Hoe dan ook, voor De Ploeg is het plan te kostbaar en er wordt dan ook verder niets meer van vernomen.<sup>68</sup>

Bij alle onduidelijkheden komt uit deze flardjes informatie in ieder geval naar voren dat de discussie zich toespitste op tentoonstellingsruimte. Blijkbaar had De Ploeg inmiddels afscheid genomen van de ambitie om een gezamenlijk atelier te bezitten. Praktisch alles wat ze er wilden doen kon ook of zelfs beter op het eigen atelier worden gedaan. In die zin valt er in de loop van de jaren twintig misschien zelfs

een verandering te constateren in de doelstelling van de kunstkring zoals die nog werd verwoord in Dijkstra’s propagandatekst in de catalogus van 1922 – een koerswijziging die naar voren komt in de lotgevallen van de Ploegpers.

### DE PLOEGPERS

De wens om een verenigingsgebouw met gemeenschappelijke werkruimte in te richten moeten we in het licht zien van de omstandigheid dat veel jonge Ploegleden omstreeks 1920 nog geen eigen atelier hadden. Daarom sloegen ze vermoedelijk ook de handen ineen om samen de degelijke etspers aan te schaffen die vol trots wordt vermeld in een propagandatekst op het achterplat van de tentoonstellingscatalogus uit april 1922.<sup>69</sup> De pers wordt kort na de ingebruikneming van de Ploegzalen aan de Lage der A naar het pakhuis verplaatst ‘om de aanloop te bevorderen.’<sup>70</sup> De omzwervingen van de pers voor en na het jaar aan de Lage der A zijn echter onduidelijk. Johan Dijkstra schreef in 1965: ‘We hadden met elkaar een zware satineerpers gekocht, daar kon je prima etsen op drukken. [...] De pers verhuisde nog al eens – van Werkman naar Wiegers, toen naar mijn atelier – en hij staat nu bij Jan Altink op zolder.’<sup>71</sup> Dat de pers bij Werkman in de drukkerij heeft gestaan is niet vreemd: zowel aan de Pelsterstraat als aan de Lage der A was er ongetwijfeld plaats genoeg. Mogelijk belandde de pers na de episode aan de Lage der A bij Dijkstra. Die bood in ieder geval in augustus 1925 voor 65 gulden een etspers te koop aan in het derde nummer van *Het Router* ‘wegens overcompleet’. Wiegers kan de pers pas onderdak hebben geboden toen hij in oktober 1926 van de kleine bovenwoning aan de Cortinghpoort (waar hij geen atelier had) naar het H.W. Mesdagplein verhuisde; ook het huis dat de familie Wiegers vanaf juli 1928 bewoonde aan de Kraneweg zal groot genoeg zijn geweest.<sup>72</sup> Wel staat het voorlaatste station

van de pers vast, Altinks atelier aan huis in de De Ranitzstraat; daarvandaan werd hij uiteindelijk naar het Grafisch Centrum Groningen overgebracht. Dat de pers (nu bekend als ‘de pers van Altink’ en zeer geliefd onder etsers) ten slotte terecht kwam in een gezamenlijke grafiekwerkplaats is buitengewoon passend, te meer omdat het Grafisch Centrum, tegenwoordig een zelfstandige stichting, in 1962 werd opgericht door De Ploeg en dus in feite voor een deel de vervulling betekende van het ‘clubideaal’.<sup>73</sup>

Onduidelijk is of de pers onmiddellijk bij aanschaf ook al in gezamenlijkheid werd gebruikt. Tot ‘de etsers’ die volgens de notulen in 1923 de pers naar het nieuwe onderkomen aan de Lage der A haalden, hoorden in ieder geval de kunstenaars die Dijkstra al noemde als latere ‘huisvesters’. Zij profileerden zich begin jaren twintig met etsen op de tentoonstellingen van De Ploeg. Datzelfde geldt ook voor Jordens, die juist begin jaren twintig bijzonder productief was als etser; maar aangezien zijn eerste etsen al van minstens tien jaar eerder dateren, had hij ongetwijfeld al vroeg zelf een pers, mogelijk het exemplaar (nu in bezit van zijn kleinzoon Hans Jordens) waarmee hij in 1935 poseerde op een prachtige foto in het *Nieuwsblad van het Noorden*.<sup>74</sup> Het is dan ook de vraag of hij de Ploegpers onderdak heeft geboden of er veel gebruik van heeft gemaakt. Over het werk van Willem Reinders en Louis Kortenhorst, die beiden begin jaren twintig ook etsen exposeerden, is verder te weinig bekend om een indruk te krijgen van de plaats die grafiek in hun activiteiten innam.<sup>75</sup> Interessant is wel het feit dat Jan van der Zee op de zwart-wit-tentoonstelling aan de Lage der A in september 1923 een aantal etsen toonde. Hij had immers eerder dat jaar met Johann Faber en Wobbe Alkema het reclamebureau AVAR opgericht, dat in oktober 1923 voor 115 gulden een etspers liet bouwen door machinefabriek De Volharding, de ‘benedenbuur’ van

het gezamenlijke atelier aan de Noorderstationsstraat.<sup>76</sup> Van het driemanschap achter AVAR was Van der Zee in 1923 het meest bij De Ploeg betrokken (hij nam zelfs deel aan het huurgarantiefonds voor het Ploegonderkomen aan de Lage der A); toch gebruikte hij, zo herinnerde Alkema zich later, de etspers in het AVAR-atelier.<sup>77</sup> Nadat het atelier was opgegeven, kwam de pers uiteindelijk bij Faber terecht, die hem kort voor zijn verhuizing naar Zutphen in juni 1927 van de hand probeerde te doen middels een advertentie in het *Nieuwsblad van het Noorden*.<sup>78</sup> Blijkbaar kwam daarop geen respons, want de pers werd uiteindelijk door Fabers erfgenamen geschonken aan het Grafisch Museum in Groningen.<sup>79</sup>

De collectieve aanschaf van de ongetwijfeld kostbare pers duidt op een groot enthousiasme voor grafiek aan het begin van de jaren twintig, en vermoedelijk ook op groot vertrouwen in de vervulling van het ‘clubideaal’, een gezamenlijk atelier, op korte termijn. De vraag is natuurlijk of de pers destijds tot een hausse in het maken van grafiek heeft geleid. Was het bezit van de Ploegpers de oorzaak of het gevolg van de opmerkelijke bloei op dit vlak in de jaren twintig? Daarvoor moet bij een andere gelegenheid de productie van alle Ploegleden uit deze periode tegen het licht worden gehouden. Intrigerend is wel de herhaaldelijke discussie over de ‘premieprent’ voor de kunstlievende leden: in 1922 wordt voorgesteld met dat doel een houtsnede af te drukken op de etspers, die daarvoor dus goed van pas kwam.<sup>80</sup> Verder wordt de etspers echter niet meer vermeld, ook niet als het gebruik van de verdieping aan de Lage der A wordt geëvalueerd in het jaarverslag over 1923-1924. Dat kan alleen betekenen dat het grafische vuur onder de Ploegleden alweer wat gedoofd was. De werkelijk fanatieke grafici werkten hoogstwaarschijnlijk het liefst met hun eigen materiaal in hun eigen atelier.

## DE MODELKWESTIE

Was de grafiek, hoe beeldbepalend ook, uiteindelijk een individuele aangelegenheid waarvoor een gezamenlijk atelier niet strikt noodzakelijk was, van een andere praktische collectieve bezigheid wordt overduidelijk wel structureel werk gemaakt: het tekenen naar model. Uit het hierboven al aangehaalde dagboek van Geert Streurman blijkt dat daarmee al kort na de oprichting van de kunstkring wordt begonnen, en door de jaren heen komt in de notulen naar voren dat het modeltekenen een belangrijke reden is om toch steeds weer te zoeken naar een gemeenschappelijk atelier, want modelsessies met verschillende deelnemers vragen nu eenmaal om een behoorlijke ruimte.

De enorme hoeveelheid modelstudies van Ploegleden doet enerzijds vermoeden dat er inderdaad een koortsachtige activiteit was op dat gebied; bovendien worden er herhaaldelijk afspraken gemaakt voor wekelijkse sessies of zelfs een à twee avonden per week.<sup>81</sup> Blijkbaar was er dus op vergaderingen veel animo onder de leden – niet voor niets had de vereniging vanaf het begin een modelcommissie; bovendien was deelname aan modeltekenavonden een voorwaarde voor aspirant-leden om het ‘volwaardig’ werkend lidmaatschap te verwerven.<sup>82</sup> Anderzijds is moeilijk te peilen of er van die voorgenomen frequentie veel terecht kwam: evenzeer herhaaldelijk wordt er geklaagd dat de modelavonden slecht bezocht worden, en het feit dat afspraken over frequentie en kosten door de jaren heen steeds terugkeren lijkt erop te duiden dat het *gezamenlijk* naar model tekenen in korte erupties plaatsvond, en daarna weer een poos niet. Mogelijk had dat met de kosten te maken: soms werd expliciet afgesproken dat deelnemers naast de jaarcontributie per keer een bedrag moesten betalen waartoe misschien niet iedereen elke week bereid of in staat was.<sup>83</sup> Er was nog een ander praktisch punt: de be-

schikbaarheid van modellen. Daarover wordt op vergaderingen zelden gesproken, maar voor het welslagen van de modelavonden was het natuurlijk essentieel. Beroepsmodellen bestonden in Groningen tussen beide wereldoorlogen niet; uit schriftjes met notities over modellen in het archief van Academie Minerva blijkt dat tijdens de modelsessies aan de academie werd geposeerd door mannen en vrouwen die deze bijverdienste goed konden gebruiken.<sup>84</sup> De modellen van De Ploeg zullen uit dezelfde veelal eenvoudige kringen zijn gekomen. Het modeltekenen stond weliswaar in een eerbiedwaardige traditie, maar die eerbiedwaardigheid straalde niet af op de keerzijde van de medaille, het poseren: Truus Trompert, het Amsterdamse beroepsmodel dat onder meer door John Rädecker werd vereeuwigd op het Nationaal Monument op de Dam, kon na de Tweede Wereldoorlog in haar omgeving nog rekenen op opgetrokken wenkbrauwen; mevrouw Jordens wilde naar verluidt niet dat de vrouwelijke modellen van haar man in het woongedeelte van hun huis aan de H.W. Mesdagstraat kwamen; ze moesten zo snel mogelijk doorlopen naar het atelier.<sup>85</sup> De reserves betroffen natuurlijk vooral het naakt poseren: uit de modellen-schriftjes van Minerva blijkt dat lang niet alle modellen zich daarvoor leenden, al betaalde naakt poseren beter dan gekleed.<sup>86</sup> De Ploeg kon er kennelijk zo moeilijk geschikte modellen voor vinden dat in augustus 1924 een advertentie moest worden geplaatst voor een ‘jong vrouwelijk model’.<sup>87</sup> Dat leverde echter slechts één belangstellende op, die naar alle waarschijnlijkheid niet aan de eisen voldeed, of niet had begrepen wat de bedoeling was.<sup>88</sup> In januari 1925 probeerde de Kunstkring het namelijk opnieuw, deze keer met een tekst die niets aan duidelijkheid te wensen overliet:

[gevraagd] Voor 's zaterdagsavonds door "De Ploeg", NAAKTMODELLEN.  
Aanmelden Spilsluizen 1e Dr 3a.<sup>89</sup>

Deze advertentie, extra opvallend door de grote vette letter en de kapitalen, kreeg ten minste één onvoorziene reactie, waarover secretaris Josef Cohen in de notulen van de ledenvergadering van 12 februari 1925 rijmde: ‘In deze kunstrijke stad heeft Jordens politie aan huis gehad wegens 't plaatsen eener advertentie in de krant, dat een model niet slechts vertoone haar bloote hand; de vergadering vindt hierop dit: we noodigen den burgemeester uit als kunstlievend lid.’ Zo gemakkelijk liet burgemeester Bosch van Rosenthal (een trouwe kerkganger) zich echter niet van de eerbare bedoelingen van De Ploeg overtuigen: in april 1925 vermelden de notulen dat hij inderdaad weliswaar persoonlijk kunstlievend lid is geworden, ‘doch het voornemen te kennen heeft gegeven nog met den voorzitter, den heer Jordens, over de modelkwestie te willen confereeren.’<sup>90</sup>

## JANTJE EN JEANNE

De ‘modelkwestie’ maakt nog des te nieuwsgieriger naar de vrouwen die voor de Ploegleden poseerden. Namen worden slechts zelden genoemd, ongetwijfeld uit discretie, waardoor het onmogelijk is om hun identiteit te achterhalen.<sup>91</sup> Slechts één model is niet alleen met voor- en achternaam maar zelfs onder twee namen bekend: Jantje Bolt, oftewel Jeanne de Blécourt, volgens Jannes de Vries ‘een fantasienaam voor het boerenwicht van 't Hogeland.’<sup>92</sup> Over ditzelfde model schreef Johan Dijkstra al in 1938 in een terugblik: ‘s Avonds wordt er gewerkt, dat de lappen er af vliegen. Een nieuw model met een deftigen Franschen naam, arbeiderskind van het plateland. Rooie wangen, blauwe oogen, zwart haar. Een zuidelijk, gedrongen figuur. Buurman van boven loopt onrustig door 't gebouw, snuffelt aan gesloten deuren en steekt haar in fraaie bontmantels.’<sup>93</sup> Dat een meisje van buiten de stad in de jaren twintig zo'n wufte ‘fantasienaam’ zou aannemen, klinkt haast te

Te bevr. Pausgang 4.

PAKHUISZOLDERS, ook voor werkplaatsen, staande op het Schoolholm, vrije opgang. Adres Noorderhaven 42.

---

**Aangeboden.**

Een flink JONGMENSCH zag zich gaarne direct geplaatst als voorman of koetsier, goed met paarden kunnende omgaan. Adres Meeuwerderweg 243.

---

Een WERKVRUW. Adres Zulderbinnensingel 47a.

---

**Gevraagd.**

Voor 's Zaterdagsavonds door „DE PLOEG”, NAAKTMODELLEN. Aanmelden Spilsluizen 1e Dr. 3a.

Voor direct, een flinke 2de BAKKERSBEDIENDE. Adres L. WEST, Folklingestraat.

Een eenigszins gevorderde KLEERMAKERSJONGEN en een LEERLING. Adres ARNOLLI en HOLTMAN, Winschotdijep 31a W.z.

Een SHOENMAKERSLEERLING door T. H. HOETJES & Zn., Electr. schoenmakerij, Reltemakersrijge 13

---

Door N. HINDRIKS & Zoon, Tuinbouwstraat 3, Groningen, eenige flinke JONGENS

Een net DIENSTMEISJE voor dag en nacht of alleen voor den dag, of een WERKVRUW.

Advertentie in het *Groninger Dagblad* d.d. 8 januari 1925 (collectie RHC Groninger Archieven).



Jantje Bolt en haar moeder Klaassien Bolt-de Blécourt gefotografeerd bij Steenmeijer in december 1933 (particuliere collectie).



Jantje Koel-Bolt en Cornelis Koel in de jaren vijftig gefotografeerd door P. Seeman, Lekstraat 3, Amsterdam (particuliere collectie).

mondain om waar te zijn – en zo is het ook. Uit de geboorteakte van Jantje Bolt blijkt namelijk dat Jantjes moeder, Klaassien de Blécourt, pas in 1906 trouwde met Pieter Bolt. Bij Jantjes geboorte in 1903 was ze een ongehuwde dienstbode in Toornwerd, bij Middelstum; aangifte van Jantjes geboorte deed de huisarts. In 1906, bij het huwelijk van haar moeder en Pieter Bolt, werd Jantje als kind van het echtpaar aangenomen, maar de eerste drie jaar van haar leven heette ze dus werkelijk Jantje de Blécourt.<sup>94</sup> Misschien was het een idee van de schilders van De Ploeg om haar voornaam (à la Chez Dicque) te verfransen, ingegeven door haar exotische uiterlijk

dat Dijkstra zo beeldend beschreef. Hoe dan ook klonk in ‘Jeanne de Blécourt’ weliswaar een wereld van verschil met Jantje Bolt, maar heel ver bezijden de waarheid van de burgerlijke stand was deze ‘artiestennaam’ niet.

Jantjes naam mocht zich dan bij toeval lenen voor een pittoresk pseudoniem, verder was er niets in haar afkomst dat haar speciaal voorbestemde voor de omgang met kunstenaars. Haar stiefvader Pieter Bolt was fabrieksarbeider. Jantje verhuisde in december 1923 naar de stad Groningen, waar ze ging werken als dienstbode.<sup>95</sup> Daarmee had ze overigens dezelfde achtergrond als zoveel modellen: ze poseerde vermoedelijk in de eerste plaats voor het geld. Hoe ze daar precies toe kwam, zullen we wel niet meer achterhalen, maar het is niet onmogelijk dat ze reageerde op de gewraakte advertentie van januari 1925. Immers, als ze al voor De Ploeg poseerde in de periode van het Ploegatelier aan de Lage der A (zoals Dijkstra zich in 1938 meende te herinneren), dan had de vereniging in de zomer van 1924 geen advertentie hoeven plaatsen. In december 1929 verhuisde ze naar Haarlem, maar na nog geen twee jaar keerde ze terug naar Groningen en werkte ze als demonstratrice voor Persil. In mei 1936 ging ze definitief in Haarlem wonen; ze trouwde er met Cornelis Koel, postbode van beroep, en in latere jaren bestierde ze er onder meer de stationskiosk. Het is de vraag hoeveel ze naderhand verteld heeft over de kleurrijke episode uit haar vooroorlogse leven. Haar neven en nichten, allemaal geboren nadat ze al uit Groningen was vertrokken, waren bijvoorbeeld nergens van op de hoogte, maar toonden zich desgevraagd niet erg verbaasd: ze kenden hun ‘tante Jeanne’ als een ondernemende, reislustige vrouw, meer in cultuur geïnteresseerd dan gebruikelijk was in haar omgeving. Dat ze destijds tegen haar familie in het streng gereformeerde Middelstum zweeg over haar bijverdiensten is begrijpelijk; maar het is buitengewoon jammer dat ze voor

haar overlijden in 1990 – voor zover bekend – nooit gelegenheid heeft gehad over haar belevenissen te vertellen.

Jannes de Vries wist zich een halve eeuw na dato een anekdote over ‘Jeanne de Blécourt’ te herinneren, waarin twee belangrijke attracties naar voren komen die haar mede tot een geslaagd model maakten: ze had durf, en ze had een ‘galant’. De Vries schreef over de modelavonden: ‘t Ging altijd onberispelijk toe, hoewel er met bijzondere gebeurtenissen veel gelachen werd. In de begintijd speelde dit op ‘t atelier van Dijkstra’; en hij vervolgt over Jantje Bolt: ‘Ze kwam en bracht haar “galant” mee, een marechaussee in vol uniform. Ze commandeerde: kleeed je daar maar uit, ik hierachter. Ze arrangeerde de pose en zei: “Kijk dat is Venus en Amor”. Zij liggend en de marechaussee op handen en voeten er boven zwevend. Ieder gierde van de vertoning. U moet ‘t maar zo geloven, dit was minstens 50 jaar geleden.’<sup>96</sup> Van deze opzienbarende pose zijn tot op heden geen schetsen gevonden, maar de dubbelact van Jantje en haar ‘galant’ is in ieder geval door Johan Dijkstra vastgelegd in verschillende technieken, onder meer in een aquarel met de datering 1925.<sup>97</sup> Misschien wel het mooist is Dijkstra’s vlotte drogenaald van het paar, dat een zeldzaam ontspannen indruk maakt: hij staat met de rug half naar de kunstenaar, de armen over elkaar voor de borst, terwijl Jantje, met een hand in de zij en een stralende glimlach, net niet tegen haar marechaussee aanleunt.

De gang van zaken tijdens modeltekenavonden is vooral bekend uit schetsen van deelnemers die even afstand namen om een groep geconcentreerd werkende kunstbroeders neer te zetten. Slechts zelden lukt het om de producten van verschillende kunstenaars uit dezelfde sessie te herkennen. In dit verband is er een interessant reeksje van drie werken die op een Ploegmodelavond bij Dijkstra moeten zijn gemaakt met als model – gezien de uiterlijke

gelijkenis met foto’s – Jantje Bolt. Allereerst is er een aquatint van Dijkstra zelf, met een staand naakt, het hoofd opzij gedraaid terwijl ze de kunstenaar net niet aankijkt; het matje onder haar voeten herkennen we van het grote portret dat Dijkstra in 1926 schilderde van zijn vrouw Marie. Jantje poseerde bij deze gelegenheid echter niet voor Dijkstra alleen: een trefzekere schets van Jan Wiegers in het Groninger Museum laat namelijk een model zien met precies dezelfde gedrongen proporties en in dezelfde fiere houding. Blijkbaar keek ze tijdens deze stand Wiegers aan, en Dijkstra, die links van hem zat, net voorbij. En mogelijk is het kunstenaarsgezelschap nog verder uit te breiden, dankzij een aquarel van George Martens waarop Jantje bezig is haar kousen weer aan te trekken. Of het werk bij dezelfde gelegenheid werd gemaakt is niet met zekerheid te zeggen, maar het tafereel is overduidelijk in het atelier van Dijkstra gesitueerd: het ladekastje staat in het schilderij van Marie Dijkstra op de achtergrond, en Jantje, met de blosjes die Johan Dijkstra ook zo opvielen, zit op de stoel waarop Josef Cohen door Dijkstra werd geportretteerd.

Het is niet duidelijk hoelang Jantje Bolt uiteindelijk poseerde voor De Ploeg. In september 1929 (en daarna nog eens in november) besloot men een advertentie te plaatsen voor een nieuw model.<sup>98</sup> Dat kan verband houden met Jantjes vertrek naar Haarlem in december 1929. Of ze zich na haar terugkeer in de jaren dertig nog weer beschikbaar stelde weten we niet; is dat niet het geval, dan moeten dus alle portretten en studies van Jantje Bolt gedaateerd worden in de periode 1925-1929.

De modeltekensessies, met of zonder Jantje Bolt, vonden bij gebrek aan een geschikt gemeenschappelijk lokaal niet alleen plaats bij Johan Dijkstra; ook Jan Wiegers en Jan Jordens stelden hun ateliers rond 1930 voor dat doel open.<sup>99</sup> Hoeveel er in deze periode van de modelplannen terecht kwam, is moeilijk te



Johan Dijkstra, *Staand naakt* (Jantje Bolt in het atelier van Johan Dijkstra), ets-aquatint, ca. 1926 (collectie Stichting Johan Dijkstra).

zeggen, want in de notulen worden alleen de voornemens vermeld. Anders is dat een paar jaar later, als er op de jaarvergadering van 1936 wordt afgesproken om wekelijks op de zondagochtend naar model te tekenen in het atelier van Ben Walrecht.<sup>100</sup> Dat er daarvoor een poos niets op dat terrein was gebeurd, blijkt niet alleen uit het uitvoerige overleg over de verdeling van de kosten, maar staat ook met zoveel woorden in een kort verslagje in het *Zwart-Wit-Boek*, het eerste uit een reeksje van vier Ploegpublicaties dat in 1936-



Jan Wiegers, *Staand naakt*, zwart krijt, ca. 1926 (collectie Groninger Museum).

1937 verscheen: 'Op het atelier van Ben Walrecht werd Zondagmorgen, 4 Oct., voor het eerst na langen tijd weer door Ploegleden naar model gewerkt (geteekend en geschilderd). Als model fungeerde mejuffrouw Mies, die indertijd een van de eerste Ploegmodellen was. In het vervolg elken Zondagmorgen model van 10-12.30 u. op het atelier-Walrecht Peperstraat 3a.'<sup>101</sup> Deze zondagochtendbesteding – blijkbaar ging er niemand naar de kerk – werd echter geen groot succes, want na een paar weken wordt al besloten de optimistische frequentie wegens gebrek aan belangstelling terug te schroeven naar eens in de veertien dagen.<sup>102</sup> Overigens wordt ook omstreeks 1940 nog een paar keer geprobeerd het modeltekenen weer vlot te trekken in het atelier van Walrecht (met onbekend resultaat), omdat dat kennelijk plaats genoeg biedt; het aantal werkende leden is met de jaren feitelijk eerder af- dan toegenomen (mede omdat 'postulanten' vrijwel altijd buiten de deur worden ge-



Johan Dijkstra, *Naakt paar* (Jantje Bolt en haar 'galant'), drogenaald, ca. 1925 (collectie Stichting Johan Dijkstra).

houden), en zo verdwijnt ten slotte de noodzaak voor een verenigingsgebouw helemaal.<sup>103</sup>

#### EEN ROTZAAL MET LUIZIG LICHT

Van de oorspronkelijke doelstellingen van De Ploeg blijft uiteindelijk vooral het gezamenlijk exposeren overeind, maar eind jaren twintig is al duidelijk dat een eigen expositieruimte een brug te ver is. Het continu vullen van een zaal – zoals in het Prinsenhof in principe mogelijk was – is voor de leden kennelijk niet haalbaar, waarschijnlijk vooral vanwege de kosten voor surveillance, die door de exposanten moeten worden opgebracht. Groepstentoonstellingen die de kosten drukken hebben echter óók nadelen. Al in oktober 1925, na de eerste en enige tentoonstelling in de 'eigen' grote zaal van het Prinsenhof, wijzen Altink en Jordens op de risico's: 'Bij de rondvraag zegt Altink ontevreden te zijn over de tentoonstelling die laboreerde aan gebrek aan eenheid. Melchers



George Martens, *Jantje Bolt in het atelier van Johan Dijkstra*, aquarel, 1927 (particuliere collectie).

[sic: Melgers] wijt dit evenwel aan de z.i. te felle kleur der schotten. Ondergeteekende [Jordens] ziet in groepsgewijs exposeeren een gevaar voor het vereenigingsleven en meent dat ook de kas het niet toelaten zal.'<sup>104</sup> Anders gezegd: de vereniging liep tegen de keerzijde aan van het streven tot individuele ont-plooiing waarover in de catalogus van 1922 nog zo hoog werd opgegeven. Deze kanttekeningen verklaren misschien waarom De Ploeg in het voorjaar van 1926 de grote zaal zo gemakkelijk weer opgaf – de kleine zalen boden immers betere gelegenheid om in groepjes of individueel te exposeren.

Zoals uit de notulen blijkt, was een belangrijk voordeel van een eigen expositieruimte de mogelijkheid om samen met kunstenaars of verenigingen van elders ruilexposities te organiseren.<sup>105</sup> Plannen daarvoor komen geregeld ter tafel, en er is veel over Ploegtentoonstellingen buiten Groningen bekend, maar onduidelijk blijft hoeveel er verder van dat ruilen

terechtkwam. De Ploeg lijkt vooral druk te zijn geweest met het tonen van werk van de eigen leden, en niet zozeer met dat van kunstenaars van buiten, ook niet toen er wel een eigen zaal beschikbaar was – de ‘catastrophe’ van de Georg Grosz-tentoonstelling in het pakhuis in 1923, waarbij niemand wilde surveilleren, zal beslist remmend hebben gewerkt.<sup>106</sup> Ook als De Ploeg in *Pictura* exposeert – en de kunstkring was voor grotere expositieruimte in Groningen uiteindelijk tot het kunstlievend genootschap veroordeeld – kwam het surveilleren voor rekening van De Ploeg. Voor het overige had De Ploeg al vanaf het begin van zijn bestaan een gunstige regeling met *Pictura*: er kon een of twee keer per jaar gratis gebruikgemaakt worden van de zaal van het genootschap, waarbij zowel onkosten als opbrengsten voor De Ploeg waren, op voorwaarde dat leden van *Pictura* (‘en knipkaarthouders’) gratis toegang kregen.<sup>107</sup> Zo leerde De Ploeg de voor- en nadelen van alle onderkomens van *Pictura* in de stad kennen, eerst de zalen in het Groninger Museum in februari 1919 (waar ze de eerste tentoonstelling van dat jaar inrichtten, door de kolenschaarste nog zonder verwarming, terwijl een pak sneeuw het bovenlicht verduisterde); vervolgens vanaf 1922 het Prinsenhof; in de periode 1928-1935 de Heerensociëteit aan de Grote Markt; en uiteindelijk het pand aan Walburgstraat waar *Pictura* nog steeds zetelt.<sup>108</sup> Daarbij zat De Ploeg voor de beschikbaarheid van de zalen aan de programmering van *Pictura* vast, wat af en toe tot wrijving leidde.<sup>109</sup> Bovendien voldeden de zalen van *Pictura* in de Heerensociëteit aan de Grote Markt van begin af aan slecht. Naar aanleiding van de openingstentoonstelling in oktober 1925 (waarop ook De Ploeg vertegenwoordigd was) schreef Jordens in het derde nummer van *Het Rouster*: ‘een lange localiteit met licht aan de korte zijde. Neen, een mooie expositieruimte zijn de nieuwe *Picturazalen* niet.’ Tijdens een verga-

dering in de Bodega van Dik in 1930 – De Ploeg had zich inmiddels toch bij het gebruik van deze zalen neergelegd – was het gemopper, in de onnavolgbaar kernachtige woorden van secretaris Werkman, niet van de lucht: ‘Diverse leden geven te kennen dat de zaal van P. is een rotzaal met luizig licht.’<sup>110</sup> Alleen de jubileumexposities van de kunstkring boden een ontsnappingsmogelijkheid: het tienjarig bestaan werd in 1928 gevierd in het Groninger Museum, terwijl het derde lustrum groots werd aangepakt met de glorieuze internationale tentoonstelling in de rijschool van fietsfabrikant Fongers.<sup>111</sup> Juist de onvrede over het aanbod aan tentoonstellingsfaciliteiten verklaart misschien voor een deel de gretigheid van de vereniging om, ondanks financiële bezwaren, tentoonstellingen buiten Groningen te organiseren. Het hoofddoel was natuurlijk om werk te tonen en bekendheid te verwerven, maar mogelijk wilde men ook profiteren van betere zalen – daarvoor zouden bij een andere gelegenheid de tentoonstellingslocaties buiten Groningen eens nader onder de loep genomen moeten worden. In elk geval is het opmerkelijk dat de werkende leden van de kunstkring, die in Groningen zelfs het geregeld modeltekenen niet meer konden opbrengen, in de gehele jaren dertig nog zo veel plannen maakten voor tentoonstellingen ‘buitengaats’. In de laatste maanden van 1940 leidde dat zelfs tot een soort vlucht naar voren toen er, na een tentoonstelling in *Pictura* in september, nog exposities werden gehouden in het Van Abbeemuseum in Eindhoven en in *Artibus Sacrum* in Arnhem.<sup>112</sup> Bij gebrek aan een verenigingsgebouw was De Ploeg toen inmiddels al jaren, in de woorden van Johan Dijkstra, ‘zonder lichaam, het voortbestaan bewijzend van de ziel’.<sup>113</sup> Toch legde men zich niet bij die lichaamsloze toestand neer. Op de eerste vergadering na de bevrijding, op 7 september 1945, klinkt een onverminderd ambitieuze

echo van het ‘clubideaal’ – tegen beter weten in: ‘Nog wordt afgesproken een adres aan de burgemeester te zenden met het verzoek een gebouw te doen stichten aan de Gr. Markt bv. op de plaats waar het Scholtenshuis heeft gestaan, waar exposities kunnen worden gehouden.’<sup>114</sup>

Voor advies, informatie en andere vormen van medewerking hartelijk dank aan Carolien ten Bruggencate, Wim Corsius, Cees Hofsteenge, Hans Jordens, Doeke Sijens, Arenda Ubbens en de heer en mevrouw S. Bolt-de Haan in Middelstum.

- 1 Een exemplaar van de catalogus bevindt zich in het Regionaal Historisch Centrum Groninger Archieven (hierna RHC GrA), toegangsnr. 1344, Archief Kunstlievend Genootschap ‘*Pictura*’, inv.nr. 63. Er waren veel kunstenaars van de Haagse School vertegenwoordigd, maar daarnaast ook schilders als Marius Bauer, Floris Verster en Jan Toorop. Een vreemde eend in de bijt was de beeldhouwer Willem Valk, met 28 jaar verreweg de jongste deelnemer en het enige lid van De Ploeg op de tentoonstelling.
- 2 Zie voor het affiche: *H.N. Werkman. Online oeuvrecatalogus*, te raadplegen via [www.werkmanarchief.nl](http://www.werkmanarchief.nl), G-101.
- 3 RHC GrA, toegangsnr. 481, Kunstkring De Ploeg, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering d.d. 17 januari 1921.
- 4 *Ibid.*, notulen bestuursvergadering d.d. 1 april 1922.
- 5 *Catalogus der jaarlijksche tentoonstelling 1922, in de Prinsenhof, 9-28 april 1922*; er bevindt zich een exemplaar in het betreffende werkdoossier WD-22-g3 in het Werkman Archief van het Stedelijk Museum Amsterdam (de catalogus is niet opgenomen in de *Online oeuvrecatalogus*, zie n. 2).
- 6 De dagboeken bevinden zich in de collectie van het Veenkoloniaal Museum in Veendam. Voor uitvoerige citaten voor zover het De Ploeg betreft, zie Cees Hofsteenge, ‘Man van de consensus. Streurman en De Ploeg, 1918-1922’, in J.J. van der Spek (red.), *De Universele Mens. Geert Hendrik Streurman tussen Goethe en De Ploeg*, Scheemda 1996, pp. 17-68. Hartelijk dank aan Cees Hofsteenge voor inzage in zijn

- transcriptie van Streurmans dagboeken. Het eerste schrift met notulen van ledenvergaderingen zou ongetwijfeld veel licht werpen op de gang van zaken tijdens de vergaderingen in de jaren meteen na de oprichting, maar het is onbekend waar het zich op dit moment bevindt.
- 7 Bijvoorbeeld op 26 juli 1918: ‘Avondvergadering van de Kunstkring in de Unie. Het was er wel genoeglijk onder elkaar. De meesten kende ik nog niet. Er waren: Benes, Reinders, Dijkstra, Barlinckhof, Jordens, Altink, Geursen en Arnold. Verschillende leden hadden eenig werk mee gebracht waarover gezellig werd gediscussieerd’; en op 27 september 1918: ‘Avond “De Ploeg” ik heb m’n ‘Bonte Brug’ laten zien.’
- 8 Uit Streurmans woorden blijkt niet of dit de eerste modeltekenavond was die De Ploeg organiseerde, of de eerste avond waaraan Streurman deelnam, maar gezien zijn trouwe bezoek aan vergaderingen en aan de volgende tekensessies is vermoedelijk het eerste het geval.
- 9 Carolien ten Bruggencate en Karen Buschman, *De Ploeg 75. Een kroniek van de Groninger kunstkring 1918-1993*, Groningen 1993, p. 12.
- 10 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 27 mei 1922.
- 11 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergaderingen d.d. april 1921 (‘Besloten wordt de heer A.T. Meijer op te zoeken over de kwestie: verenigingsgebouw’) en 1 mei 1921 (‘De conferentie met den heer A. T. Leemhuis omtrent verenigingsgebouw heeft geen resultaat gehad. De plannen zijn nog geheel in beginperiode. We zullen van de vorderingen op

- de hoogte gehouden worden.’). De vereeniging waarmee besprekingen werden gevoerd wordt niet met naam vermeld, en zowel middenstander Arend Toncko Meijer (1872-1940) als zakenman Arent Tonko Leemhuis (1870-1931) hadden diverse bestuursfuncties. Gezien de timing en de betrokkenheid van beide heren bij de Grunneger Sproak (Meijer was voorzitter, Leemhuis regisseur van de zeer actieve toneelafdeling) moet het om deze vereniging gaan.
- 12 Pieter Jacob Werkman (1880-1963) nam in mei 1920 voor het eerst deel aan een Ploegtentoonstelling en bedankte op 12 mei 1923 als lid (Cees Hofsteenge, *De Ploeg 1918-1941. De hoogtijdagen*, Groningen 1993, p. 230); in juli 1921 werd hij secretaris van de Grunneger Sproak (zie zijn jaarverslag over 1921-1922 in het orgaan van de Grunneger Sproak, het maandblad *Groningen* 5 (december 1922) nr. 10, pp. 198-199).
- 13 Zie het verslag van de opening in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 16 oktober 1926.
- 14 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergaderingen d.d. 13 mei en 23 september 1922; RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering d.d. 27 december 1921. Zie voor het adres ook Ten Bruggencate en Buschman, *De Ploeg* 75, cit., pp. 18-20.
- 15 RHC GrA, toegangsnr. 1841, Gemeentebestuur van Groningen 1916-1965, inv.nr. 863, Verzoek van de Gron. Kunstkring ‘De Ploeg’ om steun in de vorm van kosteloze ingebruikgeving van een gemeentegebouw en door het verlenen van subsidies.
- 16 Doeke Sijens, ‘Een eigen “home” voor De Ploeg’, *Ploeg Jaarboek 2007* (Groningen 2008), pp. 29-36.
- 17 Johan Dijkstra, ‘Kaleidoscoop van de nieuwe Groninger kunst’, in Hendrik de Vries en Johan Dijkstra, *De Ploeg 20 jaar*, Den Haag 1938 (*De Vrije Bladen* 15 (1938), nr. 3, speciaal nummer), pp. 7-20, p. 11.
- 18 Zie ook Beno Hofman, ‘Werkman drukte De Blauwe Schuit niet op zolder’, in id., *Beno’s Stad* 1, Groningen 2004, pp. 79-82.
- 19 RHC GrA, toegangsnr. 1830 (Hinderwetvergunningen), inv.nr. 1335. De bouwvergunningen voor de eerdere gebruikers van het pand, distilleerderij Oranjeboom en telefoonfabriek TAFA, geven steeds als huisnummer 14-15 en hebben blijkens de tekeningen betrekking op het middelste en rechterdeel van het pand (RHC GrA, toegangsnr. 1842, inv.nr. 1513). Uit het *Adresboek* van 1922 valt af te leiden dat er aan de Lage der A een hernummering heeft plaatsgevonden: telefoonapparatenfabriek TAFA wordt vermeld op nummer 13 en niet langer op 14-15, en het linkerdeel, pakhuis ‘de Theems’ van I.J.J. Bruinsma, krijgt nummer 12 in plaats van 13. Tekeningen in de bouwvergunningaanvraag uit 1929 van meubelfabriek Pajaco, een latere gebruiker van Lage der A 12 (na de hernummering), laten zien dat nummer 12 inderdaad het linkerdeel van het pakhuis was (RHC GrA, toegangsnr. 1842, inv.nr. 5620).
- 20 In het dossier met de hinderwetvergunningen van Werkman voor Lage der A 13 bevindt zich een notitie van de gebruikers van het perceel in april 1923: daarin worden naast Gudema en De Metz ook nog ‘D. Appelo, dekkleeden’ vermeld en ‘J. Beetjer, Rijwielen’ (RHC GrA, toegangsnr. 1830, inv.nr. 1335), maar zonder nadere plaatsaanduiding.
- 21 Het pand, waarin in 1912 distilleerderij Oranjeboom werd gevestigd, werd in 1919 verbouwd tot telefoonapparatenfabriek TAFA; zie voor de bouwvergunningen van beide ondernemingen RHC GrA, toegangsnr. 1842, inv.nr. 1513. Voor de hinderwetvergunning toegekend aan Levie Gudema op 30 november 1922, zie RHC GrA, toegangsnr. 183, inv.nr. 478. Hoewel de verdiepingen waarop het atelier zou worden gevestigd op de bijgevoegde tekening met zoveel woorden worden aangeduid als de vierde en de vijfde, blijkt uit de plaatsen waar de elektromotoren zijn ingetekend duidelijk dat het om de bovenste twee verdiepingen ging. Het bericht van de directeur Gemeentewerken d.d. 22 september 1922 noemt alleen de vijfde

- verdieping (in de overige stukken worden de verdiepingen niet vermeld).
- 22 Johan Dijkstra, ‘Herinneringen aan “Chez Dicque”, de Bodega’, *Groningen. Cultureel maandblad* 4 (1962), pp. 64-69, p. 66: ‘[...] toen hadden ze een eigen sociëteit in de “sky-scraper” aan de Lage der Aa, boven Werkman’.
- 23 Een foto in een advertentie op pagina 12 van het interieur van meubelfabriek Pajaco in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 29 augustus 1931 geeft een indruk van de krappe afmetingen van de vierde verdieping in het linker van de drie pakhuizen (gelet op het formaat van de ramen is de rechter van de twee afgedrukte foto’s op die verdieping gemaakt).
- 24 U., ‘Zwart-Wit tentoonstelling “De Ploeg”’, *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 12 september 1923.
- 25 A.M.D[ommering] in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 15 oktober 1923.
- 26 Respectievelijk in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 10 november en 5 december 1924; de eerste briefschrijver deed zijn beklag over de gevaarlijke verkeerssituatie, de tweede over de viezigheid die de weg glibberig maakte.
- 27 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, jaarverslag 1923-1924 bij jaarvergadering d.d. 17 mei 1924.
- 28 Coll. Stichting Johan Dijkstra, Groningen, zie Sijens, ‘Een eigen “home”’, cit., p. 35.
- 29 H.N. Werkman. *Online oeuvrecatalogus*, cit., G-112.
- 30 J. Martinet, *Hot Printing. Catalogus van druksels en voorlopige catalogi van gebruiksdrukwerk, litho’s, etsen, houtsneden, tiksel en schilderijen van Hendrik Nicolaas Werkman*, Amsterdam 1963, p. 160.
- 31 H.N. Werkman. *Online oeuvrecatalogus*, cit., G-79 (diploma) en G-66a (briefpapier); zie ook Cees Hofsteenge, ‘G.I.T.O.B. 1925. De ontstaansgeschiedenis van een diploma’, in *Ploeg Jaarboek 2004* (Groningen 2005), pp. 88-90, p. 90 n. 2.
- 32 Herma Hekkema en Marijke Martin, *Job Hansen. Een architect binnen De Ploeg*, Groningen 1984, pp. 54-56.
- 33 In *The Next Call* 2 (oktober 1923) is een tekst van Wiegers opgenomen; in *The Next Call* 3 (januari 1924) een drogenaald van Wiegers op het voorplat en een tekst van Hansen; verder bevat *The Next Call* 4 (januari of februari 1924) een tekst van Hansen; de woorden op het uitgevouwden blad van *The Next Call* 6, *Plattegrond van de kunst en omstreken* (november 1924) zouden teruggaan op een uitspraak van Hansen. Zie voor deze nummers van het tijdschrift H.N. Werkman. *Online oeuvrecatalogus*, cit., G-49, G-57, G-58 en G-63 en Dieuwertje Dekkers, Jikke van der Spek en Anneke de Vries, H.N. Werkman. *Het complete oeuvre*, Rotterdam / Amsterdam 2008, pp. 210-225 voor *The Next Call* 4 en 6. De vriendschap tussen Hansen en Werkman wordt beschreven in Henk van Os, *Job Hansen. Avantgardistisch schilder, architect en pamflettist in Groningen*, Groningen 1989, pp. 57-62 en 159-163.
- 34 De enige bekende producten van AVAR zijn twee affiches naar ontwerp van Alkema, zie Doeke Sijens, ‘“Wij, wij zien naar binnen”’, in id. e.a., *Wobbe Alkema. Het absolute, het heldere*, Groningen 2009, pp. 8-55, p. 23.
- 35 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 16 juni 1924.
- 36 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 4 juni 1924.
- 37 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering d.d. 1 november 1924.
- 38 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 27 september 1924.
- 39 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering d.d. april 1925.
- 40 Zie voor de geruchtmakende tentoonstelling van mei 1924: Han Steenbruggen, ‘Een foto, een tentoonstelling, een ontdekking en een verdwenen schilderij...’, *Ploeg Jaarboek 2005* (Groningen 2006), pp. 27-31.
- 41 Johan Dijkstra, ‘Kaleidoscoop’, cit., p. 11.
- 42 De essentiële bron hier is R. van Dellen, *Van Prefectenhof tot Prinsenhof. Geschiedenis rond het Martinikerkhof te Groningen*, Gronin-

- gen/Batavia 1947. Voor een beknopt overzicht van de geschiedenis van het gebouw, zie J. Walburg, *Het Prinsenhof. Van fraterhuis tot studio*, Groninger tijdingen 1, Groningen 1985, waarin het interbellum echter wordt overgeslagen.
- 43 Herman Overmars, *Het Kunstlievend genootschap Pictura te Groningen 175*, Groningen 2007, pp. 78-81.
- 44 RHC GrA, toegangsnr. 1344, inv.nr. 6, notulen bestuursvergadering Pictura d.d. 10 november 1920. Hoofd Gemeentewerken Jan Anthony Mulock Houwer (1857-1933) was van 1920 tot zijn overlijden bestuurslid van Pictura (*ibid.*, notulen bestuursvergadering d.d. juni 1920).
- 45 De huurprijs werd opzienbarend genoeg door Pictura zelf voorgesteld (*ibid.*, notulen bestuursvergadering d.d. 11 april 1921).
- 46 Het gebrek aan comfort komt naar voren als de voordelen van potentiële nieuwe locaties worden besproken: de bovenverdieping van de nieuw te bouwen Amsterdamsche Bank aan de Grote Markt (*ibid.* notulen bestuursvergadering d.d. 25 februari 1923: 'Aantrekkelijk is daarentegen de nieuwheid van alles, de aanwezigheid van een conciërge, van waterleiding en ander comfort en de goede ligging aan de Groote Markt, 't centrum van verkeer'); en de ruimte boven de Heerensociëteit aan de Grote Markt, die vanaf oktober 1925 het onderkomen wordt (*ibid.*, notulen bestuursvergadering 15 maart 1925: 'de ligging van het perceel is ideaal – alle comfort aanwezig plus telefoon en kastelein').
- 47 Zie de nauwgezette lijst van gebruikers in Van Dellen, *Van Prefecten- tot Prinsenhof*, cit., pp. 332-335.
- 48 RHC GrA, toegangsnr. 1344, inv.nr. 6, notulen bestuursvergadering Pictura d.d. 7 oktober 1925: 'Mededeeling van de secretaresse over de spoed-verhuizing van het Prinsenhof naar de Groote Markt 27, nadat gebleken was, dat de stad reeds zonder onze voorkennis de zaal voor begin October had toegezegd aan de Ploeg voor een schilderijtentoonstelling.'
- 49 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering d.d. 19 december 1925. Op de ledenvergadering van 31 oktober 1925 wordt de schilderschool van Mensinga (een vakopleiding tijdens de wintermaanden) in de Bloemstraat genoemd, 'geschikt voor modelteekenen en eventueel exposeeren', en een niet nader gespecificeerde 'zeer goede gelegenheid in Helpman tegen f 5 per week' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2).
- 50 Han Steenbruggen, *Wobbe Alkema en het constructivisme*, diss. Universiteit van Amsterdam 2007, Groningen 2007, p. 72.
- 51 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering januari 1926. Het gebrek aan enthousiasme bij de penningmeester, architect Bruins, blijkt uit een opmerking in de notulen van de bestuursvergadering van 19 december 1925 (*ibid.*): 'Een feestelijke bijeenkomst met een causerie, muziek, thee en koekjes worde voorbereid [ter gelegenheid van de ingebruikneming van de nieuwe zaal], bestemd voor allen die belangstellen in het wel en wee van de Gron. Kunstkr. De verwachtingen van Bruins zijn niet hoog gespannen.'
- 52 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, jaarverslag 1925-1926 bij de notulen van de jaarvergadering d.d. 20 mei 1926. De bedenkingen van het oude bestuur klinken ook door in de curieuze formulering van Werkman in de notulen van de eerste vergadering het nieuwe bestuur op 26 januari: 'Als eerste hoofdbrekende punt werd behandeld het gebouw Prinsenhof, de sleutel van het gebouw en de verantwoordelijkheid van het bestuur ten opzichte van beide tegenover de vroedschap dat ons op zulke tegemoetkomende voorwaarden de zaal afstond. Het bestuur aanvaardde de voorwaarden en de verantwoordelijkheid en Dijkstra de sleutel. De leden zullen zich netjes en redelijk hebben te gedragen bij het gebruik van de zaal opdat geen wanklanken worden gehoord.' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1).

- 53 De achtergronden bij de bestuurscrisis blijven duister doordat het probleem in de betreffende notulen niet volledig wordt weergegeven. In ieder geval is een brief van zes werkende leden (onder wie Dijkstra en Wiegers, zelf op dat moment bestuursleden) begin januari 1926 de lont in het kruitvat: daarin wordt een reorganisatie voorgesteld waarbij het bestuur voortaan alleen nog uit schilders zal bestaan (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering d.d. januari 1926), wat ook inderdaad gebeurt. Kennelijk werd de bestuurlijke inbreng van niet-schilders als remmend ervaren, maar onuitgesproken blijft of dat in het algemeen gold of speciaal voor Herman Poort. Ex-bestuurslid Bruins (geen schilder maar architect) blijft overigens wel lid en stelt zelfs een radicale ballotage voor: 'Ongewenste leden kunnen er op die manier uitgewerkt worden' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. januari 1926). De kwestie wordt uitvoerig besproken door Han Steenbruggen, *Wobbe Alkema en het constructivisme*, cit., pp. 72-77.
- 54 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, jaarverslag 1925-1926 bij notulen jaarvergadering d.d. 20 mei 1926.
- 55 Van Dellen, *Van Prefecten- tot Prinsenhof*, cit., pp. 266, 339-340; voor de zalen waar De Ploeg was ondergebracht, vergelijk het schema op p. 333 met de plattegrond op p. 347. De plattegronden in het boek zijn overigens van Job Hansen, cf. p. 179.
- 56 *H.N. Werkman. Online oeuvre-catalogus*, cit., G-97: 'Er is ruimte voor 15 stukken in de eene zaal en voor 20 in de andere. U wordt verzocht te willen opgeven of U in beide zalen, in een van de zalen alleen of in combinatie met een of meer leden naar Uwe afspraak werk wensch tentoon te stellen.'
- 57 Zie besprekingen in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 29 september 1926 (Martens), 3 november 1926 (De Vries) en 24 november 1926 (Melgers).
- 58 *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 25 oktober 1927.
- 59 Cees Hofsteenge en Jikke van der Spek, 'Fijn is het iemand te weten die er in gelooft. Jan Altink – een biografische schets', in Mariëtta Jansen e.a., *Jan Altink. Iconen van het Groningerland*, Groningen 2011, pp. 30-56, p. 37.
- 60 Anneke de Vries, 'Tempo doeloe in de Guldenstraat. "Chez Dicque" en De Ploeg', *Ploeg Jaarboek 2011*, Groningen 2012, pp. 6-22, pp. 13-14.
- 61 'Ingekomen stuk B + W betreffende opzeggen van de zaal Prinsenhof' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. september 1928). Overigens wordt in Van Dellen's schema de nieuwe gebruiker van de vacante zalen "'Zig-Zag"-schilderatelier' genoemd, ongetwijfeld de 'jongere vereniging' waaraan De Ploeg de zalen volgens Dijkstra's terugblik uit 1938 al na één tentoonstelling afstond (Van Dellen, *Van Prefecten- tot Prinsenhof*, cit., p. 334; Dijkstra, 'Kaleidoscoop', cit., pp. 11-12).
- 62 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3, notulen ledenvergadering d.d. december 1929.
- 63 *Ibid.*, notulen ledenvergadering d.d. 2 september 1931.
- 64 Tammes was ab-actis, Jonxis assessor II (*Groningsche Studentenalmanak* 1930, p. 215); Tammes was in 1931 lid van de Commissie van Appèl, Jonxis zowel van de Permanente Commissie voor Inwendig Toezicht als van de Kascommissie (*Groningsche Studentenalmanak* 1932, pp. 150-151). Jonxis zat bovendien in 1930 in de Verbouwingscommissie voor Mutua Fides (*Groningsche Studentenalmanak* 1931, p. 130).
- 65 *Groningsche Studentenalmanak* 1932, p. 141.
- 66 *Groningsche Studentenalmanak* 1931, p. 141; *Groningsche Studentenalmanak* 1932, p. 122.
- 67 Tammes komt voor op de ledenlijst van Die Linetreckers d.d. februari 1930 als lid van de fotografie-afdeling, maar niet op de lijst van 26 april 1931 en de lijst voor het jaar 1932 (RHC GrA, toegang 467, Archief Vindicat Atque Polit, inv.nr. 1814). Jonxis' naam ontbreekt op deze



- lijsten, maar hij exposeerde in maart 1930 wel met onder anderen leden van dit gezelschap in Pictura op een 'tentoonstelling van werken van jongeren uit Groningen' (zie de recensie in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 18 maart 1930).
- 68 De kosten waren als volgt geraamd: 'naast een bedrag van f 100 huur p. jaar, bedrag dat de Ploeg wel beschikbaar wil stellen, een minstens 2 x 200 groot bedrag [...] voor aandeel in de inrichting en brandstof' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3, notulen ledenvergadering d.d. 2 september 1931).
- 69 Het jaartal 1921 wordt gegeven door Ten Bruggencate en Buschman (*De Ploeg* 75, cit., p. 22) en is vermoedelijk gebaseerd op gegevens in het oudste notulenschrift van de kunstkring, dat zich niet in de Groninger Archieven bevindt en dat ik niet heb ingezien.
- 70 RHC GrA, toegang 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 26 mei 1923.
- 71 Johan Dijkstra, 'Jan Altink en De Ploeg', *Weerwoord* 1 (1965), pp. 11-15, p. 13.
- 72 Zie Renske van der Linde-Beins en Gerard Muntinga, 'Wiegens en zijn "ateliers"'. In en om de Cortinghpoort', *Ploeg Jaarboek 2007*, Groningen 2008, pp. 6-17.
- 73 Ten Bruggencate en Buschman, *De Ploeg* 75, cit., pp. 52-53. De pers werd gebouwd bij de firma Karl Krause in Leipzig en heeft een walsbreedte van 42 cm; het serienummer, 17224, zou duiden op het bouwjaar 1884 (zie de lijst met bouw-jaren op de website van de Historische Drukkerij Turnhout, [http://www.historische-drukkerij.be/index\\_bestanden/KarlKrause.htm](http://www.historische-drukkerij.be/index_bestanden/KarlKrause.htm), bekeken op 27 maart 2013).
- 74 Een ets met de datering 1911 is afgebeeld in Cees Hofsteenge en Casper Wechgelaer, *Jan Gerrit Jordens. Leven en werk*, Groningen 1994, p. 13. Zie verder voor Jordens als etser Mariëtta Jansen, 'Jan Jordens en De Ploeg. "Een ver van alledaags type"', in Han Steenbruggen e.a., *Jan Jordens. Geen kunstenaar der voleinding, maar des wordens*, Groningen 2006, pp. 20-39, p. 25; en Peter Jordens, 'Mahler in Groningen', *Ploeg Jaarboek 2011*, Groningen 2012, pp. 44-51. De foto van Jordens met zijn pers is afgebeeld op de fotopagina van het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 7 december 1935.
- 75 Van Kortenhorst worden twee etsen vermeld in de catalogus van de Ploegtentoonstelling van mei-juni 1923 in Pictura; Reinders wordt 'de etser' genoemd in een recensie van de tentoonstelling van voornamelijk kunstenaars van De Ploeg in 'Ons Huis' in Rotterdam (*Nieuwe Rotterdamsche Courant* d.d. 14 maart 1924).
- 76 Cees Hofsteenge en Doeke Sijens, 'Het atelier van Wobbe Alkema aan de Noorderstationsstraat', *Ploeg Jaarboek 2009* (Groningen 2010), pp. 54-61, pp. 60-61.
- 77 Van Os, *Wobbe Alkema*, cit., p. 62. Voor Van der Zee en De Ploeg, zie Hofsteenge, *De Ploeg 1918-1941*, cit., pp. 165-167.
- 78 *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 14 juni 1927, rubriek 'Aangeboden': 'Een etspers, billijken prijs; ook geschikt voor leerbew. A.P. Fokkerstr. 7a.'
- 79 Hofsteenge en Sijens, 'Het atelier van Wobbe Alkema', cit., p. 61 n. 17.
- 80 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 27 mei 1922.
- 81 Zie bijvoorbeeld *ibid.*, notulen ledenvergadering d.d. 23 mei 1923; 22 december 1925; inv.nr. 3, 6 oktober 1939.
- 82 Ten Bruggencate en Buschman, *De Ploeg* 75, cit., p. 12.
- 83 Dat geldt in de beginjaren vooral voor aspirant-leden (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 1, notulen bestuursvergadering 4 maart 1922; inv.nr. 2, notulen ledenvergadering 15 juni 1923); later voor alle deelnemers ((RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering 27 september 1929; inv.nr. 3, notulen jaarvergadering 25 september 1936).
- 84 RHC GrA, toegangsnr. 1448, inv.nrs. 66/1 - 66/4. Het oudste van de vier schriftjes bevat notities die volgens het opschrift dateren van voor 1905; het recentste beslaat de periode 1915-1922. Ze

- bevatten aantekeningen over de geschiktheid van tientallen potentiële modellen, zowel mannen als vrouwen: leeftijd, adres, uiterlijk, eventueel bezit van bruikbaar kostuum of andere attributen die bij een beroep horen, en ook of de man of vrouw in kwestie bereid was naakt te poseren en onder welke voorwaarden; het eerste schriftje (66/1) vermeldt bijvoorbeeld op p. 6 over Kaatje Jansen, 22 jaar oud: 'wil wel naakt bovenlijf voor de damesklasse, mager, wel te gebruiken, niet mooi'. Hoe vaak een model uiteindelijk poseerde wordt niet vermeld.
- 85 Henk Egbers, 'Poseren als vak. Levensschets van Truus Trompert', in Henk Egbers e.a., *Truus Trompert. Een leven als model. Herinneringen aan het meest befaamde Nederlandse beroepsmodel in de 20e eeuw*, Breda / Venlo 1985, pp. 9-20, p. 15; Cees Hofsteenge en Caspar Wechgelaer, *Jan Gerrit Jordens. Leven en werken*, Groningen 1994, p. 19. Zie voor de ervaringen van een Gronings model van na de oorlog: Jikke van der Spek, 'Blote Bet of blote Fred? Een interview met mevrouw F. Edens-Duitscher, kunstenaarsmodel en leerlinge van J.G. Jordens', *Ploeg Jaarboek 2011*, Groningen 2012, pp. 52-58.
- 86 Op de laatste pagina van het vierde schriftje (zie boven, n. 84) wordt een lijst gegeven van de vergoedingen per dagdeel, naakt of gekleed. Twee uur 's avonds gekleed poseren leverde bijvoorbeeld 2 gulden op, naakt 2 gulden 50.
- 87 De advertentie verscheen in het *Groninger Dagblad* d.d. 28 augustus 1924 in de rubriek 'Gevraagd': 'Door Gron. Kunstkring "De Ploeg" jong vrouwelijk MODEL, zich te vervoegen bij den voorzitter. H.W. Mesdagstraat 30.'
- 88 Volgens de notulen van de ledenvergadering d.d. 6 september 1924: 'De voorzitter deelt daarna mede dat er op de advertentie waarbij De Ploeg een model vroeg, slechts één gegadigde is verschenen' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2).
- 89 *Groninger Dagblad* d.d. 8 januari 1925. Het adres is dat van Johan Dijkstra, die op dat moment niet in het bestuur zat, maar mogelijk wel in de modelcommissie (hij bedankte daar in februari 1926 voor; zie de notulen van de ledenvergadering d.d. 17 februari 1926, RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2)
- 90 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2.
- 91 Het model in een ets van Jan Altink wordt aangeduid met de naam Beppie (afgebeeld in Jansen e.a., *Jan Altink*, cit., p. 97); Streurman noemt in zijn dagboek op 21 mei 1922 eveneens een model met deze naam ('waarvan de ouwe-lui denken dat het z'n meisje is!') in verband met Willem [Valk]; verder wordt in de Ploeg-publicatie *Zwart-Wit-Boek* uit 1936 het model 'meijuffrouw Mies' vermeld, zie onder.
- 92 Jannes de Vries, 'Memoires', in Francis van Dijk e.a., *Jannes de Vries*, Groningen 2004, pp. 45-56, p. 55. Jannes de Vries begon zijn memoires in 1981 (*ibid.* p. 54). De tekst werd eerder, met kleine verschillen, gepubliceerd in Henk van Os, 'Jannes de Vries en de kunstenaarsvereniging "De Ploeg"', in Han Drijvers en Henk van Os, *Jannes de Vries 1901-1986*, Bedum 1989, pp. 17-38, m.n. p. 33.
- 93 Dijkstra, 'Kaleidoscoop', cit., p. 11.
- 94 RHC GrA, toegangsnr. 1647, Burgerlijke stand Middelstum, inv.nr. 38, Registers van geboorte 1903, aktenummer 3, geraadpleegd via [www.allegroningers.nl](http://www.allegroningers.nl).
- 95 Informatie over adressen en beroep is te vinden op de gezinskaart van Jantje Bolt (RHC GrA, microfiches in de studiezaal, kast 59, lade 1); overige gegevens over het leven van Jantje Bolt zijn afkomstig van de heer S. Bolt en mevrouw S. Bolt-de Haan in Middelstum, die ik graag hartelijk dank voor hun medewerking.
- 96 De Vries, 'Memoires', cit., loc. cit. De identiteit van de marechaussee heb ik niet kunnen achterhalen; het is niet Jantjes latere echtgenoot Cornelis Koel, die postbode was en kleiner van stuk.
- 97 Afgebeeld in tent.cat. *Johan Dijkstra 1896-1978. Aquarellen, tekeningen, grafiek*, Groningen (Pictura) 1978, Groningen 1978, p. 35.

- 98 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 4 november 1929.
- 99 'Wiegiers, Dijkstra en Jordens stellen hun atelier wel beschikbaar' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 27 september 1929); 'J.W brengt de wenschelijk [heid] van modeltekenen ter sprake. - Een 4-tal zal a.s. Donderdagavond ten zijnen huize alvast een begin maken. Jo. D. biedt zijn atelier aan allen aan die daarvan Vrijdag, de 26 Feb dankbaar gebruik hopen te maken' (ibid., notulen ledenvergadering 12 februari 1932).
- 100 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3, notulen jaarvergadering d.d. 25 september 1936.
- 101 H.N. Werkman. *Online oeuvrecatalogus*, cit., G-196.
- 102 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3, notulen ledenvergadering d.d. 30 oktober 1936.
- 103 Ibid., notulen ledenvergadering d.d. 6 oktober 1939 en 10 januari 1941.
- 104 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, notulen ledenvergadering d.d. 31 oktober 1925.
- 105 Ibid., jaarverslag 1925-1926 bij jaarvergadering d.d. 26 mei 1926: 'Ruiltentoonstellingen konden nog niet gehouden worden door gebrek aan een zaal.'
- 106 Het jaarverslag over 1923-1924 vermeldt: '3 tentoonstellingen werden gehouden. Zwart-wit - naakt en tenslotte een van Georg Groß. Een groote moeilijkheid was echter de zaalwacht. Vele leden voelden te weinig voor deze exp. om zich opofferingen te getroosten. En de catastrophe viel in de exp. van Groß toen er voorgesteld werd om de expositie te sluiten.' (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 2, bij notulen jaarvergadering d.d. 17 mei 1924).
- 107 RHC GrA, toegangsnr. 1344, inv.nr. 6, notulen bestuursvergadering Pictura d.d. 29 september 1921.
- 108 Over de omstandigheden tijdens de eerste Ploegtentoonstelling, zie RHC GrA, toegangsnr. 1344, inv.nr. 6, notulen bestuursvergadering Pictura d.d. 6 december 1918: 'In Januari wgens kolenschaarste geen expositie. In

februari nog zonder verwarming voor eigen risico "de Ploeg" met vrij entree voor Pictura's leden'; de sneeuw op het bovenlicht en de kou worden genoemd in de recensie van het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 10 februari 1919.

- 109 In het keurige handschrift van Ekke Kleima staat in de notulen van een vergadering in december 1929 te lezen: 'Voorstel om in stembus van Pictura te sijken wordt met op één na algemeene stemmen aangenomen' ((RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3, notulen vergadering december 1929). In de eerste notulen van Pictura na deze vergadering (d.d. 11 mei 1930) staat alleen: 'De Ploeg, die om expositie-gelegenheid heeft verzocht, kan zich niet vereenigen met onze aanbieding van Mei - er wordt nu besloten hen de 2e helft van September voor te stellen.' (RHC GrA, toegangsnr. 1344, inv.nr. 6).
- 110 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3, notulen ledenvergadering d.d. 13 september 1930.
- 111 Doede Hardeman, 'De Internationale Tentoonstelling van De Ploeg in 1933', *Ploeg Jaarboek* 2003 (Groningen 2004), pp. 34-44.
- 112 Over beide tentoonstellingen wordt gesproken op de ledenvergadering van 23 augustus 1940 (RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3). Dat ze daadwerkelijk plaatsvonden, blijkt voor de tentoonstelling in het Van Abbemuseum uit een berichtje in *De Tijd* d.d. 15 oktober 1940 (de tentoonstelling duurde van 13 oktober tot 10 november, vergelijk het affiche in het Van Abbemuseum, inv.nr. 310); de tentoonstelling in Artibus Sacrum in Arnhem, die tot 15 december 1940 duurde, werd besproken in het *Nieuwsblad van het Noorden* d.d. 2 december 1940.
- 113 Dijkstra, 'Kaleidoscoop', cit., p. 12.
- 114 RHC GrA, toegangsnr. 481, inv.nr. 3, notulen ledenvergadering d.d. 7 september 1945.

## Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus

**Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus is de Duitse vertaling van een episch gedicht van de Hongaarse dichter en beeldend kunstenaar Lajos Kassák (1887-1967) (zie afbeelding 1). Het gaat over diens voettocht naar Parijs in 1909. Het gedicht is onder zijn Hongaarse titel *a ló meghal a madarak kirepülnek* in 1922 in Wenen geschreven en daar gepubliceerd in het tijdschrift 2 x 2, een tijdschrift dat onder redactie van Lajos Kassák en Andor Nemeth werd uitgegeven.**

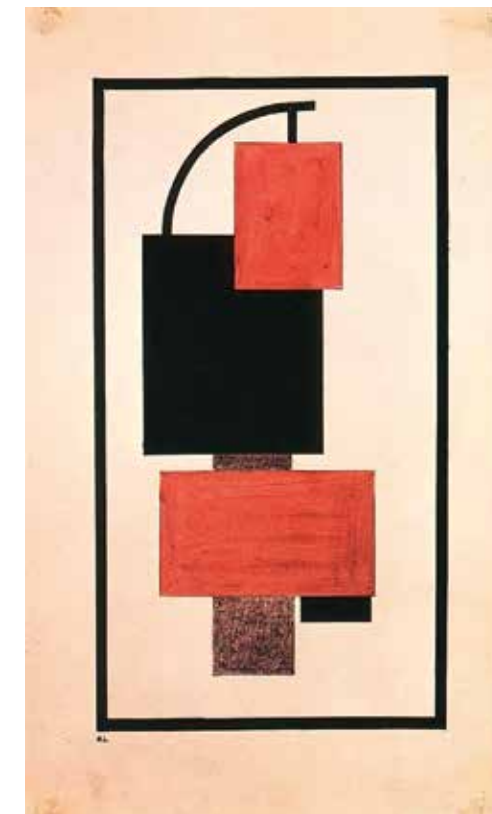


1 Lajos Kassák, *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*.<sup>1</sup>



2 Lajos Kassák, *Térkonstrukció*, 1922.

Het was in de tijd dat Kassák tussen 1920 en 1926 evenals vele andere landgenoten als emigrant in Wenen verbleef. Kassák was behalve dichter en schrijver ook beeldend kunstenaar. Representatief voor zijn beeldend werk zijn gouaches die hij *Bildarchitektur* noemde (zie afbeeldingen 2 en 3).



3 Lajos Kassák, *Bildarchitektur*, 1923.

Dit werk van Kassák is interessant vanwege de internationale context van het constructivisme waarin het is ontstaan. Het is daarom ook interessant om het in relatie te zien tot het constructivistische werk van Hendrik Nicolaas Werkman en Wobbe Alkema.

### PARIJS 1909

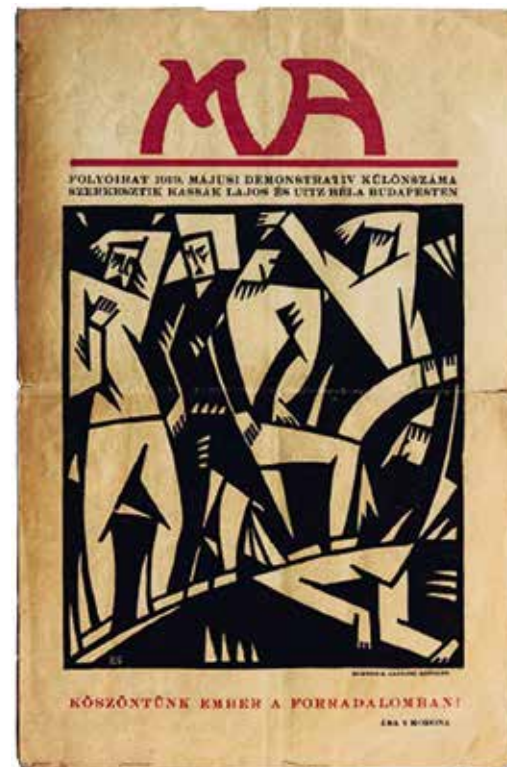
Lajos Kassák merkte al jong dat een studie niet aan hem was besteed en besloot daarom op een gegeven moment een punt te zetten achter zijn schoolcarrière. Hij wilde vooral met zijn handen bezig zijn, zelf iets maken. Daarom volgde hij een opleiding tot slotenmaker. Hij was gefascineerd door de moderne technische hulpmiddelen en wat daarmee allemaal mogelijk was. Toch merkte hij al gauw dat de technische ontwikkelingen ook hun keerzijde hadden. Als gevolg van de massificatie van de industriële productie nam de vraag naar handwerk af. Met vele anderen zag hij zich dan genoodzaakt te gaan werken in een fabriek. De omstandigheden daar werden bepalend voor zijn verdere ontwikkeling. Door het fysiek zware werk en de vaak belabberde werkomgeving werd hij zich bewust van de situatie waarin de fabrieksarbeider zich bevindt. Hij besloot deel te nemen aan politieke manifestaties en actie te gaan voeren voor betere werkomstandigheden. Daarnaast hield hij zich in zijn vrije tijd bezig met kunst en literatuur en begaf hij zich graag in kringen van linksintellectuelen en kunstenaars. Daar ontstond zijn belangstelling voor een beweging van kunstenaars die zich 'futuristen' noemden.

In 1907 gaf hij zijn werk eraan en besloot hij naar Parijs te gaan: 'Ich wußte die französische erde ist mit mädchen und kunst gesegnet.'<sup>2</sup> Parijs was de stad van de avant-garde, van Guillaume Apollinaire met zijn typografisch eigenzinnig vormgegeven gedichten vol zwarte humor, van Picasso en Braque met hun kubistische schilderijen, en van Matisse met

zijn felle kleurcontrasten en zijn merkwaardige behandeling van het perspectief. Kortom, Parijs was de stad waar hij als jong kunstenaar, als 'ein nicht mehr operierbarer dichter'<sup>3</sup>, moest zijn. Nadat hij zonder geld te voet op weg was gegaan, ontmoette hij onderweg de schrijver en schilder Emil Szittyá. Een bijzondere figuur. Szittyá was bezig met een tocht door Midden-Europa om een lijst te maken van alle afbeeldingen van Christus. Hij had het plan opgevat om later naar Chili te gaan en was ervan overtuigd dat hij voorbestemd was om daar een nieuwe godsdienst te vestigen. Samen trokken ze op als zwervers met als eindbestemming Parijs. Ze leefden van bedelen en liefdadigheid. Wanneer er geen sociale of kerkelijke opvang was, sliepen ze buiten, vaak ergens zomaar op een bank in een park. Via Duitsland en België kwamen ze uiteindelijk in Parijs aan: 'Bald würden wir am Ufer der Seine stehen, wo Ady<sup>4</sup> gestanden und wo der Dichter Guillaume Apollinaire seine Blumen gekauft hatte.'<sup>5</sup> Daar hoopten ze kennis te kunnen maken met de wereld van de avant-garde. Ze bezochten veelvuldig de Parijse musea, maar met de kunstwereld van de avant-garde zelf kwamen ze niet in contact. Ze hadden geen geld en waren gedwongen tot een leven aan de zelfkant. Enkele maanden bleven ze in Parijs. In Parijs leerde Kassák via Szittyá ook het werk van de schrijver Cendrars kennen. Diens *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* uit 1913 stond voor hem model voor de vorm waarin hij in 1922 zijn dichtwerk *a ló meghal a madarak kirepülnek* publiceerde. In 1910 keerde hij weer terug naar Budapest, niet dan nadat Szittyá een nieuwe broek voor hem gekocht had.

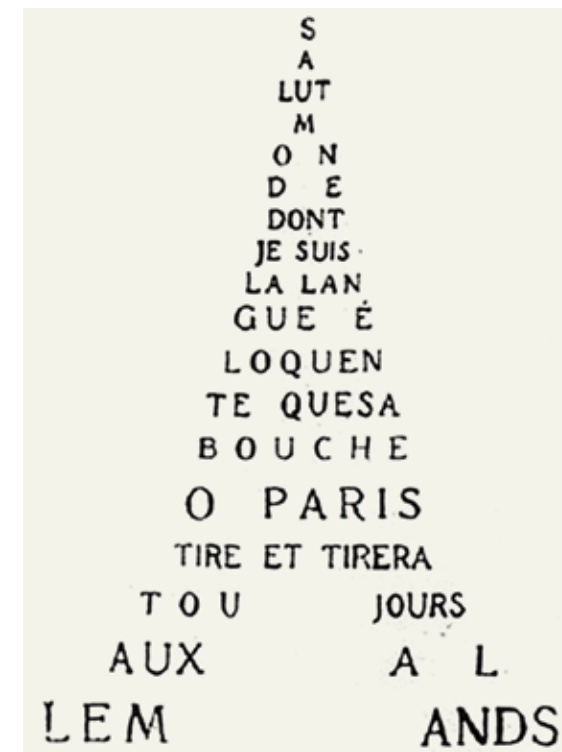
### BUDAPEST 1910-1920

Na zijn terugkeer in Hongarije ontwikkelt Kassák zich verder als schrijver en dichter. Tijdens en na de Eerste Wereldoorlog neemt hij actief deel aan het politieke debat, als



4 *MA* tijdschrift, 1919.

stakingsleider, als schrijver en als uitgever van activistische tijdschriften. In 1915 is hij betrokken bij het verschijnen van het tijdschrift *A Tett* (De Aktie). Een tijdschrift met uitgesproken opvattingen over de functie van kunst en literatuur in relatie tot de ontwikkeling van een nieuw mensbeeld. Een mensbeeld dat de mens in staat stelt vorm te geven aan zijn eigen werkelijkheid. Vandaar ook zijn belangstelling voor de revolutionaire ideeën en het vernieuwend gebruik van taal bij dichters als Apollinaire en Marinetti. Vernieuwend in de zin van een bevrijding van de traditionele regels van literair taalgebruik. *A Tett* is ook een tijdschrift waarin kunstenaars zich verzetten tegen de nationalistische en militaristische sentimenten zoals die in Hongarije ten tijde van de Eerste Wereldoorlog heersten. Echter, vanwege de pacifistische ideeën die het tijdschrift uitdraagt, wordt het in 1916 al gauw verboden. Als reden wordt opgegeven: 'die Untergrabung der öffentlichen Moral' en 'die



5 Apollinaire, *Caligramme*.

Gefährdung der außerordentlichen Kriegsinteressen des Landes'.<sup>6</sup> Nog geen maand later begint Kassák opnieuw met een tijdschrift: *MA* (Vandaag). Het verschijnt in Budapest van november 1916 tot juli 1919. *MA* is aanvankelijk een tijdschrift voor literatuur en kunst, maar afficheert zich na verloop van tijd als tijdschrift voor activisme (zie afbeelding 4). De internationale avant-garde in de literatuur is in *MA* prominent aanwezig. Zo wordt de aandacht gevestigd op Guillaume Apollinaire met zijn 'caligrammen' (zie afbeelding 5) en zijn 'drame surréaliste', maar ook op Ivan Goll die in 1917 zijn beroemde gedicht *Requiem. Für die Gefallenen von Europa* schreef en ten slotte op Walt Whitman, de dichter van het befaamde *Leaves of Grass* (1855) vanwege de daarin gebruikte vrije vorm en het beeldend taalgebruik. Daarnaast wordt in speciale uitgaven van *MA* commentaar gegeven op de maatschappelijke ontwikkelingen die leidden tot het uitroepen van de



6 *MA* tijdschrift, 1918.

Hongaarse republiek in 1918 en de Hongaarse sovjetrepubliek in 1919. Als reactie daarop wordt in 1918 bijvoorbeeld een speciaal nummer gewijd aan Lenin (zie afbeelding 6). Het tijdschrift *MA* biedt linksintellectuelen een podium voor het uitwisselen van opvattingen en ideeën over de positie van de kunst zoals die zich in Europa in de context van de ontwikkelingen op sociaal-politiek terrein manifesteert. Vanuit de groep van kunstenaars die zich rond *MA* heeft verzameld, wordt bijgedragen aan de verspreiding van andere modernistische tijdschriften zoals *Der Sturm* en *Die Aktion*, worden progressieve publicaties uitgegeven, worden tentoonstellingen georganiseerd en worden tal van culturele manifestaties gehouden op het terrein van beeldende kunst, literatuur en muziek. Men onderhoudt contacten met dadaïsten, futuristen en surrealisten, met Bauhaus en met *De Stijl*, met gevestigde kunstenaars als Max Ernst en Tristan Tzara en met aankomende kunstenaars als Jean Cocteau, George Grosz, Kurt Schwitters en László Moholy-Nagy.

Vanuit zijn maatschappelijke betrokkenheid en als vertegenwoordiger van het modernisme schetst Kassák in zijn gedichten een utopisch beeld van de positie van de industriële arbeidersklasse: 'Heute sitzt ihr noch stumm im Schatten gewaltiger Mietskasernen, doch schon morgen werdet ihr lachen und der staunenden Öffentlichkeit eure technischen Wunderwerke vorführen.'<sup>7</sup> Kassák is een voorvechter van de autonomie van de kunst. Zijn activisme staat in dienst van een emancipatoir-kunstzinnig streven. Kunst als middel tot 'volksverheffing'<sup>8</sup> kan bijdragen aan het ontstaan van een vorm van arbeiderszelfbestuur. Kunst als instrument van politieke propaganda daarentegen heeft voor Kassák niets met kunst te maken. Als medewerker van het volkscommissariaat voor het onderwijs raakt Kassák daarover in 1919 in discussie met Béla Kun, de eerste leider van de Hongaarse radenrepubliek. Een kritisch stuk van Kassák in *MA* getiteld *Brief aan BK* waarin hij het opneemt voor de autonome positie van de kunst zorgt ervoor dat *MA* in 1919 wordt verboden. Maar het wordt nog erger. Na de val van de Hongaarse radenrepubliek in augustus 1919 komt er in hetzelfde jaar een nationalistische regering die een waar terreurbewind voert tegen alles wat zich communist of socialist noemt. Duizenden mensen worden geëxecuteerd of gevangengenomen. Als linksintellectueel belandt ook Kassák enige tijd in de gevangenis. Na zijn vrijlating vlucht hij in 1920 met enkele medestanders net als vele anderen naar Wenen.

#### WENEN 1920-1926

In Wenen maakt Kassák samen met een aantal andere geëmigreerde landgenoten deel uit van een groep Hongaarse intellectuelen (zie afbeelding 7). Vanuit deze groep begint hij opnieuw met de uitgave van het tijdschrift *MA*. Via *MA* onderhouden de leden van de *MA-Kreis* relaties met verwante tijdschriften als



7 De *MA-Kreis* (Wenen-Hietzing) in 1922. Sándor Bortnyik, Béla Uitz, Erzsi Ujvári, Andor Simon, Lajos Kassák, Jolán Simon, Sándor Barta.

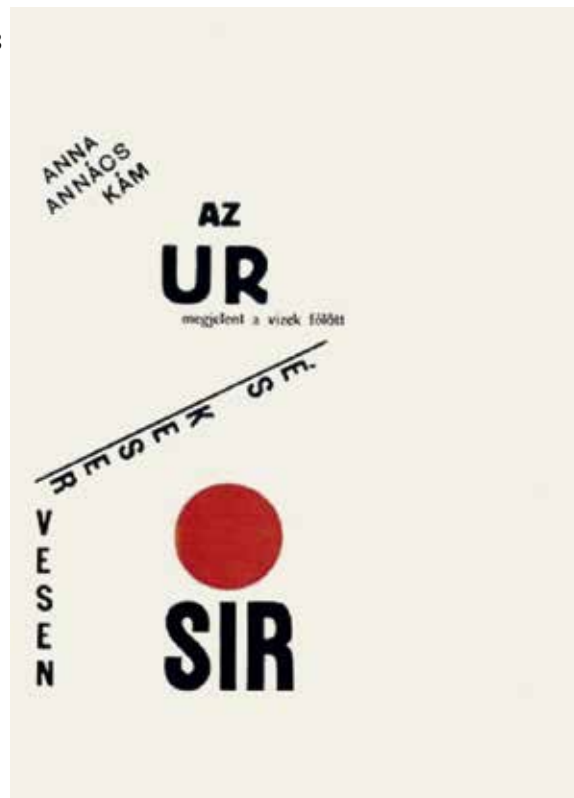
*Der Sturm* van Herwarth Walden in Berlin, *Die Aktion* van Franz Pfemfert in Berlin-Wilmersdorf, *G* van Werner Gräff, El Lissitzky en Hans Richter in Berlin Friedenau, *NOI* van Enrico Prampolini in Róma, *De Stijl* van Theo van Doesburg in Den Haag, *Merc* van Kurt Schwitters in Hannover, *Het Overzicht* van Fernand Berckelaers (Michel Seuphor) en Jozef Peeters in Antwerpen, *Zenit* van Ljubomir Micic in Zagreb, *L'Esprit nouveau* van Paul Dermée, Amédée Ozenfant en Charles-Edouard Jeanneret in Parijs, en nog een aantal andere tijdschriften. Ook ontvangt de redactie in 1921 nog vóór de tournee van Lissitzky door Duitsland diens verzameling met grafiek en van Iwan Puni diens boek over de nieuwe Russische kunst.<sup>9</sup> De contacten van de groep van Hongaarse kunstenaars met verwante kunstenaars in heel Europa zijn via het tijdschrift *MA* goed gedocumenteerd.<sup>10</sup> Ze geven een beeld van de artistieke context waarbinnen de

Europese avant-garde in de jaren na de Tweede Wereldoorlog opereert. In Wenen maakt Kassák kennis met het internationale constructivisme en het suprematisme. Het eerste nummer van *MA* dat verschijnt op 1 mei 1920 gaat onder de titel *Individuum und Gesellschaft* uitvoerig in op de culturele en sociale ontwikkelingen in Rusland. *MA* is daarmee het eerste kunsttijdschrift dat met name aandacht heeft voor de kunst in zijn maatschappelijke context. Naar aanleiding van dit eerste nummer wordt er een avond gewijd aan de nieuwe Russische schilderkunst. Het constructivisme had op Kassák een enorme aantrekkingskracht. Het was de nieuwe universele uitdrukkingvorm die de wereld niet als uitgangspunt neemt, maar zelf een wereld schept. Onder invloed van deze kunstvorm gaat Kassák zich naast zijn literaire werk ook zelf steeds meer toeleggen op het maken van non-figuratief beeldend werk. Hij gebruikt



8 Ludwig Kassák, László Moholy-Nagy, *Buch Neuer Künstler*, Wien 1922.

38



9 Lajos Kassák, *Anna mein Ännchen*, Bildgedicht.

daarvoor de term *Bildarchitektur*. De afbeelding is volgens Kassák niet de 'Widerspiegelung der Realität, noch Ausdruck des Individuums, sondern eine selbständige, sich selbst definierende Kraft, eine Analogie zur Gesamtheit des Absoluten'. 'Das absolute Bild ist die Bildarchitektur ... der Bildarchitektur ist nichts ähnlich, sie erzählt nichts, fängt nirgends an und sie hört nirgends auf. Sie ist ganz einfach da.'<sup>11</sup>

Wanneer Kassák zich gaat toeleggen op de constructie in de beeldende kunst als een vorm van *Bildarchitektur* neemt zijn kunstenaarschap een opmerkelijke wending. Het stelt hem in staat om uitdrukking te geven aan het idee dat er in principe geen verschil is tussen de constructie van een kunstwerk en de constructie van een technisch bouwwerk of een machine: 'Die Bewunderung für das Handwerk und die Geschicklichkeit, die Verehrung und Anhimmelung der vollkommenen Arbeit und ihres konkreten Materials verlassen Kassák sein ganzes Leben hindurch nicht mehr.'<sup>12</sup> Kassák ziet het als zijn taak om de jonge generatie die nog niet beïnvloed is door een tradi-

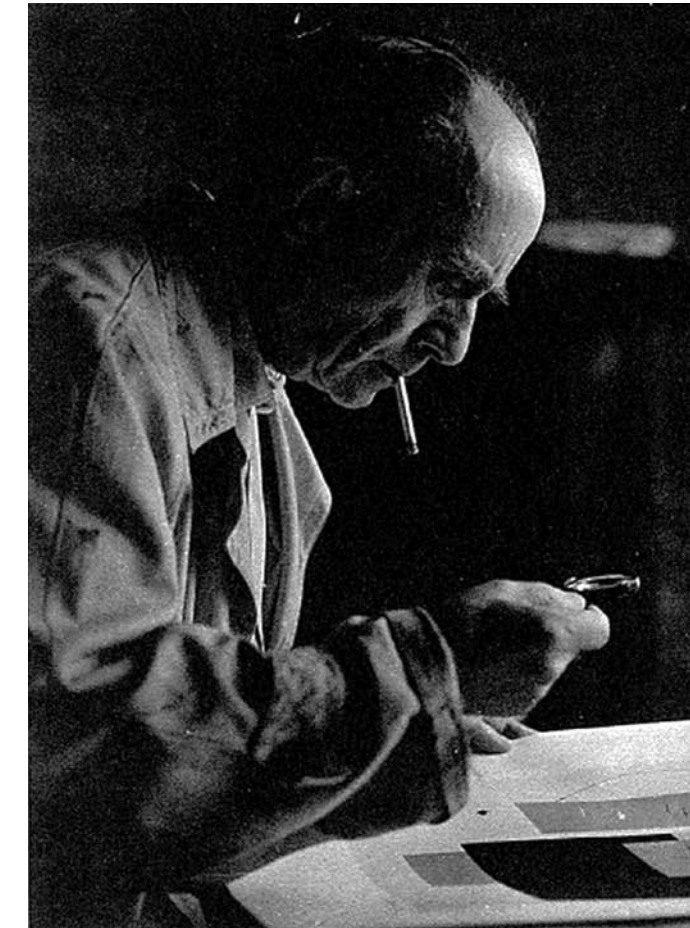
tionele manier van denken en die openstaat voor nieuwe opvattingen kennis te laten maken met vormen van nieuwe kunst en literatuur. Hij geeft samen met Moholy-Nagy in 1922 het *Buch Neuer Künstler* uit (zie afbeelding 8) en schrijft naast zijn dichtwerk *a ló meghal a madarak kirepülnek* (*Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*) nog een aantal abstracte gedichten, die deels ook als *Bildgedicht* typografisch zijn vormgegeven (zie afbeelding 9).

#### BUDAPEST 1926-1967

In Wenen voelt Kassák zich na verloop van tijd meer en meer geïsoleerd. Daarom keert hij in 1926 terug naar Hongarije. Daar gaat hij verder als beeldend kunstenaar met het maken van constructivistisch werk en begint hij weer opnieuw met een tijdschrift: *Dokumentum* (zie afbeelding 10 en 11). In dit tijdschrift wil hij het Hongaarse publiek kennis laten nemen van de eigentijdse Europese kunst. Niet alleen met beeldende kunst maar ook met literatuur, muziek, dans en architectuur. Een belangrijke plaats was daarbij ingeruimd voor de Russische kunst van die tijd. Het tijdschrift bestaat echter maar een jaar. Er is nauwelijks enige belangstelling voor. Toch geeft Kassák niet op. In 1928 richt hij het tijdschrift *Munka* op. Het is bedoeld als forum voor de maatschappelijke en culturele educatie van de jonge arbeidersklasse vanuit het idee dat een bevolking zonder culturele achtergrond gevoelig is voor extreme politieke ideeën. *Munka* wil een antwoord zijn op de geest van de tijd voorafgaand aan de Tweede Wereldoorlog. In 1939 wordt het verboden.

Na de Tweede Wereldoorlog is Kassák als lid van de sociaal-democratische partij korte tijd politiek actief, in 1947 ook als lid van het parlement. Met de communistische overname in 1948 kwam daaraan een eind. Het werd Kassák onmogelijk gemaakt om zich met zijn idealistische denkbeelden nog langer openlijk over sociale en culturele aangelegenheden uit

te spreken. 'Er war kein Kunstdiener der Bourgeoisie, legte sich auch nicht ins Prokrustesbett des 'Sozialistischen Realismus' und war nicht bereit irgendeiner Klasse zu dienen, auch dann nicht, wenn sie "Proletariat" hieße".<sup>13</sup> 'Die Kunst ist für ihn bereits politische Tat, eigenes, auch politisches Wirken, aber kein Vehikel, mit dem er irgendeine Ideologie befördert.'<sup>14</sup> In 1956 mocht hij weer als schrijver optreden en in 1960 was er een tentoonstelling van zijn beeldend werk bij Galerie Denise René in Parijs. Maar in Hongarije was het de tijd van het socialistisch realisme. Als beeldend kunstenaar werd hij daar niet gewaardeerd.



10 Lajos Kassák.

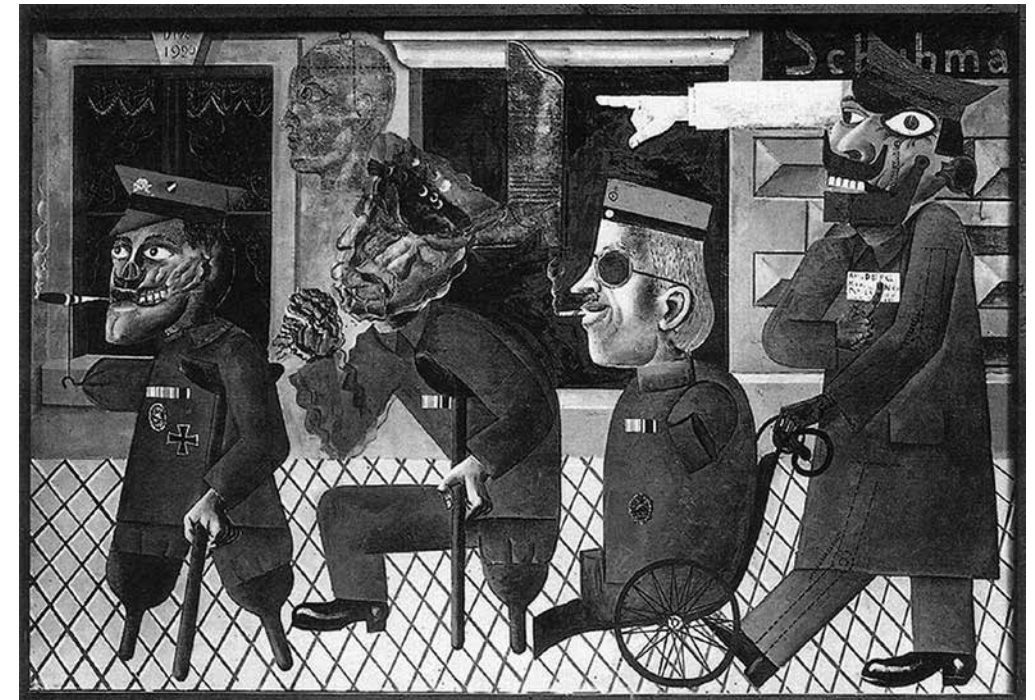
## KASSÁK EN DE INTERNATIONALE AVANT-GARDE

De gebeurtenissen rond de Eerste Wereldoorlog zorgden voor een keerpunt in de kunst in Europa. De bevolking werd direct geconfronteerd met de gevolgen van oorlog en revolutie. Bestaande structuren verdwenen. De politieke situatie was instabiel. Met name in Duitsland waar de Duitse keizer was gevlucht en in Rusland waar de Oktoberrevolutie onder leiding van Lenin korte metten had gemaakt met de tsarenfamilie. De maatschappelijke en sociale tegenstellingen verscherpten zich. In Duitsland heerste werkloosheid en armoede maar ook kapitalisme en overvloed. In Rusland bepaalden de tegenstellingen tussen de bolsjewieken en de mensjewieken het beeld. In deze situatie ontwikkelde zich een beweging in de kunst die de bestaande burgerlijke

cultuur ter discussie stelde. Het was een reactie op de omstandigheden die de aanleiding waren geweest voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Op verschillende manieren gaven kunstenaars blijk van hun onvrede.

Er waren groepen van kunstenaars die in het maken van anti-kunst een manier zagen om de oude burgerlijke cultuur letterlijk te vernietigen. Ze vonden elkaar in 1916 in een bar in Zürich: het *Cabaret Voltaire*. Daar kwamen ze bijeen om uitdrukking te geven aan hun anarchistische ideeën. Ze gebruikten daarvoor een vormtaal die spotte met de bestaande conventies. Het waren uitingen van woede over de burgerlijke cultuur die tot de Eerste Wereldoorlog had geleid. Zürich werd de plaats waar kunstenaars als Hans Arp, Richard Huelsenbeck en Tristan Tzara elkaar toen ontmoetten. Ze werden typische vertegenwoordigers van een protestbeweging die zich *Dada* noemde.

Vanuit Zürich vertrok Huelsenbeck in 1917 naar Berlijn. Samen met Raoul Hausmann begint hij daar een dadaïstisch revolutionaire beweging die gericht is tegen de gevestigde orde en daarmee tegen de burgerlijke kunst. ... Het ontmoetingspunt is *Club Dada*. Iedereen die uitdrukking wil geven aan de rauwheid van de naoorlogse realiteit kan zich daarbij aansluiten. Of zoals Huelsenbeck het in zijn *Dada Manifest* van 1918 formuleert: 'Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammen reißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.'<sup>15</sup> Kunstenaars als George Grosz en John Heartfield sloten zich bij hen aan. Hun fotomontages en tekeningen waren een aanklacht tegen de sociale wantoestanden van na de Eerste Wereldoorlog. In 1920 organiseerden George Grosz, Raoul Hausmann en John Heartfield de *Eerste internationale Dada-Messe* bij Kunsthandlung Dr. Burchard. Vertegenwoordigd waren onder



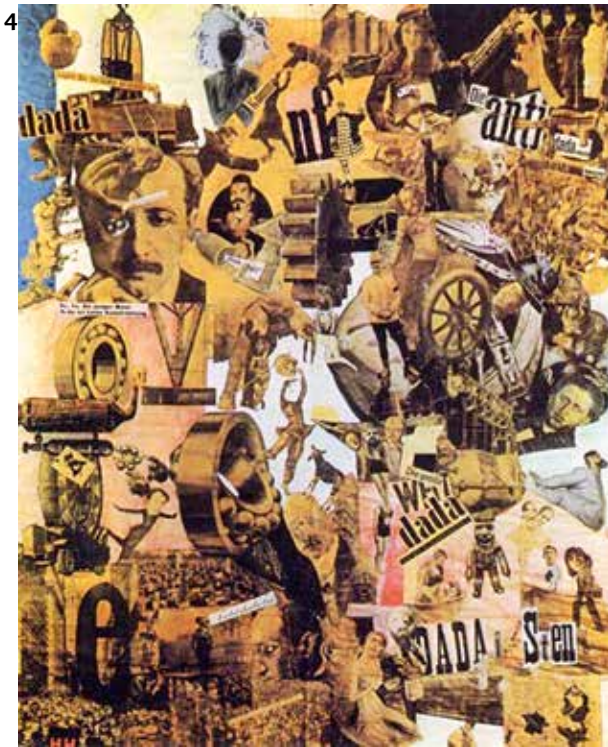
13 Otto Dix, *Kriegskrüppel*, 1920.

andere Hannah Höch met een collage getiteld: *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (zie afbeelding 12) en Otto Dix met *Kriegskrüppel* (zie afbeelding 13). Opmerkelijk is dat Kurt Schwitters niet mocht deelnemen. Huelsenbeck vond hem namelijk een 'bürgerlich romantischer Spinner'.

Er waren ook kunstenaars die kunst zagen als een manier om bij te dragen aan het tot stand komen van een betere wereld. Kunst diende de vorming van wat zij noemden 'de nieuwe mens'. Deze kunstvorm ontwikkelde zich in de opmaat van de gebeurtenissen in Rusland die uiteindelijk leidden tot de Oktoberrevolutie in 1918 en tot de inrichting van de Russische sovjetrepubliek. Kenmerkend voor de ideeën achter deze kunstvorm zijn de utopische voorstellingen die men had over hoe een betere wereld eruit zou moeten zien. Beeldend kunstenaars als Kazimir Malevitsch, Vladimir Tatlin en El Lissitzky en een dichter als Vladimir Majakovski zijn typische vertegenwoordigers

van deze ideeën. Ze legden de grondslag voor de beweging die zich *constructivisme* noemt. Met name in de jaren na 1920 zullen de tegenstellingen tussen de kunstenaars met een anarchistisch-cynisch wereldbeeld – de dadaïsten – en de kunstenaars met een utopisch-optimistisch wereldbeeld – de constructivisten – de discussie tussen kunstenaars onderling bepalen.

Lajos Kassák neemt als constructivist een bijzondere positie in binnen de wereld van de moderne kunst. Hij was intellectueel autodidact, literair begaafd en sociaal geëngageerd. Aan den lijve had hij ondervonden wat de gevolgen waren van de opkomende industrialisatie. Hij had gezien waar nationalisme en militarisme toe konden leiden. En hij had meegemaakt hoe een systeem van zelfbestuur kon veranderen in een systeem van repressie. Tegen deze achtergrond ontwikkelde hij zijn eigen idee van kunst. Kunst is voor hem van een hogere orde. Kunst streeft naar het absolute, leidt tot een positief mensbeeld en daarmee tot een betere wereld. De behoefte



12 Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919.



14, 15 en 16 Lajos Kassák, *Bildarchitektur*, 1921-23.



van Kassák om bij te dragen aan een betere wereld vertaalt zich direct in zijn werk: literair in de vernieuwende manier waarop hij dichtkunst bedrijft, beeldend in wat hij *Bildarchitektur* noemt. Typisch voor wat Kassák *Bildarchitektur* noemt is een constructivistische, tweedimensionale beeldvorm die de suggestie wekt van een driedimensionaal object (zie afbeeldingen 14, 15 en 16). Als beeldend kunstenaar was Kassák een vertegenwoordiger van zijn tijd. Hij experimenteerde met een veelheid aan technieken. Hij maakte papiercollages, aquarellen, gouaches, inkttekeningen, potloodtekeningen, litho's, linoleumsneden, olieverfschilderijen, wandkleden, objecten, plastieken en houtreliëfs. Daarnaast was hij ook actief als drukker van gebruiksdrukwerk. Aanvankelijk beperkte hij zich tot geometrische vormen. Later, vanaf 1922, gebruikte hij ook afbeeldingen van letters en cijfers.

### DÜSSELDORF 1922

Kassák nam met het tijdschrift *MA* en zijn buitenlandse connecties een belangrijke positie in binnen de Europese avant-garde. Maar op internationale bijeenkomsten was hij niet aanwezig. Zoals bijvoorbeeld bij het *Erste Kongreß der fortschrittlichen Kultur* in Düsseldorf (29 tot 31 mei 1922) waar namens verschillende stromingen kunstenaars als Otto Dix, Werner Gräff, Raoul Hausmann, Hannah Höch, El Lissitzky, Iwan Puni, Hans Richter, Theo van Doesburg, Enrico Prampolini en Tomoyoshi Murayama aan deelnamen. Wel was er een kleine Hongaarse delegatie aanwezig met een manifest dat opgesteld was door Kassák. Tijdens het congres werd voorgesteld een unie van internationale vooruitstrevende kunstenaars (*Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler*) op te richten. Onder het motto 'Künstler aller Länder vereinigt Euch!' meenden dat het bij uitstek de verantwoordelijkheid was van de internationale gemeenschap van kunstenaars om een bijdrage te leveren aan het stand komen van nieuwe sociaal-maatschappelijke verhoudingen. Het congres verliep echter bijzonder chaotisch. Tegen elk voorstel werd wel weer protest aangetekend. Onderlinge tegenstellingen werden op de spits gedreven. De Hongaren met hun constructivisme werden door de dadaïsten in de woorden van Van Doesburg gezien als 'Leute (...) bei denen (...) es darum [ging], die Kunst dem Kommunismus unterzuordnen'<sup>16</sup>, terwijl de Hongaarse constructivisten de dadaïsten beschouwden als een 'Fortsetzung des esoterischen l'art-pour-l'art'.<sup>17</sup> De verklaring van Raoul Hausmann niet internationaal maar kannibaal te zijn, maakt duidelijk dat het congres wel moest uitlopen op een totale mislukking. Uit de reacties tijdens en na afloop van het congres valt op te maken dat dadaïsten als Van Doesburg en constructivisten als Kassák fundamenteel met elkaar van mening ver-

schilden. Kassák was als dichter en als beeldend kunstenaar weliswaar geïnspireerd door de dada-beweging, toch was hij geen oproerkraaiër. Aan het slot van zijn autobiografie merkt hij op: 'Nicht die aus Haß erwachsende Zerstörungswut, sondern die Lust eine neue Welt zu bauen, treibt mich in die organisierte sozialistische Bewegung.'<sup>18</sup> Het constructivisme van de internationale avant-garde is voor Kassák de artistieke vertaling van zijn behoefte om te bouwen aan een nieuwe wereld. Die behoefte vertaalt zich in de 'analytische Reinheit' van de tekening die hij niet ziet 'als die Analyse des Bestehenden, sondern eher als Basis und Projekt von etwas noch nicht Existierendem aber Möglichem und Optimalem'.<sup>19</sup> Het werk dat hij als een vorm van *Bildarchitektur* ziet, lijkt onderworpen aan de wetten van de zwaartekracht. Met rechthoeken weet hij de suggestie van een driedimensionaal bouwwerk met deuren en ramen te wekken. Het maakt hem tot een 'Ingenieur der reinen Visualität'<sup>20</sup>, ein 'Baumeister des Möglichen'.<sup>21</sup>

### WEIMAR 1922

Ondanks de fundamentele verschillen in opvatting tussen dadaïsten en constructivisten valt op dat de vormtaal die men hanteert grotendeels dezelfde is. Dat is begrijpelijk. Immers, zowel de dadaïst als de constructivist beschouwt zich als een 'Pionier einer neuen Seh- und Bildkultur' die zich als doel gesteld heeft te komen tot 'eine Erneuerung der Ausdrucksmittel in einer Weise, die mit dem Bildungsideal der ordnungsliebenden Bürgers nichts mehr gemein haben sollte.'<sup>22</sup> Daarom is bij iemand als Kassák 'Der temperierte Rhythmus seiner tänzerischen Buchstaben, der Zahl, des elementaren Buchstabens und des Wortes oder schließlich des in das Bild verwobenen Materials (...) auch in den gleichzeitigen Aktivitäten der dadaistischen Avantgarde anzutreffen.'<sup>23</sup> Tegen de achtergrond



17 Van Doesburg, *Chroniek-Mecano*, 1922.

van deze gemeenschappelijke agenda organiseerde Theo van Doesburg in 1922 (van 25 tot 26 september) in Weimar een congres van dadaïsten en constructivisten. Toch kwamen ook daar weer dezelfde tegenstellingen naar voren tussen de Hongaarse constructivisten enerzijds en de overige deelnemers, allen dadaïsten, anderzijds. De *Chroniek-Mecano*, *Weimar – Paris – Zürich – Budapest – Moskau* van Van Doesburg die leest als een soort verslag van de hoogtepunten, laat wat dat betreft niets aan duidelijkheid te wensen over (zie afbeelding 17).<sup>24</sup> Over het verloop van het congres vertelt Moholy-Nagy later:

‘Als wir dort ankamen, fanden wir zu unserer großen Überraschung die Dadaisten Hans Arp und Tristan Tzara vor. Dies löste eine Rebellion gegen den Gastgeber Theo van Doesburg aus, da wir zu diesem Zeitpunkt den Dadaismus im Verhältnis zu der

neuen Weltanschauung der Konstruktivisten als eine destruktive und überholte Bewegung bewerteten.’<sup>25</sup>

De foto die van de deelnemers in september 1922 in Weimar is genomen, spreekt boekdelen (zie afbeelding 18). Niet alleen de positie maar ook de manier waarop de drie Hongaarse deelnemers rechts boven op de foto staan, is niet mis te verstaan. Het drietal lijkt zich te generen en houdt zich daarom liever wat afzijdig van de rest.<sup>26</sup>

Allerlei persoonlijke kwesties mogen ook een rol gespeeld hebben. Met name de rivaliteit tussen Van Doesburg en Moholy-Nagy met als aanleiding het verschijnen van het *Buch Neuer Künstler*<sup>27</sup> van Kássak en Moholy-Nagy (Wien, 1922) (zie boven afbeelding 6) en als inzet de leidende positie bij het Bauhaus in Weimar zal een rol gespeeld hebben.



18 Constructivistisch dadaïstisch congres, Weimar 1922.

### BERLIJN 1922

Bij de congressen in Düsseldorf en Weimar in 1922 was Kassák niet aanwezig. Wel was hij in 1922 in Berlijn. Daar nam hij deel aan de *Erste Russische Kunstausstellung* die geopend werd op 15 oktober en die een overzicht gaf van de Russische kunst vanaf 1905. (zie afbeelding 19 en 20).

Het was de eerste tentoonstelling van sovjetkunst na de oorlog. Kassák had meer op met de sovjetkunst als uitdrukking van sociaal-revolutionaire beweging dan met een dadaïstisch-revolutionaire anti-beweging. Kassák, die zich vooral ook als theoreticus manifesteerde, had duidelijke opvattingen over de maatschappelijke functie van de kunst. Kunst moest bijdragen aan de wording van ‘de nieuwe mens’. ‘De nieuwe mens’, die zich dienstbaar maakt aan een collectief doel. Kunst die daartoe bijdraagt vereist een *Neue Ästhetik*.

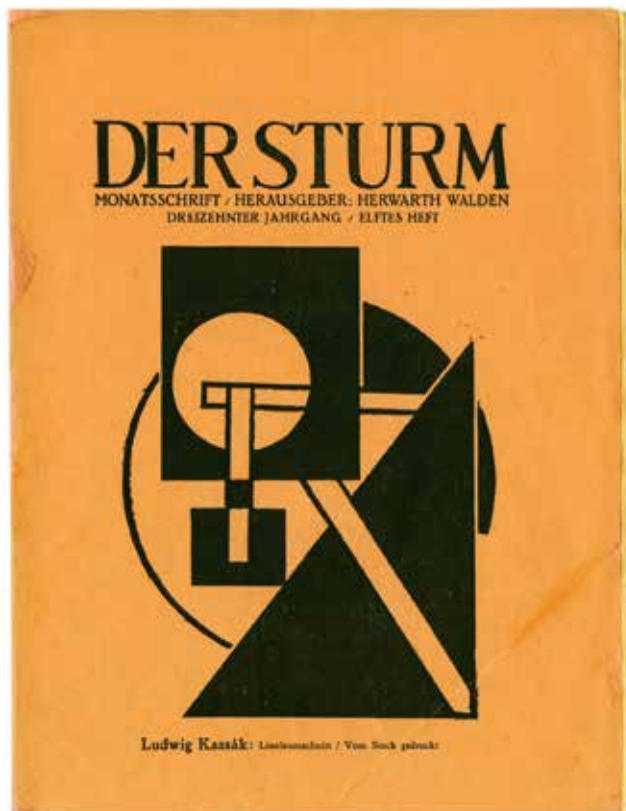


19 *Erste Russische Kunstausstellung*, Galerie Van Diemen, Berlin 1922.

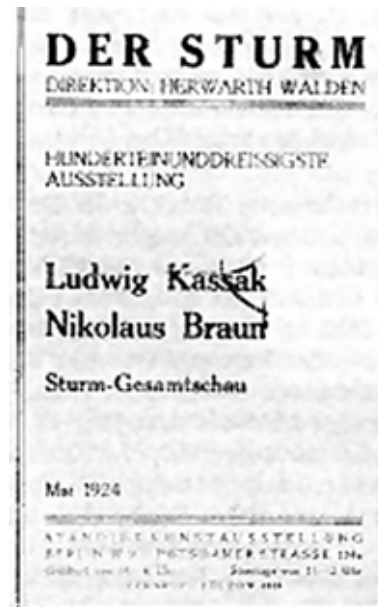


20 *Erste Russische Kunstausstellung*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1923.





21 Titelblad van het tijdschrift *Der Sturm*, Berlin 1922.



22 Tentoonstellingsposter, Galerie *Der Sturm*, Berlin 1924.

Deze is erop gericht 'die Dynamik ihrer Ideale durch kollektive Monumente auszudrücken'<sup>28</sup> zoals dat het geval is bij Tatlins *Toren*. Gedurende de tien weken die de tentoonstelling duurde, kwamen er 15 000 bezoekers. In de zalen met Russische avant-garde kunst waren ook ruimtelijke constructies te zien. Allemaal abstract werk. Abstracte kunst als universele uitdrukking van een nieuw maatschappelijke elan. De suprematistische kunst is voor Kassák het hoogtepunt van de kunst in die tijd. 'Die Russen haben Europa einen neuen Elan und neue Möglichkeiten der Kultur vorgeführt. Auch unserer Malerei haben sie den Weg gewiesen, den wir entlang gehen müssen, wenn wir unser Ideal verwirklichen und zu neuen konstruktiven Lebensformen gelangen wollen. Sie sind die Söhne der Zukunft.'<sup>29</sup> Dezelfde mentaliteit bepaalt ook de aard van het contact van Kassák met het tijdschrift *Der Sturm* van Herwarth Walden. Voor de

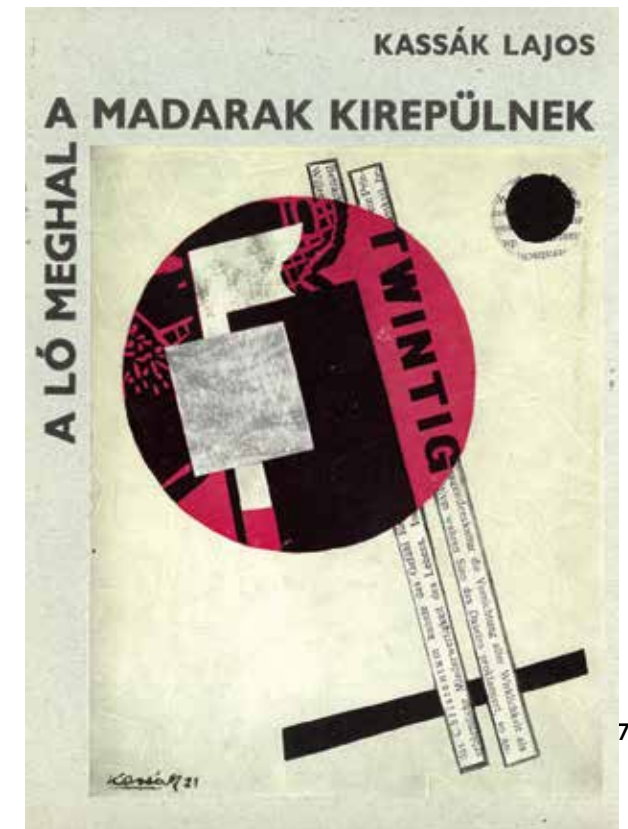
Eerste Wereldoorlog waren *Der Sturm* en *Die Aktion* de belangrijkste tijdschriften in Duitsland waarin aandacht besteed werd aan de avant-gardistische bewegingen in Europa. *Der Sturm* publiceerde toen onder andere ook teksten en gedichten van Apollinaire en Cendrars. Na de oorlog werd *Der Sturm* onder Herwarth Walden weer voortgezet, minder frequent en minder toonaangevend, maar in elk geval niet vanuit een sfeer van ressentiment. In tegenstelling tot een dadaïstisch-revolutionaire beweging als die rond *Club Dada* zag *Der Sturm* het net als de Hongaarse constructivisten als zijn taak bij te dragen aan het ontstaan van een nieuwe, betere samenleving. De linoleumsnede op het titelblad van het tijdschrift *Der Sturm* uit 1922 (zie afbeelding 21) illustreert de relatie met Kassák evenals de aankondiging van een tentoonstelling van *Der Sturm* waaraan Kassák in 1924 deelneemt (zie afbeelding 22).

## TWINTIG

In 1967, het sterfjaar van Lajos Kassák, verschijnt de eerste postume uitgave in boekvorm van *A ló meghal a madarak kirepülnek* (*Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*). Dit episch gedicht is niet zomaar een reisbeschrijving. Het is een aaneenschakeling van associaties en reflecties gegoten in een vrije vorm. Het is de weerslag van alles wat deze *Vagabondage* bij Lajos Kassák als 22-jarige heeft losgemaakt en van alle indrukken die Parijs bij hem heeft achtergelaten. Kassák beschrijft in de woorden van Max Blaeulich:

'...all jene Engel, Dämonen, Nachtgesichter und Halluzinationen, die in ihm und um ihn polterten, befreit sie aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang und ordnet ihre Existenz, Un-Wesen in seinem Poem neu. Fetzen der Erinnerung immer wieder, spielerisch wird assoziiert, der Rhythmus des Marschierens zum Duktus, Personen, Ereignisse werden erinnert im Strom der Einfälle, Situationen neu verschränkt. (...) Was sollen hier noch Zuordnungen zu bestimmten Sprechmustern, Stilformen, er nimmt von allem und verwendet alles, fließend, um unterzugehen, aufzutauchen, was soll hier noch Interpunktion, Dialekt und Hochsprache, Jargon der Arbeiter und Landstreicher, Onomatopoetik und, wie er selbst sagte: ,biribum biribum, biribum...'<sup>30</sup>

Het gedicht is ontstaan in 1921 en verscheen voor het eerst in 1922 in het eerder genoemde tijdschrift *2 x 2*. De Duitse vertaling werd in 1923 in het *MA-Buch* gepubliceerd. In 1989 verscheen een nieuwe geactualiseerde Duitse vertaling waarbij in de typografie rekening gehouden is met de oorspronkelijk doorlopende tekst.<sup>31</sup> Daarin worden de afzonderlijke versregels van elkaar gescheiden door een zwarte ster. Dit *poem* [po:'e:m] zoals Kassák zijn dichtwerk noemde, wordt beschouwd als het voornaamste literaire werk van de belang-



23 Kassák Lajos, *A ló meghal a madarak kirepülnek*, Magyar Helikon 1967.



24 Lajos Kassák, *Szines papír collage* 1921.

rijkste vertegenwoordiger van de Hongaarse avant-garde.

Prominent op de voorkant van de uitgave uit 1967 (zie afbeelding 23) en op pagina 13 (zie afbeelding 24) als enige reproductie in kleur staat een papiercollage afgedrukt. In de ap-



25 Lajos Kassák, Collage *Twintig en De 1e Twintig*.



pendix van de uitgave van 1967 wordt deze zonder titel vermeld als *színes papír collage 1921* (kleurrijke papier collage 1921) en bij Tomás Straus als *Ohne Titel, Collage, 1921*. Het is met enkele andere werken van Kassák in het bezit van het MoMA in New York. Inmiddels heet het daar naar het Nederlandse woord *Twintig*. Merkwaardig voor een werk van een Hongaarse kunstenaar, maar gelet op de afbeelding begrijpelijk.

Bij nadere beschouwing blijkt de uitsnede met het woord *TWINTIG* afkomstig van een van de bekende *Twintig*-boekjes. Een van de drie boekjes met afdrucken van linoleumsneden van leerlingen 'eener H.B.S. V door hun tekenleraar Jan Gerrit Jordens uitgegeven en gedrukt bij H.N. Werkman'. De uitsnede die Kassák voor zijn papiercollage gebruikt heeft, is afkomstig van *De 1e Twintig*. De rode kleur van de uitsnede is die van de omslag (zie afbeelding 25).

Maar er is meer. In het eerder genoemde boek van Tomás Straus uit 1975 staan nog enkele

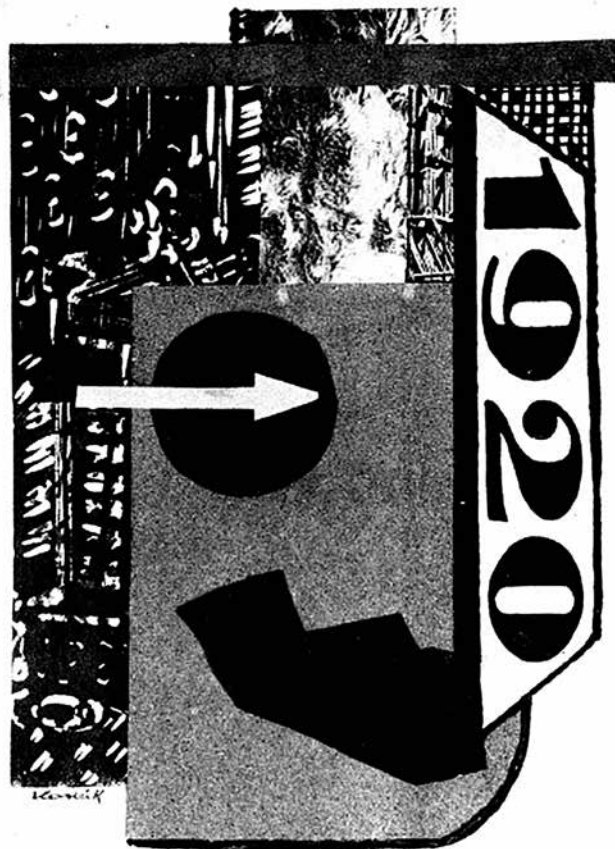


26 Lajos Kassák, *Komposition en De 1e Twintig*.

afbeeldingen van collages waarvoor Kassák eveneens de afdruck van een linoleumsnede uit een van de *Twintig*-boekjes heeft gebruikt. Het gaat om de collage *Komposition* (Collage, 1930, Galerie Gmurzynska, Köln) en om de collage met de titel *Memento* (Collage, 1922). Zoals afbeelding 26 laat zien, heeft Kassák voor de collage *Komposition* ook een linoleumsnede uit *De 1e Twintig* gebruikt. Deze staat achterin het boekje op pagina 20. Voor de collage 'Memento' zoals te zien is in afbeelding 27, nam hij een linoleumsnede uit *De 2e Twintig*. Deze staat eveneens achterin het boekje, ook op pagina 20. Deze laatste collage heeft toevallig of niet ook het jaartal 1920.

Hoe kwamen deze *Twintig*-boekjes bij Kassák terecht? Bekend is dat Werkman een lijst met adressen had van uitgevers van avant-garde tijdschriften. Met enige regelmaat stuurde hij de redactie van een dergelijk tijdschrift een aflevering van zijn *The Next Call* toe. Op die lijst staat ook het adres van het tijdschrift *MA: Wien Amalienstr. 26 III L. Kassák*.<sup>32</sup> Mogelijk





Memento, Collage 1922



27 Lajos Kassák, *Memento* en *De 2e Twintig*.

heeft Werkman ook ander werk gestuurd, drukwerk zoals uitgaven van *De 1e Twintig* en *De 2e Twintig*. Erg voor de hand ligt dat niet. Want wat zou zijn bedoeling daarmee ge-



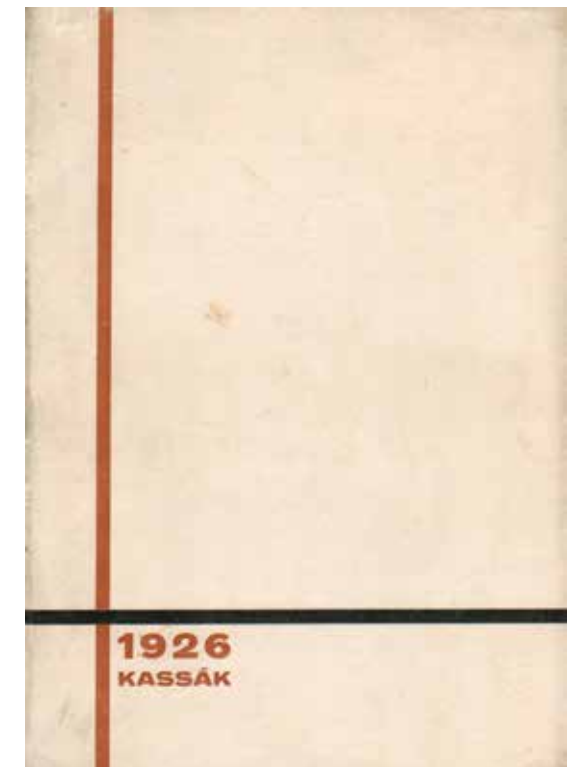
weest zijn? Overigens, de *The Next Call* komt in de lijst van internationale avant-garde tijdschriften waar de redactie regelmatig melding van maakt, niet voor.<sup>33</sup>

Een ander aanknopingspunt biedt de reis van Jan Gerrit Jordens en Simon Steenmeijer naar Wenen in 1921.<sup>34</sup> Het is niet onwaarschijnlijk dat beide Ploegers toen kennis hebben gemaakt met leden van de kring rond het tijdschrift *MA* en dat Jordens de redactie later een exemplaar van de eerste twee *Twintig*-boekjes heeft toegestuurd.

Kassák kon die boekjes goed gebruiken, want hij had zoals blijkt uit de collage *Memento* iets met het getal twintig. Maar met de dateringen van zijn collages klopt iets niet. Immers, *De 1e Twintig* en *De 2e Twintig* zijn beide gedrukt in 1925, terwijl de collage *Twintig* is gesigeneerd met Kassák 21 en de collage *Memento* volgens Tomás Straus<sup>35</sup> uit 1922 zou zijn. Bovendien, de collage *Twintig* staat niet op zich. Kassák heeft ook een collage gemaakt vergelijkbaar met *Twintig*, waarin hij geen gebruik heeft gemaakt van letterknipsels. Deze sierde het titelblad van het boek *Tisztaság Könyve* (Boek van Helderheid) (zie afbeelding 28).

Deze collage is strakker en lijkt een voorversie van *Twintig* te zijn. Het boek met de afdruk daarvan verscheen in 1926 in Budapest kort voordat Kassák terugkeerde naar Budapest. Dit wijst erop dat hij de collages waarvoor hij de linoleumsneden uit de *Twintig*-boekjes heeft gebruikt, inderdaad na 1925 heeft gemaakt toen hij inmiddels ook met letters was gaan werken.

Het getal twintig moet voor Kassák een speciale betekenis hebben gehad. De collage met het jaartal 1920 heeft niet voor niets als titel *Memento*. De pijl staat er ook niet zomaar. 1920 is het jaar dat Kassák zich gedwongen zag te emigreren 'richting' Wenen. Reden voor hem om de *Twintig*-boekjes met TWINTIG prominent op de omslag als materiaal voor zijn collages te gebruiken. Maar toen hij de collage *Twintig* met 'Kassák 21' dateerde, heeft hij zich vast niet gerealiseerd dat later zou blijken dat deze datering niet klopt.



28 Lajos Kassák, *Tisztaság Könyve*, 1926

## Jan Wiegers' Music Hall. Ook een Dancing Room?

In 2011 kreeg het Groninger Museum het schilderij *Music Hall* van Jan Wiegers, prominent lid van het kunstenaarscollectief De Ploeg (zie afbeelding 1) in bruikleen. De signatuur J. Wiegers '21 dateert het werk in 1921. Deze datering werd echter al eerder in twijfel getrokken: de Ploegkenner Han Steenbruggen vermoedde, toen het werk in 2008 geveild werd, dat het om een remake door Wiegers in de jaren vijftig van de vorige eeuw ging. Het werk lijkt qua compositie sterk op een niet bewaard gebleven schilderij waarvan een foto uit 1926 in het archief van het museum overgeleverd is (zie afbeelding 2). Een foto van ditzelfde werk is ook afgedrukt in het *Gedenkboek Groningen 1672-1922* bij de beschrijving van de Groninger Kunstkring De Ploeg. Het wordt in deze publicatie *Dancing Room* genoemd.<sup>1</sup>



1 *Music Hall* van Jan Wiegers.

- 1 Max Blaeulich (Hrsg.), *Lajos Kassák, Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*. Wieser-Verlag Klagenfurt-Salzburg 1989.
- 2 Max Blaeulich (Hrsg.), *Lajos Kassák, Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*. Wieser-Verlag Klagenfurt-Salzburg 1989, p. 16.
- 3 Max Blaeulich (Hrsg.), op. cit., p. 11.
- 4 De Hongaarse dichter Endre Ady.
- 5 Max Blaeulich (Hrsg.), op. cit., p. 59.
- 6 Tomás Straus, Kassák. Ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus. Galerie Gmurzynska, Köln 1975, p. 32.
- 7 Pál Deréky, *Wiener Postexpressionismus 1920-1926. Nachkriegs-Avantgarde statt Neue Sachlichkeit* Kakanien revisited 2010, p. 1.
- 8 Pál Deréky, op. cit., p. 3.
- 9 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 88.
- 10 De namen van de tijdschriften waar MA mee in contact stond in die tijd staan op de achterzijde van het tijdschrift: MA VIII., 1 (15 oktober, 1922); MA IX., 1 (15 September, 1923); MA IX., 6-7 (1 July, 1924).
- 11 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 62, 64. Lajos Kassák, *Bildarchitektur*. MA VII., 4, Wien 1922.
- 12 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 18.
- 13 Max Blaeulich (Hrsg.), op. cit., p. 66.
- 14 Max Blaeulich (Hrsg.), op. cit., p. 65.
- 15 Dadaistisches Manifest, 1918.
- 16 Gisela Wendermann (2008), Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse, p. 386, in: Hellmut Th. Seemann (Hrsg.), *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008*. Göttingen: Wallstein Verlag, 375-398.
- 17 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 88.
- 18 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 60.
- 19 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 60, 62.
- 20 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 68.
- 21 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 70.
- 22 Gisela Wendermann (2008), op. cit., 380.
- 23 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 74.
- 24 Theo van Doesburg, *Chroniek, Mécano*, 3, 1922, in: Gisela Wendermann (2008), op. cit., 388.
- 25 Gisela Wendermann (2008), op. cit., 387.
- 26 „Auffällig ist die reservierte Distanz der ungarischen Fraktion um Moholy-Nagy zu den theatralisch posierenden Dadaisten um der Rumänen Tzara“ in: Gisela Wendermann (2008), op. cit., 396.
- 27 Dit boek toont aan hoe breed de kennis van de moderne kunst was die Kassák op dat moment had. Gisela Wendermann (2008), op. cit., 385f.
- 28 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 90.
- 29 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 90.
- 30 Max Blaeulich (1989), op. cit., p. 64f.
- 31 Zie boven, afbeelding 1.
- 32 Adressenlijst van ontvangers van *The Next Call*, ca 1924, collectie Stedelijk Museum Amsterdam, Werkman Archief, inv. nr. 110.
- 33 Zoals blijkt uit navraag bij het Kassák Muzeum (Budapest).
- 34 Cees Hofsteenge en Caspar Wechgelaer, *Jan Gerrit Jordens, leven en werken*. Benjamin & Partners: Groningen 1994, p. 1, 19.
- 35 Tomás Straus (1975), op. cit., p. 90.

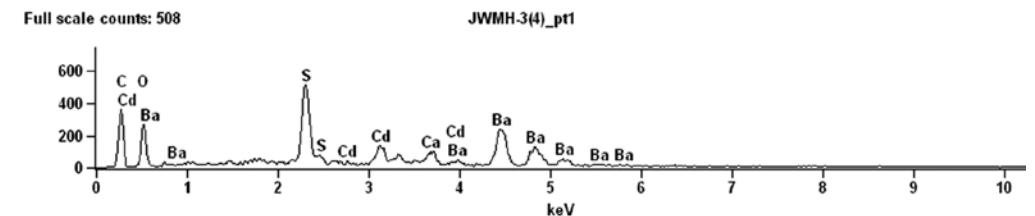


2 Zwart-witfoto van *Dancing Room* van Jan Wiegiers daterend uit 1922, Archief Groninger Museum.

Het veilinghuis heeft in 2008 een röntgenfoto van *Music Hall* laten maken. Deze opname gaf geen aanwijzingen dat er over een eerder schilderij heen was geschilderd. Verder technisch onderzoek is pas in 2010 uitgevoerd door restaurator Marjan de Visser. Hierbij was op meerdere plaatsen op het werk te zien dat er wel degelijk sprake was van onder de huidige voorstelling liggende verflagen in andere kleuren.<sup>2</sup> Bovendien kwam zij tot de conclusie dat de opspanning van het doek van *Music Hall* overeenkwam met die van *Dancing Room*.

Dit gaf sterke aanwijzingen dat Wiegiers *Music Hall* toch over *Dancing Room* heen geschilderd heeft.

In 2012 is het werk daarom met chemische technieken verder onderzocht. Met röntgenfluorescentiespectrometrie (XRF) werd, zonder monsters te nemen of andere schade aan het schilderij toe te brengen, op vele punten op het schilderij vastgesteld welke chemische elementen er in de verf aanwezig zijn. Van een klein aantal plekken langs de rand van het



3 Dwarsdoorsnede van een verfmonster van de gele verf op de onderste spanrand.

3a (boven) Microscopie-opname onder opvallend gepolariseerd licht.

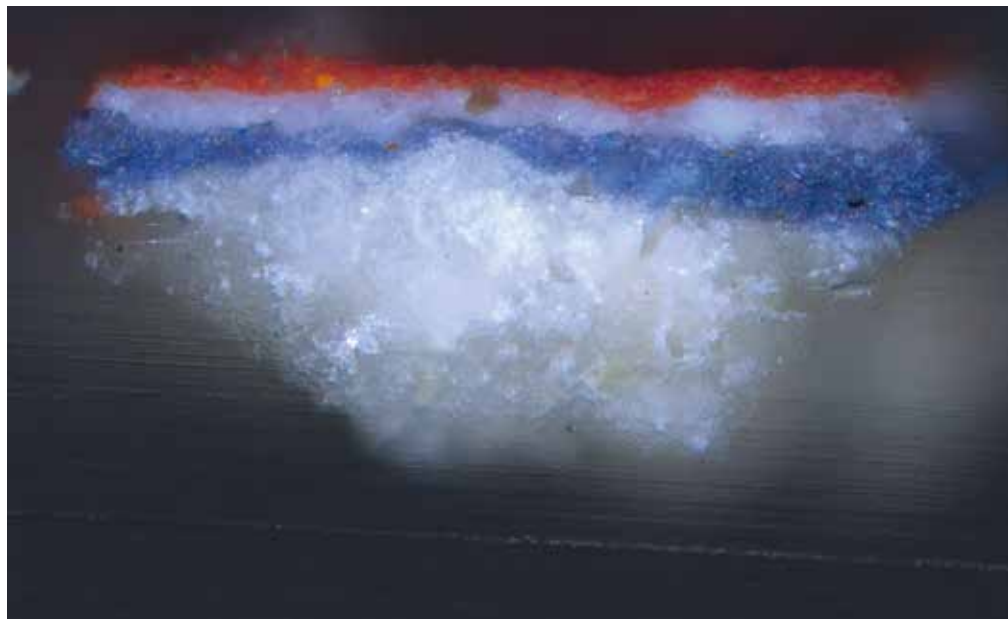
3b (onder) Verdeling van de elementen in de verflaag (SEM-EDX mapping). Hierin is te zien dat de elementen barium (Ba) en cadmium (Cd) samen in pigmentkorrels voorkomen. Daaraan is te zien, dat het pigment cadmopooengeel is.

schilderij en bij bestaande beschadigingen zijn minuscule monsters van de verf genomen om meer inzicht te krijgen in de verflaagopbouw en om de bindmiddelen van de verf te kunnen bepalen.

### GEEL EN ROOD DATEREN MUSIC HALL

Op veel plekken in het schilderij is door XRF-metingen het element titaan aangetroffen, duidend op het gebruik van het witte pigment titaandioxide. Dit pigment was in het tweede decennium van de twintigste eeuw uitgevonden, maar is niet gevonden in de schilderijen van leden van De Ploeg uit de jaren twintig die enige jaren geleden zijn onderzocht.<sup>3</sup> Na de Tweede Wereldoorlog kwam titaandioxide echt grootschalig in gebruik, en verdrong – met name in de huisverven – de andere witte pigmenten vrijwel volledig.

Uit de XRF-metingen bleek dat de verf van de gele en rode partijen cadmium bevatte. Dit kan duiden op het gebruik van de pigmenten cadmiumgeel en cadmiumrood, pigmenten die schilders van De Ploeg in de vroege jaren 1920 niet veel gebruikten.<sup>4</sup> Er is ook veel barium in de verflagen aanwezig. Dit doet vermoeden dat hier niet de pigmenten cadmiumgeel en cadmiumrood zijn toegepast, maar cadmopooengeel en cadmopoonrood, pigmenten die pas in de jaren dertig in gebruik kwamen als goedkopere vervanging van het cadmiumgeel en -rood.<sup>5</sup> Analyse van verfmonsters met de scanning-elektronenmicroscop met energie-dispersieve röntgenanalyse (SEM-EDX) bevestigde dat het inderdaad om cadmopoonpigmenten gaat in de verflagen van de zichtbare voorstelling (zie afbeelding 3a en 3b). De aanwezigheid van dit type pigmenten beves-



4 Dwarsdoorsnede van een verfmonster van de bovenrand van de hoed van de vrouw op de voorgrond. Microscop-opname in opvallend gepolariseerd licht. Van onder naar boven: witte grondering met krijt en zeer weinig loodwit; blauwe verflaag met synthetisch ultramarijnblauw, Pruisisch blauw, zinkwit en zeer weinig loodwit; witte grondering met krijt en zinkwit; dunne oranje verflaag met cadmopoonrood, krijt en weinig zinkwit; rode verflaag met cadmopoonrood, rode oker, krijt en weinig zinkwit.

tigt dan ook het vermoeden van Steenbruggen, dat *Music Hall* uit de jaren 1950 dateert. Ook Anton Rooskens (1906-1976) en Vilmos Huszár (1884-1960) gebruikten cadmopoongeel in schilderijen uit respectievelijk 1953 (*Compositie I* van Rooskens) en 1955 (*Compositie 6* van Huszár).<sup>6</sup>

### SPOREN VAN DANCING ROOM

Een dwarsdoorsnede van een verfmonster (zie afbeelding 4) afkomstig van de bovenrand van het schilderij, ter plekke van de rode hoed van de vrouw op de voorgrond, laat een witte grondering zien, bestaande uit krijt met zeer weinig loodwit, met daarop een blauwe verflaag met daarin de pigmenten synthetisch ultramarijnblauw, Pruisisch blauw, zinkwit en zeer weinig loodwit; pigmenten die ook in andere schilderijen van schilders van De Ploeg uit begin jaren 1920 zijn gevonden. Daarop ligt weer een witte grondering met krijt en zinkwit als ondergrond van een dunne oranje verflaag

met cadmopoonrood, krijt en weinig zinkwit, en dan een rode verflaag, waarin de pigmenten cadmopoonrood, rode oker, krijt en weinig zinkwit zijn gevonden. Dit bevestigt de waarnemingen van De Visser dat er onder de zichtbare verflagen nog andere verflagen liggen, in andere kleuren. De aanwezigheid van een grondering tussen de blauwe en de rode verflaag maakt het ook aannemelijk dat het hier niet gaat om lagen die zijn aangebracht in het maakproces van één schilderij, maar dat een eerdere voorstelling is overschilderd.

De analyse van het bindmiddel van de verf met gaschromatografie-massaspectrometrie (GC-MS) heeft laten zien dat zowel in de latere als in de eerdere verflagen was is gemengd met olieverf. De leden van De Ploeg gebruikten in de jaren twintig deze techniek in navolging van de Duitse kunstenaar Ernst Ludwig Kirchner, inspirator van de leden van De Ploeg<sup>7</sup>. Volgens de overlevering mengden zij

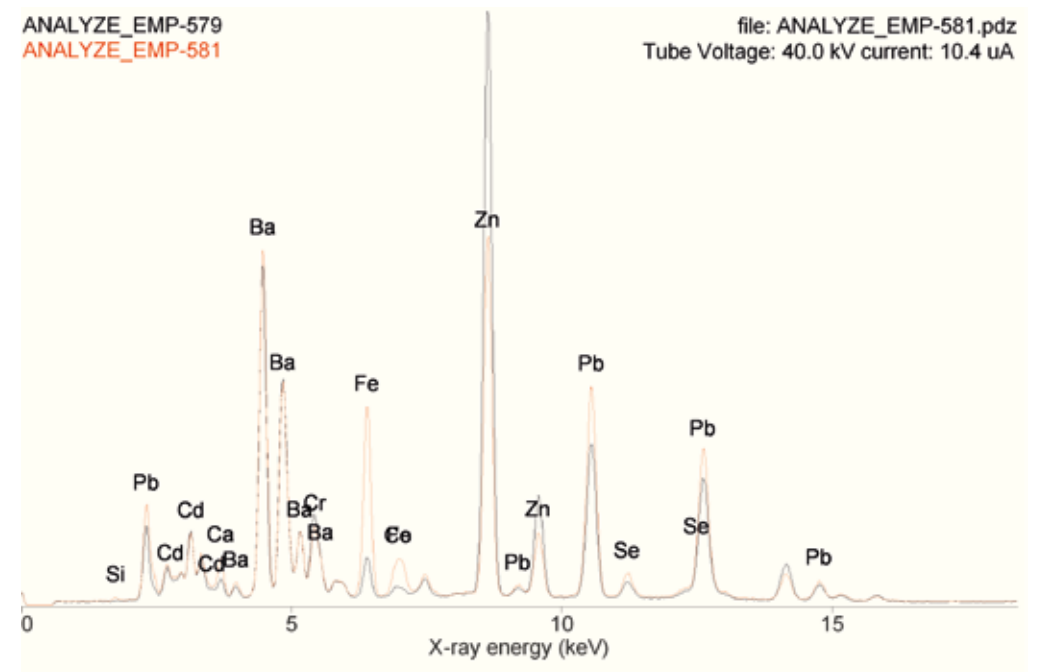
in wasbenzine of terpentijn opgeloste bijenwas met olieverf. In combinatie met de sterk zuigende, zelfgemaakte grondering kon hierdoor een vrij mat verfloppervlak worden gerealiseerd.<sup>8</sup>

De XRF-analyses van de gele vloer laten verschillen zien tussen de vloer tussen de stoelpoten van de voorste stoel en rechts van de rechter stoelpoot. Op de zwart-witfoto is te zien dat de vloer naast de stoelpoot donkerder en waarschijnlijk een andere kleur had. Naast cadmium, barium, zink en lood is rechts naast de stoelpoot tin en aanzienlijk meer ijzer aanwezig (zie afbeelding 5). Uit de verhouding tussen de pieken van tin met hoge energie en lage energie<sup>9</sup> kan worden opgemaakt dat dit element in een diepere verflaag aanwezig is. Aangezien de zichtbare verflaag op beide plekken er vergelijkbaar uitziet, kan worden aangenomen dat zich in de onderliggende verflaag ook een aanzienlijke hoeveelheid ijzer bevindt. Het tin is waarschijnlijk een substraat voor een organische, mogelijk rode

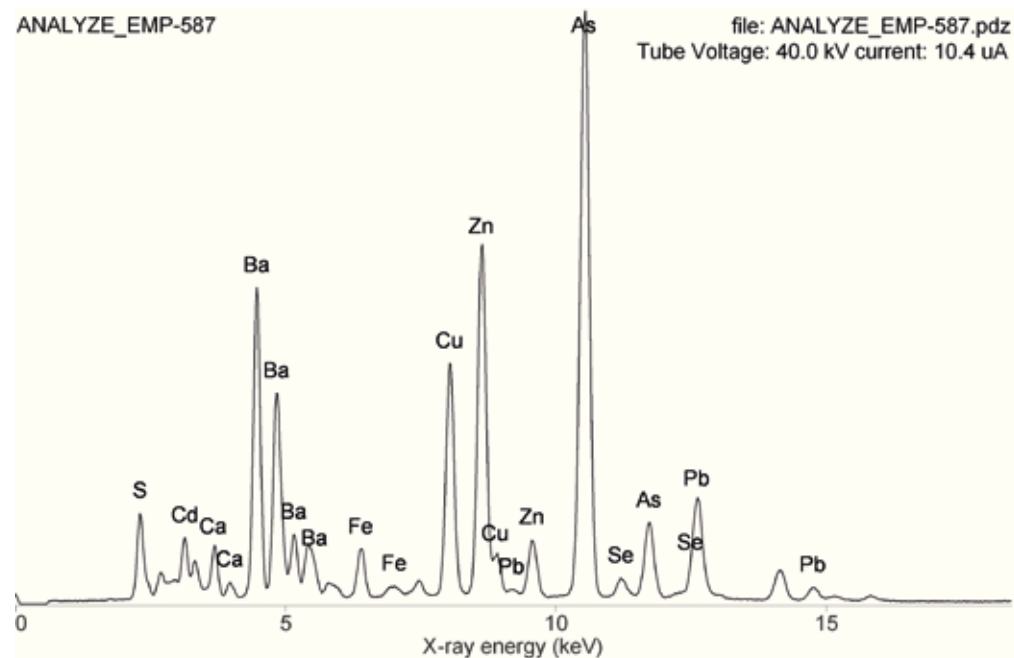
kleurstof, terwijl het ijzer kan duiden op een oker of op Pruisisch blauw. Dit mengsel van pigmenten zal er op een zwart-witfoto donkerder hebben uitgezien.

Het XRF-spectrum van een punt op de gele vloer waar op de foto uit 1926 de signatuur te zien is, laat de aanwezigheid van twee elementen zien die niet gevonden worden elders in de gele vloer: koper en arseen (zie afbeelding 6). Ook is op deze plek meer calcium aanwezig. Dit geeft aan dat zich onder de gele verf van de vloer het pigment Schweinfurter groen bevindt (dat vaak gemengd met calciumsulfaat – gips – geleverd werd).<sup>10</sup> Wiegers gebruikte dit pigment ook in andere schilderijen.<sup>11</sup> Het is dan ook zeer waarschijnlijk, dat onder de gele verf van de vloer van *Music Hall* de signatuur uit 1921 schuilgaat en dat deze met Schweinfurter groen is aangebracht.

De resultaten van het natuurwetenschappelijk onderzoek komen overeen met het vermoeden dat al gerezen was uit het technisch



5 Röntgenfluorescentiespectra van de gele vloer, waarbij een spectrum is opgenomen op een plek waar de zwart-witfoto licht is (a) en een waar de zwart-witfoto donkerder is (b).



6 Röntgenfluorescentiespectrum van de gele vloer op de plek waar op de zwart-witfoto de 'ie' van de signatuur te zien is.

58

onderzoek van het schilderij en maken het zeer aannemelijk dat Jan Wiegers ergens na de Tweede Wereldoorlog een remake – met de

titel *Music Hall* – van zijn werk *Dancing Room* uit 1921 maakte en dat hij deze remake over laatstgenoemd schilderij heen schilderde.

- 1 Mariëtta Jansen, 'Music Hall en Dancing room. Over twee schilderijen van Jan Wiegers' in *Ploeg Jaarboek 2010*, pp. 52-56.
- 2 Marjan de Visser, *Het verhaal achter Wiegers' Music Hall*, presentatie op de Nacht van Kunst en Wetenschap, 4 juni 2011 in het Groninger Museum.
- 3 Han Steenbruggen, *Techniek om expressie: het Groninger expressionisme en het schilderen met washoudende olieverven* / met een bijdrage van Klaas Jan van den Berg, Eva Goetz en Matthijs de Keijzer, pp. 154-170.  
Eva Goetz en Klaas Jan van den Berg, 'Verken-nend analytisch onderzoek naar de wasverven van De Ploeg' in *Ploeg Jaarboek 2005*, pp. 43-53.
- 4 Zie noot 3.
- 5 Matthijs de Keijzer en Luc Megens, 'Zonniger kunnen we ze niet maken. Synthetische anorganische pigmenten' in *kM 81*, pp. 12-15.

- 6 Matthijs de Keijzer en Luc Megens, 'Zonniger kunnen we ze niet maken. Synthetische anorganische pigmenten' in *kM 81*, p. 12.
- 7 Zie noot 3.
- 8 Zie noot 3.
- 9 Chemische elementen geven bij röntgen-fluorescentie straling met verschillende energieën af. De straling met lagere energie wordt meer geabsorbeerd door bijvoorbeeld verflagen, dus als er minder straling met lage energie wordt gemeten, kan worden aange-nomen dat het element zich in een diepere laag bevindt.
- 10 Carina Marrder, 'Schweinfurter Grün. Teil 1, Geschichte eines künstlichen Farbpigments' in *Restaurio, Forum für Restauratoren, Konser-vatoren und Denkmalpfleger* vol. 110, no. 5 (2004), pp. 326-331.
- 11 Zie noot 3.

## De wachtershuisjes van Job Hansen

Beste A.,

Je bent gewend door ons zo optimaal mogelijk te worden geïnformeerd over de herkomst van je aankopen. Dat dit schilderij van Hansen in 1931 werd gemaakt, oorspronkelijk in bezit was van Jan Altink, vervolgens in een particuliere collectie terecht is gekomen, was je daar-om al bekend. Nu wil je graag weten waar het geschilderd is.



59

Het bleek nog een heel karwei om uit te vinden op welke locaties Hansen z'n spoorhuizen, formeel aangeduid als WH, lees wachtershuis of baanwachtershuis, heeft geschilderd.

Ik ben mijn speurtocht begonnen op de 'Beeldbank Groningen', die te vinden is op de website van de Groninger Archieven.

Daar vond ik als eerste een foto van het wachtershuis nummer 5 bij de spoorwegovergang aan de Kerklaan. De volgende was een foto van de spoorwegovergang aan de Moesstraat. Daar was het wachtershuis genummerd 6. Dat impliceert een bepaalde volgorde. Het bleek dat de wachtershuizen opeenvolgend genummerd waren vanaf het hoofdvertrekpunt, in dit geval het Hoofdstation van Groningen – tegenwoordig wel 'Centraal Station' genoemd – tot de beide eindpunten: Roodeschool en Delfzijl. Je ziet dat bijvoorbeeld bevestigd in het schilderij *Halte Eenum* van Johan Dijkstra, afgebeeld in mijn Ploegboek [*De Ploeg 1918-1941, De Hoogtijdagen* (red.)] (blz. 91) waar het nummer 29 op het wachtershuis staat.

Verder bood de Chromotopografische Kaart van het Koninkrijk der Nederlanden uit 1905 uitkomst. Daar is prachtig te zien hoe het in elkaar stak: wachtershuis 1, WH 1, stond niet ver van het Hoofdstation bij de overgang aan de Peizerweg, toen nog Drentsche Laan geheten. WH 2 stond bij de spoorbrug en de overgang aan het Hoendiep, WH 3 bij de overgang aan de Friesestraatweg en WH 4 bij de overgang aan de Prinsesseweg. WH 5 en WH 6 werden hierboven al gelokaliseerd. Al deze wachtershuizen stonden bij een bewaakte overgang.

Dat betekent dat het baanwachtershuis nummer 7 voorbij het Noorderstation, voorheen 'Halte Groningen', moet liggen. Immers, tussen de Moesstraat en het Noorderstation lag en ligt geen overgang. Wel was er sedert 1928 pal ten zuiden van het Noorderstation een ijzeren voetgangersbrug over het spoor en em-

placement ten behoeve van de bewoners van het Studentenpad. In de winter werd deze brug ook door de talrijke bezoekers van de nog lang tegenover het Noorderstation gelegen ijsbaan gebruikt. Een blik op de kaart bevestigt de locatie: WH 7 ligt zo'n 1100 meter ten noorden van het Noorderstation, ter hoogte van het huidige Selwerderhof en de Nieuwe Joodse Begraafplaats, ruim 300 meter voor de plaats waar nu de spoorbrug over het Van Starckenborghkanaal begint. De spoorlijn lag destijds midden in de landerijen. Ten dienste van de lokale boeren waren er op dit traject drie onbewaakte overgangen, een vierde lag even voorbij WH 7.

Dit betekent dat Han Steenbruggen in zijn bijdrage aan de Hansencatalogus van het Groninger Museum (blz. 24) maar ten dele gelijk heeft. Hij spreekt daar van een reeks schilderijen die Hansen zou hebben gemaakt van het spoorhuisje nummer 7 *aan het Reitdiep*. Uit mijn onderzoek blijkt nu wel dat de door hem genoemde locatie niet klopt. Alleen het schilderij *Spoorhuis Reitdiep* (catalogusnummer 12) uit 1927, nog sterk beïnvloed door Jan Altink, is geschilderd bij de spoorbrug over het Reitdiep op de Paddepoel. De beide kalkovens links in het schilderij, die gesitueerd waren ten westen van het Reitdiep, aan de Friesestraatweg, bevestigen dit. We hadden dat natuurlijk al eerder moeten zien. Daarnaast valt nog op dat de houten bebouwing, centraal in dit schilderij, van een geheel andere architectuur is dan die van de reeks wachtershuizen. Dit object doet meer denken aan een brugwachtershuis of een opslag- of materialenloods.

De eigenlijke wachtershuizen zijn wat betreft de hoofdvorm identiek. Opgetrokken in baksteen, met een rood pannendak, de zijgevels gewit, waarop in een zwart vlak weer in wit een nummer is aangebracht. De achtergevel draagt het lange, laag uitlopende dakvlak. Het hoge, korte dakvlak van de voorgevel ligt evenwijdig aan de spoorlijn.

Wanneer de nummering niet zichtbaar is en de omgeving slechts summier wordt weergegeven, zoals bij Hansen vaak het geval is, valt nauwelijks meer uit te maken om welk wachtershuis het gaat. Ik neig echter toch naar de opvatting dat al Hansens wachtershuizen op Selwerd, bij baanwachtershuis 7, zijn ontstaan. Juist het feit dat op deze plek storende elementen als bebouwing ontbraken, moet voor de kunstenaar van meer dan gemiddelde betekenis zijn geweest. Het was een plek die hem fascineerde.

Steenbruggens hoofdconclusie dat de reeks WH 7's inzichtelijk maakt hoe Hansen zich van 1928 tot 1932 artistiek en schilderkunstig heeft ontwikkeld, wordt hiermee bevestigd. Eenzelfde fascinatie voor een locatie zien we terug in het werk dat hij maakte vanaf en vanuit zijn woning aan de Grachtstraat 42: het klein schildersobservatorium van Job Hansen, de titel die Steenbruggen in 2008 meegaf aan de catalogus én de tentoonstelling in Museum Belvédère te Heerenveen-Oranjewoud.

Overigens is wel zeker dat jouw schilderij deel uitmaakt van bovengenoemde reeks van acht schilderijen van WH 7, waarbij op slechts vier schilderijen het nummer 7 zichtbaar is...

Met hartelijke groet, ook aan N. & J,  
Cees Hofsteenge

PS Mocht je onverhoopt niet beschikken over de genoemde literatuur, hierbij de titels:

- Job Hansen, *Door de wind getekend, door het licht gekleurd*, Groninger Museum, 1997.
- *Grote Historische topografische Atlas 1900-1930 Groningen*, Uitgeverij Nieuwland, 2006.
- Beeldbank Groningen is te vinden onder [www.beeldbankgroningen.nl](http://www.beeldbankgroningen.nl).



## Groningen, de Lissabonsteeg bij avond

Vaak wordt het zo voorgesteld dat de kunstenaars van De Ploeg zich na de terugkeer van Wiegers uit Davos in 1921 massaal tot het expressionisme bekeerden. Niets is echter minder waar. Voor zover zij zich al niet meer tot abstractie aangetrokken voelden, reageerden de meeste Ploegleden nogal terughoudend. Ze gooiden niet meteen alles overboord wat ze hadden geleerd. Een klein op paneel geschilderd stadsgezicht van George Martens, dat kortgeleden de kunsthandel passeerde, laat die voorzichtige benadering van het nieuwe goed zien.



George Martens, *Lissabonsteeg bij avond*, olieverf op paneel, z.j. [1922], 18 x 23,5 cm, particuliere collectie.



George Martens, *Schuitendiep met paard en wagen*, olieverf op doek, 1923, 74 x 127 cm, particuliere collectie.

George Martens (1894-1979) had zich na zijn opleiding aan Academie Minerva in Groningen gevestigd als kunstschilder. Technisch beheerste hij zijn vak uitstekend, opdrachtgevers waren altijd tevreden. Martens had het degelijke impressionisme waarin hij was opgevoed inmiddels achter zich gelaten en onder invloed van Van Gogh ging hij al vrijer werken. In tegenstelling tot zijn latere reputatie als grappenmaker van De Ploeg was hij een serieus kunstenaar die met zijn kompanen veel over kunst discussieerde. Ook met zijn aanstaande vrouw Alida Pott, met wie hij een atelier deelde, sprak hij steeds over compositie, kleurgebruik of de kwaliteiten van andere kunstenaars. De snelle schetsen die hij in deze tijd maakte zijn bekoorlijk, fris van kleur, maar conventioneel. Martens was een begenadigd tekenaar, die mensen en situaties doeltreffend kon typeren. Hij hechtte aan realisme, ook al was het in elementaire vorm. In essentie was hij een traditionalist, die vakmanschap boven alles stelde en experimenteren veelal als het

nalopen van modieuze grillen bestempelde. Waarschijnlijk had hij voor zijn kunstenaarschap een veiliger weg gekozen als hij niet in het gezelschap van De Ploeg terecht was gekomen. Want al was hij sceptisch, ook Martens raakte onder de invloed van de nieuwe ideeën die Wiegers uit Zwitserland meebracht. Hij heeft belangstellend toegekeken toen Wiegers en Altink deze nieuwe opvattingen in hun werk toepasten. Zelf begon hij ook, hoewel aarzelend, met experimenteren. Zijn portretten werden losser van vorm en kregen meer kleur. In een aantal stadsgezichten ging Martens nog wat verder. Een klein olieverfschilderij van de Lissabonsteeg<sup>1</sup>, vermoedelijk uit 1922, laat zien dat hij bijna alles wat hem na aan het hart lag, probeerde los te laten. De huizen, het water en de boot zijn op dit werk teruggebracht tot de meeste elementaire vormen. De kade van de Westershaven is met maar met een paar verfvegen geschetst. De brandende lamp in het witte huis is het enige teken van leven, het licht

wordt weerspiegeld in het water. Het perspectief hield Martens zo vlak mogelijk, vooral bij de weergave van het linker huis. Het meest opvallend aan dit werk, naast de vlakke weergave, zijn de gedempte kleuren, die verre van realistisch zijn. Martens gebruikt deze kleuren om een avondstemming aan te geven. Er is (voor Martens zeer ongebruikelijk) geen voorbijganger te zien, waardoor dit stukje stad een desolate indruk maakt.

In 1923, enige tijd nadat hij *Lissabonsteeg bij avond* had gemaakt, heeft Martens een vergelijkbare techniek toegepast, nu echter op veel groter formaat. Inmiddels woonde hij aan het Kattendiep en het schilderij *Schuitendiep met paard en wagen* geeft het uitzicht weer vanuit zijn huis, richting het oosten. Opnieuw is de voorstelling zo vlak mogelijk weergegeven, de huizen aan de overkant van het water lijken nog het meest op houten decorstukken. Er gebeurt nu wel van alles op de kaden. Behalve de paard en wagen zijn er overal voorbijgangers, die bijna lukraak een plaats in de

voorstelling hebben gekregen. De stemming is ondanks de regen tamelijk opgewekt omdat Martens minder gedempte kleuren gebruikt. Ook al is de voorstelling levendiger, toch is ook dit een statisch schilderij.

Gaandeweg de jaren twintig kreeg Martens steeds meer greep op zijn talenten. Hij realiseerde zich dat hij niet geschikt was voor te grote vormexperimenten. Die maakten zijn werk stijf en gekunsteld. Daarom liet hij vooral snel het nogal nadrukkelijk vlakke perspectief los. Meteen krijgen zijn schilderijen daarna weer dynamiek, voorbijgangers bewegen op natuurlijke wijze, ook al zijn ze maar summier aangegeven. Van zijn experimenten had hij wel geleerd hoe hij met het bijna rudimentair aanduiden van de omgeving grote effecten kon bereiken. Voortaan gebruikte hij maar één streek verf meer om een deur, een raam of een muur aan te duiden. *Lissabonsteeg bij avond* verdween in het atelier tussen andere probeersels en kwam pas veel later weer tevoorschijn.

1 De situatie die op het schilderij wordt weergegeven is sedert het dempen van de Westervaren geheel veranderd. Het witte huis dat Martens schilderde is afgebroken, maar het huis links staat nog steeds aan het begin van de Lissabonsteeg, die sinds 1950 Lissabonstraat heet.

## Kroniek

### Aanwinsten

GRONINGER MUSEUM EN STICHTING DE PLOEG

Het Groninger Museum verwierf in 2012 een aantal belangrijke aanwinsten rondom de collectie De Ploeg. Zowel schenkingen als nalatenschappen bereikten het museum, waardoor er werken van onder anderen Jan Altink, Jan van der Zee, Job Hansen, Jan Wiegers, Hendrik Nicolaas Werkman, Johan Dijkstra,

Jan Gerrit Jordens, Johann Faber, alsmede die van een aantal naoorlogse Groninger modernisten zoals Abe Kuipers, Han Jansen en Henri de Wolf aan de collectie van het Groninger Museum konden worden toegevoegd. Met het overlijden van de heer Ruurt Hazewinkel (1929-2012), kwam een bijzondere col-



Rien Binger, *Portret van Jan van der Zee*, 1955, gouache op papier, 65 x 50cm, schenking Cees en Anna Hofsteenge, 2012.0128

lectie naar het Groninger Museum. Samen met zijn vrouw Rien Beringer (1927-2005) richtte Ruurt Hazewinkel in 1998 de Stichting Beringer Hazewinkel op die sedertdien tal van kunstuitingen in de noordelijke provincies financierde en van grote betekenis is voor het floreren van het noordelijke kunstklimaat. Het echtpaar Beringer Hazewinkel verzamelde tevens kunst, waaronder werken van leden van De Ploeg. Naast een aantal fraaie voorbeelden van laat werk van Jan van der Zee en een tweetal schilderijen van Job Hansen, omvatte deze schenking onder andere ook een kalender voor het jaar 1944, die vervaardigd werd door Hendrik Nicolaas Werkman.

De uit Leens afkomstige Werkman werd in 1919 lid van de Kunstkring De Ploeg, waar hij een artistiek klimaat ontmoette dat bijzonder stimulerend bleek voor zijn kunstenaarschap. Naast drukker, typograaf en vormgever was hij schilder, schrijver en dichter. Werkman experimenteerde uitvoerig met allerlei druk- en zetmateriaal, zoals de inktrol en de lettervoorraad en hij ontwikkelde daarin een buitengewoon originele beeldtaal, die zowel abstracte als figuratieve elementen laat zien. Dit is ook zichtbaar in de kalender die hij voor 1944 ontwierp en waarover hij zelf eens opmerkte 'dat deze veel en veel vrolijker van kleur was dan de kalender van 1943: (...) als die 12 bladen naast elkaar op de grond liggen dan davert de vloer van kleurengeweld'. Werkman vervaardigde de kalender ter gelegenheid van de verjaardag van zijn vrouw Greet, in een oplage van twintig exemplaren.

Bijzonder is ook de schenking van de heer en mevrouw Cees en Anna Hofsteenge. Van hen ontving het Groninger Museum een portret dat Rien Beringer schilderde van Jan van der Zee. Het expressionisme van Van der Zee was in de jaren vijftig van de vorige eeuw belangrijk voor Rien Beringers artistieke ontwikkeling, zoals te zien is in de gouache die zij in 1955 van haar leermeester vervaardigde.

Nadien zou zij over de lessen die zij van Van der Zee ontving eens opmerken: 'De eerste les was een zelfportret voor de spiegel (...). En van het zelfportret naar elkaars portret, de stillevens en de landschappen. En wat een kleurbeleving! Daarover vertelde hij wel. Ook dat alles simpelweg een kwestie van licht en donker was.' Het is dan ook niet verwonderlijk dat het echtpaar Beringer Hazewinkel een aantal prachtige werken van Jan van der Zee in haar collectie had, zoals het schilderij *Ellerhuizen* uit de late jaren vijftig en daarmee uit de periode dat Van der Zee geen lid meer was van De Ploeg. Samen met onder anderen Jan Gerrit Jordens en Ekke Kleima richtte hij in 1952 Het Narrenschip op en maakte hij vanaf 1959 deel uit van de Groningse beeldende kunstenaarsgroep NU.

Werken van kunstenaars zoals Jan van der Zee en Job Hansen kwamen dit jaar ook via een andere belangrijke verzamelaar uit het noorden naar het Groninger Museum. Zo werd de nalatenschap van de architect P.M. (Piet) Hoekstra (1922-2010) in 2012 door de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed in langdurig bruikleen afgestaan aan het Groninger Museum. Hierdoor zijn er onder andere werken van Jan Altink, Jan van der Zee, Gerrit Benner en Job Hansen binnen handbereik gekomen, die een verrijking betekenen voor de verzameling rondom De Ploeg en het naoorlogse modernisme in Groningen. Het betreft hier met name het naoorlogse werk van genoemde kunstenaars, uitgezonderd het schilderij van Job Hansen, *Blauwborgje* uit 1932, dat juist een betrekkelijk vroeg voorbeeld is van zijn kunstenaarschap. In vergelijking met zijn eerder ontstane 'benzinerelschilderijen' van het ijle Groninger land, wordt hier zichtbaar dat Hansen experimenteerde met fellere kleuren en een pasteuzer gebruik van verf.

De eveneens in deze collectie opgenomen werken van Jan Altink, waaronder twee stil-



Jan Altink, *Fruitstillevens*, niet gedateerd, olieverf op canvas, 40 x 50 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0104

levens en twee landschappen uit zijn naoorlogse periode, zijn van uitzonderlijke kwaliteit. Jan Altinks beeldtaal werd in de jaren twintig beïnvloed door het expressionisme dat Jan Wiegers na zijn kennismaking in Davos met E.L. Kirchner naar Groningen bracht. Rond 1927 trad er een verandering op in Altinks schilderijstijl en ontwikkelde hij een schilderkunst die een meer lyrisch-impressionistische verbeelding gaf van het Groningerland. Altinks *Landschap Terschelling* uit 1959 en een *Groninger Landschap* uit 1947, die nu in de collectie van het Groninger Museum zijn opgenomen, kunnen echter gekarakteriseerd worden als 'robuuste stukken waarbij de herinnering aan zijn expressionistische verleden weer wakker wordt' (Jos de Gruyter, *Jan Altink*, 1978). Deze en andere werken uit de nalatenschap van dhr. P.M. Hoekstra zijn welkome

aanwinsten en betekenen een verrijking voor de collectie van het Groninger Museum.

Van Abe Kuipers (1918) ontving het Groninger Museum een twaalfstal pasteltekeningen, waarvan er een aantal eerder te zien was tijdens een expositie van diens werk in het prentenkabinet (*Abe Kuipers in pastel*, 29 september 2006 tot en met 23 maart 2007). Han Steenbruggen schreef over deze tentoonstelling in het Groninger museum: 'De pastels van Kuipers worden bevolkt door motieven en symbolen die ook in zijn schilderijen veelvuldig voorkomen, associatieve tekens die in veel gevallen in directe relatie tot elkaar zijn weergegeven.' Kuipers vervaardigde deze pastels in de jaren tachtig en daarmee in de nadagen van zijn uitzonderlijk gedreven kunstenaarschap. Ter gelegenheid van de tentoonstelling



(linksboven) Jan Altink *Stilleven met paprika's*, 1958, olieverf op canvas, 50 x 60 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0105

(linksmidden) Jan Altink, *Landschap Terschelling*, 1959, olieverf op karton, 58 x 78 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0106

(linksonder) Jan Altink, *Groninger Landschap*, 1947, olieverf op canvas, 50 x 60 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0107

in het Groninger Museum werd in 2007 ook de film *Het innerlijk reservoir – een portret van de kunstenaar Abe Kuipers* van Buddy Hermans (Stichting Beeldlijn/CBK Groningen) uitgebracht.

Kuipers was na de Tweede Wereldoorlog kort lid van De Ploeg, maar richtte vervolgens begin jaren vijftig samen met een aantal oud-Ploegleden 'Het Narrenschip' op. In 1959 sloot hij zich aan bij de kunstenaarsgroep NU, die op instigatie van de toenmalige directeur van het Groninger Museum, Jos de Gruyter, in het leven was geroepen. Kuipers werd in die periode ook de vaste vormgever van het Groninger Museum en zou dat tot aan 1978 blijven. Met deze schenking heeft Kuipers, die de naoorlogse ontwikkelingen binnen de plaatselijke moderne kunst van nabij meemaakte en mee bepaalde, een opmerkelijke impuls gegeven aan de verzameling Groninger moderne kunst.

#### LIJST VAN AANWINSTEN 2012

##### Jan Altink

- *z.t. (Boerderij)*, niet gedateerd, gouache, potlood op papier, 20 x 16 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0079



Johann Faber, *Landschap*, 1923-1924, olieverf op hardboard, 37.5 x 45.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0124

- *Fruitstillevens*, niet gedateerd, olieverf op canvas, 40 x 50 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0104
- *Stilleven met paprika's*, 1958, olieverf op canvas, 50 x 60 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0105
- *Landschap Terschelling*, 1959, olieverf op karton, 58 x 78 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0106
- *Groninger Landschap*, 1947, olieverf op canvas, 50 x 60 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0107

##### Jan van der Baan

- *Schip (water aan dek en luiken)*, 1968, olieverf op canvas, 81 x 100 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0082

##### Gerrit Benner

- *Abstract landschap*, niet gedateerd, gouache op papier, 50 x 60 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0102

##### Rien Beringer

- *Portret van Jan van der Zee*, 1955, gouache op papier, 65 x 50 cm, schenking Cees en Anna Hofsteenge, 2012.0128

##### Johan Dijkstra

- *Portret Johann Faber*, niet gedateerd, inkt op papier, 61 x 43,5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0118

##### Johann Faber

- *Portret Jan van der Zee*, niet gedateerd, krijt, houtskool op papier, 56 x 38 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0123
- *Landschap*, 1923-1924, olieverf op hardboard, 37.5 x 45.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0124



Job Hansen, z.t. (*landschap*), juli 1951, olieverf op triplex, 50 x 62.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0083



Job Hansen, z.t. (*landschap*), ca. 1920-1940, olieverf op triplex, 51 x 61 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0085

- *Wadden*, niet gedateerd, olieverf op houtvezelplank, 50 x 70 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0125

#### Job Hansen

- z.t. (*landschap*), juli 1951, olieverf op triplex, 50 x 62.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0083
- z.t. (*landschap*), ca. 1920-1940, olieverf op triplex, 51 x 61 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0085
- *Blauwborgje*, 19 augustus 1932, olieverf op triplex, 50 x 60 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0103

#### Jan ten Have

- *Portret Johann Faber*, 1945, potlood op papier, 19 x 14 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0121

#### Han Jansen

- *Kwart over 6*, 1972, olieverf op canvas, 100,3 x 100,5 cm, (uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer; schenking aan het Groninger Museum), 2012.0088

#### Jan Gerrit Jordens

- *Portret (karikatuur) van Johann Faber*, 1945, krijt, houtskool op papier, 19 x 14 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0122

#### Abe Kuipers

- *Compositie in kleur*, 1989, pastelkrijt op papier, 92.7 x 128 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0090
- *Compositie in kleur*, 1989, pastelkrijt en zwart krijt op papier, 92.7 x 128 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0091
- *Compositie groen op geel fond*, 1989, pastelkrijt, zwart krijt en gouache op papier, 92.7 x 128 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0092
- *Compositie*, 1989, pastelkrijt, zwart krijt en tekenstiften op papier, 83 x 112,5 x 2,7 cm

(inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0093

- *Compositie*, 1989, pastelkrijt, zwart krijt en tekenstiften op papier, 83 x 112,5 x 2,7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0094

- *Compositie in kleur*, 1989, pastelkrijt, en gouache op papier, 83 x 112.5 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0095

- *Compositie*, 1989, pastelkrijt en zwart krijt op papier, 83 x 112.5 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0096

- *Compositie in kleur*, 1989, pastelkrijt op papier, 83 x 112,5 x 2,7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0097

- *Compositie met masker*, 1989, pastelkrijt, zwart krijt en tekenstiften op papier, 83 x 112,5 x 2,7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0098

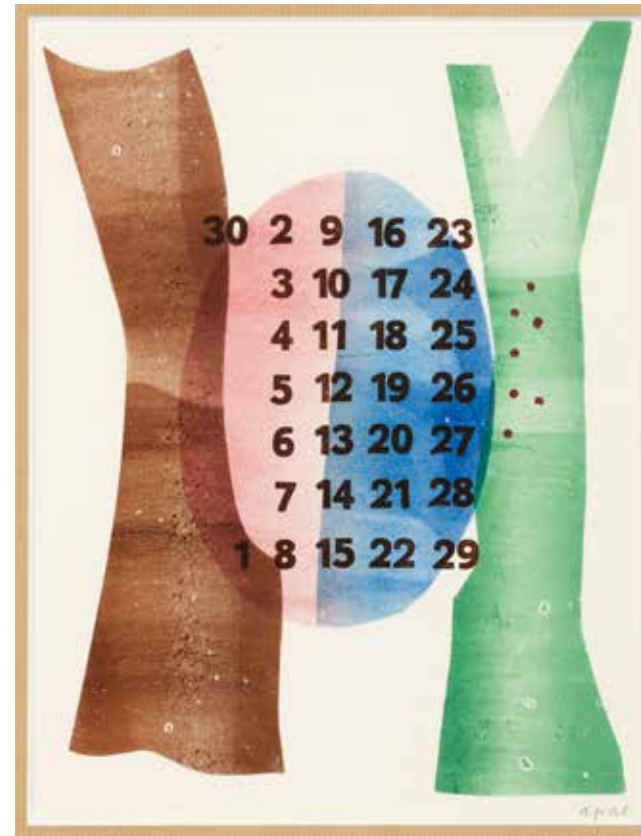
- *Compositie*, 1989, pastelkrijt en zwart krijt op papier, 83 x 112.5 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0099

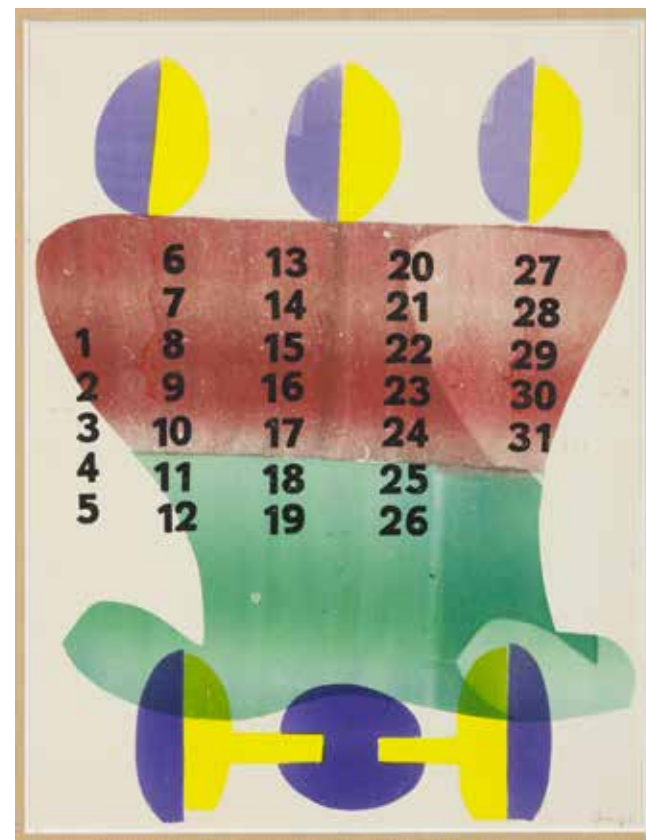
- *Compositie in kleur*, 1989, pastelkrijt en gouache op papier, 83 x 112.5 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0100

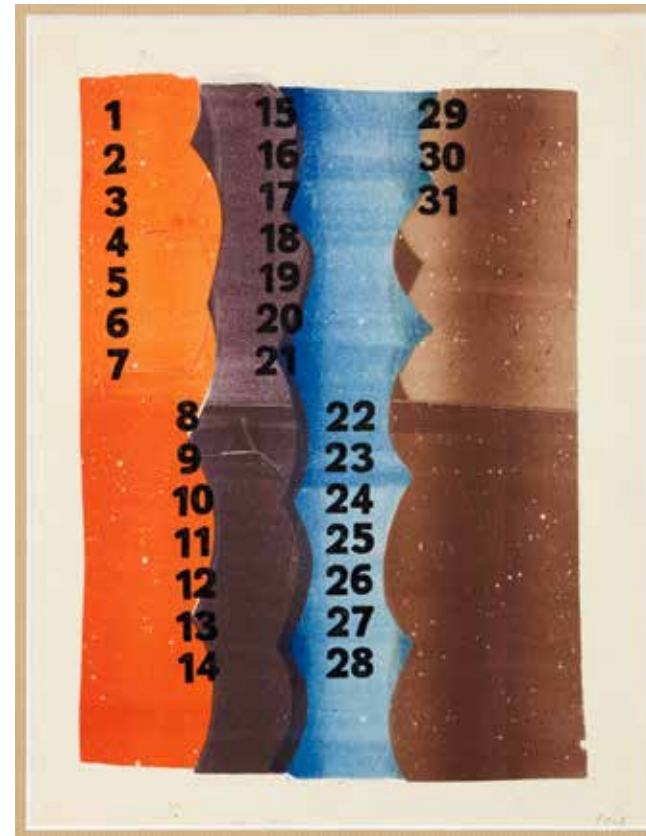


Job Hansen, *Blauwborgje*, 19 augustus 1932, olieverf op triplex, 50 x 60 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0103

(op deze en de vijf volgende bladzijden)  
 H.N. Werkman, *Kalender 1944*,  
 12 kalenderbladen, sjabloondruk, 1943,  
 drukinkt op papier, 32 x 25 cm, bruikleen  
 Stichting De Ploeg (schenking uit  
 de collectie van Ruurt Hazewinkel  
 en Rien Beringer), 2012.0081











Jan van der Zee, *Ellerhuizen*, 1958, olieverf op canvas, 60 x 80 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0089

Jan van der Zee, *Compositie haven*, 1963, olieverf op canvas, 60 x 80 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0109



- *Compositie*, 1989, pastelkrijt, tekenstiften en zwart krijt op papier, 83 x 112.5 x 2.7 cm (inclusief lijst), schenking van Abe Kuipers, 2012.0101

#### Hein Leemhuis

- *Karikatuur van Johann Faber*, 1945, krijt op papier, 29.5 x 21 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0126

#### George Martens

- *Zelfportret*, 1958, olieverf op canvas, 50 x 40 cm, bruikleen Stichting de Ploeg (schenking R.G.E.G. Martens), 2012.0127

#### Lucas van der Pol

- *Landschap 2*, 1976, olieverf op canvas, 50 x 60 cm, schenking Cees en Anna Hofsteenge, 2012.0134

#### Hendrik Nicolaas Werkman

- *Bij het graf van den Nederlandschen onbekende soldaat gevallen in de meidagen 1940*, sjabloondruk, 1942, drukinkt op papier, 19 x 24 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0080
- *Kalender 1944*, 12 kalenderbladen, sjabloondruk, 1943, drukinkt op papier, 32 x 25 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0081

#### Jan Wiegers

- *Portret S.J. Bouma*, olieverf op canvas, 59 x 49 x 4 cm, bruikleen van Stichting De Ploeg, 2012.0212

#### Henri de Wolf

- *Kapo*, niet gedateerd, gouache op papier, 70 x 100 x 2.5 (inclusief lijst), aankoop, 2012.0135

#### Jan van der Zee

- *Karikatuur Johann Faber*, 1945, krijt op papier, 32.5 x 25.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0119
- *Koeien*, houtsnede, 1960, inkt op papier, 59,5 x 93 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0087
- *Compositie*, houtsnede, 1962, drukinkt op papier, 28 x 42 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0110
- *Compositie met huizen*, 1953, gouache op papier,



Jan van der Zee, *Karikatuur Johann Faber*, 1945, krijt op papier, 32.5 x 25.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0119

55 x 75 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0111

- *Compositie met huizen*, 1963, gouache op papier, 55 x 75 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0112
- *Compositie met huizen*, 1952, gouache op papier, 55 x 75 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0113
- *Compositie met huis*, 1953, gouache op papier, 55 x 75 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0114
- *Compositie met grijs fond*, 1967, olieverf op canvas, 79 x 129.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0084

- *Constructivistische voorstelling met schepen*, 1970, olieverf op canvas, 100.3 x 110 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0086
- *Ellerhuizen*, 1958, olieverf op canvas, 60 x 80 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (schenking uit de collectie van Ruurt Hazewinkel en Rien Beringer), 2012.0089
- *Compositie*, 1976, olieverf op canvas, 90 x 100 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0108
- *Compositie haven*, 1963, olieverf op canvas, 60 x 80 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/Amsterdam (nalatenschap uit collectie P.M. Hoekstra), 2012.0109
- *Portret Johann Faber*, onbekende maker, niet gedateerd, krijt op papier, 33 x 21.5 cm, bruikleen Stichting De Ploeg (uit nalatenschap Johann Faber), 2012.0120

**Aanwinst *Verzameling archivalia en documentatie betreffende De Ploeg en het naoorlogse modernisme in Groningen***

Documentatie met betrekking tot Henri de Wolf, schenking van mevrouw M. Wierda.

**TENTOONSTELLINGEN GRONINGER MUSEUM 2011-2012**

**Ploegpaviljoen**

- *Iconen van het Groningerland – Jan Altink (1885-1971)*

19 november 2011 tot en met 9 april 2012, verlengd tot en met 17 juni

Onder de titel *Iconen van het Groningerland toonde het Groninger Museum een overzicht van het oeuvre van Jan Altink aan de hand van ongeveer zeventig schilderijen en een veertigtal werken op papier. Werk uit de collectie van het Groninger Museum en van Stichting De Ploeg werd daarbij aangevuld met bruiklenen uit particuliere collec-*

*ties en openbare instellingen. De nadruk lag op Altinks schilderkunst en grafiek uit de jaren twintig en dertig.*

De geboren en getogen Groninger Jan Altink was in 1918 een van de oprichters van kunstkring De Ploeg. Hij was zelfs naamgever: het kunstleven in Groningen zou volgens hem eens flink omgeploegd moeten worden, om vervolgens tot ontkieming te komen. Hoewel Altink ook portretten en stillevens maakte, staat hij vooral bekend als landschapsschilder. Zijn karakteristieke landschappen met hoge horizonten en in de verte verdwijnende wegen of sloten zijn exemplarisch voor de expressionistische wijze waarop de kunstenaars van De Ploeg het Groningerland verhieven tot onderwerp bij uitstek; het zijn iconen van het Groninger Hogeland. Altinks expressieve kleurgebruik draagt sterk bij aan de oorspronkelijkheid van zijn beeldtaal. Rond 1927 treedt een verandering op in Altinks schilderstijl; hij ontwikkelde een schilderkunst die een meer lyrisch-impressionistische verbeelding gaf van het

Groningerland. Naast zijn vrije werk maakte Altink ook reclameontwerpen, onder meer voor Vroom & Dreesmann.

- *De Ploeg – eigen collectie*

28 april 2012 – 17 februari 2013

De collectie De Ploeg vormt een hoogtepunt uit de collectie van het Groninger Museum. De meer dan tweeduizend werken van leden van De Ploeg laten de vele facetten zien van de kunst die in de roemruchte jaren van de kunstenaarsbent ontstond. Natuurlijk gaat het daarbij om de expressionistische landschapsschilderingen die het weidse Noord-Groninger landschap tot belangrijk onderwerp verhieven. Maar naast het platteland gold ook het stadsleven als motief. En daarnaast kende De Ploeg een constructivistische richting met Wobbe Alkema, Jan van der Zee en Hendrik Nicolaas Werkman als belangrijke vertegenwoordigers. H.N. Werkman neemt daarbij als kunstenaar-drukker een unieke positie in, door de geheel nieuwe toe-



passingen van druktechnieken, waarmee hij zijn druksels ging maken.

De tentoonstelling liet een selectie zien uit de omvangrijke collectie en toonde werken van Jan Altink (1871-1975), Jan Wiegers (1893-1959), Johan Dijkstra (1896-1978), Alida Pott (1888-1931), George Martens (1894-1979), Jan Gerrit Jordens (1883-1962) en Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945).

• **Painting Canada – Tom Thomson and the Group of Seven**

**30 juni t/m 30 september 2012**

De Group of Seven was een kunstenaarsgroep die aan het begin van de twintigste eeuw in Canada ontstond en tot en met 1933 bleef voortbestaan. De tentoonstelling met meer dan 120 topstukken afkomstig uit belangrijke musea in Canada, bood een overzicht van de bijzondere schilderkunst van deze kunstenaarsgroep. De landschapschilderkunst die

deze groep heeft voortgebracht, behoort tot Canada's belangrijkste culturele erfgoed en is nog niet eerder in Nederland getoond.

Een aantal jaren voordat de Group of Seven in 1920 in het leven werd geroepen, kwam in Canada een schilderkunst tot bloei die vooral de ongerepte schoonheid van het eigen land centraal stelde. De kleurrijke doeken waarop eindeloze bossen, bergketens en meren te bewonderen zijn, getuigen van sublieme natuurervaringen en nationale trots, maar brengen daarnaast ook andere landschapschilderkunstige tradities in herinnering. Aanleiding voor de oprichting van de Group of Seven was het vroegtijdig overlijden van Tom Thomson (1877-1917). Hij wordt als inspirator in één adem genoemd met de leden van het eerste uur, zoals Lawren Harris, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald, A.Y. Jackson, Frank Johnston, F. H. Varley en Franklin Carmichael.

De tentoonstelling *Painting Canada – Tom Thomson and the Group of Seven* reisde door Europa en was behalve in Groningen, Londen en Oslo tot slot ook in Canada te zien.

• **De collectie Veendorp – levenswerk van een zorgvuldig verzamelaar**

**13 oktober 2012 t/m 17 maart 2013, verlengd t/m 2 juni 2013**

In 1969 kreeg het Groninger Museum de kunstverzameling van de Groninger Reurt Jan Veendorp in langdurige bruikleen van het J.B. Scholtenfonds. De verzameling van deze Groninger kunstverzamelaar bestaat uit ruim vierhonderd unieke objecten, waaronder schilderijen, grafiekbladen, tekeningen, sculpturen en keramiek. De nadruk ligt op Nederlandse kunst uit de tweede helft van de negentiende en de eerste decennia van de twintigste eeuw. In de collectie is een belangrijke plaats weggelegd voor de schilders van de Haagse School, zoals Jan Hendrik Weissenbruch, Jozef Israëls, Anton Mauve

en de drie gebroeders Maris. Kunst van de generaties na de Haagse School is vertegenwoordigd door de Amsterdamse impressionisten George Hendrik Breitner en Isaac Israëls, maar ook door Jan Toorop en Johan Dijkstra. Ook de Franse schilderkunst is in deze verzameling vertegenwoordigd. De tentoonstelling laat een selectie zien uit deze prachtige kunstverzameling.

**OVERIGE TENTOONSTELLINGEN OVER DE PLOEG EN/OF PLOEGKUNSTENAARS 2011-2012**

• **De Ploeg in het UMCG**

**30 maart tot en met 17 juni 2012**

In het Universitair Medisch Centrum Groningen was in vitrines in de binnenstraten de expositie *Iconen van het Groningerland. Collega's van Jan Altink (1885-1971)* te zien, bestaande uit een selectie van Ploegschilderijen uit de collectie van onder andere het Groninger Museum en van Stichting De Ploeg. De expositie haakte aan bij de overzichtstentoon-



stelling van Jan Altink, in het Groninger Museum. Schilderijen van Ploegkunstenaars zoals Jan Wiegers, Johan Dijkstra, Ekke Kleima, George Martens, Job Hansen, Jannes de Vries, George Martens en Hendrik Nicolaas Werkman werden beschikbaar gesteld in het kader van een samenwerkingsverband tussen het Kunstgenootschap Thomassen à Thuessink van het UMCG, het Groninger Museum, het Drents Museum, Academie Minerva en Kunstruimte Wagemans uit Beetsterzwaag.

**Openingswoord Commissaris van de Koningin, dhr. M.J. (Max) van den Berg, ten behoeve van de expositie van het Groninger Museum (werken van Schilderskring De Ploeg) in het UMCG op 30 maart 2012**

Toen de stichter van het huidige UMCG, Thomas-

sen à Thuessink, in 1797 plannen maakte voor zijn academisch ziekenhuis moest hij deze plannen voorleggen aan de Representanten van Stad en Lande. Dit eerbiedwaardige college verving ten tijde van de Bataafsche Republiek (of moeten we zeggen de Franse bezetting?) de Gewestelijke Staten: de voorlopers van ons huidige provinciebestuur. Het zal u niet verbazen dat mijn illustere voorgangers die toestemming van harte gaven. Precies 215 jaar later sta ik hier als hun opvolger.

Ik heb de eer om zes glazen kasten te mogen openen. Ik mag ze weliswaar openen maar ze moeten wel goed dicht blijven: hun inhoud is uiterst waardevol. De vitrines zijn een initiatief van een nieuw kunstgenootschap dat de naam draagt van de stichter van het UMCG, dr. Thomassen à Thuessink.



Het UMCG is voor de provincie Groningen enorm belangrijk. Het Groninger Museum is voor de provincie enorm belangrijk. Academie Minerva is voor de provincie enorm belangrijk. En samenwerking met Drenthe en Friesland natuurlijk ook. Het is dan ook geweldig dat deze partijen in het kunstgenootschap Thomassen à Thuessink zo nauw samenwerken.

Het werk van De Ploeg toont ons het Groninger land in zijn meest pure vorm. Veel klei, veel lucht, veel water. Dat zijn, om het modieus uit te drukken, beslist drie 'unique selling points' voor de provincie.

De provincie Groningen heeft beslist nog meer 'unique selling points': het UMCG, het Groninger Museum en de Hanzehogeschool met de Academie Minerva zijn daarvan niet de minste. Dat zij, samen met het Drents museum en Kunstruimte Wagemans uit Beetsterzwaag, met dit Kunstgenootschap de handen ineenslaan doet mij deugd. Ik ben

dan ook heel benieuwd hoe de samenwerking gestalte gaat krijgen. Kunst binnen de muren van een museum mag de toeschouwers wel een beetje op de proef stellen. Een ziekenhuis is voor die uitingen van artistieke vrijheid wellicht niet de juiste plek. Maar kunst is meer. Kunst kan meer. Ook in een ziekenhuis.

Welke rol kan kunst in een ziekenhuis dan spelen? Ik ben geen kunstenaar, ik ben geen kunsthistoricus en ik ben geen kunstrecensent. Ik moet het dus doen met mijn eigen bevindingen. Ik merk iedere dag dat kunst kan behagen. Kunst kan verbazen. Kunst kan zorgen voor afleiding. Kunst kan zorgen voor troost. Kunst kan zorgen voor een moment van ontroering. Kunst kan mensen even meenemen uit de besognes van hun bestaan. Dat is vaak waardevol, maar in een ziekenhuis kan dat enorm waardevol zijn. Zeker gezien de enorme aantallen bezoekers. Ik heb me laten vertellen dat iedere dag zo'n tienduizend patiënten, bezoekers, medewer-



kers en studenten deze vitrines passeren. Laten we het getal dat het UMCG noemt nu eens afronden op drie miljoen passanten per jaar. Daarmee is deze dependance van het Groninger Museum in één klap het best bezochte museum van Nederland!

Na deze tentoonstelling van De Ploeg zullen in juni alumni van Academie Minerva met deze vitrines aan de slag gaan. Healthy Ageing vormt het uitdagende thema voor hun presentaties. Een zeer actueel thema in Groningen en het UMCG. Ik ben heel benieuwd naar hun werk. Want het is geen kleinigheid om zo'n enorm groot maar ook enorm gemêleerd publiek te boeien. Dat is de kunstenaars van De Ploeg in elk geval gelukt. Hun werk mag zich verheugen in een nog steeds toenemende belangstelling en waardering. En het doet mij dan ook plezier hier in de vitrines enkele schilderijen te zien die de provincie tijdelijk in bruikleen had van het Groninger Museum. Als ik me niet vergis, hangt hier zelfs werk dat normaal gesproken mijn werkkamer siert. Ik weet daarom als geen ander dat deze schilderijen niet alleen passanten blij kunnen maken maar ook mensen die even tijd hebben om er wat langer van te genieten.

Met de opening deze vitrines geven we de officiële start aan de zichtbare projecten van het Kunstgenootschap Thomas à Thuessink. Mag ik u vragen om samen met mij de allereerste expositie van het Kunstgenootschap Thomas à Thuessink te openen met een warm en klaterend applaus?

• **Johann Faber, Licht en Ruimte, Noordelijk Scheepvaartmuseum, Groningen**

2 juni tot en met 2 september 2012

*Portret in portret – in de Nederlandse kunst 1550-2012*, Dordrechts Museum, Dordrecht

8 december 2012 tot en met 8 april 2013

Hier was het *Portret van Johan van Zweden* (ca. 1924/1925) door Jan Altink te zien.

**LEZINGEN**

- **Groninger Museum**, 18 januari 2012 publiekslezing 'Jan Altink (1885-1971) – Iconen van het Groningerland', door Mariëtta Jansen.

- **Comenius Leergang**, 20 januari en 11 mei 2012, inleiding op en rondleiding door de tentoonstelling *Jan Altink (1885-1971) – Iconen van het Groningerland*, door Mariëtta Jansen.
- **Stichting Kunst in Zicht**, 9 februari 2012 lezing 'Jan Altink (1885-1971) – Iconen van het Groningerland', door Jikke van der Spek.
- **Symposium Painting Canada – Tom Thomson and the Group of Seven**, 28 juni 2012, lezing 'Terra Incognita: The Group of Seven and the expressionist landscape tradition in Europe' door Mariëtta Jansen.
- **Nederlandse Museumvereniging**, 6 juli en 5 september 2012, lezing *Painting Canada – Tom Thomson and the Group of Seven*, door Mariëtta Jansen.
- **Groninger Museum**, 29 september 2012, college Art Plus, 'Tom Thomson and the Group of Seven: Canadese landschapschilderkunst uit de periode ca. 1914-1933', door Mariëtta Jansen.
- **Symposium Painting Canada – Tom Thomson and the Group of Seven**, 4 november 2012, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, Canada, lezing 'View from Europe: The Group of Seven and the expressionist landscape tradition in Europe' door Mariëtta Jansen.
- **Groninger Museum**, inleiding Mariëtta Jansen op de tentoonstelling *De Ploeg – eigen collectie*, voor de provinciale afdelingsbesturen van het Prins Bernard Cultuurfonds.
- **UMCG**, 16 februari 2012. Symposium *Vorm volgt functie*, ter gelegenheid van het afscheid van prof. dr. H.J. ten Duis, lezing 'Het expressionisme in de Groningse schilderkunst' door prof. dr. Ch.R.H. Wildevuur.

**MANIFESTATIES OVER DE PLOEG EN/OF PLOEGKUNSTENAARS**

- **Gedichtendag 2012**

**Groninger Museum, 26 januari 2012**

In het kader van de Gedichtendag 2012 gaf Coen Peppelenbos een poëtische rondleiding door de tentoonstelling *Iconen van het Groningerland – Jan Altink (1885-1971)*.

- **Ploegdag**

**Groninger Museum, 1 april 2012**

De jaarlijkse Ploegdag begon traditiegetrouw met een besloten bijeenkomst voor de donateurs van de Stichting De Ploeg. Hierbij werd de tiende uitgave van het Ploeg Jaarboek aangeboden aan Theo Niemeijer, oud-voorzitter van Stichting De Ploeg. Een ander bijzonder moment vormde de onthulling van het *Portret van Siebe Jan Bouma*, geschilderd door Jan Wiegers. Dit portret werd door de familie Bouma geschonken aan Stichting De Ploeg en zal in bruikleen gegeven worden aan de Dienst RO/EZ van de gemeente Groningen. Deze dienst is gehuisvest aan het Gedempte Zuiderdiep, in een expressionistisch gebouw, ontworpen door de architect S.J. Bouma. Naast deze gebeurtenissen lichtte de heer George Verberg, directeur a.i. van het Groninger Museum, de toekomstplannen van het museum op het terrein van De Ploeg toe en was er aandacht voor de Jan Altinktentoonstelling.

Tijdens de rest van de dag waren er activiteiten voor de donateurs en andere bezoekers van het museum. Mevrouw Jeanette Ten Kate, taxateur van kunst en antiek, eigenaar van een kunstadvisbureau en directeur van Art's Club, een besloten vereniging voor kunstkopers en collectioneers, hield een presentatie waarin zij inging op de waardebepaling van kunst. Daarbij ging zij speciaal in op de kwaliteit van moderne kunst en van kunst van De Ploeg in het bijzonder. Na het succes tijdens de Gedichtendag, gaf Coen Peppelenbos opnieuw een poëtische rondleiding door de Jan Altinktentoonstelling. De Juniorclub organiseerde een 'Tussen Qunst en Qitsch' bijeenkomst, waarbij Juniorclubleden hun favoriete bijzondere voorwerpen ter taxatie aan conservator Egge Knol konden voorleggen.

- **Groninger Museum Live # 3**

**Groninger Museum 24 maart 2012**

Op dit minifestival met live muziek en kunst waren er optredens van Awkward i, Bird on the Wire, Oliver Oat en het speciaal uit de Verenigde Staten

overgekomen duo Ormonde. Alle vier schreven zij liedjes bij de tentoonstelling *Iconen van het Groningerland. Jan Altink (1885-1971)*, die via een muziektoer in het museum te beluisteren waren.

- **Groninger Museum Live # 5**

Op **zaterdag 22 september 2012** vond een vergelijkbare muziekkavond plaats, deze keer met optredens van House of Wolves uit Los Angeles, October Gold uit Montréal, Point Quiet (Nederland) en Seamus Cater & Viljam Nybacka (UK/Finland). De eerste drie artiesten schreven op uitnodiging van het Groninger Museum songs bij de tentoonstelling *Painting Canada*. Deze songs waren te beluisteren in de muziektoer die verkrijgbaar was bij de tentoonstelling.

**PUBLICATIES IN 2011-2012 OVER DE PLOEG EN/OF HET NAORLOGS MODERNISME IN GRONINGEN**

**Boeken**

- Mariëtta Jansen, Cees Hofsteenge, Jikke van der Spek, *Jan Altink – Iconen van het Groningerland*, Groningen 2012 (herdruk).
- Mariëtta Jansen, *Beelden van Buiten – Het Groninger Museum in het UMCG*, Groningen 2012. Uitgave van het Kunstgenootschap Thomassen à Thuessink van het UMCG, bij de expositie *Iconen van het Groningerland – collega's van Jan Altink* in het UMCG.
- Han Steenbruggen, 'Internationale stijl en lokale betrokkenheid. Verrassende accenten in Groninger Tentoonstelling over De Ploeg', in: *Ons Erfdeel*, 55<sup>ste</sup> jrg., nr. 4 2012, pp. 119-122.
- Doeke Sijens, *Licht en ruimte – De verte-ogen van Johann Faber*, Noordelijk Scheepvaartmuseum, Groningen 2012.

**DOCUMENTAIRE**

Ter gelegenheid van de expositie *Painting Canada – Tom Thomson and the Group of Seven* verscheen de film *De Ploeg 1918-1928*, uitgegeven door de Stichting Beeldlijn, in een Engelse vertaling.

**GESIGNALEERDE PUBLICATIES MET DAARIN VERMELDINGEN VAN DE PLOEG OF HET NA-OORLOGS MODERNISME IN GRONINGEN, OF WAARIN PLOEGKUNSTENAARS ZIJN OPGENOMEN OF WORDEN VERMELD 2011-2012**

- Elise van Ditmars, *De collectie Veendorp: levenswerk van een zorgvuldig verzamelaar*, Groningen 2012.
- Jikke Sikkes-Eenshuistra, 'W.A. Scholtenstraat 5 te Groningen – Stijlvolle monumentale compositie van baksteen en glas', in: *Feith – cultuur, geschiedenis en taal van Groningen*, nr. 1 2012, pp. 12-13 (over Evert van Linge).
- Josien Beltman, 'Jop Ubbens – over smaak, de kunstmarkt en de museumcollectie', in: *MUSE Rijksmuseum Twenthe*, jrg. 6, nr. 12 2012, pp. 6-13 (Jan Wiegers, pp. 10-13).

**OVERIGE UITGAVEN**

- Johan Dijkstra kalender 2012, Stichting Johan Dijkstra.

# Personalia

**Klaas Jan van den Berg** is senior onderzoeker bij de Sector Kennis van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed sinds 2000. Hij studeerde scheikunde in Utrecht en promoveerde aan de Universiteit van Amsterdam in 1994. Bij de Rijksdienst leidt hij verschillende onderzoeksprojecten op het gebied van technische kunstgeschiedenis en conservering van schilderijen. Recentelijk werd het project aan twintigste-eeuwse olieverven afgesloten met een internationaal symposium ([www.cultureelerfgoed.nl/en/icop](http://www.cultureelerfgoed.nl/en/icop)). Klaas Jan is Europees coördinator van de Users Group for Mass Spectrometry and Chromatography (MaSC) en een editor van 'the Netherlands Journal for Technical Studies in Art, ArtMatters'.

**Cees Hofsteenge** is sedert 2013 kunsthandelaar in ruste te Groningen. Zijn specialisme is De Ploeg. Sinds de jaren tachtig doet hij onderzoek naar en publiceert hij over individuele Ploegleden en overige Ploeg-gerelateerde onderwerpen. In 1993 verscheen zijn standaardwerk *De Ploeg 1918-1941, De Hoogtijdagen*. Daarnaast was hij als co-auteur betrokken bij de delen over Job Hansen (1997), Jan Wiegers (2001) en Jan Altink (2011) van de Ploegreeks van het Groninger Museum. Maatschappelijke waardering voor deze activiteiten bleek in 2004 uit de toekenning van een koninklijke onderscheiding. Hij werd benoemd tot ridder in de Orde van Oranje-Nassau.

**Francesca Caterina Izzo** studeerde 'Chemical Sciences and Technologies for the Conservation of Cultural Heritage' aan de Ca' Foscari universiteit van Venetië. Ze deed daar haar Europese doctoraat in 'Chemical Sciences' in 2011, na een stage bij het twintigste-eeuwse olievervenproject bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Ze

werkt momenteel bij Ca' Foscari als onderzoeker en docent.

**Peter Jordens** is emeritus hoogleraar taalwetenschap aan de VU te Amsterdam. Momenteel werkzaam aan het Max-Planck Instituut voor Psycholinguïstiek te Nijmegen. Onlangs verscheen van zijn hand de monografie *Language acquisition and the functional category system*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 2012. Peter Jordens publiceerde in de catalogus bij de tentoonstelling *Jan Jordens en tijdgenoten – Lyrisch abstracte kunst 1948-1960* in het Groninger Museum. Hij is voorzitter van Stichting De Ploeg. ([p.jordens@mpi.nl](mailto:p.jordens@mpi.nl))

**Luc Megens** werkt als onderzoeker bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed en houdt zich hoofdzakelijk bezig met karakterisering en conserveringsonderzoek van anorganische materialen, zoals gips en andere poreuze materialen, geglazuurd aardewerk en glas en met beschilderde oppervlakken, met bijzondere aandacht voor kleur-historisch onderzoek en de ontwikkeling van pigmentgebruik door de tijden heen, waarbij de laatste jaren vooral onderzoek is gedaan naar de atelierpraktijk van Van Gogh.

**Doeke Sijens** publiceert regelmatig over kunstenaars van De Ploeg. Daarnaast schrijft hij romans en korte verhalen. Hij is secretaris van Stichting De Ploeg.

**Anneke de Vries** is kunsthistorica. Ze is co-auteur van *H.N. Werkman. Het complete oeuvre* (Rotterdam/Amsterdam 2008) en werkt nu in opdracht van de Stichting Johan Dijkstra aan een catalogus van Dijkstra's grafische werk.

# Personenregister

Alkema, Wobbe xx  
Altink, Jan xx  
Apollinaire, Guillaume xx  
Arp, Hans xx  
Benes, Toon xx  
Berckelaers, Fernant xx  
Blaeulich, Max xx  
Blécourt, Jeanne de xx  
Blécourt, Klaassien de xx  
Bolt, Jantje xx  
Bolt, Pieter xx  
Bosch van Rosenthal, burgemeester xx  
Bruggencate, Carolien ten xx  
Cendrars xx  
Claxon, Bureau xx  
Cocteau, Jean xx  
Cohen, Josef xx  
Corsius, Wim xx  
Dermée, Paul xx  
Dijkstra, Johan xx  
Dijkstra, Marie xx  
Dix, Otto xx  
Doesburg, Theo van xx  
Ernst, Max xx  
Faber, Johann xx  
Fongers xx  
Goll, Ivan xx  
Gräff, Werner xx  
Grosz, George xx  
Gudema, Levie xx  
Hansen, Job xx  
Hausmann, Raoul xx  
Heartfield, John xx  
Höch, Hannah xx  
Hofsteenge, Cees xx  
Huelsenbeck, Richard xx  
Huszár, Vilmos xx  
Jeanneret, Charles-Edouard xx  
Jordens, Jan Gerrit xx  
Jordens, Hans xx  
Jonxis, J.H.P. xx  
Kassák, Lajos xx  
Kazemier en Tonkens, architecten xx

Kirchner, Ernst Ludwig xx  
Koel, Cornelis xx  
Kortenhorst, Louis xx  
Kun, Béla xx  
Leemhuis, A.T. xx  
Evert van Linge xx  
Lissitzky, El xx  
Majakovski, Vladimir xx  
Malevitsch, Kazimir xx  
Martens, George xx  
Martinet, Jan xx  
Meijer, A.T. xx  
Melgers, Henk xx  
Moholy-Nagy, László xx  
Micic, Ljubomir xx  
Mulock, J.A. xx  
Murayama, Tomoyoshi xx  
Noordstar, J.C. xx  
Ongering, Henk xx  
Ozenfant, Amédée xx  
Peeters, Jozef xx  
Pott, Alida xx  
Prampolini, Enrico xx  
Puni, Iwan xx  
Rädecker, John xx  
Reinders, Willem xx  
Richter, Hans xx  
Rooskens, Anton xx  
Schwitters, Kurt xx  
Straus, Tomás xx  
Szittyá, Emil xx  
Schwitters, Kurt xx  
Sijens, Doeke xx  
Steenmeijer, Siemon xx  
Steenbruggen, Han xx  
Streurman, Geurt xx  
Enno Theijssen xx  
Tammes, A.J.P. xx  
Tatlin, Vladimir xx  
Trompert, Truus xx  
Tzara, Tristan xx  
Ubbens, Arenda xx  
Van Gogh xx

Visser, Marjan de xx  
Vries, Jannes de xx  
Walden, Herwarth xx  
Walrecht, Ben xx  
Werkman, Hendrik Nicolaas xx  
Werkman, P.J. xx  
Wiegers, Jan xx  
Willink, Carel xx  
Whitman, Walt xx  
Zee, Jan van der xx

Het *Ploeg Boek 2012* is een uitgave van het Groninger Museum en Stichting De Ploeg en werd gerealiseerd door Stichting Philip Elchers in Groningen. De uitgave verscheen in een eenmalige oplage van 1250 exemplaren.

**SAMENSTELLING EN REDACTIE**

Mariëtta Jansen en Doeke Sijens

**FOTOGRAFIE**

Marten de Leeuw

**BUREAUREDACTIE, BOEKVERZORGING EN PRODUCTIE**

Ekkers & Paauw

**DRUKWERK**

Scholma Druk

**BINDWERK**

Witlox Boekbinders

Met dank aan: Klaas Jan van den Berg, Cees Hofsteenge, Fransesca Caterina Izzo, Peter Jordens, Robert Kremer, Reinhardt Lagerwaard, Marten de Leeuw, Luc Megens, Josée Paauw, RHC Groninger Archieven, Meindert Spek, Jikke van der Spek en Anneke de Vries.

Groningen 2013

copyright © 2013 Groninger Museum, Stichting De Ploeg, Stichting Philip Elchers en de auteurs, Groningen

ISBN [nog aanvragen]



