



## Keuze uit de aanwinsten

Afb. 1. WILLEM VAN MIERIS (Leiden 1662-1747 Leiden).

De rarekiek, 1718.

Olieverf op paneel, 58 x 49 cm.

Gesigneerd en gedateerd 1718.

*Opm.:* De Leidse verzamelaar Allard de la Court bestelde dit schilderij in 1717 bij Willem van Mieris en betaalde er een jaar later 1000 gulden voor. De kwitantie voor *De rarekiek* is bewaard gebleven. Daaruit blijkt dat Van Mieris zelf zijn werk 't *Fraay Curieus* noemde. Met deze uitdrukking werd toen een kijkkast bedoeld die een Savooiaard met zich meedroeg. Ongetwijfeld zijn 'fraai' en 'curieus' dan de kreten waarmee dergelijke rondtrekkende Franstalige speellieden hun bezienswaardigheden aanprezen bij het publiek. In het geval van *De rarekiek* stelt de voorstelling in de kijkkast een vooralsnog onbekend verhaal voor, waarin een haan van struisvogelachtige proporties een rol speelt. In ieder geval doen de fraai gekleurde poppetjes het toekijkende kind het uitkrijten van plezier, onder het goedkeurend oog van ouders en grootouders. *De rarekiek* is een van de weinige schilderijen waarin Van Mieris probeerde zijn traditionele repertoire van keukenscènes en winkelinterieurs te vernieuwen.

*Lit.:* P.A. Hecht, cat.tent. *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Den Haag 1989, pp. 124-128, cat.nr. 24 (met aanvullende herkomst en bibliografie).

*Herk.:* Kunsth. Robert Noortman, Maastricht. Verworven met steun van de Vereniging Rembrandt en dankzij het Rijksmuseum Fonds, 1998 (inv.nr. SK-A-4941).

Afb. 2. Portretmedaillon van Hugo de Groot. Ivoor, H. 10,8 cm, Br. 8,4 cm, D. 1,4 cm. NOORD-NEDERLAND, 17de eeuw.

*Opm.:* Dit portret van Hugo de Groot (1583-1645) toont de rechtsgeleerde kijkend naar links, gekleed in een buis met knoopjes en een platte kraag. Hugo de Groot is vaak in een dergelijke buis met platte kraag afgebeeld, onder andere op een portret op 48-jarige leeftijd door M.J. van Miereveld in 1631. Naar dit schilderij heeft zijn schoonzoon W. Delff een prent gegraveerd die vervolgens door vele kunstenaars en op vele manieren is nagemaakt. Waarschijnlijk heeft voor de maker van het portretmedaillon een van die prenten als voorbeeld gediend. Het portretmedaillon is in de opstelling Nederlandse geschiedenis te zien samen met een zelfde soort medaillon van Johan van Oldenbarnevelt. De medaillons, met gelijke afmetingen, zijn naar alle waarschijnlijkheid door dezelfde kunstenaar gemaakt en mogelijk pendanten van elkaar.

*Lit.:* E.A. van Beresteyn, *Iconografie van Hugo Grotius*, 's-Gravenhage 1929.

*Herk.:* A & E Forster (Naphill Bucks) (inv.nr. NG-1999-3).



Afb. 3. Fles gevuld met duinwater.  
Bruin glas, H. 28,5 cm, Diam. 9 cm.  
NOORD-HOLLAND, AMSTERDAM, 1853.

*Merken:*

F in reliëf op achterzijde, boven bodem van de fles.

MOD DEP in reliëf op bodem.

*Opschrift etiket:*

Duinwaterleiding

Commissarissen en directeuren der duinwatermaatschappij berigten bij deze, dat zij, uit aanmerking der tijdsomstandigheden, besloten hebben Het Duinwater tijdelijk verkrijgbaar te stellen, dagelijks te beginnen met Maandag 12 December e.k., van des morgens acht tot des namiddags vier ure, aan de Fontein buiten de Willemspoort alhier, tegen betaling van een cent per emmer. Niemand zal meer dan twee emmers te gelijk kunnen bekomen.

Amsterdam, 9 december 1853. Commissarissen en Directeuren der Duinwater-Maatschappij, Arthur R. Adams, Commissaris

J. van Lennep, Voorzitter.

J.G. Jäger, Secretaris.

Er wordt geen Geld gewisseld.

Duinwaterleiding





*Opm.:* Flessen van dit type werden door de Amsterdamse Duinwatermaatschappij verspreid om de bevolking ertoe te bewegen schoon duinwater te gaan gebruiken voor consumptie. Tot 1853 werd het meeste drinkwater voor de hoofdstad met schuiten aangevoerd uit de Vechtstreek, maar wanneer de Vecht in de winter bevroren raakte kwam de drinkwatervoorziening ernstig in gevaar. Het water uit de putten in de stad was vaak besmet door de nabijheid van beerput of mestvaalt, waardoor onder meer cholera zich gemakkelijk verspreidde. Een alternatief was de putten dieper te graven, maar dit grondwater was sterk ijzerhoudend en ook niet voor consumptie geschikt. Een ander alternatief werd aangedragen door

majoor Christiaan Dirk Vaillant: schoon water uit de duinen, dat door middel van buizen naar de stad zou worden geleid. Het plan werd uitgevoerd onder leiding van Jacob van Lennep en financieel gesteund met vooral Brits kapitaal. Op 12 december 1853 was het zover; iedere Amsterdammer kon per dag twee emmers water halen, tegen betaling van 1 cent de emmer, aan de fontein bij de Willemspoort (Haarlemmerpoort). Door de aanvoer van het duinwater werd Amsterdam een van de eerste steden in Nederland met een acceptale drinkwatervoorziening. In 1896 werd de Duinwatermaatschappij omgedoopt tot Gemeentewaterleidingen. *Lit.:* Peter-Paul de Baar, 'De jacht op drinkbaar grondwater. Drinkwaterputten in 19de-eeuws Amsterdam' in *Ons Amsterdam*, jaargang 46, nr 1, 2-7. I. Vogelzang, *De drinkwatervoorziening van Nederland voor de aanleg van drinkwaterleidingen*, Gouda 1956. *Herk.:* L. Vonhof, Putten (inv.nr. NG-1999-5).

Afb. 4. Collectebusje van het Studiefonds der Canisiuscongregatie.

Blik, gespoten, H. 10.7 cm, Br. 9.8 cm. NEDERLAND, circa 1930.

*Opm.:* De Canisiuscongregatie werd in 1871 opgericht in Maastricht door en voor katholieke werklieden. Het doel was zich in kleine (leken)groepjes te verdiepen in het geloof, waarbij de figuur van Maria een centrale plaats innam. Het initiatief tot de oprichting was genomen door leden van de jezuïetenorde. Het Petrus Canisius Studiefonds werd opgericht in 1924/25. Het was een studiefonds voor priester-studenten die lid waren van de Canisiuscongregatie en een opleiding tot missionaris volgden. De congregatie bezat afdelingen voor de gegoede stand en voor de werkende stand. De priester-studenten konden door middel van het collectebusje sparen; voor zichzelf of voor degenen die niet de middelen bezaten om de opleiding te bekostigen. Men kon zelf bepalen of er een gulden per jaar, een kwartje per kwartaal, een dubbeltje per maand of twee centen per week werd gespaard. Meer sparen per jaar mocht ook gezien het opschrift op het busje: 'Ik nam mij voor ieder jaar minstens een gulden te sparen

voor het ...'. Op het busje, in de kleuren geel en blauw, staat tweemaal de duif als symbool van de Heilige Geest en nog een opschrift: *Vader laat toekomen Uw rijk, uit het Onze Vader*. Informatie over het Studiefonds is afkomstig van het Archief van de Jezuïeten in Nijmegen.

*Lit.:* H. van Ruth, V. S. Pauwen, *Een halve eeuw van strijden en triomferen. De Canisiuscongregatie te Maastricht. Gedenkboek 1871-1921*, Maastricht 1921.

*Herk.:* Het collectebusje is in 1998 door een particulier aan de afdeling Nederlandse geschiedenis geschonken. In dat jaar werd begonnen aan een andere inrichting van de vitrine in zaal 112 over de verzuiling in Nederland, waar het busje goed op zijn plaats was. (Inv.nr. NG-1998-12).

Afb. 5, 6, 7. HENK WEIJZIG (Semarang 1902-1989 Amsterdam).

Tjimahi, Pakanbaru en Changi, 1947 of 1948.

Olieverf op paneel, 38 x 50 cm.  
INDONESIË, 1947 of 1948.

*Opm.:* Henk Weijzig begon op jonge leeftijd met tekenen en schilderen. Hij kreeg een opleiding tot onderwijzer in Djokja. In 1931 kwam hij voor het eerst met Europees verlof naar Nederland, waar hij in de Koninklijke Kunstzaal Kleykamp exposeerde. Onder anderen Cornelis Veth in de Telegraaf (10-7-1931) en Marius Bauer in De Residentiebode (4 juli 1931) schreven positieve recensies over zijn werk. In 1932-'33 volgde hij een opleiding tekenen en behaalde hij in Bandoeng zijn hoofdakte tekenleraar. Van juli 1935 tot februari/maart 1939 verbleef hij op Bali waar hij les gaf en veel schilderde. In 1938 keerde hij naar Djokja terug, in 1941 woonde hij in Solo. Bij het uitbreken van de oorlog werd hij opgeroepen voor de Landstorm en in Djokja krijgsgevangen gemaakt. Achtereenvolgens is hij gevangen gehouden in Tjimahi en later in Pakanbaru. Vandaar is hij door de Japanners overgebracht naar kamp Changi bij Singapore, waar hij door de Engelsen werd bevrijd.

Gerepatriëerd naar Nederland vond hereniging met zijn vrouw en drie kinderen plaats.



sk. A. 4340



SK-A-493P



SK-A-4939

Zijn oudste zoon was in Indonesië achtergebleven als gevangene van het Indonesische leger. Hij bereikte Nederland in maart 1947. Weijzig werd in diezelfde periode door de overheid uitgezonden naar Indonesië, eerst naar Jakarta en daarna naar Tondano bij Menado op Celebes waar hij een scholengemeenschap leidde. In 1950 is hij teruggestuurd naar Nederland. Henk Weijzig gaf in Nederland tekenles op verscheidene scholen tot hij in 1962 met pensioen ging. Daarna legde hij zich geheel toe op schilderen. Aan het Stedelijk Museum volgde hij een opleiding etsen, een kunstvorm waarin Bauer hem een goede toekomst had voorspeld.



Weijzig maakte behalve deze drie werken nog één werk dat rechtstreeks met de oorlog in verband is te brengen: *Terug uit het Gevangenkamp*, voorstellende een man die met het hoofd op de schoot van een vrouw ligt, waarschijnlijk een afbeelding van hemzelf en zijn vrouw.

*Herk.:* Schenking K. Weijzig, Amsterdam, 10 juni 1998. (inv.nr. NG-1998-6-1/3).

Afb. 8. Spaarpot in de vorm van een borstbeeld van P. Liefstinck, Minister van Financiën van 1945 tot 1952.

Beschilderd gips, H. 20 cm, Diam. 8 cm. NEDERLAND, 1945-1950

*Opm.:* In het noodbureau Schermerhorn/Drees werd Pieter Liefstinck (1902-1989) op 24 juni 1945 Minister van Financiën. In de maanden juli tot en met september voerde hij een drastische geldzuivering door. Dit hield onder meer in dat iedereen zijn papiergeld moest inleveren, dat vervolgens op een geblokkeerde rekening werd geplaatst. Iedere Nederlander kreeg de eerste week tien gulden om van te leven: het 'tientje van Liefstinck'. De hele operatie, officieel genaamd 'Beschikking Geldzuivering 1945', was voornamelijk bedoeld om winsten en niet betaalde belastinggelden van zwarthandelaren, oorlogswinstmakers en collaborateurs te achterhalen en in de schatkist te krijgen. Op deze wijze zou de staatsschuld worden gesaneerd en zou de wederopbouw kunnen beginnen.

Op de voorkant van de spaarpot staat: *Elk het zijne*. De tekst op het kleine groene papiertje, geplakt aan de achterkant van de spaarpot is een grap: *Met Min. Goedk.*

De geldsanering en de spaarpot leverden het volgende anonieme gedicht op:

*Minister Liefstinck ik zal sparen  
Alles in Uw hoofd bewaren*

*Maar wordt mijn leven tot een hel  
Door Uw angstwekkend dwangbevel  
Hoedt U dan voor Uw vreselijk lot  
Want dan.... Sla ik Uw hoofd kapot.*

*Lit.:* J.J. Grolle, 'Het Nederlandse bankbiljet. Geldzuivering 1945', in: *De Beeldenaar. Tijdschrift voor numismatiek*, Nov./Dec. 1989.

*Herk.:* H.C. van Vliet, Amsterdam (inv.nr. NG-1997-6).

*De laatste dag. Huzaar Palo bij station Amersfoort, op weg naar huis.*



Afb. 9. MARTIN ROEMERS (geb. 1962).  
De laatste lichting - Afscheid van de dienst-  
plicht.

Fotoreportage op barietpapier, in gelatine-  
zilverdruk, 40 x 50 cm.

NEDERLAND, 1995.

*Opn.:* In 1995 kwam na ruim 180 jaar een  
einde aan de dienstplicht, die in 1811, na de  
inlijving van het Koninkrijk Holland bij  
Frankrijk, was ingevoerd. Het einde van de  
Koude Oorlog omstreeks 1990 en de veran-  
derende taken van het leger in dezelfde  
periode leidden ertoe dat de dienstplicht  
werd afgeschaft en Nederland een beroeps-  
krijgsmacht kreeg.

Fotograaf Martin Roemers volgde ge-  
durende negen maanden, de duur van de  
diensttijd, een deel van de laatste lichting  
van de landmacht, Bravo Eskadron 101-  
Tankbataljon. Eerst in de Bernhardkazerne

in Amersfoort en daarna in de Dumoulin-  
kazerne in Soesterberg, van 30 januari tot  
12 oktober 1995. Als 'participerend waar-  
nemer' vervaardigde hij zo een fotoverhaal  
in zwart/wit.

Het lag voor de hand dat de afdeling Neder-  
landse geschiedenis met zijn in oorsprong  
militair-staatkundige collectie een twintigtal  
foto's uit deze serie aan de collectie wilde  
toevoegen. De aankoop vult een lacune in  
de sinds 1975 door middel van verstrekte  
opdrachten rond in het oog springende  
maatschappelijke thema's opgebouwde  
moderne foto-collectie.

*Lit.:* Martin Roemers, *De laatste lichting.*  
*Afscheid van de dienstplicht*, Eindhoven 1996.  
Met een voorwoord van de Minister van  
Defensie dr.ir. J.J.C. Voorhoeve.

*Herk.:* Aankoop van de fotograaf in 1998  
(inv.nr NG-1998-8-1 t/m 20).



Strand bij Scheveningen, 12.00, 28 december 1997.

Afb. 10, 11. CATRIEN ARIËNS

(geb. 1943).

Zondag.

Fotoserie op polyethyleenpapier, kleuren-  
druk, 40 x 60 cm.

NEDERLAND, 1997/1998.

*Opm.:* De fotoserie *Zondag* van Catrien Ariëns is de eerste uit een reeks van vijf, onder de noemer *Document Nederland*.

De opdracht is door de afdeling Nederlandse geschiedenis in samenwerking met het NRC Handelsblad verstrekt. Ooit had de zondagsbeleving een vaste structuur, die bepaald werd door tradities, gewoontes en sociale controle.

Bestaat er nog een 'zondagsgevoel'? Dat was de kernvraag waarmee fotografe Catrien Ariëns aan het werk ging. De toegenomen welvaart, de grote mobiliteit en de ontkerking moeten in de laatste decennia hun invloed hebben gehad op de manier waarop de zondag wordt doorgebracht. De keuzemogelijkheden om de vrije tijd te besteden

zijn inmiddels oneindig gevarieerd. Voor iedereen een zondag op maat met voor iedereen een eigen zondagsgevoel? Of is de zondag een doordeweekse dag aan het worden nu de 24-uurs-economie oprukt? De foto's van Catrien Ariëns laten zien dat de traditionele zondagsbestedingen nog bestaan, evenals het bijbehorende zondagsgevoel, naast de nieuwe zondagsactiviteiten, zoals funshoppen.

Catrien Ariëns, documentair fotografe, exposeert sinds 1976 regelmatig in musea, waaronder in 1981 in het Rijksmuseum.

In 1993 kreeg haar boek *In de beste tradities* de Kees Scherer-prijs voor het beste Nederlandse fotoboek. Van juni 1997 tot maart 1998 fotografeerde zij bijna iedere zondag het doen en laten van de Nederlanders.

*Lit.:* Warna Oosterbaan (tekst) en Catrien Ariëns (foto's) *De zondag Sundays*, De Verbeelding/Thomas Rap, 1998.

*Herk.:* Aankoop via opdracht, 1998. (inv.nr. NG-1998-5-1 t/m 49).



Food Plaza van Albert Heijn, Amsterdam, 14.35, 2 november 1997.  
Iedere zondag open van 12.00 tot 19.00, net als drie andere filialen in Amsterdam.



Afb. 12. ADOLPHE BRAUN (Besançon 1812-1877 Dornach).  
Stilleven van een boeket tulpen, circa 1857.  
Gealbuminiseerde zoutdruk van natte colloidiumglasnegatief, 223 x 272 mm, met afgeronde hoeken.

*Opn.:* Adolphe Braun was van origine tekenaar en ontwerper. In 1834 richtte hij in Parijs een firma op die voorbeelden in tekening en prent produceerde voor de industrie: ontwerpen van stoffen, behang, porselein en allerlei andere voorwerpen. In 1842 publiceerde hij in lithografie een voorbeeldboek *Recueil de dessins*, met onder andere een kleine reeks afbeeldingen van bloemen. Vanaf 1854 werden in Brauns atelier, dat inmiddels in Dornach in de Elzas was gevestigd, ook tal van fotografische afbeeldingen voor de Europese markt geproduceerd: stadsgezichten, landschappen en kunstproducties.

Aan het begin van zijn carrière als fotograaf, omstreeks 1854, legde Braun zich toe op het fotografisch bloemstilleven, waarvan hij er enkele honderden maakte. Met hulp van zijn assistenten of van zijn zonen zal hij in zijn atelier menig boeket hebben geschikt dat schilders en ontwerpers tot voorbeeld konden dienen. De bloemenfoto's hadden dezelfde functie als de tekeningen en de litho's die voorheen het atelier verlieten. *Fleurs photographiées d'après nature (...)* *Pouvant servir de matériaux aux dessinateurs, peintres sur porcelaine*, zo wordt de reeks in een fondslijst uit 1880 omschreven. De uitgave van de serie past in een eeuwenlange traditie van voorbeeldboeken in prent, de zogenaamde 'florilegiae'. Braun zal voor zijn bloemenreeksen het model van vergelijkbare Franse publicaties uit zijn eigen tijd, zoals de uitgaven van Jean-Louis Prévost en P.J. Redouté, voor ogen

hebben gehad. Het Rijksmuseum verwierf twee stillevens uit één van de reeksen van Braun; dit fraaie tulpenboeket en een stillevens met takken en de bladeren van een varen. Brauns eerste serie van 300 *Fleurs photographiées* kwam in 1854 tot stand op een groot formaat negatief (40 x 47 cm). In 1855 en 1857 volgden reeksen op de formaten 50 x 50 cm, 30 x 36 cm en 24 x 30 cm. De verworven foto's zijn afkomstig uit de laatste reeks. Oorspronkelijk zaten ze in vier verzamelalbums met het opschrift *Fleurs photographiées Ad. Braun Dornach Haut Rhin*. De firma heeft later de reeksen nagedrukt; ze worden in Brauns fondslijsten van 1865 en 1880 vermeld. Deze afdrukken behoren echter - naar de techniek te oordelen - tot de reeks van 1857. In Nederlandse collecties

zijn alleen bloemstillevens in het veel gangbaarder stereoformaat vertegenwoordigd. Met de aankoop is dit aspect van de Franse school nu ook met enkele interessante bladen vertegenwoordigd.

*Herk.:* Ton Peek, Utrecht; Nicolas Derville, Parijs; Veil. Christie's, Londen, 7 mei 1998, nr. 141 (inv.nr. RP-F-1999-89).

Afb. 13. FRANK CHAUVASSAIGNES (werkzaam in Clermont Ferrand, overleden na 1871).

Portret van een dame, circa 1857.

Gealbuminiseerde zoutdruk van een natte collodiumglasnegatief, 179 x 127 mm, getoond en geplakt op blad, 306 x 234 mm.

*Opn.:* Dit portret is een oefening in de werking van licht en contrast in de fotografie.





Bij het maken van de opname heeft Chauvas-saignes de vrouw in fel zonlicht gezet en vervolgens de camera schuin vóór haar op een verhoging geplaatst. De rest van de omgeving heeft hij helemaal donker gelaten. Zo houdt hij zijn model gevangen in een 'streep' van licht in het centrum van de compositie. De zijden jurk is een belangrijk element op de voorgrond. De lichtval op de plooien en de glimmende banen stof geven daar een bijzonder rijke textuur en schakering aan fotografische halftonen te zien. Door het afgewende gelaat en het scherpe contrast met

de donkere delen zit de vrouw geïsoleerd in het midden van het beeld en houdt zij veel afstand tot de beschouwer.

Er is nauwelijks iets bekend over Chauvas-saignes die een begaafd amateurfotograaf moet zijn geweest. Hij woonde in het Château de Theix bij Clermont-Ferrand en was in het dagelijkse leven burgemeester van St-Genès-Champanelle, een dorp in Puy-de-Dôme. In deze provincie was hij tevens conseiller-général. In zijn nalatenschap is een groepje foto's teruggevonden, waarmee hij in zijn tijd van zich zal hebben laten horen. Het zijn typisch de intieme onderwerpen van een vroege foto-amateur: stillevens en portretten van naasten. Tussen 1857 en 1864 stond hij als lid van de Société Française de la Photographie ingeschreven. In deze periode zal hij de meeste van deze foto's hebben gemaakt. Aan de strokenjurk met wijde mouw en kant te zien moet het vrouwenportret in de tweede helft van de jaren '50 zijn vervaardigd.

*Herk.:* Laurent Herschtritt, Parijs (inv.nr. RP-F-1999-112).

Afb. 14. JACOB OLIE JR.  
(Amsterdam 1879-1955 Utrecht).  
Zelfportret, circa 1914.

Autochrome-dia, 90 x 120 mm.

*Opn.:* In 1995 verwierf het Rijksprentenkabinet de fotografische nalatenschap van Jacob Olie Jr., bestaande uit 247 *Autochrome*-dia's, 86 zwart-wit-positieven, 68 zwart-wit-negatieven, drie schriften met aantekeningen over fotochemische en andere experimenten, drie schetsboeken met potloodtekeningen en een aantal varia. De *Autochromes* vormen zonder twijfel het interessantste onderdeel van de verworven collectie. Olie Jr. beoefende de fotografie als amateur en volgde daarmee in voetsporen van zijn veel bekendere naamgenoot en vader Jacob Olie (1834-1905).

*Autochrome* was de naam van de eerste praktisch bruikbare techniek om kleurenfoto's te maken. Ze was uitgevonden door de gebroeders Lumière, die de principes ervan in 1904 bekend maakten en vanaf 1907 de benodigde materialen produceerden. Vooral vanaf het einde van de 19de eeuw zijn pogingen gedaan om - langs verschillende wegen en volgens verschillende methoden - kleuren-

foto's te maken. Bij *Autochrome* werd gebruik gemaakt van een 'filter' van minuscule aardappelzetmeelkorrels. Deze waren in de kleuren rood/oranje, groen en violet geverfd en gelijkmatig over de plaat verdeeld. Volgens het principe dat de korrels licht van hun complementaire kleur absorbeerden en de rest doorlieten, ontstond op de fotografische plaat een afbeelding in kleur. *Autochromes* zijn dia's die bekeken werden door ze tegen het licht te houden of in een speciale kijker te plaatsen. Ook konden er afdrucken op papier van gemaakt worden.



*Autochrome* was de eerste kleurenteknik die met succes op de markt gebracht werd en een zekere verbreiding kende. Tot in de jaren '30 was het procédé in de handel. De kleuren waren aangenaam, de werkwijze was relatief eenvoudig. Dat laatste zal de reden zijn waarom zoveel amateurfotografen ermee hebben gewerkt.

De onderwerpen van *Autochromes* hebben over het algemeen een 'well-to-do'-karakter. Ze zijn vaak bij mooi weer, in de lente en zomer, gemaakt, mede doordat de lange belichtingstijden het fotograferen bij minder gunstig weer nauwelijks toelieten.

Voor zover uit zijn eigen aantekeningen blijkt, heeft Jacob Olie Jr. tussen 1912 en 1928 *Autochromes* gemaakt. Hij maakte ze voornamelijk in en om het huis en tijdens uitstapjes en reizen. Hij nam vaak zichzelf, zijn familie en het rijk ingerichte interieur van zijn Utrechtse woning tot onderwerp; de hier afgebeelde *Autochrome* is een zelfportret thuis. Hij heeft ook verscheidene zonsondergangen en bloeiende bloesemtakken gefotografeerd. Dergelijke onderwerpen gelden tegenwoordig als afgezaagde clichés, maar het moet indertijd fascinerend zijn geweest ze voor het eerst in kleur te kunnen weergeven. Het aantal *Autochromes* van Nederlandse hand is bescheiden en er zijn al evenmin veel amateurfoto's uit het begin van de eeuw bewaard die het niveau van het onscherpe kiekje ontstijgen. Die twee feiten geven het belang van de verworven collectie voldoende aan.

*Herk.:* Kunsth. Joseph Geraci, Amsterdam (inv.nr. RP-F-1995-206-1, de hele nalatenschap: RP-F-1995-206 t/m RP-F-1995-215).

Afb. 15. Toegeschreven aan ADOLPHE TERRIS en FRED VITIGLIANO (werkzaam circa 1850-1855).

Bouw van de St. Vincent de Paul, Marseille, 1852-1855.

Albuminedruk, 19,0 x 16,3 cm.

Recto in potlood: *No 5 Face intérieure du transept nord.*

*Opn.:* De grote veranderingen die veel steden in de 19de eeuw ondergingen zijn goed te volgen op foto's. Monumenten en achterbuurten zijn vaak kort voor hun afbraak



gefotografeerd, van nieuwe bouwwerken zijn de verschillende stadia van de constructie vastgelegd. Het in beeld bewaren van wat ging verdwijnen werd ingegeven door historisch besef, het fotograferen van nieuwbouw getuigde van de trots van ingenieurs en bestuurders op wat zij tot stand brachten. Opdrachten werden zo veelvuldig gegeven, dat verschillende fotografen er een deel van hun broodwinning aan te danken hadden en zich konden specialiseren in het vastleggen van de veranderingen.

De opdrachten werden vaak gegund aan lokale fotografen. In Marseille was het vooral Adolphe Terris die het breken en bouwen fotografeerde. De stad groeide tijdens het *Second Empire* (1852-1870) uit tot een internationaal belangrijke haven- en handelsstad, wat weerspiegeld werd in grootschalige bouwactiviteiten. In 1996 kocht het Rijksprentenkabinet één van de foto's die Terris begin jaren '60 maakte van Marseilles 'Grands Travaux'. Onlangs werd op een veiling een vroege serie van negen foto's

verworven die de bouw tussen 1852 en 1855 van de kerk St. Vincent de Paul in beeld brengt. De serie wordt toegeschreven aan Terris en zijn compagnon Fred Vitigliano. Zij behoren beiden tot de minder bekende Franse fotografen van buiten de hoofdstad, over wie de literatuur weinig informatie verschaft.

Wat opvalt in de serie van negen foto's is dat de fotografen vooral oog lijken te hebben gehad voor de houten constructie die de kerk in aanbouw omgaf. De herhaling van vormen en de soms prominent in beeld gebrachte diagonale balken verlenen de foto's - mogelijk onopzettelijk - een modern karakter. Het was gebruikelijker het gebouw zelf alle aandacht te geven in plaats van een tijdelijke hulpconstructie die op de negen foto's van Terris en Vitigliano domineert. Avant-gardistische fotografen van het interbellum zouden herhaling van vormen en het gebruik van diagonale lijnen tot belangrijke stijlmiddelen verheffen, ook in architectuuroptnamen. De aankoop van deze serie werd vooral ingegeven door de wens van het Rijksprentenkabinet om dergelijke onbekende 19de-eeuwse voorlopers van het bekende 20ste-eeuwse modernisme te laten zien. Hetzelfde geldt voor de eveneens in deze aanwinstenrubriek beschreven foto door Philip Henry Delamotte van het Crystal Palace uit dezelfde jaren.

*Herk.:* Veil. Etude Tajan, Parijs 14-4-1999, nr. 151 (inv.nr. RP-F-1999-73).

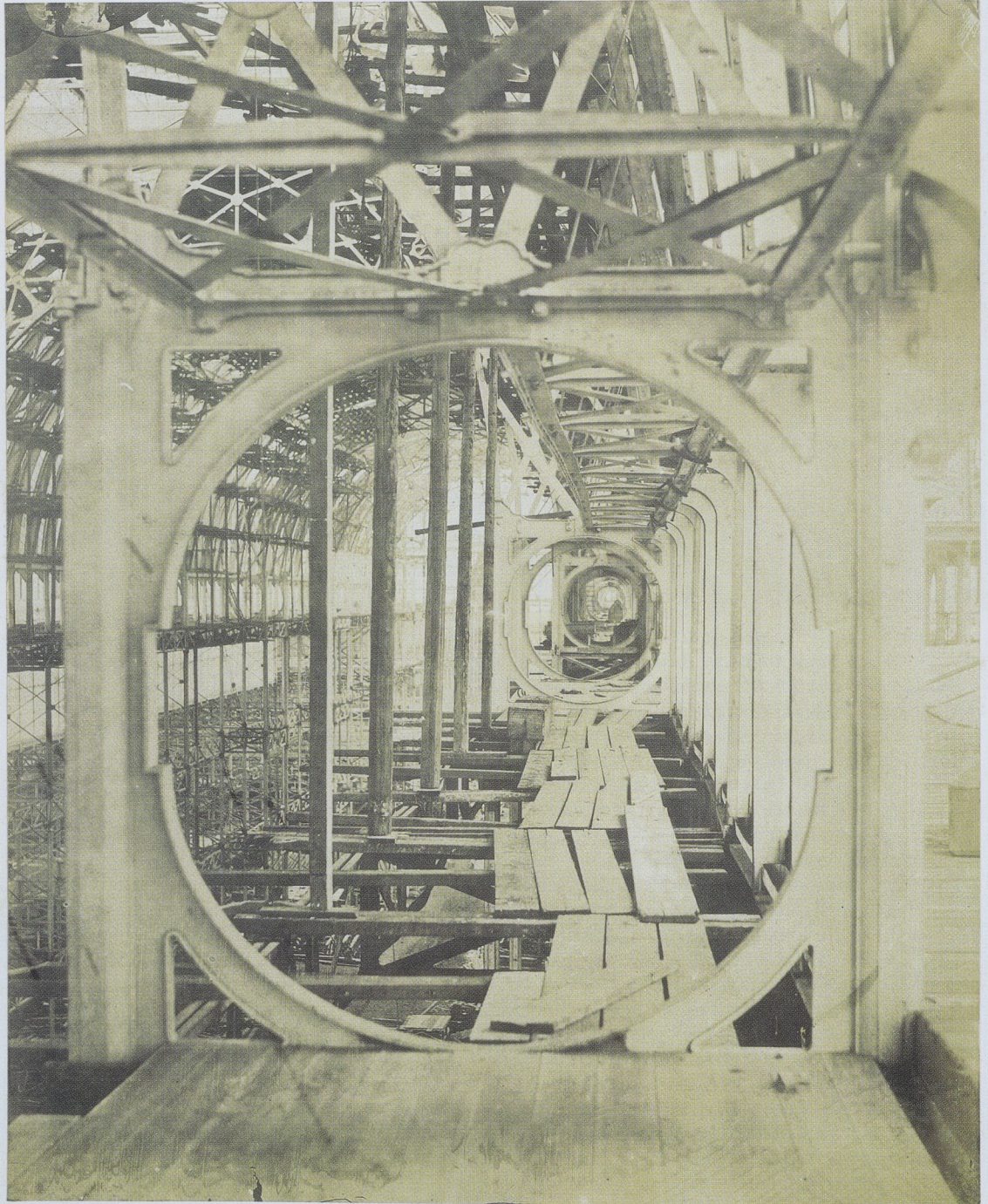
Afb. 16. PHILIP HENRY DELAMOTTE (Londen 1820-1889 Londen).

Doorzicht in de bovengalerij van het in Sydenham herbouwde Crystal Palace, 1852-1855.

Zoutdruk, 283 x 229 mm.

Recto op een onder de foto geplakte strook papier gedrukt: 35. *The Upper Gallery.*

*Opn.:* Na het succes van de Great Exhibition in 1851 in Londen werd het Crystal Palace weliswaar afgebroken, maar het herrees op een andere locatie, bij Sydenham. Philip Henry Delamotte heeft de afbraak en wederopbouw tussen 1852 en 1854 gefotografeerd in opdracht van de Crystal Palace Company. In 1855 publiceerde hij 160 van de foto's in het tweedelige album *Photographic*



35. The Upper Gallery.

*Views of the Progress of the Crystal Palace, Sydenham.* De hier afgebeelde foto is nummer 35 uit de serie en laat een bovengalerij in aanbouw zien. Het Rijksprentenkabinet kocht dit losse blad in 1998 op een veiling. Architectuur werd in de 19de eeuw vaak recht van voren gefotografeerd, wat zowel tot monumentaliteit als tot een zekere platheid leidde. De façades zijn vaker in beeld gebracht dan de zij- of achterkanten van gebouwen. Deze foto van Delamotte wijkt hiervan af doordat de open constructie van de bovengalerij een perspectivische doorkijk biedt die minder gebruikelijk is. De strenge regelmaat van de constructie wordt subtiel genuanceerd door de wat rommelig scheef liggende planken. De technische constructie lijkt voor Delamotte in sommige gevallen slechts het motief voor een bijna abstract lijnenspel te zijn geweest. De door het Rijksprentenkabinet verworven foto is daarvan een van de beste voorbeelden uit de serie. *Lit.:* Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven/Londen 1994, pp. 197-201; Anthony J. Hamber, 'A Higher Branch of the Art'. *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam 1996, pp. 257-259. *Herk.:* Veil. Sotheby's, Londen 7 mei 1998, nr. 94 (inv.nr. RP-F-1998-12).

Afb. 17. CHARLES JONES (Wolverhampton 1866-1959 ?).  
 Stilleven met preien, 1895-1910.  
 Daglichtgelatinezilverdruk, 255 x 202 mm.  
 Verso in potlood: *Leek / Prizetaker / C.J.*  
*Opm.:* De fotografische canon staat al jaren min of meer vast. Er komt eens een fotograaf bij, er valt er eens een af, maar veel verandert dit niet aan het algemene beeld. Dit geldt voor zowel de 19de als de 20ste eeuw. Eensgezind worden in de geschiedenissen van de fotografie steeds dezelfde fotografen opgevoerd als de grondvesters van het fotografisch modernisme, degenen die de fotografie bevrijdden van de navolging van de schilderkunst en haar een eigen, zelfstandig gezicht gaven. De namen van Eugène Atget, Karl Blossfeldt, Walker Evans, Lewis Hine, André Kertész, Laszló Moholy-Nagy, Alfred Renger-Patzsch, Man

Ray, Alexander Rodchenko, Paul Strand en Edward Weston ontbreken nooit in dit rijtje. Ontdekkingen blijken echter nog mogelijk. Op een Londense antiekmarkt stuitte de Ierse verzamelaar Sean Sexton in 1981 op een koffer met honderden foto's die allemaal groenten, planten en bloemen tot onderwerp hadden. Kennelijk over het hoofd gezien door anderen, kocht hij voor een bescheiden bedrag de koffer met inhoud. De foto's zijn bijna alle op de achterzijde voorzien van de naam van de afgebeelde vrucht, bloem of groente en *C.J.* gesigneerd, welk monogram voor Charles Jones staat. Die naam is op een klein aantal foto's voluit geschreven. De afgelopen jaren zijn uit deze koffer mondjesmaat foto's ter veiling en via de kunsthandel aangeboden en is er een monografie verschenen. De honderden foto's zijn even pretentieloos als verbazingwekkend modern: frontaal gefotografeerd, tot kleine groepjes gecomponeerd, waarvan de herhaling van vormen intrigerend is, zonder de al dan niet symbolische toevoeging van andere voorwerpen of zelfs maar een kom, schaal of vaas die gewoonlijk op een stilleven figureren. Tussen 1895 en 1910 gefotografeerd zijn zij een voorloper van wat in de jaren '20 en '30 gemeengoed zou worden: het vormonderzoek naar voorwerpen die vaak zo alledaags zijn, dat zij niet eerder tot onderwerp waren genomen. Tot aan die jaren werd de fotografie gedomineerd door het picturalisme, de stroming die een schilderachtige stijl en anecdotische onderwerpskeuze voorstond. Charles Jones' zakelijke en onversierde manier van fotograferen staat daar geheel buiten. Dat Charles Jones tot voor kort als fotograaf volstrekt onbekend was, komt omdat hij nooit met zijn werk in de openbaarheid trad. Hij maakte de foto's kennelijk voor zichzelf. Zijn beroep verklaart de onderwerpskeuze en de nauwgezetheid waarmee hij de foto's van aantekeningen voorzag. Jones was *gardener* bij verschillende Engelse landhuizen. Een ander beroep heeft Jones waarschijnlijk niet uitgeoefend. Waartoe de foto's hem dienden blijft onopgehelderd. Het Rijksprentenkabinet kocht drie foto's van Charles Jones. Behalve de hier afgebeelde preien betreft het een groepje van tien knolrapen en





een opname van drie tulpen.

*Lit.*: Sean Sexton en Robert Flynn Johnson, *The Plant Kingdoms of Charles Jones*, Londen 1998.

*Herk.*: Kunsth. Hamiltons, Londen (inv.nr. RP-F-1999-3).

Afb. 18. Verguld bronzen opengewerkte gesphelt met een voorstelling van twee vechtende wilde dieren.

H. 5 cm, Br. 10,3 cm.

NOORD-CHINA, 2de-1ste eeuw v. Chr.

*Opn.*: Kunst van niet-sedentair levende volkeren van de Euraziatische steppen bestaat voornamelijk uit sieraden en ornamenten van mensen, paarden en wagens. Deze plak is de helft van een gesp. De andere helft was een identiek stuk. Vechtende dieren, meestal een katachtig beest dat een hoefdier bespringt, is een van de meest toegepaste motieven in de kunst van deze steppevolkeren. Hier zijn waarschijnlijk een wolf en een ram in gevecht voorgesteld. In de 2de-1ste eeuw v. Chr. was er intens contact van de Han-Chinezen met



de steppevolkeren van de stammenfederatie Xiongnu. Het is niet duidelijk of deze gesp gemaakt is in een Han-atelier bedoeld voor de Xiongnu-markt, of door Chinese ambachtslieden in dienst van dit volk.

*Lit.*: *Aziatisch Kunst* 27, 4 (1997), p. 36, afb. 27.

*Herk.*: Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996; Kunsth. Dries Blitz, Amsterdam; Verz. Henry M. Knight, 's-Gravenhage (inv.nr. AK-MAK 1513).

Afb. 19. Zilveren beeld van een monnik op een verguld bronzen zetel.

H. 10,5 cm.

TIBET, 17de eeuw.

*Opn.*: De kleine monnik heeft zichzelf zo ingepakt dat zijn ronde hoofd de top lijkt te vormen van een driehoek van draperieën. Zijn winterpij bedekt hem vanaf zijn schouders tot over de knieën van de onder zijn lichaam gevouwen benen.

Zilveren beelden zijn zeldzaam in Tibet. Het materiaal contrasteert mooi met de vergulde zetel.

*Lit.*: *Aziatisch Kunst* 27, 4 (1997), pp. 37-38, afb. 29.

*Herk.*: Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK 1511).



Afb. 20. Schildering van kleuren en goud op doek met een voorstelling van de *arhat* Cudapantaka.

75 x 54 cm.

CENTRAAL-TIBET, 15de eeuw.

*Opm.:* *Arhats*, de heiligen van het boeddhisme, worden wonderbaarlijke eigenschappen toegeschreven. Ze zijn vooral beschermers van de boeddhistische leer en omdat ze onsterfelijk zijn, doen ze dat tot in aller eeuwigheid. In Tibet werden ze vaak afgebeeld in series van achttien, elk op een eigen schildering.

*Lit.:* *Aziatisch Kunst* 27, 4 (1997), pp. 39-40, afb. 31; H. Kreijger, cat.tent. *Godenbeelden uit Tibet*, Rotterdam (Museum voor Volkenkunde) 1989, pp. 18-19, fig. 4.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK 1532).



Afb. 21. Beeld van de mythische vogel Garuda in repoussé koper.

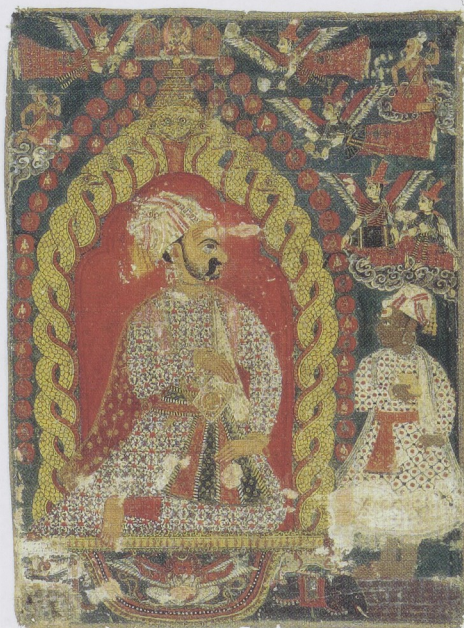
H. 20 cm.

NEPAL, 12de eeuw.

*Opm.:* In Nepal worden de poorten van een tempel voorzien van omlijstingen bestaande uit houtsnijwerk met voorstellingen van goden en mythische wezens. Vaak zijn er beelden in metaal over de houten voorstellingen aangebracht. Deze beelden werden in koper uitgehamerd en vervolgens verguld. Vermoedelijk is deze Garuda zo'n beeld en was het aan de linkerkant van de god Vishnu aangebracht. Hij brengt een groet uit aan de god en houdt in zijn linkerhand een mandje met bloemen. De mythische vogel is hier voorgesteld in mensengedaante met een vogelneus en vleugels. Hij heeft als aartsvijand van slangen dit dier tot halssieraad, haarband en kastekoord gemaakt. De natuurlijke houding van het wezen en het gebruik van roodkoper wijzen op een vroege herkomst.

*Lit.:* *Aziatisch Kunst* 27, 4 (1997), pp. 40-43, afb. 32.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK 1509).



Afb. 22. Schildering in kleuren en goud op doek met een voorstelling van een vorst uit de Malla-dynastie. 82 x 60 cm.

NEPAL, Bhaktapur, begin 18de eeuw.

*Opm.:* De Nepalese vorsten van de Malla-dynastie beschouwden zich als incarnaties van de god Vishnu. Vanaf het eind van de 17de eeuw lieten ze dit tot uitdrukking komen door zich te laten portretteren met een aureool in de vorm van een veelkoppige slang, of onder een boog van gevlochten slangen. De afgebeelde Malla-vorst is Bhupatindra (1696-1721). Voor zijn kleding volgde hij de in India heersende Mogol-mode. Aan dit portret liet hij nog enkele andere Vishnuïetische elementen toevoegen. Onder de troon hangt een kleed waarop Vishnus rijdier, de mythische vogel Garuda is afgebeeld. Boven de troon zweven musicerende en bloemen strooiende hemelingen.

*Lit.:* *Aziatisch Kunst* 27, 4 (1997), pp.46-47, afb. 34.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996; Veil. Amsterdam (Christie's) 23-10-1991, nr. 69 (inv.nr. AK-MAK 1531).

Afb. 23. Bronzen bekroning in de vorm van een makara met een leeuwjtje in de bek.

H. 9 cm.

INDONESIË, Java, 9de-begin 10de eeuw.

*Opm.:* Een makara met een leeuwjtje of een ander wezen in de opengesperde bek is een motief dat in de Middenjavaanse periode (eind 8ste-begin 10de eeuw) veelvuldig in de architectuur wordt gebruikt als versiering aan weerszijden van een poort, nis of trap van een tempel (zie bijvoorbeeld *Asiatic Art in the Rijksmuseum, Amsterdam*, Amsterdam 1995 nr. 176). In bronzen komt het vaak voor in de versiering van godentronen (P. Lunsingh Scheurleer, M. J. Klokke, cat.tent. *Divine Bronze. Ancient Indonesian Bronzes from AD 600 to 1600*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Leiden 1988, nrs. 26, 43, 44 en 48). Er zijn verschillende exemplaren van dit type bronzen makara-topstuk gevonden, maar het is nog steeds niet bekend wat voor voorwerp ze ooit be kroonden.

*Lit.:* *Aziatisch Kunst* 27, 4 (1997), pp. 49, afb. 38; P. Lunsingh Scheurleer, M. J. Klokke,





cat.tent. *Divine Bronze. Ancient Indonesian Bronzes from AD 600 to 1600*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Leiden 1988, nr. 112.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK 1516).

Afb. 24. Bronzen bekroning in de vorm van een vogel met krulstaart.

H. 11,9 cm.

INDONESIË, Java, 9de-begin 10de eeuw.

*Opm.:* Net als van de bekroning in de vorm

van een makara hierboven, is het niet bekend welk voorwerp met dit topstuk bekroond werd. De meeste van dit soort topstukken zijn bij de poten afgebroken. In dit geval is er een klokvormige basis bewaard gebleven. Helaas geeft ook deze extra voorziening geen houvast voor de oplossing van deze vraag.

*Lit.:* *Aziatisch Kunst* 27, 4 (1997), pp. 49, afb. 37.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK 1515).

Afb. 25. Theekom met roestkleurig glazuur. Ding-porselein, H. 3,8 cm, Diam. 11,4 cm. CHINA, Hebei, Noordelijke Song-dynastie, 11de eeuw.

*Opm.:* Ceramiek uit de Noord-Chinese Ding-ovens genoot al vroeg grote waardering, connoisseurs rekenen haar al vanaf de Zuidelijke Song-dynastie (1127-1279) tot 'the five great wares of China'. Vooral het witte Ding-goed met haar ivoorwitte glazuur en 'tranen' op de buitenkant is bekend, ook de collectie van het Rijksmuseum telt daarvan aan aantal voorbeelden (zie bijvoorbeeld *Asiatic art in the Rijksmuseum Amsterdam*, p.74). Met de komst van het legaat Draak is nu een zeldzamer variant toegevoegd aan de verzameling: een kom met een donker zwartbruin glazuur, de rand versierd met licht aangegeven segmenten. Het roestkleurige glazuur vormt slechts een dunne laag, gezet op de onderliggende donkere laag zwartbruine glazuur. De witte

scherv, zichtbaar bij de voetring, is de aanwijzing dat het hier om een Ding-kom gaat en geen bruinglazuren kom uit een andere oven. De voorkeur voor een bepaald type kom als theekom was in China aan verandering onderhevig. In de Tang dynastie dronk men rode thee, gemaakt van een blok geperste thee, waarvan een stukje werd afgebroken. Men prefereerde aldus een kom met celadon-glazuur als achtergrondkleur voor de thee. Toen tijdens de Song-dynastie het drinken van poederthee in zwang kwam, ging men zwartbruine kommen zien als meer geschikt, aangezien het donkere glazuur mooi contrasteerde met de witte schuimlaag op de met een bamboekwast geklopte thee.

*Lit.:* *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 33.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK-1479).



Afb. 26. Theepot met verguld bronzen montuur.

Yixing steengoed, H. 16 cm, L. 10 cm, Br. 8,5 cm.

CHINA, Yixing, laat 17de eeuw.

*Opm.:* Handvat, dekselgreep en tuit van deze theepot hebben de vorm van bamboestengels, terwijl ook de buitenwand van de pot als twee bamboesegmenten is. De overige versiering is in reliëf: draken jagend op een parel en andere dieren te midden van bloemtakken. De monturen op deksel, handvat en tuit zijn wellicht Aziatisch. Hoewel er al in prehistorische tijden aardewerk werd geproduceerd in de regio rond het plaatsje Yixing, werd het steengoed dat wij nu met Yixing associëren voor het eerst in de Song-tijd (960-1279) gemaakt. Onder de theedrinkende elite werd in de Ming-tijd (1368-1644) de Yixing theepot uitverkoren, niet alleen vanwege zijn eenvoud en elegantie, maar vooral ook omdat hij het aroma beter bewaarde en de thee langer warm hield dan een porseleinen exemplaar. Met de introductie van het theedrinken in Europa in de 17de eeuw, nam ook hier de vraag naar theepotten uit de Yixing regio toe. De bruine steengoed theepotten met hun attractieve vormen waren erg in trek, maar kwamen slechts in kleine hoeveelheden naar Nederland. Een vergelijkbaar exemplaar staat op een laat 17de-eeuwse interieurprent dan ook prominent op tafel afgebeeld (Pieter van de Berge, *De namiddag*, ets, collectie Museum Boijmans Van Beuningen).

*Lit.:* *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 35

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK-1481)

Afb. 27. Hoofdkussen.

Lakwerk, H. 12,5 cm, L. 21 cm, Br. 11,7 cm. JAPAN, eerste helft 19de eeuw.

Gesigneerd: *Yōyūsai*.

*Opm.:* Het kussen is voorzien van een lade, de bovenzijde is opengewerkt in de vorm van de pijpen van een *shō* (mondorgel). Het onderstel van dit muziekinstrument is versierd met twee phoenixen, in *hiramakie* (vlakke versiering in gesprenkeld metaalpoeder).

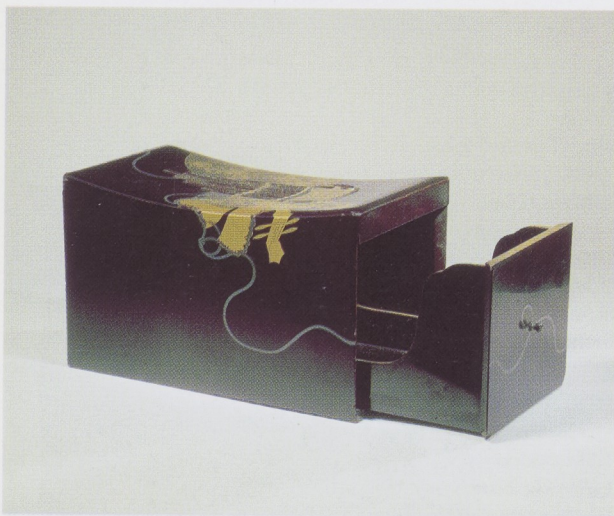
Op de bovenzijde, eveneens in goud en zilver *hiramakie*, een buidel waaruit de hals van een



*biwa* (luit) steekt. Op de buidel zijn verder twee familiewapens of *mon* afgebeeld. Het harmonieuze geluid dat de vier snaren van de *biwa* voortbrengen is een symbool van een gelukkig en hecht huwelijk. Het geluid van de *shō* werd geacht de phoenix tevoorschijn te doen komen, de rieten pijpen van het instrument worden bovendien vergeleken met de staart van deze mythische vogel. De mannelijke phoenix staat bekend als onafscheidelijke van zijn vrouwelijke partner. Deze overduidelijke symboliek, gevoegd bij het voorkomen van twee familiewapens, maakt het zeer aannemelijk dat het hoofdkussen een geschenk voor een huwelijk is geweest.

De vorm van een Japans kussen maakt het geschikt om gecoeffeerd te slapen, zonder het bewerkelijke kapsel te hoeven uithalen. Dit type met openingen in de bovenkant wordt een *kō-makura* (geurkussen) genoemd, in het binnenste kan aloëhout worden geplaatst om het het te parfumeren. Op reis kan de lade tevens dienen tot opbergplaats voor toiletbenodigdheden, zodat het geheel naast





reiskussen een handige necessaire is. Het werk is gesigeneerd Yōyūsai (1772-1845). Hij was als lakwerker werkzaam in de hoofdstad Edo en was een gevierd specialist in de *hiramakie* techniek; ook dit kussen heeft verfijnd *makie*-werk in verschillende tinten goud en zilver. Gezien het bijzonder grote aantal lakwerken dat de signatuur van Yōyūsai draagt, is het aannemelijk dat hij een aanzienlijke werkplaats moet hebben gehad. Hij baseerde de decoratie van zijn werk in veel gevallen op ontwerpen van de Rimpa-kunstenaar en tijdgenoot Hōitsu (1761-1828). Die invloed van de Rimpa stijl is hier terug te vinden in de asymmetrische, over de randen van de vlakken heen gedrapeerde, motieven. *Lit.:* *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 30. *Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK-1501).

Afb. 28. KITAGAWA UTAMARO (1753-1806).

Nieuwjaar, uit de serie: De vijf festivals (*Go sekku*).

*Nishiki-e*, 379 x 241 mm.

JAPAN, circa 1804.

Gesigeneerd: *Utamaro hitsu*.

*Opm.:* Utamaro maakte omstreeks 1804 een serie prenten met de vijf belangrijke festivals van het jaar. Op deze prent het eerste festival, het Nieuwjaar, in de vorm van een huiselijke scène. Het jongetje houdt zijn kom op naar de vrouw met de ketel gekruide sake, terwijl ook de vrouw achter hen nieuwjaarsmotieven laat zien. Op de laktafel liggen rijstballetjes, kreeft, bamboe en pijnboom, op haar kimono staan eveneens verschillende Nieuwjaarskinderspelen afgebeeld.

De vaardigheid in lijnvoering en compositie, waar Utamaro zo bekend om staat, is ook bij dit werk een opvallend element. Met een dynamische zigzag-beweging leiden de blikken van de elegante personages het oog van de toeschouwer door de afbeelding.

*Lit.:* *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 12.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK-1620).



Afb. 29. KATSUSHIKA HOKUSAI  
(1760-1849).

Ochtendsneeuw in Koishikawa (*Koishikawa yuki no ashita*), uit de serie: Zesendertig gezichten op de berg Fuji (*Fugaku sanjūrokkei*). *Nishiki-e*, 261 x 387 mm.

JAPAN, circa 1830-1833.

Gesigneerd: *zen Hokusai iitsu hitsu*.

Uitgever: Nishimuraya Eijudō.

*Opm.*: In een weids landschap kijkt een gezelschap in de vroege ochtend vanaf de veranda van een restaurant over de besneeuwde hoofdstad Edo naar de berg Fuji. In de beroemdste serie die Hokusai ontwierp staat voor het eerst in een grote productie het landschap centraal. Hokusai vond er een balans tussen de Japanse traditie en de westerse invloed, zoals in deze prent te zien is in de combinatie van de traditioneel weergegeven wolkenpartijen links en de ruimtelijkheid die de voorstelling als geheel kenmerkt. Ook wordt aangenomen dat de zo bekende blauwe rand aan de boven-

zijde een invloed is van handgekleurde westerse kopergravures. Dit exemplaar kan toegevoegd worden aan de 12 prenten uit deze serie in de collectie van het Rijksmuseum (catalogus Hokusai, nos. 60-71).

*Lit.*: *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 16.

*Herk.*: Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK-1588).

Afb. 30. UTAGAWA HIROSHIGE  
(1797-1858).

De zes kristalrivieren van ons land (*Shokoku Mutamagawa*),

De Nose kristalrivier in Yamato.

*Nishiki-e*, 330 x 227 mm.

JAPAN, circa 1840.

*Opm.*: De dichter Toshiyori (1129) kijkt uit over de Nose-rivier naar de weerspiegeling van de maan in het water. Dit is een illustratie van zijn gedicht dat linksboven staat afgedrukt:

諸國六玉川

山江野路

千載集 俊光

あまの

折尾の

新玉川

尾の

尾の

尾の



林

*asu mo komu* morgen komen  
 wij weer  
*Noji no tamagawa* om de kristalriv-  
 ier  
 van Noji  
*hagi koete* over te steken,  
 de hagistruik  
*iro naru nami ni* kleurt hier de  
 golven  
 waartussen  
*tsuki yadorikeri* de maan zich her-  
 bergt

(vert. Charlotte van Rappard-Boon)

Hiroshige's leermeester Toyohiro maakte omstreeks 1800 een serie prenten over de Mutamagawa in een stijl die geïnspireerd was door de klassieke schilderkunst. Hiroshige grijpt in zijn serie duidelijk terug op het voorbeeld van zijn leermeester.

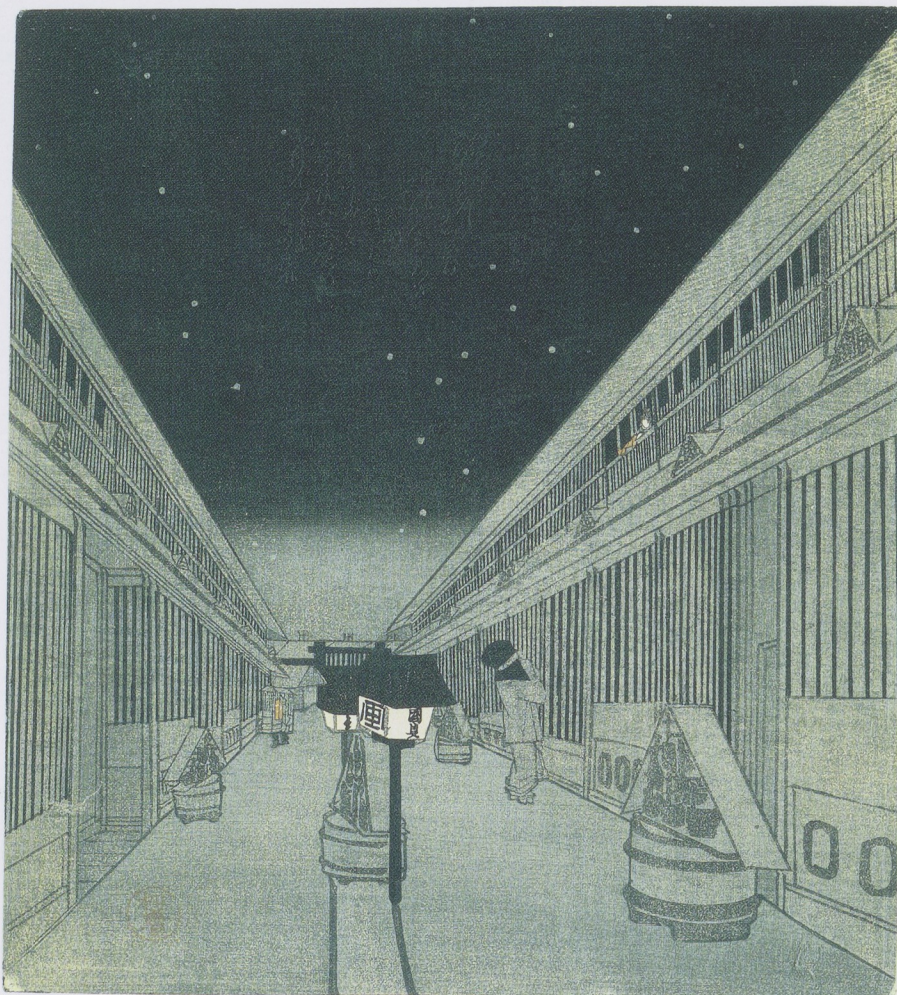
*Lit.:* *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 24.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK-1610).

Afb. 31. UTAGAWA KUNISADA  
(1786-1864).

Ochtendglorie in de Yoshiwara.

*Surimono; shikishiban (210 x 190 mm),*





*nishiki-e.*

JAPAN, circa 1820.

Gesigeneerd: *Kunisada ga.*

*Opm.:* 's Ochtends heel vroeg in de Nakanochô, de hoofdstraat van de rosse buurt van Edo. Een verlate gast, zijn hoofd omhuld met een zwarte doek zodat hij niet herkend kan worden, neemt afscheid van een courtisane op de eerste verdieping van een bordeel. In het oosten gloort het eerste licht, de rest van de verlichting komt van de lantarens in het midden van de straat en van de lamp in de kamer van het meisje. Kunisada heeft een aantal malen geëxperimenteerd met de weergave van nacht en duisternis, waarbij hij in deze *surimono* een volkomen overtuigend effect bereikt. De signatuur van de kunstenaar *Kunisada ga* staat op de lantaarn.

*Lit.:* *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 18.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 1996 (inv.nr. AK-MAK-1571).

Afb. 32. EISHO (20ste eeuw).

De grote Kannon tempel in Asakusa.

*Nishiki-e*, 390 x 264 mm.

JAPAN, circa 1925.

Uitgever: Watanabe.

*Opm.:* Het Rijksmuseum bezit een prent met hetzelfde onderwerp van Shirô Kasamatsu (Catalogus Yoshitoshi, no. 159) met een frontaal aanzicht van de grote Kannon tempel, die nog steeds één van de populairste heiligdommen in Tokio is. De uitgever van deze prenten, Watanabe, had duidelijk met zijn uitgaven een toeristenpubliek voor ogen. Hij adverteerde er ook mee in het buitenland. Toch besteedde hij nog net zoveel zorg aan goede afdrukken als zijn beroemde voorgangers in de 19de eeuw hadden gedaan. Met een grote groep andere 'moderne' prenten kocht Maartje Draak deze prent in 1968; ze betaalde er 115,- per stuk voor. In die tijd was er in Nederland nauwelijks belangstelling voor deze kunst, die werd beschouwd teveel door het westen beïnvloed te zijn en teveel voor de toeristenmarkt gemaakt. Het Rijksmuseum bezat wel een groep die al veel eerder door de schilderes Barbara van Houten was verzameld, plus drie prenten die in 1968 op aandringen van Maartje Draak

uit dezelfde groep bij de kunsthandel Kouw werden gekocht. Daarbij bevond zich ook de prent van Shiroô Kasamatsu. Nu beseffen wij dat dit een laatste opbloei was van de echte *ukiyo-e* traditie en dat het een goede afsluiting is voor de Japanse prentcollectie van het Rijksmuseum.

*Lit.:* *Aziatische Kunst* 27/4 (1997), p. 28.

*Herk.:* Legaat Maartje Draak, Amsterdam, aan de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst, 96 (inv.nr. AK-MAK-1630).



## SUMMARIES

*THE SACRIFICE OF IPHIGENIA* BY ARNOLD HOUBRAKEN  
BY G.M.C. JANSEN

Good art always being scarce and sought after, it does not often happen that two paintings of the late flowering of the Dutch Golden Age are acquired in a single year. Willem van Mieris' *Rareeshow* has already been discussed in detail (Note 1), but the work by Arnold Houbraken (1660-1719) was unknown until recently. Like Karel van Mander, Houbraken is more renowned his writing on Dutch artists than his paintings, the works by him in Dutch public collections being of distinctly variable quality. Thus the appearance on the Hague art market of *The Sacrifice of Iphigenia* (Fig. 1, Note 2), a high point in his oeuvre in its warm colour and fluent style, came as an exceptionally pleasant surprise. The painting is also in outstandingly good condition. Houbraken's depiction of the saddest moment in the story of Iphigenia, which was well known in 17th-century Holland thanks to Vondel's Dutch translation, published in 1666, of Euripides' *Iphigenia in Aulis*, has a composition inspired by an etching of 1667

by Gerard de Lairesse showing *The Sacrifice of Polyxena on the Tomb of Achilles*, a subject often confused with the Iphigenia story (Fig. 2, Note 3). The way in which Agamemnon covers his face so as not to see the sacrifice goes back to the Greek painter Timanthes (5th-4th century B.C., Note 4). The gesture was much praised by Roman writers and also referred to by, for example, Franciscus Junius in his *De schilder-konst der Oude* of 1641 (Note 5). Another reference to the Ancients in the composition is the statue of Diana, which is based in reverse on the *Farnese Flora* (Fig. 3, Note 6), with the nosegay in the latter's hand replaced by a hunting horn and a crescent moon on the figure's forehead. The *Flora* appears in Perrier's *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant* of 1635, among other sources (Note 7). That Houbraken must have painted this picture around 1690-1700, before he left his native Dordrecht for Amsterdam, is suggested by the good drawing of the figures, the supple brushwork and the harmonious colour. An example of his later work, in which there is a tendency towards rather careless drawing in the

figures and more pastel-like colour, is another version of the same subject on copper, which shows the next moment in the story, when Iphigenia is replaced by a hind (Fig. 4, note 9). Houbraken is also known to have painted a third version for the Van Heemskerck Cabinet in The Hague (Notes 10, 11).

No mention of the Rijksmuseum picture can be found in old sale or collection catalogues, but a reference of 1893 to a painting in Meiningen (Note 12) led to the discovery that it was one of two classical paintings by Houbraken in the art collection of the Dukes of Saxe-Meiningen at Schloss Elisabethenburg (Note 13). The Dutch paintings there were mainly collected by Duke Anton Ulrich (1687-1763), grandson of Anton Ulrich of Brunswick-Wolfsbüttel and like him a collector of books, coins, medals and paintings. He lived in Holland, mostly in Amsterdam, from 1711 to 1724, but was only able to start collecting after he became duke in 1749, so this was probably when the present painting was acquired. After the dukedom ceased to exist in 1918, the inheritance was shared out and mostly sold. Now, via Copenhagen, London and The Hague, this