



ALBRICHT

19TH AND 20TH CENTURY MASTER PAINTINGS

DE STILLE KRACHT VAN
DE KUNSTHANDEL

ICONISCHE BREITNER
NAAR MUSÉE D'ORSAY

MEMORABELE VERKOPEN

'ZONDER KUNST
KAN IK NIET LEVEN'

Magazine 5, 2026



C.T.M. (KEES) VAN DONGEN

1877 Delfshaven - 1968 Monte Carlo

Femme élégante

Aquarel/gouache/inkt/papier: 157,5 x 85,5 cm, 1930 (ca)

KUNSTGALERIJ ALBRICHT KIJKT VOORUIT VAN OOSTERBEEK TOT MAASTRICHT

Met trots presenteer ik u de vijfde editie van ons magazine. Een bijzondere mijlpaal, die dit jaar samenvalt met een moment dat voor ons van grote betekenis is. In deze uitgave mag ik namelijk aankondigen dat wij een prachtig kunstwerk hebben verkocht aan Musée d'Orsay in Parijs. Een internationaal toonaangevend museum en een erkenning die ons werk en onze visie bevestigt. Een hoogtepunt waar wij trots op zijn.

Daarnaast bevat dit magazine een aantal interviews die mij persoonlijk zeer na aan het hart liggen. Zo spreken wij met Benno Tempel, directeur van het Kröller-Müller Museum, over zijn visie op museaal beleid en de rol van de kunsthandel in deze tijd. Ook leest u een interview met Roberto Payer, nestor van de Nederlandse hotellerie, die terugblijkt op een indrukwekkende loopbaan, zijn liefde voor kunst en zijn connectie met Kunstgalerij Albricht. Het afgelopen jaar was in tal van opzichten succesvol. Voor het eerst namen wij deel aan de Treasure House Fair in Londen, een ervaring die onze internationale ambities heeft versterkt en nieuwe deuren geopend. Mede dankzij dit succes lijkt het ons goed onze communicatie verder

uit te breiden. Naast dit magazine, dat in een oplage van circa 10.000 exemplaren verschijnt, zullen wij voortaan vier keer per jaar een digitale nieuwsbrief uitbrengen. Belangstellenden kunnen zich hiervoor inschrijven via onze website.

Terwijl wij terugkijken op een bijzonder jaar, kijken wij vooral ook vooruit. 2026 belooft opnieuw een inspirerend en dynamisch jaar te worden. In maart zijn wij aanwezig op TEFAF Maastricht, gevolgd door een tentoonstelling in onze kunstgalerij in Oosterbeek, momenten waar wij met veel enthousiasme naartoe werken.

Ik nodig u van harte uit om dit magazine te bekijken en te lezen, en hoop dat u net zoveel plezier beleeft aan deze editie als wij hebben gehad bij het samenstellen ervan.

Veel kijk- en leesplezier gewenst,

Bob Albricht



Foto: Robin Utrecht

This fifth edition of our magazine marks an important milestone, highlighted by the sale of a significant artwork to the Musée d'Orsay in Paris, an internationally renowned institution and a meaningful recognition of our work and vision. The magazine features interviews with Benno Tempel, Director of the Kröller-Müller Museum, discussing current museum policy and the role of the art trade, and with Roberto Payer, a leading figure in Dutch hospitality, reflecting on his career, his passion for art, and his long-standing connection with Kunstgalerij Albricht. Following a successful year, including our first participation in the Treasure House Fair in London, we are expanding our communication through a quarterly digital newsletter in addition to this print edition. Looking ahead, 2026 promises to be an inspiring year, with our participation in TEFAF Maastricht and an upcoming exhibition at our gallery in Oosterbeek.

H.W. (HENDRIK WILLEM) MESDAG

1831 Groningen - 1915 Den Haag

Bomschuiten op het strand van Scheveningen

Olieverf/doek: 40,5 x 25,5 cm

De Scheveningse vissers keren terug van de visvangst. Omdat de bederfelijke vis zo snel mogelijk aan land moet worden gebracht, staan de vissersvrouwen, herkenbaar aan hun typerende witte mutsjes, te wachten om de manden met vis in ontvangst te nemen. Pas wanneer dat is gebeurd, worden de zeilen gestreken en worden de schuiten door paarden verder het strand op gesleept. Op zee zien we de andere schepen van de Scheveningse vloot aankomen. Mesdag koos ervoor het tafereel van een grote afstand te observeren. Het ging hem om het moment waarop de stilte en leegte van het strand plotseling worden verdriven door een uitbarsting van activiteit. De schepen keren terug, de vrouwen haasten zich naar de kustlijn, waar de voorste van de drie bomschuiten al tot stilstand is gekomen op het zand. De grote zeilen slaan los in de wind; de ankers moeten op het strand worden uitgeworpen om te voorkomen dat de schuit weer afdrijft.

Schilderijen van Mesdag zijn altijd te herkennen aan hun sterke compositie. De drie zeilen van de bomschuiten bepalen hier het beeld in een grote, driehoekige opbouw. Het grote vuilwitte zeil in het midden, tussen de donkere zeilen van de andere boten, weerkaatst het licht van de halfbedekte hemel en vormt het brandpunt van het schilderij. Mesdag beheerste als geen ander de weergave van zee en branding, waarbij de harde wind bijna voelbaar wordt en de vissers zich met stoïcijnse kracht tegen de elementen verzetten. Zijn grootste kunde lag echter in het vastleggen van het bijzondere licht aan zee: de loodgrijze lucht waarin de zon zich een weg baant, geschilderd in oneindig veel nuances, en van de zee, die soms meer licht lijkt te geven dan de lucht.

Dit schilderij is een prachtig voorbeeld van het werk van Hendrik Willem Mesdag op het toppunt van zijn kunnen. Van de schilders van de Haagse School was Mesdag de belangrijkste die zich met dit onderwerp bezighield. De wind, de golven en de bedrijvigheid van de vissers waren zijn favoriete thema's. Met zijn grote gevoel voor licht en kleur in de weergave van lucht, zee en atmosfeer, en met de grijs-gouden en bruine tinten van de Noordzee, was Mesdag de onbetwiste meester van het Hollandse zee-stuk in de late negentiende eeuw. Tot zijn grote spijt — maar tot genoegen van de vissers — verdween dit tafereel toen Scheveningen in 1904 een vissershaven kreeg.

Mesdag nam dagelijks de tram naar Scheveningen, waar hij op het strand de zee en de bedrijvigheid van vissers, schepen, golven en wolken schetste. Als het slecht weer was, werkte hij in zijn vaste kamer in Hotel Rauch. Het schilderen zelf deed hij in zijn atelier in Den Haag. Het Scheveningen van zijn tijd heeft hij onsterfelijk gemaakt met zijn beroemde Panorama, dat hij in 1881 in opdracht schilderde. Hij maakte het samen met zijn vrouw Sientje en de Haagse School-schilders Théophile de Bock, Bernard Blommers en de jonge George Hendrik Breitner. Het is nog altijd te zien in de Haagse Zeestraat.

In navolging van Mesdag vestigden steeds meer kunstenaars zich in Den Haag, waar een nieuwe kunstbeweging ontstond. Een criticus noemde deze de Haagse School, “een nieuwe ultraradical beweging in de schilderkunst”. Deze schilders wilden de stemming van het landschap overbrengen, zoals zij die hadden ervaren bij het werken in de natuur. Zij stelden de toon boven de kleur en gingen in hun voorstellingen vaak uit van één overheersende kleurtint. Mesdag werd de specialist op het gebied van de zee. In een onuitputtelijke variatie schilderde hij de grijze, gouden en bruine tinten van de Noordzee, de bommen op het strand en het vissersdorp Scheveningen en zijn bewoners, onder alle weersomstandigheden. Later keek hij tevreden terug op zijn keuze voor de zee. In een interview zei hij in 1906: “Roelofs [Mesdags leermeester] zei: *ga jij maar zee schilderen. Had er toen iemand tegen me gezegd dat ik er eerste schilder van de wereld mee zou worden, dan had ik geantwoord: Kerel, je bent gek. En nu, nu ik er ben, zeggen de mensen: ja, wij zien de zee óók zo.*”

Mesdag commuted daily to the fishing village of Scheveningen, close to his home in The Hague. Here, he painted the sea and the fishermen. In this work, we see the fishermen returning from their catch. Mesdag enjoyed capturing moments like this, when the calm is suddenly disturbed by unexpected activity. This painting is a splendid example of his work at the height of his powers. With his exceptional sense of light and colour in depicting the sky, sea, and atmosphere, along with the grey-gold and brown tones of the North Sea, Mesdag was the undisputed master of Dutch seascape painting in the late nineteenth century.



P.F.N.J. (FLORIS) ARNTZENIUS

1864 Soerabaja (Indonesië) - 1925 Den Haag

Spuistraat, Den Haag

Aquarel/papier: 36 x 26 cm

De Haagse Spuistraat, een eeuw geleden ook al een drukke winkelstraat, op een dag met somber weer. Met schilderingen als dit is Floris Arntzenius beroemd geworden; hij werd zelfs de 'meester van de Haagse straatjes' genoemd. Dit sfeervolle aquarel heeft alles wat Arntzenius' werk zo aantrekkelijk maakt. Het wat druilerige weer vervaagt de vormen en stemt de kleuren op elkaar af. Alleen tussen de mensen die de drukke straat bevolken, zien we wat contrasterende kleuren: blauw, wit en hier en daar wat rood als opvallende accenten. Het zijn echter niet de winkelende mensen, maar het onregelmatige ritme van de gevels tegen de grijze lucht - lager herhaald in de puien en uithangborden van de winkels - dat de hoofdrol speelt in dit stemmige werk. De dynamische weergave van de gebouwen zorgt voor een prachtig uitgebalanceerde compositie.

"Zoo'n gevel, zie je, dat is een heerlijk ding. Allemaal van die uithangborden en vlaggestokken, al dat grillige. En dan zoo even hier en daar een kleurtje erin. Wat rood. Wat geel soms. Zoo'n tipje maar. En dan krijg je 't toch levendig! Als 't nou geregend heeft, dan is 't nog leuker: dat asfalt net een spiegel," zei Arntzenius in 1910 in een interview. Ondanks dat hij ook in veel andere genres actief was, waren stadsgesichten bij somber weer zijn specialiteit. *"Ik wou dat het morgen grijs weer was, want met die strakke luchten is bijna niets mooi,"* schreef hij aan zijn moeder, en: *"Vandaag zon geweest, de hele dag, jammer."* Op onze aquarel besteedde Arntzenius bijzonder veel aandacht aan het spiegelende effect van het beregende asfalt.

Net als collega's van zijn generatie, zoals Isaac Israëls en George Hendrik Breitner, raakte ook Arntzenius geïnteresseerd in het leven in de grote stad. Het was niet langer het Hollandse landschap, maar de stad en het moderne, drukke leven dat het werkterrein werd van de jongere kunstenaars die de impressionistische Amsterdamse School zouden vormen. Arntzenius leerde Israëls en Breitner kennen aan de Rijksakademie in Amsterdam, samen met onder anderen Jan Veth en Willem Witsen, waar ze samen het schildersvak leerden. Vooral voor Breitner had hij grote bewondering. Na wat omzwervingen, volgens sommigen om zich van Breitner los te maken, keerde hij terug naar Amsterdam. Daar merkte hij dat deze stad toch niet de ideale plaats voor hem was. Hij vond Amsterdam te groot en te 'grillig'. *"Deze stad vraagt om groot formaat doeken,"* zei hij, en dat paste niet bij hem.

Den Haag werd de stad waar hij zich thuis voelde. Zijn moeder had zich hier gevestigd na haar terugkeer uit Nederlands-Indië en Arntzenius voegde zich bij haar. Hier werd hij enthousiast lid van allerlei kunstenaarsverenigingen, trouwde met kunstenaar Lide Doorman en schilderde zijn goedverkopende stadsgesichten. Daarnaast was hij een begaafd portretschilder. Hij maakte vele portretten in opdracht, maar tekende en schilderde ook graag spontane portretten van zijn gezin en van vrienden en collega's in de kunstenaarssociëteit of in het café. Ook schilderde hij veel Scheveningse strandgezichten en bloemstillevens. Toch zijn het de sfeervolle 'straatjes' die het meest blijven boeien en die nog altijd gezocht worden door verzamelaars.

Floris Arntzenius became known as the "master of The Hague's streets", particularly for his atmospheric depictions of cityscapes in gloomy weather. In this watercolour of Spui-straat in The Hague, shapes blur in the drizzly light, while small accents of colour among the passers-by bring the scene to life. The rhythm of the facades, signs, and reflective asphalt primarily forms the composition. Although he also painted portraits, beach scenes, and still lifes, the big city remained his main source of inspiration, as it did for his contemporaries Israëls and Breitner. Arntzenius eventually settled in The Hague, where he created his most beloved and best-selling work.



THE ART TRADE STRENGTHENS THE MUSEUM

BENNO TEMPEL ON KNOWLEDGE, TRUST, AND THE QUIET STRENGTH OF KUNSTGALERIJ ALBRICHT



culum began. "That is different now," says Tempel. "With the democratisation of education, many more people have come to study art history who do not come from homes where paintings hung in rows on the walls." He counts himself among them. "And precisely there," he says, "a gap emerges. The academic discipline has become stronger in theory, context and analysis. But the craft of looking, the tangible sense of quality, that still resides to a great extent with the art trade."

LEARNING TO LOOK

Tempel recalls a university seminar simply called 'Art Market'. Students visited auction houses and galleries. "You learned to pick up art, turn it over, look at the back, run your thumb over a signature. Is it genuine? That develops a kind of tactile *Fingerspitzengefühl*." That feeling does not develop behind a desk. "If you never see a second- or third-rate master, you also don't learn why a truly good work is good. Dealers see everything: the brilliant and the mediocre. Forgeries included. That experience is worth its weight in gold."

This explains why Tempel views collaboration with the trade as a natural part of the museum ecosystem. "The museum world does not consist only of artists, collectors and museums. The trade belongs there just as much. Without the trade, the museum becomes impoverished."

DETECTION AND TRUST

The role of the trade is twofold: knowledge and detection. Dealers know where works have ended up, often decades after they last appeared publicly. "In catalogues or at the RKD, you sometimes get no further than a reference from the 1970s. After that, silence. But a dealer often knows: I once sold that work, and I know to whom."

That network proves to be of inestimable value, for instance in organising exhibitions. For the forthcoming major Isaac Israëls exhibition at the Kröller-Müller, Bob

Albricht, director of Kunstgalerie Albricht, played a key role. "Bob put us in touch with various private collectors," says Tempel. "Real discoveries have emerged from those connections."

One of those collectors turned out to have unpublished photographic material from Israëls' travels, including notebooks and photo albums. "Unique material," says Tempel, visibly enthusiastic. "That kind of find changes how you look at an artist. Without that intermediary, this would never have come to light."

He observes that the willingness of private individuals to lend is increasing. That is partly generational, but just as much about trust. "A dealer like Bob acts as a link. He knows where the work is, but above all, he enjoys trust on both sides."

THE THINKING ARTIST

The Kröller-Müller Museum holds a collection of some 25,000 paintings and sculptures. Yet there are gaps. "Always," says Tempel, "but we are not an encyclopaedic museum." The collection dates back to Helene Kröller-Müller herself. She selected with precision. "She focused on what she called 'the thinking artist'. Art had to convey an idea, be philosophical or spiritual. Not purely expressionist."

That line has been continued. Cobra is deliberately absent. Within those parameters, there remains room for

searching. "When I walk around Kunstgalerie Albricht, I sometimes see work that makes me think: yes, that could have filled a gap. But you must always test against the collecting policy." In doing so, Tempel does not set one dealer to work but preferably ten. "I want comparative material. And as many people as possible looking out for us."

BUDGET AND AGILITY

Contrary to what is often assumed, Dutch museums are not necessarily underfunded. "We have an acquisition budget of about one million per year, excluding funds," says Tempel. "And thanks to the Rembrandt Association, the Mondriaan Fund and the VriendenLoterij, we can act relatively quickly." In Europe, that is exceptional. "In Germany, museums sometimes spend years finalising an acquisition. We can decide within three to four months. That gives us an enormous advantage."

That agility also enables active buying at fairs such as PAN, TEFAF and Art Basel. Tempel himself is a member of the vetting committees at PAN and TEFAF. As a result, hundreds of top works pass through his hands each year. "From Monet to Van Gogh, from Israëls to Breitner. It's a feast for the eyes." That love for painting is not abstract. Tempel enjoys talking about his teacher, Richard Bionda, "who taught you to look: how is the hide of a calf painted? How the grass? Grass must not feel like fur, ice not like leather. You must see that difference." He laughs. "The joy of painting, that remains the finest thing there is."



Photo Benno Tempel: Robin De Puy



I.L. (ISAAC) ISRAELS (1865-1934), *On the bank of the river Thames, Richmond-London*, Olieverf/doek: 47 x 61 cm, 1913-14, Bruikleen 'Het Europa van Isaac Israels', Kröller-Müller Museum, collectie Kunstgalerij Albricht

A MARKET IN MOTION

What does the quality of the supply say about the current art market? "It moves," says Tempel. "During the financial crisis of 2009, a great deal of top work came onto the market because people had to sell. In other periods, you see less when the necessity is absent." For the Netherlands, the loss of auction houses is a pity. At the same time, he sees opportunities. "Our late nineteenth century is world-class yet relatively affordable. If I were to advise someone, I'd say: buy a good Roelofs or Gabriel now. In forty years, you'll look at that differently."

BREITNER IN PARIS

That Dutch mastery is also recognised internationally. Tempel mentions with visible pleasure a recent sale by Kunstgalerij Albricht to the Musée d'Orsay: *Three Women in the Snow* by George Hendrik Breitner. "Magnificent painting. That says everything." It exemplifies Albricht's position. "Which Dutch art dealer manages to sell work to the Musée d'Orsay? That is no coincidence." According to Tempel, what distinguishes Kunstgalerij Albricht is the combination of history and continuity. "It started with Peter Albricht. His son Bob carries that forward. A family business that steadily builds knowledge

and a network." That continuity has an effect. Collectors remain loyal. Works return. "Sometimes an iconic piece comes back onto the market after decades. And despite museums having collected a great deal in this period, Bob always manages to find top works." The location in Oosterbeek is no coincidence. "That is where modern Dutch art was born. Without the Hague School, no Van Gogh. That historical awareness is in the walls there."

INDISPENSABLE COLLABORATION

For Tempel, it is clear: without collaboration among museums, trade and collectors, major exhibitions are no longer possible. "Simply moving art back and forth between museums is insufficient." That is why the contact with Albricht is open and based on trust. Curators speak directly with Bob, ask him to think along, and present search queries. "That is exactly as it should be."

And so the circle is complete. What began as a remark at a dinner turns out to be the foundation of the current museum enterprise. Or, as Tempel summarises it: "You cannot do it alone. Anyone who thinks museums can manage without the art trade does not understand how art truly circulates."

SCHILDERIJEN GEZOCHT

Als u een kunstwerk wilt aanbieden, gaan wij graag vrijblijvend met u in gesprek. Kunstgalerij Albricht is gespecialiseerd in de aankoop, consignatie en bruikleen van representatieve kunst van gerenommeerde meesters. Wij beschikken over een uitgebreid, internationaal netwerk van kopers en verkopers. Dit stelt ons in staat uw kunstwerk actief en discreet in de markt te zetten. Wij begeleiden u bij elke stap van het verkoopproces en bieden kosteloos en vrijblijvend advies op basis van foto's, desgewenst aangevuld met verkoopadvies en een professionele taxatie. Bij aankoop of consignatie brengen wij geen taxatiekosten in rekening voor de inbrenger.

WHATSAPP TAXATIESERVICE

De kunstmarkt lijkt voor velen behoudend en vormt in hectische tijden een baken van rust. Toch is ook hier volop beweging. Om uw ervaring bij ons zo aangenaam mogelijk te maken zetten we alle communicatiemiddelen in. U kent ons als kunsthandel die langdurige relaties onderhoudt met haar clientèle, gebaseerd op persoonlijk contact dat veelal leidt tot verrassend kunstaanbod. Tegelijkertijd ontvangen wij dagelijks uit de hele wereld kunstwerken per e-mail, die wij snel op waarde kunnen beoordelen.

Daarom hebben wij de 24-uurs WhatsApp-service ingesteld, hét middel om dynamiek en traditie te verenigen. Voor een taxatie en gedegen verkoopadvies kunt u foto's en informatie appen naar Bob Albricht: +31 (0)654 27 22 27.

U ontvangt dan binnen 24 uur een marktconforme taxatie en mogelijk een eerste bod. Uiteraard vindt u ons ook op Instagram. Hier verneemt u het laatste nieuws over onze activiteiten, nieuwe aanwinsten en gerelateerde exposities in Nederlandse musea.

TAXATIE

Al jaren geleden is Bob Albricht door de Federatie van Taxateurs Makelaars en Veilinghouders in roerende zaken benoemd tot Register Taxateur op het vakgebied Negentiende Eeuwse Kunst en als zodanig erkend,



geregistreerd (Federatie TMV onder nr. 2010/13) en gecertificeerd door de Stichting Hobéon /SKO Certificatie op basis van de Regeling SRZ onder nr. 029645. De Federatie TMV is de enige beroepsorganisatie in zijn soort in Nederland en telt ruim 300 leden. Doelstelling: het behartigen van de belangen van de aangesloten taxateurs, makelaars en veilinghouders, en het bewaken en bevorderen van de kwaliteit en de vakbekwaamheid van haar leden.

Voor informatie betreffende verkoop en taxaties kunt u contact opnemen via +31 (0)26 361 18 76 | +31 (0)654 27 22 27 of per mail via info@albricht.nl.

G.H. (GEORGE) BREITNER

1857 Rotterdam - 1923 Amsterdam

Portret van de schrijver Frans Erens

Olieverf/board: 36 x 27,4 cm, 1887



"Breitner schilderde mijn portret in een van die eerste jaren, rond 1887. Het is een schets, klein van formaat, maar het had de algemene bewondering van schilders." Isaac Israëls zei dat Breitner nooit een beter portret in zijn leven had geschilderd, en volgens hem is het een prachtig stuk. *"In totaal heb ik, geloof ik, ongeveer tien uur geposeerd."* Dit schilderij verbindt twee kunstenaars die van groot cultureel belang waren in Nederland in de jaren 1880: de schilder Georg Hendrik Breitner en de schrijver Frans Erens. Ze waren bevriend en werkten beiden op dat moment in Amsterdam. Erens woonde een tijdlang in Breitners atelier, rond de tijd dat dit schilderij gemaakt werd. De moderniteit en bijzondere aantrekkingskracht van dit portret liggen in het frontale aanzicht van de geportretteerde, het opvallend lage perspectief en de keuze om het beeld direct af te snijden waar de bovenkant van Erens' hoofd eindigt.

Erens en Breitner maakten deel uit van een hechte, interdisciplinaire groep in Amsterdam. Samen brachten zij een culturele verandering teweeg in Nederland gedurende de jaren 1880. Schrijvers speelden een belangrijke rol in deze beweging die later bekend werd als De Tachtigers. De schrijvers verzetten zich tegen ouderwetse en moraliserende literatuur. Ze haalden inspiratie uit kunst en literatuur uit het buitenland, met name Frankrijk. Ze ontwikkelden de Nederlandse variant van de *l'art pour l'art*-beweging en bepleitten kunst als een persoonlijke vorm van expressie, waarbij alleen esthetiek als leidraad diende, losgekoppeld van alle mogelijke niet-artistieke doelen. William Shakespeare en naturalistische literatuur inspireerden hen. Schrijvers ontwikkelden een nieuwe stijl die beter paste bij hun inhoud. Hun schrijfstijl vertoont verwantschap met het impressionisme in de schilderkunst, met nadruk op de indruk en het moment. Ze richtten hun eigen tijdschrift op, De Nieuwe Gids, dat vernieuwend was en zeer populair onder progressieve kunstenaars.

In 1883 begon Erens' schrijverscarrière met beschouwingen en recensies, voornamelijk over hedendaagse Franse literatuur. Drie jaar later werd hij medewerker van De Nieuwe Gids. Via Charles Baudelaire raakte Erens getrouwd met prozapoëzie. Hij was de eerste die dit literaire genre in Nederland introduceerde met een gedicht dat in 1886 in De Nieuwe Gids verscheen. Erens was ook de eerste auteur in Nederland die over Baudelaire publiceerde. Breitner schilderde Erens' portret op een cruciaal moment in zijn carrière. Het was in deze periode dat de schilder zijn artistieke doorbraak in Amsterdam beleefde. In 1886 verwierf het Rijksmuseum zijn eerste werk van een hedendaagse kunstenaar, een groot schilderij van Breitner, dat veel aandacht trok. Breitner werd een van de toonaangevende schilders in Nederland. De combinatie van een losse, schilderachtige penseelstreek, vernieuwende composities en onderwerpen uit de arbeidersklasse maak-

te zijn schilderijen tot noviteiten. Hij had een beslissende invloed op veel tijdgenoten, met name Isaac Israëls. Breitner wordt beschouwd als een pionier en leider van de Amsterdamse impressionisten. Breitner begon zijn opleiding als schilder in Den Haag. Daar volgde hij de academie totdat hij werd verwijderd na wangedrag. Hij werkte in de ateliers van de zeer succesvolle en internationaal gewilde kunstenaars Willem Hendrik Mesdag en Willem Maris, die zijn talent snel herkenden. Met niemand minder dan Vincent van Gogh trok hij in 1882 regelmatig de stad in om het gewone volk van Den Haag te tekenen. Ook werkte hij in 1884 enkele maanden in Parijs in het atelier van Fernand Cormon. Terug in Nederland realiseerde Breitner zich dat zijn ambitie niet was om het succes van de Haagse School voort te zetten – een groep realistische kunstenaars die werkte in de lijn van de Franse schilders van Barbizon – maar om vernieuwende kunst te maken. Hij besloot in 1886 meer lessen te volgen bij professor August Allebé aan de Rijksakademie in Amsterdam. De snelgroeierende hoofdstad was de ideale omgeving voor de jonge, getalenteerde kunstenaar.

Fotografie was een opkomend medium dat veel kunstenaars interesseerde. Breitner was een enthousiast fotograaf. Hij had geen ambitie om zijn foto's als kunst te presenteren, maar gebruikte ze vooral als studies voor sommige van zijn schilderijen. Verder zijn opvallende afsnijdingen in zijn picturale composities zichtbaar beïnvloed door experimenten met dit medium. Erens' opmerking dat hij behoorlijk lang moest poseren voor dit portret maakt het onwaarschijnlijk dat Breitner de huidige compositie op een foto baseerde.

This portrait links two culturally important figures in 1880: Netherlands: painter Georg Hendrik Breitner and writer Frans Erens. Friends and collaborators in Amsterdam, they belonged to the progressive movement later called the Tachtigers, who rejected moralising literature and supported l'art pour l'art. Breitner created this work around 1887 at his pivotal moment—the Rijksmuseum had just acquired its first painting by a living artist, a large Breitner canvas. The portrait's modernity lies in its frontal composition, notably low perspective, and cropping that cuts off exactly at the top of Erens' head. This directness reflects the innovative aesthetics both men promoted: Erens introduced prose poetry to the Netherlands and was the first Dutch author to publish on Baudelaire, while Breitner's loose brushwork and focus on working-class subjects established him as a pioneer of Amsterdam Impressionism. Erens posed for about ten hours, indicating the work was painted from life rather than Breitner's extensive photographic studies.

G.H. (GEORGE) BREITNER

1857 Rotterdam - 1923 Amsterdam

Kalverstraat, Amsterdam

Olieverf/doek: 75 x 50,5 cm, 1895 (ca.)

Breitner woonde en werkte van 1868 tot zijn dood in 1932 de langste tijd in Amsterdam. Die stad was zijn meest geliefde onderwerp. In vaak donkere, sfeervolle schilderijen zoals dit legde hij het straatbeeld en de bewoners vast. De dynamiek van de stad fascineerde hem. Amsterdam veranderde in zijn tijd van een ingeslapen provinciestad naar een grote zaken- en industriestad. De bevolking groeide enorm, overal werden nieuwe wijken gebouwd, hele blokken oude huizen werden gesloopt en grachten werden gedempt. Voor een grote groep schrijvers en schilders was dit een opwindende tijd. De dichter Herman Gorter schreef: *“Amsterdam was een suffe stad geweest maar het werd een levende stad. En wij waren overal bij.”*

Breitner schilderde die veranderende stad, de bouwputten en de sloopwerkzaamheden en de schittering van het licht van de etalages in de plassen. Hij toonde het stadsleven niet van de vrolijkste kant, maar ondanks de wat sombere sfeer van zijn werk, was hij niet geïnteresseerd in de sociale ellende die alle veranderingen met zich meebrachten. Hij bekeek zijn omgeving vooral als een schilder. De vormen en de kleuren, omgeven door wat hij noemde “de fijne damp” van de stad hadden zijn aandacht. Ook als fotograaf struinde hij de straten af en maakte duizenden opnamen, vaak met ongebruikelijke standpunten die hij gebruikte om originele composities voor zijn schilderijen te vinden. In zijn werk vinden we vaak plotseling afgesneden kaders, lage of juist hoge standpunten, een bepaalde vaagheid en een vertekening van het perspectief die alleen maar kan zijn ontleend aan de foto's die hij maakte. Zijn fotografische nalatenschap is voor ons een bijzonder historisch document van het leven en de stad rond de eeuwwisseling.

Breitner schilderde graag bij somber weer, bij avond, bij mist of regen. Zijn pleinen en straten, ook al zijn ze druk bevolkt met voorbijgangers, geven vaak een gevoel van verlatenheid en eenzaamheid. Zijn stijl is te herkennen aan de brede toets, de felle kleuraccenten en sterke contrasten van licht en donker. Details ontbreken meestal. Dit werk maakte op zijn tijdgenoten diepe indruk. Zijn belangrijkste concurrent in die tijd, zijn collega Isaac Israëls, schreef: *“Ik heb daarnet een schilderij van Breitner gezien. (...) Het ziet er prachtig uit. Zoo zelfs dat ik geen lust meer had om verder te wandelen en maar naar huis ben gegaan. Ik dacht ik schei er mee uit, tegen zulk werk kun je toch niet op schilderen. Ik krijg van zijn werk altijd een opdonder, als iemand die ineens iets begrijpt”.*

Dit gezicht op de Kalverstraat heeft alle kenmerken van Breitners beste werk: de diagonale compositie, de hoge horizon, de vertekening in de gebouwen, de vlotte toets en het donkere palet met kleurige accenten zijn onmiskenbaar. Breitner schilderde de Kalverstraat vaker. Deze straat was in Breitners' tijd dag en nacht een levendige stad, door een journalist omschreven als: “vol van cafés, sigarenwinkels, magazijnen van weelde-artikelen en de nieuwerwetse cafés voor dames: de melk- en chocoladehuizen”. Ook één van Breitners stamkroegen, *Zur Batavia*, was in deze straat gevestigd.

Breitner maakte nog twee schilderijen vanuit hetzelfde gezichtspunt, ook vanaf een bovenverdieping. De Kalverstraat is de laatste eeuw niet veel veranderd; ons schilderij bevat genoeg details om te kunnen zien waar Breitner het schilderde. We kijken ongeveer ter hoogte van de kruising met de Heiligeweg in noordelijke richting naar het Spui. Op Kalverstraat 194 was Breitners kunsthandelaar Wisselingh & Co. gevestigd, precies de locatie van ons schilderij. Waarschijnlijk was het daar dat hij uit een raam de straat schetste, schilderde of fotografeerde. Breitner maakte ook een foto van hetzelfde stukje straat, maar dan genomen op straatniveau. De schilder hield zijn camera op heuphoogte, zodat we de gevels, de voorbijgangers en de paardenkarren nu van een even ongebruikelijk standpunt bekijken als op ons schilderij, maar dan van onderaf. Het was op deze plek waar Isaac Israëls in de etalage het schilderij zag dat hem alle lust tot schilderen benam.

This view of the Kalverstraat, one of Amsterdam's main shopping streets, exhibits all the traits of Breitner's finest work: the diagonal composition, the high horizon, the distorted buildings, the smeared paint, and the dark palette with colourful highlights are unmistakable. Amsterdam was Breitner's preferred subject. He often portrayed the city's streets and inhabitants in dark, atmospheric paintings during a period of rapid change for the city. Breitner took thousands of photographs throughout Amsterdam, frequently from unusual viewpoints, which he used to create distinctive compositions for his paintings. Around 1900, Breitner was the most successful and best-selling artist in Amsterdam. His work still remains popular today.





I.L. (ISAAC) ISRAELS

1865 Amsterdam - 1934 Den Haag

Dame en kind op strandezels te Scheveningen
 Olieverf/paneel: 37,5 x 46 cm, 1905 (ca)

Kinderen die ezeltje rijden op het strand behoren tot de bekendste en meest geliefde onderwerpen van onze grootste impressionistische schilder, Isaac Israels. Hij hield van de zonnige kant van het leven; geen betere plek dus om te schilderen dan het strand. Israels werkte niet alleen aan de Hollandse kust, maar schilderde ook strandscènes

in mondaine badplaatsen in Italië, zoals Viareggio en het Lido van Venetië, en aan de Franse Riviéra. Als wereldburger die hij was, vond hij overal zijn favoriete onderwerpen. Strand en zee waren voor hem vooral decors; het ging hem altijd om de mens. Soms liet hij kinderen of badgasten poseren en vormde het strand slechts de

achtergrond van een portret. Af en toe schilderde hij van een afstand de drukte van een vol strand. Ontspannen en plezier makende mensen waren zijn geliefde onderwerp. Het liefst observeerde hij ze wanneer ze zich onbespied waanden. Wat dit schilderij bijzonder maakt, is dat het meisje de kunstenaar wél opmerkt en hem, én ons, recht aankijkt.

Israels was een rusteloze reiziger, altijd op zoek naar nieuwe indrukken. Hij haalde zijn inspiratie het liefst uit wat hem trof op straat, in uitgaansgelegenheden of — zoals hier — op het strand. In 1898 schreef hij: *“Hoe is 't mogelijk dat iemand eigenlijk buiten de zee kan, dat begrijp ik niet. Het is dezer dagen soms overdonderend mooi, en altijd zoo enorm anders.”* Isaac groeide op in Den Haag, waar zee en strand nooit ver weg waren. Scheveningen was de plek waar hij steeds weer terugkeerde. Ook toen hij later in Amsterdam woonde, keerde hij 's zomers terug naar Den Haag, waar hij samen met zijn vader Jozef aan het strand schilderde. Zijn vader huurde dan een villa van het Oranje-hotel, waar ook Isaac kon logeren. Het zorgeloze, vrolijke strandleven en het heldere licht aan zee vormden de onderwerpen voor Isaac, terwijl Jozef Israels koos voor het zorgelijke leven van de vissers.

Isaac voelde zich altijd sterk aangetrokken tot het lichte leven aan zee en genoot van de vrolijkheid en het wisselende licht van zon en water. De uiterst vlotte schilderijstijl waarmee hij levendigheid wist te suggereren en de kracht van de eerste indruk wist te behouden, zien we bij uitstek op dit schilderij van een jong kind met haar zus of moeder, die op hun ezeltjes wachten tot het ritje over het strand kan beginnen. De spontane, losse, expressieve penseelstreken en de tinten van zand en lucht, die de sfeer van het strand oproepen, geven de scène een luchtige, zorgeloze atmosfeer.

Isaac heeft dit onderwerp vaak geschilderd; soms werkte hij het verder uit, andere keren zijn de werken meer te

beschouwen als voorstudies of vingeroefeningen. Deze schilderijen waren onmiddellijk populair en behoren ook nu nog tot de bekendste en meest geliefde werken uit zijn omvangrijke oeuvre. Ze gelden als hoogtepunten van de impressionistische schilderkunst in Nederland.

In zijn tijd was Israels een veelgevraagd portrettist, die met virtuoze, snelle verfstreken het karakter van zijn modellen wist te vangen. Ook in deze vluchtige impressie, als een fotografische momentopname, tonen moeder en kind een duidelijke persoonlijkheid. Ondanks de schetsmatige manier van schilderen lijken het echte mensen. In werkelijkheid vroeg Israels vaak mensen om voor hem te poseren. Ook voor zijn populaire serie van kinderen met ezeltjes op het strand had hij vaste modellen; vaak herkennen we dezelfde kinderen. Israels maakte zijn strandlevensvoorstellingen aanvankelijk in zijn atelier, op basis van schetsen die hij op het strand maakte. Later trok hij met zijn schildersezel naar buiten om op de boulevard te werken. Misschien wijst het schetsmatige karakter van dit schilderij erop dat het ter plekke is geschilderd.

Children riding donkeys on the beach are among the most well-known and cherished subjects of Holland's greatest Impressionist painter, Isaac Israels. He adored the sunny side of life, so there was no better place to paint than the beach. Isaac was always strongly drawn to the lively seaside scene and enjoyed the cheerfulness and changing light of the sun and water. The highly fluid painting style he used to suggest realism while preserving the immediacy of the first impression is especially evident in this small painting of a young girl with her sister or mother, waiting on their donkeys for the ride across the beach to start. The spontaneous, loose, expressive brushstrokes and the shades of sand and sky, which capture the atmosphere of the beach, give the scene a joyful, carefree feel.



I.L. (ISAAC) ISRAELS

1865 Amsterdam - 1934 Den Haag

Meisje in blauw jurkje in het Bois de Boulogne, Parijs

Olieverf/doek: 33 x 46 cm, 1903-1913

Het Bois de Boulogne is al sinds de 19de eeuw de plek om te ontsnappen aan de drukte van de stad, om te flaneren, te kijken en bekeken te worden. Dit levendige stadspark vormde het decor van een reeks schilderijen van Isaac Israels, voor wie Parijs zijn tweede thuis was. Op ons schilderij zien we twee elegant geklede vrouwen en een klein hondje op een bankje in het park. Naast hen staat een meisje met een springtouw losjes in de hand. Ze lijkt door de schilder in haar gesprek met de dames te zijn gestoord. Zij vormt de spil van het schilderij: als enige figuur is haar gezicht scherp weergegeven. Ook de opvallende

kleur van haar jurkje en bijpassende hoed maken haar tot stralend middelpunt. Het meisje kijkt ons direct aan en betreft de toeschouwer in het moment dat Israels hier heeft gevangen. De figuren op de achtergrond zijn minder gedetailleerd uitgewerkt. Ook de gezichten van de twee dames zijn slechts schetsmatig weergegeven.

Isaac Israels had zich in 1904 in Parijs gevestigd. Hij ging ernaartoe om zich verder in de modewereld te verdiepen. Hij had een introductie bij het grote modehuis van Jeanne Paquin om daar te schilderen. In Amsterdam had hij zich



ook al met dit onderwerp beziggehouden, bij het modehuis Hirsch aan het Leidseplein. Bij Paquin schilderde hij de mannequins, de 'essayeuses', die de nieuwste creaties op verzoek van de klanten showden in aparte paskamers, en de naaisters die de kleding maakten in grote ateliers. Zowel de eenvoudige naaistertjes als de chique Parisiennes met hun grote hoeden interesseerden hem en hij schilderde hen ook op straat, op balkons en in het park. Via het modehuis kwam hij in contact met de theaterwereld van Parijs. Het uitgaansleven van Montmartre, vlak bij zijn atelier aan de Boulevard de Clichy, boeide hem echter nog meer en zou een eindeloze bron van inspiratie blijven, net als voor veel van zijn tijdgenoten, zoals Kees van Dongen, Jan Sluijters en Pablo Picasso. Ook het Bois de Boulogne bleef een geliefde plek om het mondaine Parijs te observeren.

Toen Isaac Israels nog in Nederland woonde, was de waardering voor zijn werk bij het publiek en de critici nog heel laag geweest. Zelfs in 1906 nog weigerde het Stedelijk Museum in Amsterdam een bruikleen van een schilderij van Israels. De omslag kwam toen hij aan het eind van zijn eerste jaar in Parijs zijn werk tentoonstelde in Den Haag. De reacties waren onverdeeld enthousiast. De Parijse impressies gingen als warme broodjes over de toonbank en kregen lovende kritieken. De recensent van NRC ontdekte in de Bois de Boulogne-schilderijen "een opwekkende kracht" en prees de dunne, vlotte penseelstreek. De invloedrijke kunstpedagoog H.P. Bremmer schreef in de catalogus van de tentoonstelling: "Steeds meer verfijnt zich zijn waarneming, scherper wordt zijn blik en subtieler zijn analyse...". Het Algemeen Handelsblad prees zijn vermogen het wezen der dingen weer te geven: "Hij geeft (...) in elke Parijse demi-mondaine iets

van de demi-mondaine, iets van datgene, dat die vrouwen, door haar leven, allen gemeen hebben".

Ook in de jaren daarna kreeg het Nederlandse publiek geen genoeg van Isaacs Parijse *midinettes*, cafés, danszalen, straattaferelen, cafébezoekers en wandelaars in het Bois de Boulogne. Een criticus vergeleek hem met een "photograaf, zooals-ie z'n figuren in 'n momenteelen stand betrapt, met dit verschil, dat hij de impressie van 'n oogenblik geeft".

Ons schilderij is een prachtig voorbeeld van Israels' volwassen schilderij, die hij ontwikkelde in zijn Parijse jaren. Tegen een Franse vriend zei Isaac eens: "*Je peins pour m'amuser*", ik schilder om me te vermaken. De vreugde spat ook hier van het doek. De dynamiek, kleuren en het bruisende leven van het kosmopolitische Parijs bezorgden Isaac Israels plezier en een creatieve energie die zijn werk transformeerde. En dat plezier is hier duidelijk te merken.

Isaac Israels found an inspiring setting for his paintings in Paris's Bois de Boulogne, where he captured scenes of refined city life. In this work, he portrays two elegant ladies on a bench, with a little girl looking directly at the viewer, bringing the moment to life.

Israels settled in Paris in 1904 and painted mannequins, seamstresses, and stylish Parisiennes. His Parisian scenes, full of light, movement, and modern joie de vivre, led to his breakthrough in the Netherlands. Critics praised his keen observation and fluid brushwork. This painting reflects his mature, energetic style and, above all, the pleasure he took in painting.

'AT HOME AMONGST MONET, DEGAS AND MANET'

BOB ALBRICHT ON THE SALE OF A TOP BREITNER TO THE MUSÉE D'ORSAY

At TEFAF Maastricht 2025, something rare occurred in the Dutch art trade. Kunstgalerij Albricht from Oosterbeek sold George Hendrik Breitner's painting *Three Girls in the Snow* to the world-renowned Musée d'Orsay in Paris. Bob Albricht himself calls it unique. "For a top French museum to make such a purchase is an honour. But the fact that it is my favourite museum in the world makes it personal."

We speak to Albricht several weeks after the fair. The news has since been picked up internationally, not only because of the work itself but also because of the context: the acquisition is made possible by the Société des Amis des Musées d'Orsay et de l'Orangerie (SAMO) and is dedicated to Sylvain Amic, the museum's director, who passed away in August. "That gives this sale an extra dimension," says Albricht. "It is not merely a transaction; it is a gesture of friendship, trust, and a shared love of art."

DREAM MUSEUM

Albricht beams when he talks about the Musée d'Orsay. "For me, this is the museum of European modernity. The way they present the transition from academic art to modern thought is unparalleled. *That Three Girls in the Snow* now has a place there feels entirely logical." According to Albricht, the work fits perfectly with the museum's ambition to show European modernity in all its breadth. "Breitner is still too often viewed nationally, as a typically Dutch painter. But he belongs in the same league as Degas, Monet and Manet. The Musée d'Orsay recognises that too."

A SNAPSHOT AVANT LA LETTRE

The painting is a powerful example of Breitner's drive for innovation. Three young women, arm in arm, walk



through a snow-covered Amsterdam street. The composition is unusual: seen from above against an almost abstract, dirty-white snowy background. "It feels like a snapshot," says Albricht, "as if you happened to walk past and caught this moment."

And that is no coincidence. Breitner was not only a painter but also a pioneer of street photography. Around 1890, he began capturing urban life in a way that was far ahead of his time. "He paid no heed to the rules," says Albricht. "Tilted frames, cropped figures, motion blur, precisely those elements make his work so modern." Breitner's thousands of photographs formed a visual database he

drew on for his paintings. "Without that photography, this painting would not have existed," says Albricht. "That is what makes it so interesting for a museum like the Musée d'Orsay: it shows how painting and new media influenced each other."

TEFAF AS A WORLD STAGE

The sale took place at TEFAF Maastricht, and according to Albricht, it was no accident. "TEFAF is simply the most important art fair in the world. This is where museums, collectors and dealers come together at the highest level. This kind of museum-quality purchase happens here." For Kunstgalerij Albricht, the sale represents international recognition. "For a Dutch art dealer to come to the attention of an institution like the Musée d'Orsay in this way is exceptional. It confirms that in the Netherlands we not only have wonderful heritage, but also the expertise to present that heritage at the highest level."

BREITNER BEYOND THE NETHERLANDS

It is notable that Breitner is relatively underrepresented in major museum collections outside the Netherlands. The Musée d'Orsay already owned two works, but with *Three Girls in the Snow*, the picture becomes more complete. "This work shows Breitner at his most progressive,"

says Albricht. "Here you see his interest in everyday life, his experimental eye, and his role as a precursor of modern art."

The acquisition fits within the museum's broader strategy, which, alongside Van Gogh, increasingly focuses on other voices within the European avant-garde. "That Breitner is now placed in that context is important," says Albricht. "It corrects the notion that modernity originated only in France."

A PERSONAL HIGHLIGHT

For Albricht personally, the sale feels like a highlight. "I do this work out of passion. Of course, it is also commerce, but moments like this remind you why you started in the first place." He speaks with visible respect of everyone involved, from the curators to the members of SAMO. "It's teamwork, based on trust and shared knowledge."

Will he ever surpass this moment? Albricht laughs. "You should never say never. But this is certainly a once-in-a-lifetime experience. That a painting you know so well will soon hang in the Musée d'Orsay, among Europe's greatest, that remains surreal. And at the same time: precisely where it belongs."



DE HIGHLIGHTS VAN 2025



F. (FERDINAND) HART NIBBRIG

1866 Amsterdam - 1915 Laren

Gezicht op Vlieland

Olieverf/doek: 40 x 60 cm, 1902

Een zonovergoten gezicht op het oostpunt van Vlieland. Vanaf een hoge duin kijken wij uit over het landschap, met een glimp van het dorp Oost-Vlieland en in de verte een smalle strook van het naburige eiland Terschelling. Het unieke licht langs de kust is vastgelegd in talloze kleine stipjes en korte streepjes, wat een schitterend, bijna lichtgevend effect creëert.

Aan het begin van de 20ste eeuw ontdekte Hart Nibbrig het eiland Vlieland, waar de eenzaamheid van de duinen aan zee hem veel meer aansprak dan de drukke, mondaine badplaatsen Domburg of Scheveningen. Hier schilderde hij fonkelende duinlandschappen die het hoogtepunt van zijn artistieke oeuvre vertegenwoordigen.

De pointillistische techniek die Hart Nibbrig toepaste, werd in Frankrijk ontwikkeld door kunstenaars als Georges Seurat en Paul Signac. De pointillisten, of neo-impressionisten zoals ze al snel werden genoemd, vonden het impressionisme van schilders als Claude Monet, die het effect van zonlicht op landschappen onder verschillende omstandigheden trachtte vast te leggen, te oppervlakkig. Zij zochten naar een wetenschappelijk onderbouwde manier om licht weer te geven, die zij vonden in de kleurenleer van Michel-Eugène Chevreuil. In de jaren 1830 had Chevreuil aangetoond dat kleuren optisch mengen wanneer ze vanaf een afstand worden bekeken en dat de primaire kleuren geel, blauw en rood elk een complementaire kleur hebben: paars, oranje en groen. De neo-impressionisten ontdekten dat door primaire en complementaire kleuren in kleine stipjes naast elkaar te plaatsen, de kleuren elkaar versterkten. Het resultaat was een helder, vibrerend effect, ideaal voor het vastleggen van zonlicht in een landschap.

In Nederland werd het pointillisme bekend door het werk van Jan Toorop. Voor hem, die in vele verschillende stijlen werkte, was het pointillisme in diverse vormen de stijl waar hij steeds naar terugkeerde en had veel invloed op een jongere generatie kunstenaars. Aan het begin van de eeuw was hij de centrale figuur van een zomerse kunstenaars-kolonie in Domburg. De pointillistische techniek die hij ontwikkelde voor het vastleggen van het heldere kustlicht evolueerde van fijne stipjes naar bredere penseelstreken, en legde zo de basis voor het Amsterdamse Luminisme van Jan Sluijters en Piet Mondriaan. Ook Ferdinand Hart Nibbrig was vaak in Domburg aan-

wezig. In 1910 liet hij zelfs een huis bouwen in Zoutelande, waar de sfeer rustiger was dan in het nabijgelegen Domburg, en hij schilderde daar gedurende de zomermaanden. In zijn kustlandschappen gaf Hart Nibbrig de voorkeur aan een verfijnd *pointillé*, doorspekt met korte penseelstreken.

Hart Nibbrig was al veel eerder bekend met het pointillisme. In de jaren 1880 had hij kort in Parijs gestudeerd, waar hij Theo van Gogh ontmoette. Via hem en de kunsthandel waar hij werkte, raakte Hart Nibbrig vertrouwd met de werken van Camille Pissarro, Edgar Degas en Georges Seurat, evenals met dat van Theo's broer Vincent, die korte penseelstreken gebruikte om emotionele diepgang in zijn schilderijen over te brengen. Terug in Nederland kostte het Hart Nibbrig enige tijd om zich los te maken van de sfeer van de Haagse School. Met de moderne Franse technieken die hij overnam, bereikte hij een opmerkelijk niveau van verfijning, waarvan zijn *Gezicht op Vlieland* een hoogtepunt is. Het is vermeldenswaard dat Hart Nibbrig niet altijd in de pointillistische stijl schilderde; zijn werk was nog in ontwikkeling toen hij op jonge leeftijd tragisch overleed.

Ferdinand Hart Nibbrig werd geboren op 5 april 1866 in Amsterdam. Hij studeerde van 1883 tot 1888 aan de Rijksakademie in Amsterdam en voltooide zijn opleiding in Parijs aan de École Julien en het atelier van Cormon. Daar werd hij beïnvloed door het werk van Vincent van Gogh en Georges Seurat. De indrukken die hij tijdens zijn tijd in Parijs opdeed, zouden later in zijn eigen werk tot uiting komen.



Na zijn terugkeer in Nederland werkte Hart Nibbrig in de impressionistische stijl van de Amsterdamse School, beïnvloed door schilders als Breitner en Isaac Israëls. Na zijn verhuizing naar Laren werd zijn stijl realistischer, hoewel hij in toenemende mate pointillistische landschappen schilderde. Of hij nu mensen of landschappen schilderde, Hart Nibbrig zocht voortdurend naar het doorgronden van de essentie die hij waarnam. Zijn portretten van arbeiders, wevers en boeren waren geschilderd in een realistische, psychologische stijl met nadruk op het blootleggen van het karakter. Wat landschappen betreft, richtte hij zich op het vastleggen van licht in al zijn variaties. Zijn werken kenmerken zich door overvloedig licht en levendige, heldere kleuren.

Naast zijn werk in het kunstenaarsdorp Laren, woonde en werkte Hart Nibbrig ook kortere of langere periodes in Rhenen, op Vlieland, in Zuid-Limburg en in Zoutelande in Zeeland. Hij reisde ook naar Noord-Afrika en Duitsland. Op 12 oktober 1915 overleed Hart Nibbrig in Laren op tweeënvijftigjarige leeftijd. Hoewel zijn carrière tragisch voortijdig eindigde, heeft zijn artistieke nalatenschap

zich als belangrijk bewezen. Hart Nibbrig was een van de eerste kunstenaars die het luminisme in Nederland introduceerde. Een grote collectie van zijn werk is te zien in het Singer Museum in Laren, niet ver van de villa en het atelier waar veel van zijn beste werk werd gemaakt.

Ferdinand Hart Nibbrig (1866-1915) discovered Vlieland at the turn of the 20th century, where he created dazzling dune landscapes that represent the pinnacle of his work. He used the pointillist technique — developed by French neo-impressionists such as Seurat and Signac—where small dots of primary and complementary colours placed side by side produce a vibrant light effect. Hart Nibbrig learnt this technique in Paris during the 1880s through Theo van Gogh. Back in the Netherlands, he worked in Laren, Domburg, and Zoutelande. As one of the first artists, he introduced luminism to the Netherlands. He died in 1915 aged fifty-two. A major collection is held at the Singer Museum in Laren.





J.C.B. (JAN) SLUIJTERS

1881 's-Hertogenbosch - 1957 Amsterdam

Portret van een dame met hoed

Olieverf/doek: 92,5 x 63,5 cm, 1908

Sluijters was altijd op zoek naar schoonheid. Het mooiste kenmerk van het model op dit schilderij waren haar heldere bruine ogen. Hij trok daar dan ook de aandacht naartoe door ze iets groter weer te geven en hun zeer kenmerkende kleur te benadrukken. De levendige kleuren blauw en groen en de opvallende ogen van de geportretteerde versterken het effect van het schilderij, maar maken het er niet minder realistisch om. Het schilderij zit vol details, zoals de haren van de mof en de gouden armband met de rode bedel die in de verf is gemodelleerd, precies zoals Rembrandt dat zou hebben gedaan.

Alle elementen van de volwassen Sluijters zijn hier al aanwezig. Tot zijn dood in 1957 zou hij heldere kleuren en levendige kleurcontrasten gebruiken, met een grote voorkeur voor bloemen en een decoratieve achtergrond: een abstract patroon of een stuk stof vormt stevast een kleurrijk contrast om het onderwerp beter te laten uitkomen. Opmerkelijk is dat dit werk stamt uit een zeer experimentele periode in Sluijters' ontwikkeling, terwijl daar in dit realistische portret weinig van te zien is. Hij beeldde de jonge vrouw zo mooi mogelijk af, waarbij hij haar sterkste kenmerk — haar mooie bruine ogen — enigszins overdreef door ze iets groter weer te geven dan ze waarschijnlijk waren.

In 1904 had Sluijters de Prix de Rome ontvangen, de belangrijkste prijs voor jonge kunstenaars, waarmee van hem werd verwacht dat hij klassieke kunst zou bestuderen en kopiëren in Spanje, Italië en Frankrijk. Op zijn reis ontdekte hij echter de moderne kunst van zijn tijd, en Sluijters keerde uit Parijs terug met zijn hoofd vol nieuwe ideeën. Daar had hij een volledig nieuwe manier van schilderen ontdekt. Nieuwe composities en onderwerpen, maar vooral een compleet nieuwe benadering van kleur. Geen palet gebaseerd op bruin of grijs met zorgvuldig op elkaar afgestemde kleuren, zoals in Nederland gebruikelijk was, maar pure kleur, ongemengd en naast elkaar op het doek geplaatst. In dit portret is, afgezien van de kleurrijkheid, weinig van het modernisme te bespeuren. Sluijters laat vooral zien dat hij een goede schilder was.

Het was niet gemakkelijk om Nederlandse kunstliefhebbers van deze nieuwe richting te overtuigen. Sluijters' werk werd in deze periode regelmatig geweigerd op tentoonstellingen, wat zijn reputatie als rebels kunstenaar versterkte. Maar natuurlijk had hij ook kopers nodig. In 1907 ontmoette hij de kunstverzamelaar dr. J.F.S. Esser, die hem wel steunde en onder andere dit schilderij van hem kocht. Esser was een opmerkelijke man. Hij was op

jonge leeftijd Nederlands schaakkampioen geworden, werd als plastisch chirurg de grondlegger van de reconstructieve chirurgie, en was de ontdekker van veel belangrijke jonge schilders. In korte tijd, tussen 1906 en 1912, bouwde hij een enorme collectie op van werken van Nederlandse kunstenaars. In die tijd was hij huisarts in Amsterdam. Bevriende kunstenaars frequenteerden zijn praktijk aan de Willemsparkweg, van Breitner en Israëls tot Gestel, Mondriaan en Sluijters. Hij verwierf hun werk, soms in ruil voor een behandeling of het trekken van een kies. Voor Sluijters was Essers' steun tijdens deze moeilijke periode van essentieel belang.

In Essers' collectie bevond zich ook een tekening in gekleurd krijt, waarop dezelfde jonge vrouw lijkt te staan. Ze draagt een iets kleinere hoed en heeft haar mof opzijgelegd, maar is gekleed in een blauwe jurk en het kleine vossenbontje om haar nek is ook aanwezig. Met name door de prominente wenkbrauwen en donkere haar is duidelijk dat het dezelfde vrouw moet zijn. Esser verzamelde graag voorstudies voor schilderijen. Hij geloofde dat het karakter en de bedoelingen van de kunstenaar daarin beter tot uiting kwamen. Het is opmerkelijk dat de voorstudie en het schilderij zo lang bij elkaar zijn gebleven. Helaas weten we niet meer wie deze mooie jonge vrouw was. Het overgrote deel van de Esser-collectie werd na Essers' dood in 1946 geveild. Ons schilderij bleef echter lang in de familie. Essers' kleindochter herinnert zich dat het altijd op een prominente plek in de zitkamer van haar ouderlijk huis in Amsterdam hing. Zelfs Olga Esser, de dochter van Johannes Esser, heeft nooit geweten wie het zou kunnen zijn. Esser had zijn eerste vrouw, Olga Hazelhoff Roelfzema, in 1908 nog niet ontmoet—zij werd pas later door Sluijters geportretteerd.

Jan Sluijters was always in search of beauty. In this portrait of a beautiful young woman, he emphasised her striking brown eyes. Although it stems from an experimental period, it is remarkably realistic and demonstrates his technical skill. After discovering modern art in Paris, Sluijters became one of the most important innovators of Dutch painting. In this portrait this is particularly evident in the clear colour contrasts. In 1909 art collector Dr J.F.S. Esser, an important supporter at the beginning of Sluijters' career, bought the painting. The identity of the model remains unknown, but the work was preserved in the Esser family for many years.

J.C.B. (JAN) SLUIJTERS

1881 's-Hertogenbosch - 1957 Amsterdam

Landschap met molen

Olieverf/doek: 41,5 x 33 cm, 1907 (ca.)

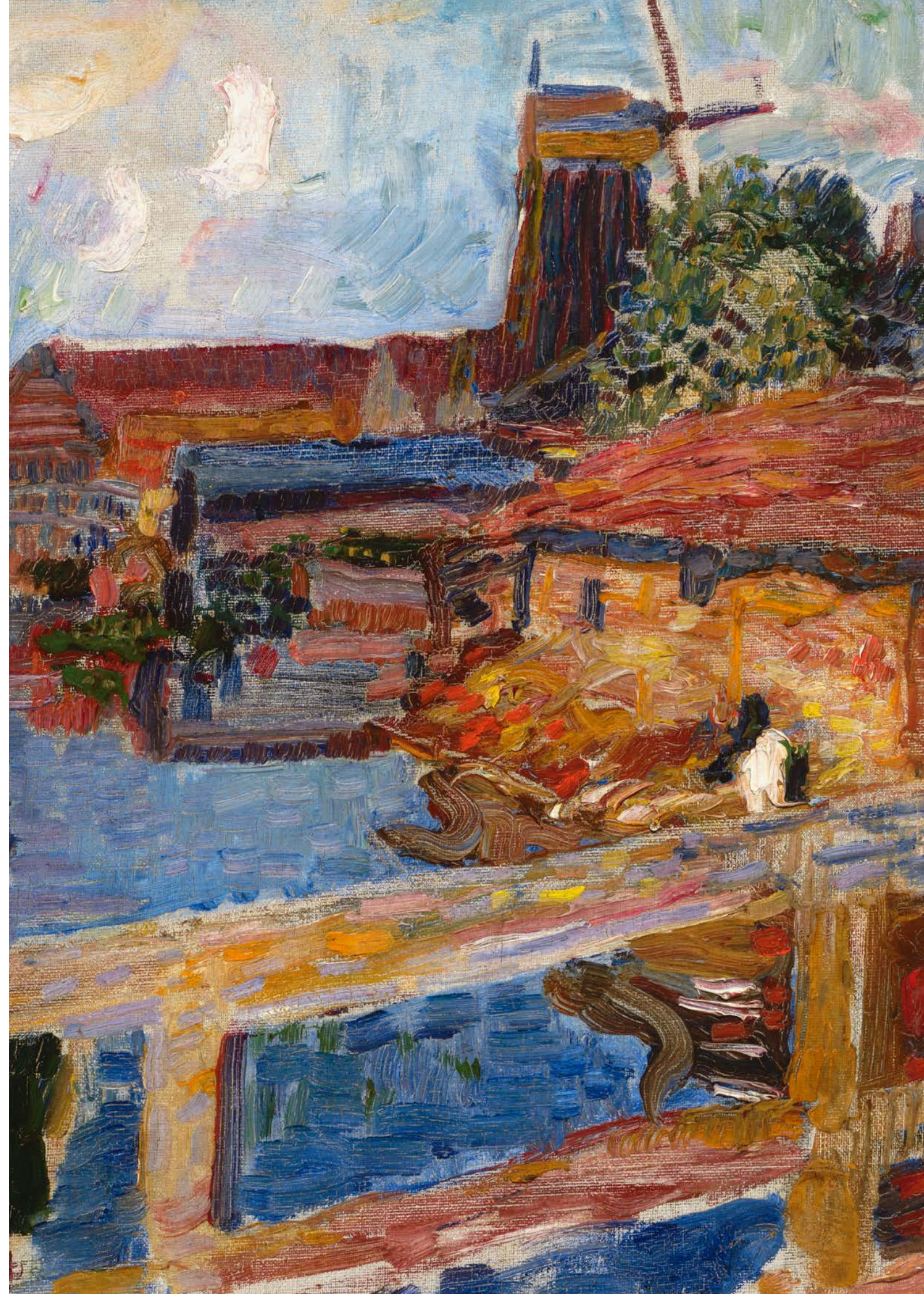
Een opmerkelijk schilderij uit Sluijters' meest experimentele periode. In 1907 schilderde hij regelmatig in de buurt van zijn huis aan de Kostverlorenstraat in Amsterdam-West. Hij raakte gefascineerd door de oude houtzaagmolens, de rommelige fabriekslocaties, huisjes en schuurtjes, en het water van de grachten. Van de vele tientallen houtzaagmolens die daar ooit stonden, heeft er slechts één de tand des tijds doorstaan: molen De Otter aan de Kostverlorenvaart. Dit is de molen die we in het schilderij zien. Enkele omliggende gebouwen bestaan nog steeds, waardoor de locatie ondanks alle nieuwbouw herkenbaar blijft. Het schilderij werd gemaakt vanaf de brug die later de Jan van Galenstraat zou heten, over de Kostverlorenvaart. De reling van de brug heeft een prominente plaats in het schilderij en creëert een groot gevoel van diepte.

Sluijters woonde op nog geen vijf minuten lopen hiervandaan. De snel veranderende stad was een thema dat al aan het einde van de negentiende eeuw door de kunstenaars van de Haagse en Amsterdamse School was ontdekt. Het was met name een geliefd onderwerp voor Breitner. Sluijters benaderde het echter heel anders. In 1904 had hij de Prix de Rome ontvangen. Deze reisbeurs was bedoeld voor het kopiëren van kunst van de oude meesters in Italië. Sluijters was echter meer geïnteresseerd in de allernieuwste kunst die in Parijs te zien was. Het werk dat hij in 1906 terugstuurde naar de commissie die moest beslissen over verlenging van de beurs, bleek sterk geïnspireerd te zijn door de spontane schilderwijze en de levendige kleuren van de moderne schilders aldaar, zoals Toulouse-Lautrec, Derain, Matisse en Van Dongen. De Prix de Rome-commissie was geschokt. Ze beschuldigden Sluijters ervan onder meer "alle gezonde kunstbeginselen te hebben verlaten om de valse verfijning van de nieuwe Franse richting te omarmen, door grote minachting voor de schoonheden van de schildertechniek en door een vals streven naar opzettelijk nieuwe kleurharmonieën en rauwe hartstocht".

Sluijters verloor zijn beurs maar had direct naam gemaakt als groot vernieuwer van de schilderkunst. Terug in Nederland voltooide hij het grote schilderij Bal Tabarin (nu in het Stedelijk Museum Amsterdam), zijn herinnering aan het Parijse nachtleven. Nadat Sluijters zijn jaarlijkse toelage verloor, kon hij niet langer zulke ambitieuze, moderne werken maken. Zijn roem bracht hem niet veel, en hij kon niet van zijn kunst leven. Hij verkocht weinig schilderijen en verdiende zijn brood voornamelijk met boekillustraties.

In deze periode schilderde hij vooral kleine landschappen waarin hij experimenteerde met nieuwe manieren van schilderen. In ons schilderij, dat hij in hetzelfde jaar als Bal Tabarin maakte, herkennen we een schetsmatig pointillisme dat hij op vrije wijze toepaste. Het werk is opgebouwd uit een wirwar van stippen en streken, met korte streepjes op de voorgrond tot brede halen in de luchtpartijen. Op sommige plaatsen is de verf dik opgebracht; op andere plekken zien we het doek door de verf heen. Sluijters' werk werd regelmatig geweigerd op tentoonstellingen. In dit jaar leerde hij de kunstverzamelaar dr. J.F.S. Esser kennen, die hem wel steunde en onder andere dit schilderij van hem kocht. Esser bouwde een grote collectie werk van Sluijters op en was cruciaal voor hem tijdens deze moeilijke periode na zijn terugkeer uit het buitenland.

A remarkable painting from Sluijters' most experimental phase. After returning from Paris, where he had been inspired by the very latest art, he had to reinvent himself as an artist. He became captivated by old sawmills, cluttered factory sites, cottages and sheds, and the waters of the nearby canals where he lived. Here he painted this mill, which still exists today. He experimented with new techniques, using a loose form of pointillism that he applied freely. The work is composed of a tangle of dots and strokes, with short dashes in the foreground and broad sweeps in the sky areas.



L. (LEO) GESTEL

1881 Woerden - 1941 Hilversum

Bloemstilleven met Dahlia's

Olieverf/doek: 44 x 36,5 cm, 1912

Een grote groene gemberpot, gevuld met een uitbundig bloemstilleven van dahlia's. De bloemen vormen een explosie van kleur, die bijna het hele doek vult. Dit aantrek-

kelijke schilderij maakte Leo Gestel in de jaren waarin hij één van de grote vernieuwers was van de Nederlandse schilderkunst.



Rond 1912 was Leo Gestel bijzonder productief. In deze periode experimenteerde hij met allerlei moderne stromingen. De allernieuwste stroming uit Parijs was destijds het kubisme, waarvoor grote belangstelling bestond bij Nederlandse avant-gardisten als Gestel, Jan Sluijters en Piet Mondriaan. Het veranderde hun werk radicaal, maar ieder verwerkte die invloed op zijn eigen wijze. In het kubisme werden de vormen uit de werkelijkheid opengebroken en in geometrische patronen gevat, waaruit vervolgens een compositie werd opgebouwd. Gestel begon voorzichtig. Ons schilderij is een vroeg voorbeeld van deze ontwikkeling. We zien hoe de achtergrond een moderne, kubistische vormgeving heeft gekregen. De bloemen zelf, die met hun grote ronde vormen op zichzelf al bijna een abstracte compositie vormen, zijn veel realistischer geschilderd.

Gestel keerde vaak terug naar hetzelfde thema, dat hij steeds verder uitdiepte. Vanaf 1912 schilderde hij een serie bloemstillevens, waarvan ons werk een mooi voorbeeld is. In die serie experimenteerde hij met de nieuwste stromingen in de kunst, om zich deze eigen te maken. Hij neigde steeds meer naar abstractie, maar hij wilde nooit tot totale abstractie komen, omdat hij vreesde dat dit mensen zou afschrikken. In een brief aan zijn vriend Jan Slagter schreef hij: *'Als je in de kunst een vertaling van het moderne kunstconcept kunt realiseren, terwijl je de betekenis ervan voor de toekomst behoudt en het begrijpelijk houdt voor de conservatieven, dan heb je nuttig werk verricht.'* Een paar jaar later leidde al dat experimenteren tot de beroemde serie landschappen die hij op Mallorca maakte. Wat begon als een persoonlijke verwerking van buitenlandse invloeden, met name van de Parijse kubisten, groeide uit tot een geheel eigen stijl. Hij ontleende zijn kubisme nu direct aan de natuur. In zijn onderwerpen, landschappen en stillevens zocht hij naar grondvormen: vierkanten, driehoeken en cirkels, waaruit hij zijn composities opbouwde.

De Franse hoofdstad was voor Nederlandse kunstenaars in die tijd het centrum van de moderne kunst. Ook Gestel verbleef er geregeld, in 1911 samen met Jan Sluijters, "om het kubisme te ontdekken". Het fundamentele kubisme van Picasso en Braque ging hun echter te ver. Zij zagen in het kubisme vooral de mogelijkheid om het schilderij een moderne vormgeving te geven zonder de herkenbaarheid van de voorstelling aan te tasten. Ook in Nederland was in 1912 volop moderne kunst uit het buitenland te zien. De reizende internationale tentoonstelling met werk van de Italiaanse futuristen Severini, Boccioni en Carrà maakte enorme indruk en inspireerde Gestel tot een persoonlijke interpretatie van het kubistisch futurisme. In september was deze tentoonstelling te zien in de Amsterdamse galerie De Roos. Daarnaast werd het Duitse expressionisme, met onder andere Wassily Kandinsky,

in Rotterdam getoond, en in Amsterdam was op de tentoonstelling van de Moderne Kunstkring veel aandacht voor het Franse kubisme.

Bloemstilleven met dahlia's is een bijzonder schilderij uit een bijzondere periode in het oeuvre van Leo Gestel. Het laat goed zien hoe hij onvermoeibaar experimenteerde en zich razendsnel ontwikkelde. Net als Mondriaan en Sluijters schilderde hij rond 1910 met losse, expressieve stipjes en streepjes kleur om uitdrukking te geven aan zijn persoonlijke beleving van zijn onderwerp. Met deze stijl, het luminisme, wilden Nederlandse schilders een intensere ervaring van de werkelijkheid uitbeelden, met technieken ontleend aan het Franse pointillisme of divisionisme. Het ging hen om het overbrengen van het gevoel dat de werkelijkheid bij hen opriep, en kleur was daarvoor het middel bij uitstek. Zo konden zij het realistische schilderen achter zich laten. Een vergelijkbare verhevigde versie van de werkelijkheid zocht Gestel een jaar later in schilderijen met grote, gestileerde kleurvlakken en stevige contourlijnen, een heel andere stijl. In 1912 zette hij een nieuwe stap, waarvan we in *Bloemstilleven met dahlia's* het allereerste, voorzichtige begin zien. Het resultaat is een aantrekkelijk schilderij, gemaakt op een scharnierpunt in de ontwikkeling van Leo Gestel.

Leo Gestel was one of the most significant innovators in Dutch painting at the start of the last century, alongside Jan Sluijters and Piet Mondriaan. He painted Still Life with Dahlias during a period when he began exploring Cubism. In this work, there is a distinct contrast between the Cubist background and the more realistic depiction of the flowers. The painting is part of a series of flower still lifes in which Gestel incorporated modern influences without becoming fully abstract. With this piece, he took an initial, cautious step towards a new, modern visual language. The result is an appealing painting created at a pivotal moment in Leo Gestel's development.





J.C.B. (JAN) SLUIJTERS

1881 's-Hertogenbosch - 1957 Amsterdam

Staand naakt

Olieverf/doek: 100,5 x 80,5 cm, 1930 (ca)

Jan Sluijters heeft in zijn lange carrière talloze onderwerpen geschilderd: landschappen, stillevens, bloemstukken en portretten. Toch is hij bij een groot publiek vooral bekend geworden als schilder van vrouwen. Vooral door zijn naakten verwierf hij faam, maar aan het begin ook kritiek. Zijn naakten werden vaak als aanstootgevend ervaren. In de preutse tijd aan het begin van de 20^e eeuw was het realistische naakt zeker geen algemeen aanvaard onderwerp in de beeldende kunst. In de kunstgeschiedenis zijn vaak naakte mensen te zien op schilderijen en beeldhouwwerken, maar meestal in een mythologische of Bijbelse setting. Er was altijd een hogere betekenis in het kunstwerk die de naakten acceptabel maakte.

Sluijters behandelde zijn vrouwelijke modellen als een individueel onderwerp, als objecten van schoonheid, zonder het naakt in een verhalende context te plaatsen. Zijn schilderijen veroorzaakten dan ook in de eerste decennia van de 20^e eeuw veel opschudding. Twee series naakten uit 1911 werden zelfs verwijderd uit de tentoonstelling van De Moderne Kunstkring in het Stedelijk Museum in Amsterdam, omdat zij 'onbehoorlijk, onkuis, aanstootgevend en ergerlijk voor het publiek' zouden zijn. Zelfs in de jaren veertig gebeurde het nog dat zijn naakten op last van de burgemeester uit een tentoonstelling werden verwijderd. Tegenwoordig behoren deze schilderijen tot zijn meest geliefde doeken.

In het begin poseerden vooral zijn eerste en tweede echtgenotes - Bertha en Greet - voor hem. Vanaf de jaren twintig werkte hij vaker met andere modellen. Tijdens zijn lange carrière bleef het vrouwelijke naakt één van Sluijters' favoriete onderwerpen, bij voorkeur gecombineerd met een kleurig element zoals een boeket bloemen of bonte stoffen. Vaak voegde hij stillevenmotieven toe. Op ons schilderij zien we een model dat we in de jaren dertig vaker tegenkomen. De jonge blonde vrouw, die veel lijkt op de bekende Eva uit Museum Arnhem, is hier afgebeeld als schildersmodel in de studio. Zij poseert voor een blauwgrijs gordijn waartegen enkele schilderijen zijn neergezet. De compositie wordt aan de linkerkant afgesloten door een rode lap stof.

In de late jaren twintig was Jan Sluijters, na jaren van experimenteren, geleidelijk teruggekeerd naar een directe en onopgesmukte realistische manier van schilderen. De werkelijkheid werd door hem niet langer geïdealiseerd of vervormd; de schoonheid van die werkelijkheid stond centraal. "Hij die jarenlang hartstochtelijk met complicaties heeft geworsteld, is eindelijk op weg naar eenvoud.

Zonder het hele spectrum op te geven, groeien alle genres naar eenvoud en natuur. Geen wervelwinden meer in zijn stillevens, het vuurwerk is gedoofd, zijn draaiende caleidoscoop grijpt de overweldigde toeschouwer niet meer", schreef een criticus.

Die eenvoud spreekt ook uit ons schilderij. "Er heerst een comfortabele stilte rond de prachtige objecten en wanneer zo'n aristocratisch naakt zich bij het tafereel voegt, zal een diepgaande eenvoud de aandacht van de toeschouwer volledig in beslag nemen. Deze naakten, ontdaan van elk mogelijk 'isme', worden weergegeven in nobele majesteit; alle geweld is verbannen, een tedere menselijkheid stroomt door de milde vormen", vervolgde hij.

In zijn vroege jaren had Sluijters vrijwel alle nieuwe -ismen in de schilderkunst verwerkt: fauvisme, luminisme en expressionisme, totdat hij zijn eigen stijl had gevonden. Net als veel andere kunstenaars in de jaren twintig maakte hij een *retour à l'ordre*: een terugkeer naar een gematigd klassiek figuratieve stijl. Maar zijn terugkeer naar het realisme maakte hem allesbehalve een ouderwetse schilder. Want wat niet veranderde, was zijn enorme plezier in het schilderen en zijn uitbundige en geraffineerde kleurgebruik. Zelfs na de oorlog bleef zijn werk een belangrijke inspiratiebron voor de kunstenaars van de CoBrA-beweging. De criticus Kasper Niehaus schreef: 'Hij stak alle stromingen over zonder erin te verdrinken.' In contrastrijke, felle kleuren en stoutmoedige verfstreken ontstonden kleurrijke landschappen, uitbundige bloemstilleven en portretten van prominente Nederlanders. Sluijters maakte veel liefdevolle portretten van zijn gezin, maar vrouwen, naakt of gekleed, bleven zijn favoriete onderwerp.

Throughout his extensive career, Jan Sluijters painted a wide range of subjects, but he is best known for his female nudes. In the prudish early 20th century, these works caused quite a stir because he depicted the nude without any mythological or narrative justification. Despite early criticism and even censorship, his nudes are now among his most highly regarded works. After years of experimentation, Sluijters returned in the late 1920s to a straightforward, realistic style, where simplicity and the beauty of reality took centre stage. His exuberant use of colour and joy of painting remained characteristic of his work.

C.T.M. (KEES) VAN DONGEN

1877 Delfshaven - 1968 Monte Carlo

Madame Gigandet

Olieverf/doek: 59 x 32 cm, 1920 (ca.)

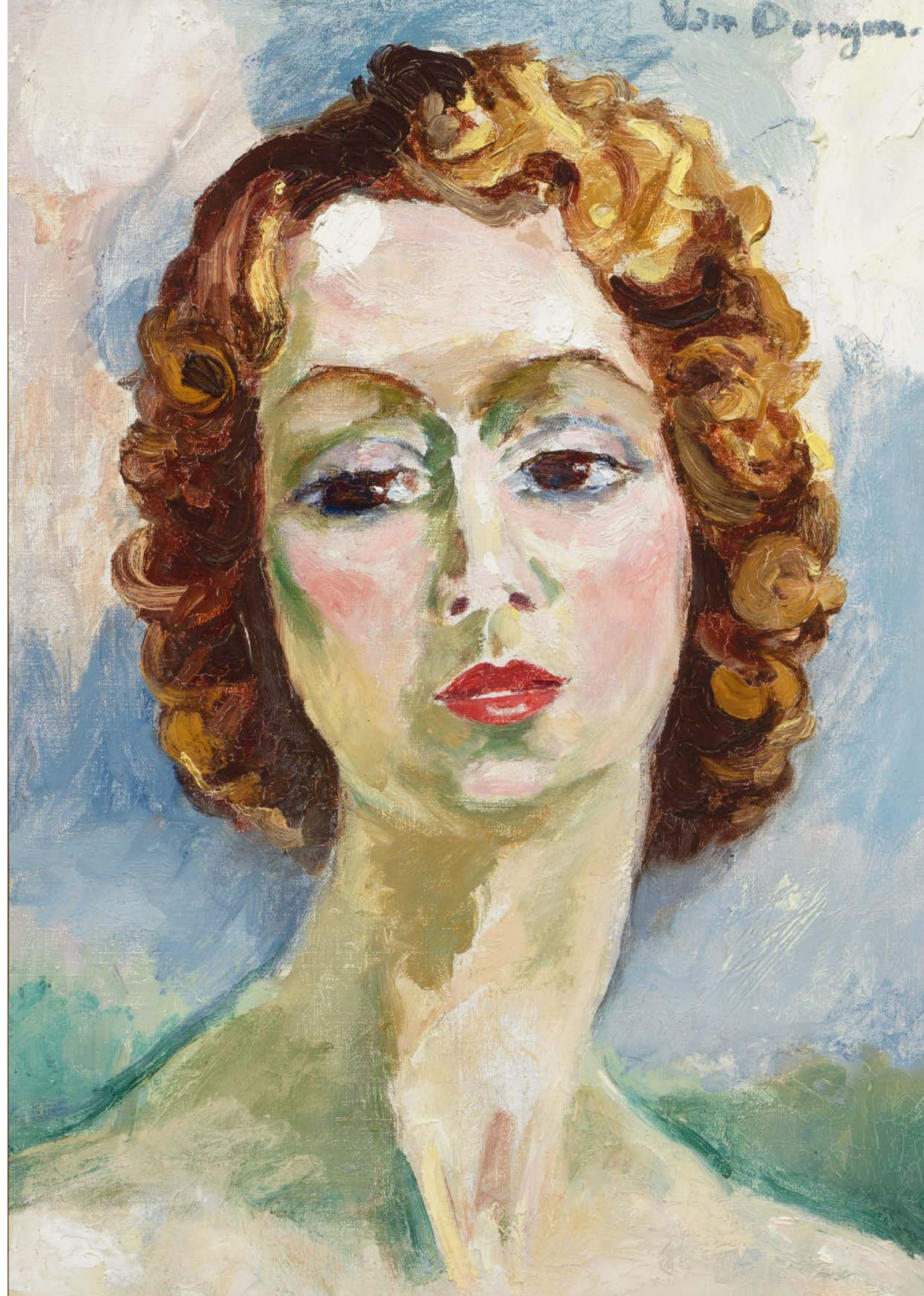
In een beschrijving voor een Nederlandse krant rekende correspondent W.F.A. Röell Kees van Dongen in 1920 *“samen met Picasso, Matisse en Derain... tot de grootste kunstenaars die in Frankrijk wonen.”* Inderdaad was Van Dongen, na een moeilijk begin, al snel opgeklommen naar de top van de Franse kunstwereld. Hij was uitgegroeid tot één van de meest gewilde portretschilders van de internationale beau monde. Zijn schilderijen reflecteren het schoonheidsideaal en de luxe van het moderne stadsleven van de *Roaring Twenties*. Het portret van Madame Gigandet behoort onmiskenbaar tot deze traditie. Aan het begin van zijn carrière was het voor hem duidelijk dat hij naar Parijs moest als hij het wilde maken als kunstenaar. Voor een aspirant-kunstenaar rond de eeuwwisseling van de 20e eeuw was er maar één plek waar hij moest zijn. *'Parijs trok me aan als een baken'*, zei Van Dongen later. Hij verhuisde in 1899 naar de Franse hoofdstad. In zijn begintijd trok hij veel op met een andere buitenlander met een grote toekomst: Pablo Picasso. Samen werkten ze in Le Bateau-Lavoir in Montmartre, een beroemde woonplaats en trefpunt voor talloze schilders, schrijvers en dichters.

Van Dongen werd de chroniqueur van de Parijse *demi-monde*: het nachtleven, de cabarets en de circussen in Montmartre en Pigalle. Vrouwen werden al snel zijn belangrijkste onderwerp. Hij vond zijn modellen vaak in de wereld van dansers, artiesten en cabaretiers en schilderde ze in felle kleuren met grote, zwartomrande ogen. Hij zei: *'Ik geef uiting aan mijn verlangens door ze in beelden uit te drukken... Ik hou van alles wat glinstert, van schitterende edelstenen, van mooie vrouwen die vleselijk verlangen opwekken... Door te schilderen kan ik dit alles ten volle bezitten.'*

Na de Eerste Wereldoorlog had Van Dongen zijn aandacht verlegd van de *demi-monde* naar de *high society*. Hij vond toegang tot de chique salons en mondaine bals van de internationale elite en groeide uit tot één van de meest gevraagde portrettisten in Frankrijk. Ook door de extravagante feesten die hij gaf, werd hij het middelpunt van het wilde nachtleven van die tijd. Het portret van Madame Gigandet vormt een weerspiegeling van de bedwelmende sfeer van Parijs in de jaren '20 van de twintigste eeuw. De langgerekte, sierlijke contouren van de moderne vrouw werden kenmerkend voor zijn werk. Het expressieve kleurgeweld van zijn fauvistische jaren raakte op de achtergrond, Van Dongen richtte zich nu meer op elegantie, verfijning en glamour.

Tegen een achtergrond die een landschap suggereert, een blauwe lucht met wolken en groen, komt het gezicht van Madame Gigandet naar voren in een bijna filmisch licht. De geportretteerde, weergegeven zonder sieraden of kleding, maar opgemaakt alsof ze op het punt staat uit te gaan, straalt een gracieuze, loom-sensuele elegantie uit. Opvallend zijn de overdreven lange, gebogen hals en de grote ogen. Omdat ze oogcontact vermijdt met de schilder, en dus ook niet met de toeschouwer, blijft ze afstandelijk en enigszins ongenaakbaar, ondoordringbaar voor onze onderzoekende blik. Er hangt een duidelijke sfeer van mysterie rond het model. Haar raadselachtige uitdrukking biedt weinig inzicht in haar karakter, haar innerlijke gedachten of de emoties die ze voelt terwijl ze voor de kunstenaar staat. Mevrouw Gigandet is een object van schoonheid geworden in de handen van Kees van Dongen. De kunstenaar modelleerde het licht met brede verfstreken die onmiddellijk de aandacht vestigen op het schilderproces zelf: elke beweging van het penseel, elke laag verf is zichtbaar en tastbaar op het doek. Lange, vloeiende lijnen worden afgewisseld met kortere, kriskras geplaatste kleurtoetsen waarmee Van Dongen het subtiele dansen van het licht over de huid van het model weergaf. De weelderige en genuanceerde textuur die hierdoor ontstond, is kenmerkend voor zijn virtuoze beheersing van kleur en toets. De verworvenheden van het fauvisme liet Van Dongen niet los. Ook hier zien we de groene schaduwen in het gezicht, die Matisse vijftien jaar eerder nog zoveel kritiek hadden opgeleverd. Ondanks het vrije kleurgebruik en de stilistische vrijheden die Van Dongen zich permitteerde met de anatomie van het model — de lange hals en de grote ogen — doet het portret volkomen natuurlijk aan. Mevrouw Gigandet zal waarschijnlijk gevonden hebben dat ze er mooi op stond. In elk geval is het portret bijna een eeuw in de familie gebleven.

Dutch artist Kees van Dongen became one of Paris's most celebrated portrait painters. After his Montmartre years, he turned to high society, developing a glamorous style with elongated contours and subtle light. Madame Gigandet exemplifies this aesthetic: a modern, mysterious feminine ideal in vibrant colours with theatrical eyes and a long neck. Despite its free interpretation, the work appears natural. It remained in the family for nearly a century.



ROBERTO PAYER: "I CANNOT LIVE WITHOUT ART"



Roberto Payer moves through the art world as he once walked through the hotel lobbies of his career: with an eye for detail and a strong sense of atmosphere and hospitality. For ten years, he has

been chairman of the Supervisory Board of PAN Amsterdam, a role that suits him perfectly. As a lover of art and a former CEO of Hilton Amsterdam and the Waldorf Astoria, he cannot live without it: "Art is like food to me: needed every day."

HOSPITALITY

Anyone who meets Payer sees a man with the charm of an Italian gentleman and the calm of someone who knows what is truly important. Art is part of that, as a daily dialogue. "A work of art must open something up within yourself," he says. He sees PAN as an event. Hence, expertise in art is not required for his role. "That's what we have the board for. They are all senior art dealers, such as Bob Albricht. What I bring as a hotelier has everything to do with hospitality, quality and leadership. Furthermore, in Mark Grol we have a wonderful director who understands precisely what the public and dealers need. We have such a good team now that I'm actually no longer needed myself."

NEW ENERGY

Partly through PAN, Payer has come to know Kunstgalerij Albricht well. In founder Peter Albricht, Payer recognised the same craftsmanship: the ability to make knowledge sound like a whisper. An art dealer who did not push, but invited. And in Peter's son, Bob Albricht, Payer sees the energy of the new generation: more international, more analytical, yet with the same love for art that transcends everything. It is precisely that combination that appeals to him: continuity without rigidity, innovation without hype. In an art market that is becoming ever more digital, Payer continues to advocate the importance of truly looking. Not at pixels, but at paint, light, and imperfection. And trends? "I'm not one for those. They pass. I go for style and quality. For things that last. Antiques and paintings are part of that. They tell a story."

TRUST

Another fine story is the planned establishment of Kunstgalerij Albricht in the Hilton in Amsterdam. Payer had developed the plan together with Peter Albricht. An art dealership would occupy the shopping gallery leading to restaurant Roberto's. "We discussed it for a very long time and almost executed the idea, but ultimately Peter decided not to go through with it and to remain in Oosterbeek. Now, therefore, in that beautiful 19th-century town hall. Albricht is an art dealership that knows what they are doing. They stick to their expertise. No strange excursions into other art forms. That focus marks Bob as a master of the painting genre around 1900. That specialism leads to great trust among art buyers. If you buy from Albricht, you know it's good. He really is the top of the Netherlands. I've watched Bob grow up and have known him for thirty years. He knows exactly what he's talking about. Eloquent and full of stories. With him, it's always about the quality of paintings. That appeals to me."

BEING OPEN AND BUYING

Under Payer's chairmanship, PAN Amsterdam has grown into a fair where quality and intimacy elevate each other. He guards that balance with the ease of someone who led the most prestigious hotels for years: no noise, no haste, no compromises. "A fair is not a marketplace," he says. "It is a meeting place where you may stand still for a moment." When asked about the moment at PAN that has stayed with him most over all those years, he doesn't offer a grand tale of record sales or VIP evenings. Payer prefers to talk about the couple who stood looking at a painting by Isaac Israels for a long time, only to confess that they felt as though the artist were still breathing. "That's where it happens," he says. Payer himself bought his first serious work of art at a young age, a print by Dalí. It still hangs in his home. "That really did something to me. Art must speak to me. And I like to pass that on to young art buyers: be open and just start buying. Then a world opens up for you."

BEAUTY

Payer's contribution to the art world may, without modesty, be described as substantial. He has sat on countless boards where art was present, from Felix Meritis to the Nieuwe Kerk, from film festivals to the Tulip Festival. Collaborating and creating something beautiful with others is always paramount for him. Perhaps that is the essence of Roberto Payer: someone who sees the art world not as a system but as a collection of pleasant encounters. Someone who knows that beauty reveals itself only to those willing to take the time. And someone who, precisely because of that, forms the perfect bridge between tradition and the future, between the worlds of Albricht and PAN. A man who, like good art, does not overpower but endures.

ABOUT ROBERTO PAYER

For his contributions to the global hospitality industry, Roberto Payer has been honoured several times. In 1995, he was named the Most Distinguished Hotel Manager of the Year. He received the Frans Banninck Cocq Medal for his services to the city of Amsterdam. Italian President Napolitano appointed him Grand Officer in the Ordine della Stella d'Italia. He was also nominated General Manager of the Year by Virtuoso, the association for the world's leading travel and hotel industry. The highlight was his appointment as Officer in the Order of Orange-Nassau for his contributions as a hotelier with a career spanning more than 50 years at Hilton, as well as for his board positions in numerous social, educational and cultural organisations.

A.C.P. (CHARLEY) TOOROP

1891 Katwijk - 1955 Bergen

Papavers

Olieverf/doek: 65 x 52 cm, 1940

Op het schilderij *Papavers* zijn drie bloemen in close-up afgebeeld. Ze vullen het beeldvlak volledig, tegen de achtergrond van een klein bosje. We zien zelfs een stukje lucht. Toch lijkt er nauwelijks ruimte in het schilderij te zijn. De diepe, verzadigde roden van de klaprozen steken levendig af tegen de koelere, vaak blauwachtige of grijs-groene achtergrond. Dit kleurcontrast verhoogt de intensiteit van de voorstelling en trekt de blik onvermijdelijk naar de bloemen. Het samenspel tussen warme en koele tonen versterkt het gevoel van diepte en laat de klaprozen bijna tastbaar naar voren komen. Het is een portret van drie klaprozen, even intens als de portretten waarmee Charley Toorop beroemd werd.

Dit schilderij was een geschenk van Charley Toorop aan haar vriend Jaap Hemelrijk, ter gelegenheid van zijn 40-jarig huwelijk. Hemelrijk was rector van het Mummelius Gymnasium in Alkmaar en woonde in Bergen, waar ook Charley Toorop sinds 1921 woonde in haar atelierwoning De Vlerken. Deze villa, die ze met hulp van haar vader had laten bouwen, was een belangrijke plek voor haar. Hier had ze een goed atelier, waar bekende schilders, architecten en schrijvers zoals Leo Gestel, Gerrit Rietveld en Adriaan Roland Holst graag kwamen. Charley Toorop reisde veel en verhuisde vaak, maar De Vlerken hield ze haar hele leven. Hemelrijk behoorde tot de groep, veelal kunstzinnige, vrienden die daar bijeenkwamen. Hij had grote belangstelling voor moderne kunst. Hij vulde zijn school met schilderijen die hij had geleend van de Bergense kunstverzamelaar Piet Boendermaker en was betrokken bij de kunstenaars van de Bergense School. In 1932 was hij één van de initiatiefnemers van de Bergense Kunstkring. Bekende schilders, waaronder Charley Toorop, brachten een schilderij in en de inwoners van Bergen konden erop bieden. De hoogste bieder kreeg het schilderij; de opbrengst werd gebruikt om jonge kunstenaars in moeilijkheden te ondersteunen.

Als dochter van de succesvolle kunstenaar Jan Toorop had Charley de kunst van huis uit mee. Te oordelen naar de vele kinderportretten die haar vader van haar maakte, bracht ze veel tijd door in zijn atelier. Toch was ze niet voorbestemd om kunstenaar te worden; haar ouders wilden dat ze een carrière als musicienne zou nastreven. Met kenmerkende vastberadenheid wist ze zich desondanks te vestigen als schilderes met een eigen unieke stijl: een solide, intens expressief realisme. Aanvankelijk werkte ze in een kubistische en expressionistische stijl. Begin jaren dertig vond ze haar eigen vorm, waarin ze een

eigenzinnig oeuvre creëerde; een krachtig realisme, met scherp gedefinieerde vormen en expressieve kleuren. Hiermee werd ze één van de belangrijkste Nederlandse kunstenaars van de 20^e eeuw, die een prominente positie innam in een toen door mannen gedomineerde kunstwereld.

Toorop werd beroemd om haar indringende portretten met grote ogen. Aanvankelijk schilderde ze voornamelijk landschappen en (zelf)portretten. Vanaf 1930 richtte ze zich op arbeiders en boeren. Tijdens de Tweede Wereldoorlog verschoof haar belangstelling naar gewone mensen die onder de ellende van de oorlog leden. Vooral in de tweede helft van haar leven schilderde ze ook vaak stillevens, bloemen en bomen.

Papavers toont, net als de portretten, dezelfde intense manier van kijken. Voor de toeschouwer worden de klaprozen meer dan bloemen: ze zijn onontkoombaar aanwezig. Toorop streefde naar een intense weergave van de werkelijkheid, zoekende naar haar eigen bevoegen kunstenaarschap. Realisme was haar uitgangspunt. Vandaaruit zette ze haar eerste stappen naar wat ze zelf 'geïnspireerde verbeelding' noemde: een intensere beleving van de natuur. In *Papavers* toont Toorop haar streven naar die 'geïnspireerde verbeelding'. Realisme blijft de basis, maar de expressieve kracht en monumentale compositie tillen het onderwerp boven het alledaagse uit. Ze bleef trouw aan de zichtbare werkelijkheid, maar wilde tegelijkertijd een diepere emotionele laag aanspreken.

Volgens H.P. Bremmer, kunstadviseur van Helene Kröller-Müller, was zij de opvolgster van Van Gogh. Hij zei: "*Charley Toorop is iemand die het leven durft aan te kijken, zoals slechts weinigen die gave bezitten.*"

Charley Toorop's painting Poppies depicts three vivid red flowers that stand out sharply against a cooler background. The bold colours and monumental composition make the flowers almost tangible and convey the intensity of a portrait. As the daughter of the renowned painter Jan Toorop, Charley developed her own distinctive style: expressive realism with sharp forms and striking colours, establishing her as a leading figure in Dutch figurative art. Poppies embodies her pursuit of 'inspired imagination': revealing a deeper emotional layer within visible reality. While realism remains its foundation, the expressive power and monumental composition lift the subject above the everyday.





C.J. (KEES) MAK

1876 Amsterdam - 1967 Amsterdam

Nachtcafé

Olieverf/doek: 69 x 52 cm, 1910

Rond 1910 maakte Moks meerdere malen een schilderij met de titel *Nachtcafé*. Steeds zien we het portret van een vrouw met een hoed, rokend aan een tafeltje of aan de bar van een café, met een glas voor zich. Ze blaast rook uit, terwijl ze ons aankijkt. Het wolkje rook dat uit haar mond ontsnapt, bedekt steevast een deel van haar gezicht. Een dergelijke vrijgevochten vrouw die 's nachts in een café zat, betekende in die tijd natuurlijk weinig goeds en boezemde afschuw en tegelijkertijd fascinatie in. Een criticus beschreef één van deze schilderijen als volgt: *“Zij rookt een sigaret. Den rook stuift zij brutaal het café in, leunend op een elleboog. (...) Heel dit werk is een-en-al leven”*. Een Duitse criticus sprak van *“Damen von zweifelhaften Genres”*.

Rokende vrouwen werden als zeer onfatsoenlijk beschouwd. In 1910 werd het schilderij *Vrolijk gezelschap* van Moks, waarop een vrouw met een sigaret te zien was, geweigerd door het Stedelijk Museum in Amsterdam. Het werd, met die rokende vrouw, aanstootgevend gevonden. Dit leidde tot een breed uitgesponnen controverse in de Nederlandse pers.

Op de Jaarlijkse Tentoonstelling van de Vereeniging St. Lucas in het Amsterdamse Stedelijk Museum in 1911 had Moks een eigen zaal met negen schilderijen. Ook ons schilderij was daar te zien. De schrijver Frederik van Eeden schreef erover: *“er is een vrouwe-portret, monsterlijk als een koortsdroom, geklad als door een kind. In de tijden van het ergste verval onzer kunst werden geen schrikkelijker producten van wansmaak en onmacht aan den wand gehangen.”* Gelukkig waren andere critici positiever. Een recensent roemde het kleurgebruik van Moks, dat hij 'blond' noemde: *“En het blondst is wel ‘Nachtcafé’, waarin ook de actie zoo uitnemend is gegeven. (...) Dat hij zich door hard en ernstig werken thans geheel los heeft gemaakt van zijn leermeester Breitner, zal gaarne ieder getuigen.”* Het schilderij kostte 150 gulden en werd op de tentoonstelling direct verkocht.

In het jaar waarin hij ons schilderij maakte, koos Moks zijn onderwerpen steeds vaker uit het nachtleven. Daarvoor deed hij inspiratie op in Parijs. Moks woonde slechts korte tijd in de Franse hoofdstad, maar keerde er regelmatig terug. Hij was bevriend met Kees van Dongen en ging ongetwijfeld ook veel om met Isaac Israëls, die lang in Parijs woonde. Zij kenden elkaar goed uit Amsterdam en schilderden vaak dezelfde onderwerpen. Moks was

gefascineerd door de wereld van het kunstlicht, nog nieuw in die tijd, en door het nacht-, theater- en circusleven. In cabarets, revues en circussen zocht hij voortdurend naar onderwerpen. Waar Moks bij voorkeur het toneel schilderde, richtte Israëls zich liever op het publiek.

Ons schilderij is zeer impressionistisch geschilderd, met brede, snelle verfstreken. Het is de manier van schilderen die ook Isaac Israëls toepaste en we zien hier hoe Moks in zijn begintijd nog door hem werd beïnvloed. Deze schildertrant verschilt sterk van het latere werk van Moks, dat zich kenmerkt door grote vlakken felle kleuren op monumentale doeken. Door die grote formaten was zijn werk niet altijd goed verkoopbaar; de meeste mensen hadden er simpelweg geen ruimte voor. Wat ons schilderij zo aantrekkelijk maakt, is dus niet alleen de virtuoze impressionistische toets waarmee de sfeer van een druk, rokerig café is geschetst, maar ook het veel handzamere formaat. De Franse hoofdstad werd Moks' tweede thuis. In 1911 werd hij benoemd tot lid van de Parijse Salon d'Automne, een belangrijke tentoonstelling van moderne kunst, waar hij een jaar eerder voor het eerst had geëxposeerd. Hij kon nu elk jaar zijn werk inzenden zonder gejureerd te worden en zou tot aan de Tweede Wereldoorlog deelnemen aan deze salons. In de jaren twintig en dertig verkocht Moks veel werk in Frankrijk. Zijn elegante tuinfeesten, zijn rokende vrouwen, zijn dansparen en zijn theater- en circusvoorstellingen baarden ook in Nederland opzien, waar zo iets nog nooit was gezien.

Around 1910, Moks created several versions of Night Café, featuring a smoking woman in a bar as the central motif. At the time, this subject was seen as provocative and provoked both revulsion and fascination. Moks was particularly interested in the world of artificial light, which was still new at the time, explored through night-life, theatre, and circus life. He drew inspiration for this in Paris, where he experienced great success. The impressionistically painted Night Café showcases his early style and differs significantly from his later, monumental works.

His elegant garden parties, his smoking women, his dancing couples, and his theatre and circus performances also stirred controversy in the Netherlands, where nothing like this had ever been seen before.

G. (GEER) VAN VELDE

1898 Lisse - 1977 Cachan, Val-de-Marne (Frankrijk)

Composition

Olieverf/doek: 44 x 39 cm, 1955-1960

Geer van Velde baseerde zijn schilderkunst op de analyse van waargenomen vormen en hun ruimtelijke verhoudingen, die hij reduceerde tot een lineaire compositie van vlakbegrenzungen en kleurordeningen. Zijn werk evolueerde langzaam van schilderijen met een herkenbare voorstelling tot volledig abstracte werken. Die abstractie had echter altijd zijn basis in de zichtbare werkelijkheid. De dingen werden kleurvlakken, maar de ruimte tussen de dingen was minstens zo belangrijk. Zelf schreef hij: "Kijk eens naar dat potlood en die inktpot. Het essentiële is niet het ene of het andere maar de ruimte die er tussen beide is. Dat is heel iets anders dan hun omvang of perspectief. Wanneer je naar een steen kijkt, zie je één van zijn twee kanten, maar kennelijk kun je er ook omheen, je kunt naar de 'achterkant' kijken en dan beschouw je die steen als een los voorwerp, als een fragment, als iets wat in zichzelf voldoende is, een compleet ding. Toch ademt de steen en zou niet zonder de ruimte kunnen bestaan. Tegelijkertijd zie je al die opgeblazen dingen, ze zien eruit als rijpe vruchten van de boom der kennis, maar wat hen opblaast is die wilde ruimte, zoals de wind een laken doet opbollen... De dingen zijn valstrikken voor het licht; er is geen een die het licht niet wil binnenlaten, zelfs binnen de meest ondoorzichtige dingen is er licht."

Geer van Velde wilde dus niet alleen de dingen zelf schilderen, maar ook dat wat de dingen verbindt. Licht en ruimte maakte hij tot zelfstandige elementen, die hij in een zorgvuldig evenwicht samenbracht. Zo ontstonden abstracte stillevens in een geabstraheerde werkelijkheid. Het maken van een klein schilderijtje als het onze was een lang en intensief proces. Hij begon met het uitgebreid prepareren van het doek, waar hij verschillende lagen op aanbracht en monteerte het dan op een houten plank. Dan volgde een laag zinkwit. Daarop tekende hij met houtskool de lijnen van de compositie in de nog natte verf. Met een stuk krant depte hij de verf droog tot een mat oppervlak met zwarte lijnen ontstaan was. Op die basis begon hij te schilderen. Kleurvlakken werden aangebracht, die hij nadat ze gedroogd waren weer afschuurde met puimsteen. Daarna schilderde hij er weer overheen. Zo 'veroverde' hij het schilderij, zoals hij het noemde. Zijn aandacht ging vooral naar de manier waarop het schilderij het licht weerkaatste of absorbeerde. Voortdurend draaide hij het schilderij

om de verschillende soorten lichtval te bestuderen. De matte, subtiele kleuren die zo kenmerkend zijn voor zijn werk kwamen zo tot stand.

De Iers-Franse schrijver Samuel Beckett was een groot bewonderaar van Geer van Velde en van diens broer Bram. Hij verdedigde hun werk hartstochtelijk en steunde de twee broers waar hij kon. In een essay met de titel *De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek*, gaf hij een rake karakterisering van het werk van Geer van Velde: "Wat kun je zeggen over die verschuivende perspectieven, die levende contouren, die uit mist gesneden vormen, dat evenwicht dat elk moment verbroken kan worden, verbroken wordt en zich weer herstelt onder de blik van de toeschouwer? Hoe moet je spreken over die kleuren die ademen, hijgen? Over dat krioelende stuwsel? Over die gewichtloze, krachteloze, schaduwloze wereld? (...) Hier is alles in beweging, zwemt, vlucht, keert terug valt uiteen en herstelt zich weer. Alles houdt onophoudelijk op. Het lijkt een opstand van moleculen, het binnenste van een steen, in de fractie van een seconde voordat hij uiteenvalt." Mooier is het werk van Geer van Velde niet te beschrijven.



Geer van Velde's painting practice was rooted in his observations of the world around him. He analysed the forms and the space occupied by objects, simplifying them into lines that outline planes where colours are arranged. His work gradually evolved from paintings with recognisable representations to fully abstract com-

positions. However, this abstraction always remained connected to visible reality. Things became colour planes, but the space between objects was equally significant. He rendered light and space as independent elements, which he balanced carefully. As a result, abstract still lifes emerged within an abstracted reality.



K. (KAREL) APPEL

1921 Amsterdam - 2006 Zürich (Zwitserland)

Red Personage

Acrylverf/papier/doek: 57 x 76 cm, 1975

Felle kleuren, duidelijke contouren en een bijna sculpturaal gebruik van verf. Uit de lagen doemt direct een voorstelling op en we herkennen twee ogen en een mond. Het is een oerbeeld, een afschrikwekkend masker dat in elke ruimte een krachtige aanwezigheid heeft.

Dit schilderij kan niet anders dan een werk van Nederlands grootste naoorlogse kunstenaar zijn: Karel Appel. Uitbundig, kleurrijk, spontaan, vitaal en krachtig is het werk van Appel altijd geweest, vanaf het begin van zijn schilders-carrière, al is hij zich zijn hele leven blijven vernieuwen.

'Als ik schilder,' schreef hij in het jaar waarin ons schilderij ontstond, 'dan is de materie mijn uitgangspunt, omdat bewezen is dat de materie op z'n minst net zo rijk in mogelijkheden is als de geest – zo niet rijker.' In de daad van het schilderen lag voor Appel de essentie: het schilderij was de weerslag van een ontlading van creatieve spanning.

Appel begon met lang kijken, bouwde de spanning langzaam op en bracht dan uiteindelijk de verf, met alle opgekropte energie, als in een explosie op het doek aan.

Vervolgens bracht hij bewust structuur aan in de verf, waardoor een voorstelling tevoorschijn kwam. Zelf beschreef hij dit proces als: 'Ik sta voor mijn doek als een stuurman voor zijn radar; opeens kan er een beeld opdoemen uit het niets. Dat zijn de mooiste momenten, die doorbraak als ik schilder, wanneer uit de verfmassa opeens het schilderij naar voren schiet.' Appel schilderde nooit abstract, al benadert zijn werk dat wel sterk. Zo kwam hij tot zijn eigen, persoonlijke versie van traditionele genres als portretten, naakten en landschappen. De daad van het schilderen was de hoofdzaak, maar het thema, mens, dier of landschap, maakte het schilderij pas af. Hij werkte als een bezetene, maar nam daarbij wel veel tijd om naar het schilderij te kijken en om de verf in de juiste kleur te mengen.

De acryltechniek die hij in dit werk gebruikte, zorgde voor een veel gladdere, vlakke afwerking dan zijn schilderijen in olieverf. Hier zien we niet de dikke klodders die zijn olieverfschilderijen kenmerken. Toch zijn er, als je goed kijkt, dikke lagen verf over elkaar heen te zien. De impasto is zo dik als de techniek toelaat. Door de korte droogtijd is het mogelijk verschillende lagen in korte tijd over elkaar aan te brengen zonder dat ze mengen. Dat geeft een heel ander effect dan bij de olieverfschilderijen, waar de kleuren vaak door elkaar heen lopen.

Karel Appel en de andere kunstenaars van Cobra zochten kort na de Tweede Wereldoorlog naar oorspronkelijke vormen van creativiteit, die zij vonden in kindertekeningen, Afrikaanse kunst, het surrealisme en de kunst van outsiders. Appel vond al snel dat hij al deze invloeden voldoende had verwerkt. 'Ik maak nu een krachtig primitief werk, krachtiger dan negerkunst en Picasso. Ik ben er door-

heen gestoten, door de muur van abstract, surrealisme enzovoort. Mijn werk houdt alles in,' schreef hij in 1947. Niet iedereen was daarvan overtuigd: Nederlandse kranten spraken van geknoei, gekladder en verlakkerij. De ophef was groot toen Appel in een interview zei: 'Ik rotzooi maar een beetje aan. Ik leg het er tegenwoordig flink dik op; ik smijt de verf ermet kwasten en plamuurmessen en blote handen tegenaan, ik gooi d'r soms hele potten tegelijk op.' De tentoonstelling van Cobra in het Stedelijk Museum in Amsterdam werd in 1949 een publiek schandaal. Teleurgesteld door alle negativiteit in Nederland vertrok Appel naar Parijs, waar hij al snel internationaal zou doorbreken.

Appel bleef in zijn kunst altijd zichzelf. Hij was niet politiek of intellectueel. Creativiteit stond centraal en dat maakt hem tijdloos. Zijn werk bewijst dat onbekommerde creativiteit en het verlangen naar de verloren onschuld van de kindertekening altijd actueel blijven.

Bright colours, clear contours, and an almost sculptural use of paint. An image swiftly emerges from the layers, and we recognise two eyes and a mouth. It is a primal image, a terrifying mask that commands a powerful presence in any space. This painting can only be the work of the Netherlands' greatest post-war artist: Karel Appel. Appel's work has always been exuberant, colourful, spontaneous, vital, and powerful, from the very beginning of his painting career, even as he continued to innovate throughout his life. For Appel, the essence lay in the act of painting: the painting was a reflection of a release of creative tension.



ADVENTURES OF AN ART DEALER

THE DEAL OF MY LIFE

An art dealer is seldom bored, yet adventure sometimes presents itself unexpectedly. A few years ago, I bumped into an old friend in London. Before long, we were deep in conversation about art. Behind Bond Street, we ducked into a pub. Dark wood, a tap with a patina, and two pints smiled at us. After the second sip, he looked at me and said: "Bob, I want to ask you something personal, in confidence."

In my world, that is not a sentence to take lightly. The question came from his wife. During her student days, she had befriended an aristocratic French family. Old money, old Paris. The parents had recently died in quick succession, and the estate had to be divided among the children. Plenty of assets, little cash. Property in Paris, a small château on the coast. And art. Serious art.

"Selling the property is easy," he said. "But the art... French masterpieces. Big names. Impressionists." He took a sip and let a silence fall that lingered too long to be coincidental. "But there are also a few Dutch paintings. One in particular."

I said nothing. You don't have to, as an art dealer. Silence is an instrument.

"Bob," he said, "would you be interested in those Dutch paintings, particularly that important work?" It had to be handled with the utmost discretion. A private sale. The family did not want anyone to know they were selling. And me? I had to remain in the background.

"Send me the information," I said. It arrived. And indeed: a masterpiece from 1889. Vincent van Gogh. No doubt about the name. Some uncertainty about the subject.

Average. Not iconic. But that is precisely the nuance that makes it interesting. Not every work by a master is a masterpiece. And that is exactly why it can sometimes be affordable. I asked for two weeks to consider. This could be the chance of a lifetime. You don't often get such a work in your hands. But questions arose. Why now? Why not through an auction house? Are there other bidders? Is it genuine? Is something wrong with it? Looted art? Is it too good to be true?



I did what I always do: homework. Swift and thorough. Catalogue raisonné: check. The work appeared in all the books, in all languages. Known, but never on the market recently. Last auction: 1965, Paris. Purchased by the father. Receipt present. Check. Art Loss Register, urgent request: clean. Museums: no objections. Competition: no trace at auction houses. At least, not publicly.

Intuition began to speak. It said: you need to see this painting. With your own eyes. Use your "gogme". So I went to Paris. Fourteenth arrondissement. Chic, but not ostentatious. Small apartment. The door was opened by a pleasant but distant lady. Suspicious, polite. Typically French. Her English was poor. My French was rusty. Together, we just about managed.

It was the
highest bid
I had made
ever made
on a single
painting

The painting lay on the table, wrapped in a towel. That moment, that unveiling, that's what you do it for. My heart rate quickened. There he lay. Van Gogh himself. Magnificent for its kind.

Beautiful brushwork, light in colour. The subject was reasonable, the hand unmistakable. I saw it immediately. The manner of painting. This felt right. And then I turned it over.

Stickers. Auction stickers. Yellow stickers with long black numbers. Next to labels from exhibitions (always a good sign), loans to museums. But those yellow stickers I recognised. They were recent, not sixty years old. My stomach tightened. What was this? The lady had said it had been in the family for sixty years. That was true. But those stickers? Had I been duped? Had it recently passed through an auction house? Had I missed something? I had checked everything. Or had there been a private sale?

I asked for more time. I spoke to a colleague. This was too big to decide lightly. Then the message came: the family gave me five days. A deadline. They themselves did not

know what the stickers meant. Five days. Why the rush? You've had it for sixty years. Why apply pressure now? Were there other bidders? Or did they want to force my hand?

They became harder to reach. The telephone went unanswered. It felt as though the painting were slipping from my grasp. Then I had an idea. I had to turn it around. Take the wheel myself. I decided to make an offer. Take it or leave it. All in. With conditions. Full transparency about those stickers. I said: "You may say you don't know, but I know they're from an auction house. You can't deny that. This is my offer. I'll pay whenever you ask. But I want clarity." It was the highest bid I had ever placed on a single painting.

"D'accord," said the lady. Then: "C'est trop bas." Too low. That was the moment everything shifted. I knew what her father had paid in 1965: 300,000 French francs. A fortune. If, sixty years later, you say that a very substantial offer is too low, you know one thing: you have a reference. And that reference was the auction house where those stickers were applied. The truth emerged. Two years earlier, the painting had been valued there for inheritance purposes. The mother had died. The auction house had conducted research. Applied stickers. The family had never looked into it. They had never examined the back. Hence the silence.

We negotiated. They wanted an extra hundred thousand. A lot of money. Eventually, we split the difference. I added fifty. They reduced by fifty. And then it was mine. A boyhood dream. After all, a Van Gogh doesn't come onto the market very often. Later, it hung at TEFAF as one of the highlights. It now hangs with an American collector. The finest deal of my life. And perhaps more importantly: the start of a new circle of clients. The publicity was enormous. New parties came forward. The market suddenly saw me as a world player.

EPILOGUE

This profession is all about tension. About the game between expert and private individual. About knowing there is more than meets the eye in a painting. That was proven once again. All's well that ends well. All parties happy. And the crux? Remain professional. Don't let yourself be fooled, not even by your own eagerness. Tick every box. Because a painting by such a world-famous master must not only be beautiful. It must be right. Every year, perhaps a thousand "Van Goghs" are offered. Maybe one in ten years is good. The rest: a waste of time.

And sometimes, just sometimes, you walk into a pub in London, and everything changes.

IN HER FATHER'S FOOTSTEPS?

FOUR FEMALE ARTISTS AND THEIR PATHS TO ARTISTRY

Text: Marie Boots



G.J. (GERARDINE) VAN DE SANDE BAKHUYZEN
(1826 Den Haag - 1895 Den Haag),
Rozen op bosgrond, Olieverf/doek: 30 x 47 cm



M.C.J.W.H. (MARGARETHA) ROOSENBOOM
(1843 Den Haag - 1896 Voorburg),
Tak met wilde rozen, Olieverf/doek: 90,5 x 65 cm

How does a woman become an artist in a world that does not expect it of her? For Gerardine van de Sande Bakhuyzen, Margaretha Roosenboom, Maria Vos and Charley Toorop, this was not an abstract question but a significant theme in their lives. These four women offer four fundamentally different answers to the same question.

Women in art is a subject attracting considerable attention at present, and fortunately, an increasing number of female artists from the past and present are being given the platform they deserve. The way historical female artists developed (and particularly their training) often remains underexplored.

GERARDINE (1826-1895) was the daughter of Hendrikus van de Sande Bakhuyzen, himself a successful painter. She had no access to the academy but was taught by her father, who recognised her talent. He encouraged her to submit work to a competition at the Minerva Academy in Groningen in 1850. She is best known for her virtuoso flower paintings, and she innovated the flower genre by painting 'freshly picked' compositions rather than formal vase arrangements. She felt restricted because she was not permitted to paint *en plein air*, as her male contemporaries frequently did. Her creativity led her to place

a large table in her studio, upon which she recreated a forest floor. In this way, she imitated outdoor painting, as seen in the elegant *Roses on Forest Ground*, where a loosely arranged bouquet of roses in subtle colour nuances demonstrates her unparalleled talent. Restrictions fuelled creativity, and Gerardine would not be deterred from doing what she loved most.

MARGARETHA (1843-1896) learned painting, like Gerardine, in the 'family studio'. Margaretha, too, was not admitted to the academy. Both her father, Nicolaas Roosenboom, and her grandfather, Andreas Schelfhout, were landscape painters, and Schelfhout, in particular, was highly successful. She trained under her father in his Brussels studio and later (1867) learned watercolour from her grandfather in The Hague. She was, however, a member of Pulchri and participated in international exhibitions, where she regularly won prizes.

With her early impressionistic, loose brushwork, she too broke with the static tradition of the flower still life. *Branch with Wild Roses* (her favourite flower) is a typical example of her work: a single pastel-coloured rose against a dark background.

Both women were financially independent, and their fathers were effectively gateways to the profession they both mastered virtuosically. Gerardine remained unmarried and devoted her life to painting; Margaretha married only at the age of forty-nine to the painter Johannes Gijbertus Vogel. Their marriage was tragically brief; she died at fifty-three in a fatal accident.

For **MARIA VOS (1824-1906)**, it was even harder than for the aforementioned artists. She did not come from an artistic family, but she received drawing lessons at a boarding school in Weesp and later arranged lessons with the painter Petrus Kiers in his studio. There, she met the artist Adriana Haanen, with whom she formed an intimate and lifelong friendship. Although she had not received a formal academic education, she became an honorary member of the Royal Academy in 1847. She initially had her own studio in Amsterdam, but in 1853 moved to the Barbizon of the Netherlands: Oosterbeek. Together with Adriana, she settled at 'Villa Grada', where they entered into a professional collaboration and gave lessons to, among others, the children of banker Van Eeghen.

We know Maria primarily for her still lifes, such as *Still Life with Jug and Pears*, in which she proves herself a true master of textural expression. Yet she also painted landscapes, which was unusual for a woman. One might characterise Maria as a woman who made deliberate choices against bourgeois expectations. Because she had no familial access to artistry, she built a strategic network,



M. (MARIA) VOS
(1824 Amsterdam - 1906 Oosterbeek),
Stilleven met kruik en peren,
Olieverf/doek: 78 x 58 cm, 1875

established an independent studio, and crossed genre boundaries from 'feminine (flower) still lifes' to the landscape genre. Maria built a complete career and remained active in the profession well past the age of eighty.

CHARLEY (1891-1955) learned the basics from her father, Jan Toorop, but deliberately rejected his style. Her mother wanted Charley to devote her talent to music, but Charley was determined and developed independently in painting, experimenting with all modernist movements. Jan Toorop was the centre of the artists' colony in Domburg, where Charley met Jacoba van Heemskerck, who regularly worked there with Piet Mondrian. Jan Toorop had established a small exhibition space in the Zeeland town where domestic and foreign artists could exhibit. It was here that Charley first exhibited her luminist work in 1911.

Jacobica had a great influence on Charley; she was one of the few female artists taken seriously internationally. She exhibited with *Der Sturm* in Berlin and demonstrated that women could be part of the avant-garde and, despite social constraints, pursue a professional career. Through her network, Charley came into contact with international modern art, with Domburg functioning as a 'conduit' for European avant-garde ideas. *Poppies* (see: pp. 38-39) was painted by Charley in 1940; it is an expres-

sive close-up of the luxuriant wild flowers in her garden in Bergen. The intense experience of nature, which she herself called 'spirited imagination', is made visual here and forms a stark contrast with the subtle realist paintings of Gerardine, Margaretha and Maria.

Charley thus not only received lessons from her father but, from a young age, also had access to an international network of artists. Marie Tak van Poortvliet was Jacoba's life companion and owned an important collection of modern art at Landgoed Loverendale. There, Charley saw the work of Kandinsky and other members of *Der Blaue Reiter*. In her early work, *Sea with Sandbank* (1916), the influence of Kandinsky becomes visible, and she enters an experimental phase characterised by 'spiritual expression'. Notably, the figures are surrounded by auras and undulating lines, with simplified forms and experimental colour combinations. This network was crucial for the young Charley, giving her a much broader spectrum of artistic influences than Gerardine and Margaretha, who remained confined to their fathers' studios. Maria, in that respect, was even more reliant on her own resources and networks. Once Charley began painting, she was primarily occupied with developing her own modernist vision and did not adhere to conventions.

There is thus a fundamental difference in their training. In the nineteenth century, the formal father-daughter relationship in the studio was most common, if women were given this chance at all. At the beginning of the twentieth century, a more informal network of 'like-minded' avant-garde artists emerged, in which female role models such as Jacoba and later Charley became visible.

One might say that female artistry among these four women progressed 'from father as sole access to art' (Gerardine and Margaretha), through 'deliberate choice against bourgeois expectations' (Maria), to 'art as personal right and self-expression' (Charley).

With these women, it is not about talent or success, as they were all exceptionally talented and had successful careers. It is about agency: the extent to which they could determine their own artistry. Gerardine and Margaretha could do so thanks to their fathers, and Margaretha also thanks to her grandfather. Maria succeeded despite lacking an artistic family. Charley was an artist and independent of others' wishes.

These differences tell the story of women's emancipation over 75 years: from concession, via strategy, to right. How does a woman become an artist in a world that does not expect it of her? Via her father, to 'because she is an artist', and that is precisely the story of artistic emancipation.

MEMORABELE VERKOPEN 2025



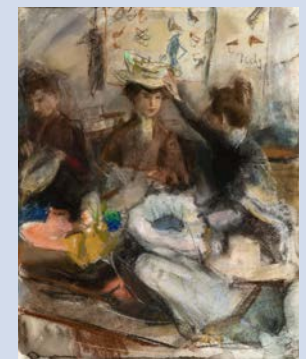
C. (CORNELIS) SPRINGER



B.C. (BAREND CORNELIS) KOEKKOEK



H.W. (HENDRIK WILLEM) MESDAG



I.L. (ISAAC) ISRAËLS



J.H. (JACOB) MARIS



E. (EUGÈNE) BOUDIN



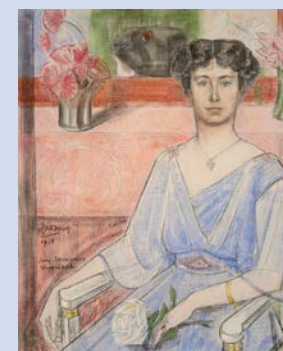
J. (JOSEP) SIMÓ I GUILLEN



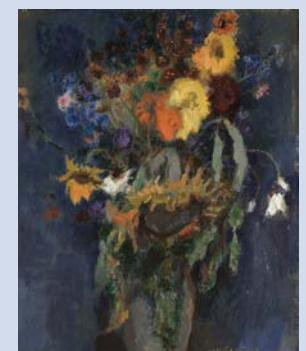
W. (WILLY) SLUITER



J.C.B. (JAN) SLUIJTERS



J.T.H. (JAN) TOOROP



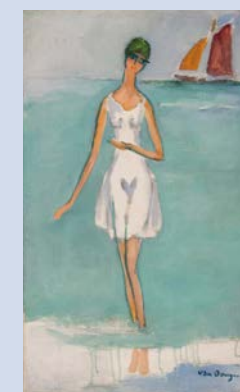
J.C.B. (JAN) SLUIJTERS



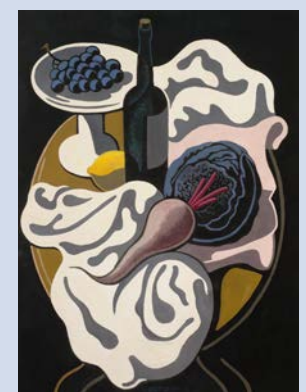
C.T.M. (KEES) VAN DONGEN



J.C.B. (JAN) SLUIJTERS



C.T.M. (KEES) VAN DONGEN



G. (GER) GERRITS



C. (CAREL) WILLINK

1900 Amsterdam - 1983 Amsterdam

Dierentuin

Olieverf/doek: 72 x 90 cm, 1958

Kunstgalerij Albricht B.V.

Het Huys te Oosterbeek | Utrechtseweg 107 | P.O. box 41 | 6860 AA Oosterbeek | The Netherlands
T +31 (0)26 361 18 76 | info@albricht.nl | www.albricht.com

Deze uitgave is geproduceerd door Kunstgalerij Albricht B.V. i.s.m. Tableau Fine Arts Magazine
Fotografie: Bob Strik Fotografie en Jitske Nap Fotografie | Teksten: Floris Kappelle en Jan Torringa