



Universiteit
Leiden
The Netherlands

"Enfin, die werkt zal eten, en daarom maar vol ijver door" Brouwers Fabriek van Aarden Vaatwerk 1901-1905

Koopman, E.K.

Citation

Koopman, E. K. (2024, October 23). "*Enfin, die werkt zal eten, en daarom maar vol ijver door*": *Brouwers Fabriek van Aarden Vaatwerk 1901-1905*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4107107>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4107107>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Hoofdstuk 2. W.C. Brouwer, van Kunstschilder tot sierkunstenaar

Inleiding

De weg die Willem Brouwer aflegde tot aan het moment dat hij eind 1901 een aardewerkfabriek oprichtte, begon toen hij in 1890 op 13-jarige leeftijd besloot om kunstschilder te worden. Via schilderlessen op het Leidse atelier van Th. W. Ouwerkerk (1845-1920), de tekengroep rond H.P. Bremmer (1871-1956), en een opleiding tot tekenleraar bij W.J. Lampe (1868-1933), kwam hij in de boekbinderij van zijn zwager J.A. Loebèr jr. (1869-1957) aan het Rapenburg. Loebèr bood hem de kans zich te bekwamen in verschillende technieken die bij dit kunstambacht werden beoefend. Hij maakte bovendien kennis met de nieuwste ontwikkelingen in de toegepaste kunst die aan het einde van de 19^{de} eeuw voor een belangrijk deel uit Engeland waren overgewaaid. De boekversiering stond aan de wieg van deze vernieuwingsbeweging zodat Brouwer betrokken raakte bij discussies over de te varen artistieke koers in Nederland. De contacten en relaties die daaruit voortkwamen, oefenden een beslissende invloed uit op zijn artistieke vorming.

In het conservatieve Leiden vormden Loebèr, Brouwer en Cees Verster (1862-1920), conservator van het Stedelijk Museum De Lakenhal, een kleine groep prominenten die meer aandacht wilden voor moderne (sier)kunst. Brouwer raakte in de ban van deze idealen en zocht naar de juiste uitingsvorm voor zijn kunstnijverheidsopvattingen. In het ambachtelijk gedraaide gebruiks aardewerk uit de Goudse aardewerkfabriek van P. Goedewaagen en Zoon, dat louter vanuit gebruik en functie was vormgegeven, vond hij de inspiratie voor de toepassing van zijn vernieuwingsideeën op aardewerk.

Jeugd en opleiding tot kunstenaar

Willem Coenraad Brouwer werd geboren in Leiden op 19 oktober 1877 als zoon van Nicolaas Brouwer (1844-1919) en Antonia Coert (1848-1919). Zijn vader, geboren te Ridderkerk, werd in 1870 aangesteld als hoofdonderwijzer aan de lagere school voor minvermogenden nr. 2 in Leiden.⁵¹ Deze school was gevestigd aan de Van der Werffstraat nr. 72.⁵² In 1902 werd hij benoemd tot directeur van de Kweekschool voor Onderwijzers en Onderwijzeressen aan de Oude Vest 35,⁵³ een functie die

⁵¹ *Leydse Courant*, 7 november 1870.

⁵² Y. Spoelstra, *De School: 'een sieraad der Gemeente'*, Leiden 2009, p. 73.

⁵³ *Leidsch Dagblad*, 29 september 1902.

hij tot 1910 vervulde.⁵⁴ Brouwer senior was een bekende Leidenaar door zijn bemoeienis met de Leidse 3 October Vereeniging. Deze vereniging organiseerde festiviteiten ter herinnering aan Leidens Ontzet op 3 oktober 1574, na een beleg van een jaar door Spaanse troepen. Nicolaas Brouwer was lid van de Commissie van Volksbijeenkomsten en nam het initiatief tot de oprichting van de 3 October Vereeniging op 13 mei 1886.⁵⁵ Hij werd voorzitter en bleef deze functie uitoefenen tot zijn dood in 1919.⁵⁶ De familie Brouwer was een echt onderwijzersgeslacht: Willems grootvader Coenraad Hendrik was schoolhoofd van een openbare school te Ridderkerk, zijn oom Hendrik Coenraad hoofdonderwijzer te Rotterdam, zijn oom Willem schoolhoofd te Schiedam, en zijn broer Hendrik Willem werd directeur van de ambachtsschool te Harlingen.⁵⁷

Willem wilde geen onderwijzer maar kunstschilder worden, een wens waarmee zijn vader minder gelukkig was. Uiteindelijk mocht hij vanaf zijn dertiende jaar schilderlessen volgen van de Leidse schilder Th. W. Ouwerkerk, op voorwaarde dat hij ook een opleiding tot tekenleraar zou volgen aan de tekenschool van W.J. Lampe. In 1891 behaalde hij zijn L.O.-acte tekenleraar en vijf jaar later legde hij zijn M.O.-examen met succes af. Op het moment dat de jonge Willem vanaf 1890 schilderlessen ging volgen, was het kunstmilieu in Leiden bepaald niet avant-gardistisch te noemen. Volgens Brouwers eigen woorden heerste er een duffe gezapigheid die een verstikkende uitwerking had op nieuwe ontwikkelingen in de kunst.⁵⁸ De enkele vooruitstrevende kunstenaars in het Leiden van die dagen, onder wie Floris Verster (1861-1927) en Menso Kamerlingh Onnes (1860-1925), leefden door hun welgesteldheid en het beschermde milieu waarin ze waren opgegroeid, min of meer buiten de werkelijkheid. Zij speelden verder geen actieve rol in de vernieuwingsbeweging die vanaf 1890 ook in Leiden merkbaar werd.

Invloeden Cees Verster en H.P. Bremmer

Via W.J. Lampe kwam Brouwer in aanraking met nieuwe impulsen in het Leidse kunstleven die zijn kunstvisie sterk beïnvloedden. Onder aanvoering van C.H.W. (Cees) Verster, de broer van Floris, sinds 1893 onbezoldigd conservator van De Lakenhal, werd een progressief tentoonstellingsbeleid gevoerd dat sterk bijdroeg aan de betekenis van Leiden voor de avant-garde van de moderne

⁵⁴ *Leidsche Courant*, 18 maart 1910.

⁵⁵ <https://3october.nl/de-vereeniging>.

⁵⁶ 'N. Brouwer', in: *Leidsch Dagblad*, 12 februari 1919, p. 3.

⁵⁷ Hendrik Willem Brouwer overleed in november 1916 op 42-jarige leeftijd door een noodlottig tramongeval. Willem Brouwer maakte het nog bestaande terracotta grafmonument op de Algemene Begraafplaats te Harlingen (zie: Ebbinge 1980, afb. 201).

⁵⁸ Autobiografie Brouwer, versie RKD, p. 3.

kunstbeweging.⁵⁹ Verster organiseerde tentoonstellingen van controversiële kunststromingen en kunstenaars zoals Jan Toorop (1858-1928) en Vincent van Gogh (1853-1890), die tot de symbolisten en hun directe voorgangers worden gerekend. De symbolisten verdiepten zich in de uitbeelding van de ideële werkelijkheid die achter de empirisch waarneembare wereld schuilging. Dit probeerden ze onder meer te bereiken door het toepassen van deformaties waarbij de nadruk kwam te liggen op lijn- en kleurgebruik.⁶⁰ Versters opvallende tentoonstellingen leidden onder het conservatieve deel van het publiek tot heftige discussies. Brouwer was onder de indruk van de koele manier waarmee Verster een zoveelste aantijging afdeed met de opmerking: 'dat voel je zoo, of je voelt niet!!'⁶¹ Met Lampe organiseerde Verster vanaf januari 1893 een serie openbaar toegankelijke kunstbeschuwingen.⁶² Bij deze gelegenheden die plaatsvonden in samenwerking met kunstenaarsverenigingen en kunsthandelaars, was het voor de bezoeker ook mogelijk om kunstwerken te verwerven. Bij elke bijeenkomst zorgde Verster ervoor dat er een controversieel kunstwerk tussen zat dat discussie moest uitlokken. De eerste keer was dit een schilderij van Jan Toorop dat het debat over de betekenis van symboliek in de kunst moest aanzwengelen.⁶³ Verster publiceerde artikelen in het *Leidsch Dagblad* waarin hij de lezer op de hoogte hield van wat er op gebied van moderne kunst in Nederland gebeurde. Hiermee probeerde hij de aandacht te vestigen op Leiden als stad waar de moderne kunst serieus werd genomen. Positieve respons en adhesiebetuigingen van invloedrijke kunstcritici, onder wie Jan Veth, ervoer hij daarbij als een enorme steun in de rug.⁶⁴

Een andere belangrijke impuls voor Brouwers ontwikkeling ging uit van de groep van jonge kunstenaars rond de invloedrijke kunstschilder en -criticus en latere kunstpedagoog H.P. Bremmer.⁶⁵ Diens Leidse atelier fungeerde gedurende de eerste helft van de jaren negentig als ontmoetingsplaats voor kunstenaars die de nieuwste ontwikkelingen in de kunst bediscussieerden. Het gezamenlijke atelier was een hooizolder boven een oude paardenstal in de nabijheid van Hotel Rijnland, de ouderlijke woning van Bremmer. Brouwer kwam daar in contact met Jan Toorop die op dat moment een belangrijke plaats innam onder de avant-gardekunstenaars, verenigd in de 'Société

⁵⁹ D. Wintgens Hötte et. al., *Dageraad van de Moderne Kunst*, Zwolle 1999, p. 72.

⁶⁰ Zie: C. Blotkamp, C. Boot, M.H. Cornips et.al., *Kunstenaren der idee*, Den Haag, 1978 (tent. Cat. Haags Gemeentemuseum), pp. 9-18.

⁶¹ Autobiografie W.C. Brouwer, versie RKD, p. 3.

⁶² *Leidsch Dagblad*, 14 januari 1893.

⁶³ A.J. van Driesten, 'De Nieuwe Kunstbeschuwing', in: *Leidsch Dagblad*, 25 februari 1893.

⁶⁴ Wintgens Hötte et. al. 1999, pp. 96-97.

⁶⁵ H. Balk, *Kunstpaus H.P. Bremmer 1871-1956*, Bussum 2006, pp. 59- 60.

des Vingt (Les XX)', een in 1883 in Brussel opgerichte kunstenaarsgroep die binnen korte tijd was uitgegroeid tot het belangrijkste podium voor avant-gardistische kunst in de Nederlanden.⁶⁶ Andere schilders die gebruik maakten van de hooizolder waren Gideon Albert Oswald van Eck (1865-1943) en Henri van Daalhoff (1867-1953).

Voor Brouwer was dit een opwindende tijd omdat de eerste tekenen van vernieuwing in de beeldende kunst in Leiden zich openbaarden. De kunstenaars rond Bremmer hadden het gevoel tot de pioniers te behoren,⁶⁷ er werden ideeën uitgewisseld en kunstvisies gevormd aan de hand van de nieuwste tijdschriften en boeken, die veelal uit Engeland afkomstig waren zoals *The Studio*.⁶⁸ De ontwikkeling van Brouwers kunstinzichten stond ongetwijfeld sterk onder invloed van Bremmer, die als kunstcriticus menigmaal een lans brak voor terugkeer naar zuiverheid en eenvoud.

Geënthousiasmeerd door Bremmer zochten Brouwer en zijn kunstvrienden nieuwe inspiratiebronnen voor hun vernieuwingsideaal en wilden museale collecties bestuderen. Daarvoor moesten de conservatieve structuren binnen de museumwereld worden doorbroken, omdat volkenkundige collecties maar moeilijk voor artistieke studiedoeleinden raadpleegbaar bleken. Leidse museumcollecties zoals die van het Museum van Oudheden, het Etnografisch Museum en het Museum voor Natuurlijke Historie, werden in de eerste plaats als wetenschappelijke collecties beheerd. Omdat zij sterk onder invloed stonden van de universiteit, lag de nadruk vooral op verzamelen en onderzoeken. Pas aan het einde van de 19^{de} eeuw groeide de belangstelling voor museale collecties en werden musea en het verzamelen van kunstvoorwerpen en oudheden een meer publieke zaak.⁶⁹ Het kostte blijkbaar moeite om hierin verandering te brengen, want er waren polemieken in kranten voor nodig om de kasten en kluisen met hun duizenden objecten, toegankelijk te maken en de '[...] YZEREN DEUREN uit hun scharnieren te wrikken [...]'.⁷⁰

⁶⁶ Deze tentoonstelling was belangrijk voor de banden tussen België en Nederland. Henry van de Velde kwam er voor naar Nederland om lezingen te houden en contacten te leggen met Nederlandse geestverwanten onder wie Richard Roland Holst en Johan Thorn Prikker, Zie: Blotkamp et. al. 1978, p.11).

⁶⁷ Autobiografie Brouwer, versie RKD, pp. 1-2.

⁶⁸ *The Studio* was een geïllustreerd tijdschrift over beeldende kunst en kunstnijverheid. Het blad oefende grote invloed uit op de ontwikkeling en verspreiding van de Nieuwe Kunst, de idealen van de Arts and Crafts-beweging en het werk van de daaraan verbonden kunstenaars. Brouwer maakte zodoende ook kennis met de theorieën en het werk van onder andere William Morris, Walter Crane en Henry van de Velde.

⁶⁹ A. van der Woud, *De Nieuwe Mens, de culturele revolutie in Nederland rond 1900*, Amsterdam 2015, p. 81.

⁷⁰ Autobiografie W.C. Brouwer, versie RKD, pp. 3-4.

Kunstenaarsverenigingen Ars Aemulae en Kunst om de Kunst

Nadat H.P. Bremmer in 1895 naar Den Haag vertrok, besloot Brouwer met enkele kunstvrienden een ruimte te zoeken waar naar mannelijk naaktmodel getekend kon worden. Naast Van Eck en Van Daalhoff waren dat de kunstschilders Chris van der Windt (1877-1952) en Willem van der Nat (1864-1929), die hij via de tekenschool van Lampe had leren kennen. Voor een gehuurde ruimte boven een melkinrichting aan de Mare, waar eerst nog verwarming en verlichting werden aangelegd, regelden ze om beurten een model. De eerste keer plukten ze een melksjouw van de straat en boden hem één gulden om als model te poseren. Als het model een goed figuur had, werd dit bedrag vermeerderd tot één gulden vijftig, en verder kreeg de man tien cent extra om voorafgaand aan de tekensessie naar het badhuis te gaan.⁷¹ Verzoeken van Brouwer en zijn vrienden om gebruik te mogen maken van de faciliteiten van de traditionele Leidse kunstenaarsvereniging Ars Aemulae, waren tot dan toe vruchteloos. De contacten verliepen stroef omdat er grote verschillen in visie ten aanzien van kunstopvatting en omgangsvormen bestonden tussen de jongeren en het als autoritair bekend staande bestuur van Ars. Belangrijkste conflictpunt was de weigering van Ars om tekenen naar vrouwelijk naaktmodel toe te staan. Hierover schamperden de jonge kunstenaars dat de bestuurders van Ars kennelijk '[...]in de meening verkeerden, dat hen het bestudeeren van naakt vrouwelijk model geen volkomen ernst en niet louter om de studie ware.'⁷²

Om uit de impasse te geraken besloten Brouwer en Van Eck in november 1896 tot de oprichting van een aparte kunstenaarsvereniging voor de 'modernen', genaamd: Kunst om de Kunst, waarvan de statuten goedkeuring kregen bij Koninklijk besluit van 7 maart 1899. De vereniging stelde zich ten doel '[...] haar leden in de gelegenheid te stellen zich te bekwamen in het tekenen naar het menselijk model en hun gelegenheid te geven de anatomie te bestudeeren.' Brouwer, Van Eck, Van der Nat, Van Daalhoff en Van der Windt vormden de kunstenaarsleden. Onder de ontwerpers die lid waren bevonden zich: Maarten Zwollo (1867-1928), modelleur op de Zilverfabriek van J.M. van Kempen & Zonen te Voorschoten,⁷³ Johannes Hendrikus Hageman (1881-1933) en Hendrik Jacobus Valk (1863-1950), die daar ook werkzaam waren.⁷⁴

Met de oprichting van Kunst om de Kunst beschikten ze nog niet over voldoende financiële middelen en een ruimte, maar het Leidse kunstnetwerk bood uitkomst. Om steun en samenwerking met Ars te

⁷¹ Ibidem, p. 5.

⁷² R. Ekkart et. al., *Leids Kunst-legaat, Kunst en historie rondom Ars Aemula Naturae*, Leiden 1974, pp. 60-61.

⁷³ Maarten Zwollo was de broer van de bekende zilversmid Frans Zwollo sr. (1872-1945).

⁷⁴ Ekkart et. al. 1974, pp. 57-58.

bewerkstelligen werd contact gezocht met F.A. Verster van Wulverhorst (1826-1923), vader van Floris en Cees Verster en secretaris van Ars Aemulae.⁷⁵ De vereniging verkreeg een belangrijk deel van zijn middelen uit een fonds dat was opgericht met de nalatenschap van de achttiende-eeuwse historieschilder en directeur van de 'Leidsche Teekenacademie', Frans van Mieris II (1689-1763). Kunst om de Kunst vroeg inzage in de voorwaarden die aan dit legaat verbonden waren in de hoop dat ook zij hiervan konden profiteren. Uiteindelijk zegde Ars Aemulae financiële en praktische steun toe zodat de nieuwe vereniging Kunst om de Kunst een feit was. Zij mochten de tekenruimten aan de Pieterskerkgracht gebruiken tegen betaling van een deel van de verlichtings- en verwarmingskosten. Daarnaast werd subsidie verstrekt voor het inhuren van modellen met als voorwaarde dat tekenen naar vrouwelijk naakt, nota bene een belangrijke reden voor het oprichten van Kunst om de Kunst, niet zou plaatsvinden.⁷⁶

Atelier J.A. Loebèr jr.

Toen Willem Brouwer in 1896 zijn M.O.-akte tekenleraar op zak had, was hij met negentien jaar te jong voor een aanstelling als leraar aan een school of opleiding. Hij kreeg echter de kans om als leerling en medewerker in het atelier van boekbinder en -versierder Johannes Aarnout Loebèr jr. te werken. Het werk en de contacten die hij daar opdeed waren bepalend voor het verdere verloop van zijn carrière. Loebèr was getrouwd met Willems oudste zus Adriana Cornelia (1871-1959). De familie Loebèr werkte al drie generaties in hetzelfde pand Rapenburg 103. Vader J.A. Loebèr sr. maakte handgebonden leren boekbanden die veelal voorzien werden van in goud gestempelde decoraties, waarvan de vormgeving sterk was beïnvloed door bekende zestiende- en zeventiende-eeuwse boekbinders als Grolier en Magnus.⁷⁷ Toen de oude Loebèr in 1897 verhuisde naar Den Haag, nam Loebèr jr. als directeur de verantwoordelijkheid voor de familiezaak waardoor er plaats vrijkwam voor Brouwer. Inmiddels had hij, toen hij een week bij zijn oom in Uitgeest logeerde, zijn toekomstige vrouw Margaretha Breedts Bruyn (1878-1958) ontmoet tijdens een muziekkuitvoering bij haar ouders. Door de betrekking bij Loebèr aan te nemen kon hij mogelijk snel een bestaan opbouwen en trouwen.⁷⁸

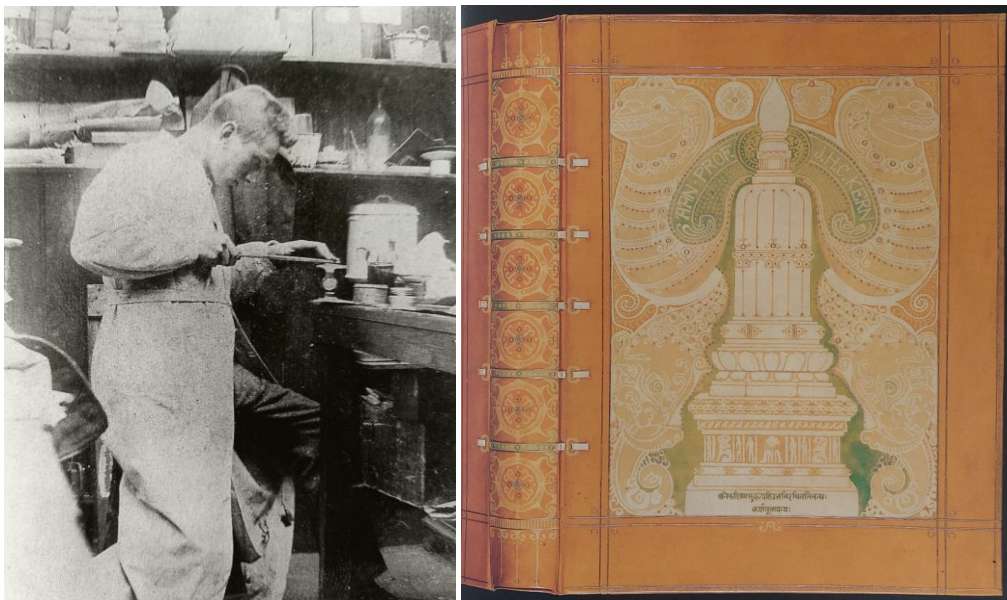
⁷⁵ Autobiografie W.C. Brouwer, versie RKD, pp. 5-6.

⁷⁶ Ekkart et. al. 1974, pp. 56-62.

⁷⁷ M.H. Groot, 'De carrière van J.A. Loebèr jr.', in: *Jong Holland* 15 (1999), nr. 1, p. 42.

⁷⁸ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK rond 1900, pp. 7-8.

Als voorzitter van de in 1895 opgerichte Vereeniging Kunst toegepast op Boekbanden, kwam Loebèr in aanraking met de jongste ontwikkelingen op het gebied van de boekversiering in Nederland. Cees Verster nodigde Loebèr en de vereniging uit om in januari 1896 in de Lakenhal een eerste kleine expositie in te richten.⁷⁹ Hier waren voornamelijk antieke boekbanden en imitaties daarvan te zien. In een poging de wederopbloei van de boekbindkunst te stimuleren, toonde de expositie alles wat met het vak te maken had. Daarmee kwam deze sinds lange tijd verwaarloosde tak van kunstnijverheid weer in de belangstelling. Tijdens daaropvolgende tentoonstellingen in andere plaatsen werden ook voorbeelden van modern buitenlands bindwerk naar historisch voorbeeld geëxposeerd.⁸⁰ In de werkplaats van Loebèr beoefende Brouwer verschillende takken van kunstnijverheid (afb. 5).⁸¹ Naast het werken in hout en metaal oefende hij bij het maken van ontwerpen voor leren boekbanden met boetseerleij.



5 (l). Willem Brouwer in het atelier van J.A. Loebèr, 1897. Collectie RKD, Brouwerarchief.

6 (r). J.A. Loebèr jr., gebatikte band om album Dr. H. Kern, h. 37.5 x b. (incl. rug) 34.3 cm., 1903. Uit Wintgens Hötte et. al. 1999, p. 121.

Arts and Crafts movement

Loebèr jr. experimenteerde al sinds 1894 met de toepassing van nieuwe versieringstechnieken op boekbanden. De constructie werd zichtbaar en de materialen herkenbaar, waarop versieringen nog

⁷⁹ Wintgens Hötte et. al. 1999, pp. 117-118.

⁸⁰ 'Tentoonstelling van boekbanden in de Leidsche Lakenhal', *Oprechte Haarlemsche Courant*, 30 januari 1896.

⁸¹ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK rond 1900, p. 10.

extra nadruk legden. Deze werkwijze volgens de basisprincipes van het rationalisme, die verderop uitgebreid aan de orde komt, maakte Loebèr tot één der meest vooruitstrevende kunstnijveraars in Nederland.⁸² Loebèr werd sterk beïnvloed door de Arts and Crafts movement, een in Engeland onder invloed van John Ruskin (1819-1900), Walter Crane (1845-1915) en William Morris (1834-1896) ontstane vernieuwingsbeweging op het gebied van de versieringskunst. Zij streefde een herwaardering van de middeleeuwse ambachtelijke samenleving na, waarin de handwerker verantwoordelijk was voor zowel constructie als versiering. Boekversiering, door de invloedrijke Brit Walter Crane als voornaamste tak van decoratieve kunst beschouwd, speelde bij deze vernieuwing een cruciale rol. Crane propageerde tentoonstellingen van goede ontwerpen en oprichting van gilden ter bevordering van de kunstambachten.⁸³ Deze ideeën verspreidden zich in de tweede helft van de negentiende eeuw over het continent. Gepleit werd voor herstel van de samenhang tussen kunst en maatschappij die door de verzelfstandiging van de kunsten na de middeleeuwen ernstig was verstoord: 'En de wortel van een welgekonstrueerde kunst kan alleen een welgefundeerd leven zijn', aldus Crane.⁸⁴ In België en Nederland bestond grote belangstelling voor de Arts and Crafts movement, waarbij de Belg Henry van de Velde (1863-1957) een schakelfunctie vervulde. Rond 1892 bezocht hij Nederland meerdere malen en propageerde dat de beeldende kunst, die zich te ver van de maatschappij had verwijderd, via de nijverheid en industrie weer onder het volk kon worden gebracht. Van de Velde verwees daarbij naar Morris en Crane.⁸⁵ Een belangrijke impuls daarbij vormde het boek *Claims of Decorative Art* door Walter Crane (1892), dat in 1893 in een Nederlandse vertaling door Jan Veth verscheen onder de titel *Kunst en Samenleving*. Tijdschriften als het eerder genoemde *The Studio* waren een belangrijk podium voor de vernieuwingsbeweging, evenals de tussen 1893 en 1895 georganiseerde tentoonstellingen van Engelse kunst en kunstnijverheid in Den Haag en Amsterdam. In deze belangrijkste Nederlandse kunstcentra werden zo de eerste stappen gezet op het terrein van de Nieuwe Kunst.⁸⁶

Ook in Nederland vonden de eerste uitingen van vernieuwing plaats op het terrein van de grafische kunsten waarbij een drietal diplomaontwerpen uit 1892 door G.W. Dijsselhof (1866-1924), C.A. Lion

⁸² Wintgens Hötte et. al. 1999, p. 118.

⁸³ Tentoonstellingen van kunsthandwerk werden georganiseerd door de Arts and Crafts Exhibition Society (1888) waarvan Crane de voorzitter was. De tentoonstellingen waren ook in Nederland zeer invloedrijk.

⁸⁴ W. Crane en J. Veth, *Kunst en Samenleving*, Amsterdam 1894, p.7.

⁸⁵ L. Tibbe in: Kras, R. (red.), *Industrie en Vormgeving in Nederland 1850-1950*, Amsterdam (tent. cat. Stedelijk Museum Amsterdam) 1985, p. 34-35.

⁸⁶ Gans 1966, p. 47.

Cachet (1864-1945) en Th. Nieuwenhuis (1866-1951), als beginpunt van deze ontwikkeling wordt gezien.⁸⁷ Door het gestileerde ornament en de geheel andere wijze van vlakvulling werd een nieuwe weg ingeslagen, waarbij de houtsnede als kunstvorm herleefde. De elementaire verdeling tussen zwart en wit leidt bij de houtsnede automatisch tot vereenvoudigde ornamentale composities zonder perspectiefwerking of optische illusies. Het vlakornament dient het vlakke karakter van de platte ondergrond te benadrukken. Dieptewerking moest voorkomen worden en gebruikte motieven mochten geen derde dimensie suggereren. De internationaal groeiende belangstelling voor Japanse houtsneden speelde hierbij een belangrijke rol.⁸⁸ Bij de boekbanden van Loebèr uitten zich de invloeden van de Arts and Crafts movement in eerlijkheid in materiaal en accentuering van de constructieve elementen door versiering (afb. 6).⁸⁹

Johan Bartholomeus Smits (1874-1944)

Op een vergadering van de Vereeniging Kunst toegepast op Boekbanden leerden Brouwer en Loebèr de Haarlemse boekbinder J.B. Smits kennen. Tussen 1897 en 1899 zouden zij nauw samenwerken met Smits, wiens ontwerpen eveneens geïnspireerd werden door de ontwikkelingen in de decoratieve kunst. Smits en Brouwer werkten in de geest van William Morris in hun streven om eenheid in typografie en versiering na te streven (afb. 7 en 8). Smits was een bekwaam ambachtsman wiens kalmte, nauwkeurigheid en vaste hand veel indruk maakten op zowel Loebèr als Brouwer. Smits' werk overtuigde omdat hij het rationalisme zuiver naar het boekbindersambacht vertaalde door de constructie van bindtouwen in de banddecoratie te laten terugkeren (afb. 9).



7. W.C. Brouwer, brievenhoofd, houtsnede , ca. 1898. In Ebbinge 1980, p. 9.

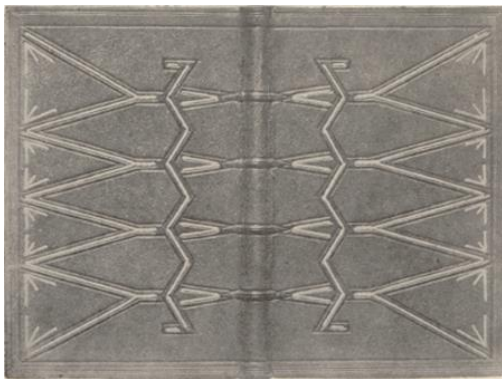
⁸⁷ De ontwerpen waren ontworpen in het kader van een prijsvraag die in 1892 was uitgeschreven door de Maatschappij ter bevordering van de Geneeskunde.

⁸⁸ Gans 1966, p. 50-51.

⁸⁹ Wintgens Hötte et. al. 1999, p. 118.



8. Joh. B. Smits, tijdschriftthoofd, 1897. Uit *Onze Kunst* 10 (1911), p.181.



9. Joh. B. Smits, lederen boekband, 1896. Uit *Onze Kunst* 10 (1911), p.180.

Keuze-Tentoonstelling Moderne Kunstnijverheid (1897)

Begin 1897 stelden Cees Verster, J.A. Loebèr en Willem Brouwer de *Keuze-Tentoonstelling van Nederlandsche Moderne Kunstnijverheid* samen, die tussen 10 en 20 maart te zien was in De Lakenhal. Als selectie criterium gold dat de ingezonden voorwerpen een modern karakter moesten dragen zonder navolging van vroegere stijlen.⁹⁰ De geselecteerde werken moesten een ‘Nederlandsch karakter’ dragen wat inhield dat louter ontwerpen van Nederlandse kunstenaars geaccepteerd werden.⁹¹ Ter gelegenheid van de tentoonstelling verscheen een artikel in het *Leidsch Dagblad* waarin de negentiende-eeuwse stijlontwikkeling in architectuur en vormgeving werd bekritiseerd. De neostijlen moesten als een onlogische en daarom verkeerde ontwikkeling worden beschouwd aangezien stijl niet los kon worden gezien van historische context: ‘[...] Meubileer in Louis-XV-stijl een kamer en ontvang er uw gasten in zwarte jassen en bezie dan een paneeltje van Watteau. [...]’.⁹² Verster, Loebèr en Brouwer bepleitten het belang van wat Hollandse kunstenaars

⁹⁰ K.P.C. de Bazel, ‘Keuzetentoonstelling van Nederlandsche moderne kunstnijverheid’, in: *Architectura* 5 (1897) nr. 12, p. 69-70.

⁹¹ ‘Iets over de Keuze-Tentoonstelling van Nederlandsche moderne kunstnijverheid’, in: *Leidsch Dagblad*, 4 maart 1897.

⁹² ‘Leiden, 3 Maart’, in: *Leidsch Dagblad*, 4 maart 1897.

presteerden in navolging van de nieuwe kunst in Engeland. Het credo van William Morris: 'de handwerker moet kunstenaar en de kunstenaar handwerker worden' moest de stelregel zijn bij het hervormen van de versieringskunst.⁹³

Door deze succesvolle tentoonstelling maakte Brouwer kennis met invloeden van Egyptische en Assyrische beeldhouwkunst in de meubeldecoraties van K.P.C. de Bazel (1869-1923) en J.L.M. Lauweriks (1864-1932) die vooraanstaande pleitbezorgers waren van deze revival.⁹⁴ Tot de indrukwekkende deelnemerslijst behoorden ook H.P. Berlage (1856-1934) (architectuurtekeningen en foto's van meubelontwerpen), G.W. Dijsselhof (o.a. houtsneden), Th. van Hoytema (1863-1917), faiencefabriek Rozenburg, de Amersfoortsche- en Deventer Tapijtfabrieken (ontwerpen van Theodoor Colenbrander (1841-1930), Jan Toorop en Johan Thorn Prikker.⁹⁵ Loebèr, Smits en Brouwer exposeerden hun lederwerken en boekbanden. De tentoonstelling was een van de eerste van betekenis op dit gebied in Nederland. Eerdere pogingen om elders iets vergelijkbaars te realiseren waren mislukt.⁹⁶



10. J.G. van Caspel (1870-1928), affiche voor Keuze tentoonstelling van Nederlandsche Moderne Kunstnijverheid, 1897. Uit Wintgens Hötte et. al. 1999, p. 102.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Y. Brentjens, *K.P.C. de Bazel, Ontwerpen voor het interieur*, Zwolle 2006, p. 54.

⁹⁵ 'Kunst', *Nieuws van den Dag*, 10 maart 1897, p. 9.

⁹⁶ Wintgens Hötte et. al. 1999, p. 103.

Versierende en constructief versierende richting

Rationalistische principes als eerlijkheid in materiaal en zichtbaarheid van constructie, die Loebèr, Smits en Brouwer zo zuiver mogelijk nastreefden, maken hun werk tot schoolvoorbeeld van de constructief-versierende richting binnen de Nederlandse Nieuwe Kunst. De tegenhanger vormde de versierende richting, die sterk werd beïnvloed door het Belgisch-Franse Art Nouveau-idioom met asymmetrie en floraal geïnspireerde zweepslaglijnen als bepalende elementen. Bij de verspreiding hiervan in Nederland waren de opvattingen van Henry van de Velde van grote invloed, en speelden ook Johan Thorn Prikker (1868-1932) en Chris (1859-1920) en Agathe Wegerif (1867-1944) een vooraanstaande rol. Hun atelier en verkooplokaal Arts and Crafts, vernoemd naar de gelijknamige Engelse beweging, dat in 1898 aan de Kneuterdijk werd geopend, maakte Den Haag tot centrum van de versierende richting in Nederland. Arts and Crafts was geïnspireerd door de Parijse winkel l'Art Nouveau (1895) van Siegfried Bing (1838-1905), waaraan de gelijknamige kunststroming zijn naam dankte. De versierende richting maakte zowel materiaal als constructie ondergeschikt aan de vormgeving.⁹⁷

De constructief versierende of rationalistische richting stond eenvoud in vormgeving voor en werd met name verdedigd door prominente Amsterdamse kunstenaars en architecten onder aanvoering van Hendrik Petrus Berlage. Zij namen niet de vormgeving, maar functie, constructie en materiaal als uitgangspunt. Versiering diende ter accentuering van deze aspecten maar mocht deze in geen geval verhullen. Gekoppeld aan een gedegen vakmanschap bij de uitvoering gaf Berlage er blijk van dat hij de belangrijkste lessen had getrokken uit de inspanningen van Morris, Crane en de Arts and Crafts movement. Met de oprichting van de N.V. 't Binnenhuis (1900) in Amsterdam, bood hij een tegenwicht aan de in zijn ogen onzuivere en on-Hollandse richting waarin het Haagse Arts and Crafts de Nederlandse Nieuwe Kunstbeweging wenste te sturen.⁹⁸ Mede-eigenaar was Willem Hoeker (1862-1906) van de firma Amstelhoek (1897), een keramiekfabriek waaraan ook werkplaatsen voor metaalbewerking en meubelkunst waren verbonden. Deze ontwikkelingen plaatsten Amsterdam in het centrum van de rationalistische richting.

Het onderscheid tussen beide stromingen is mijns inziens niet de door Gans gepropageerde tegenstelling: strakke lijn versus zweepslaglijn. De internationale Art Nouveau vormde weliswaar de achtergrond waartegen de curvilineaire motieven zich hadden ontwikkeld, maar ook H.P. Berlage, het boegbeeld van de constructieve richting, paste dergelijke lijnvoeringen in zijn grafische

⁹⁷ Gans 1966, pp. 44-46.

⁹⁸ T.M. Eliëns et.al., *Kunstnijverheid in Nederland 1880-1940*, Bussum 1997, pp. 44-45.

ontwerpen toe (afb. 14). Zolang het object niet dermate werd overwoekerd door de decoratie, dat de vrije expressie de vormgeving ging overheersen, vormde de zweepslaglijn geen decoratieve component die uitsluitend tot de versierende richting behoorde. De functie van het ornament bij dit titelblad is nog steeds constructief omdat er duidelijk sprake is van onderscheid tussen structuur en decoratie. Het verschil in opvattingen mondde aan het einde van de 19^{de} eeuw uit in een serieuze richtingenstrijd binnen de Nieuwe Kunst in Nederland. Deze werd voor het eerst zichtbaar in de kruistocht die de Amsterdamse aanhangers van het rationalisme op de Keuzetentoonstelling in Leiden voerden tegen de als decadent en on-Hollands ervaren Frans-Belgische Art Nouveau. Als een der samenstellers van de Keuzetentoonstelling ondervond ook Brouwer dit conflict aan den lijve.

Het besluit van Verster, Loebèr en Brouwer om in de polemiek tussen ‘versierenden’ en ‘constructief-versierenden’ geen stelling te nemen, en beide stromingen de ruimte te geven, leidde onmiddellijk tot moeilijkheden bij de samenstelling van de tentoonstelling: Th. Nieuwenhuis stelde meteen als voorwaarde dat ‘[...] alleen een ‘zekere groep jongeren’ zouden uitgenodigd worden [...]’ en was prompt zelfs naar Leiden gereisd om in woord en daad te bewerkstelligen dat uitsluitend de ‘constructieven’ een uitnodiging zouden ontvangen.⁹⁹ Een dergelijke politiek van uitsluiting ging de organisatoren te ver: ‘[...] Wij meenden echter, dat bij een zoo jonge kunst als de moderne het onmogelijk is één richting als de éénig ware te kunnen beschouwen, en dat op een tentoonstelling als deze *alle* richtingen moesten uitkomen [...] dit *maken* van kwesties is echter niet in het belang van een nieuwe vernieuwingsrichting, die nog alles behalve vasten grond onder de voeten heeft [...]’.¹⁰⁰

De eis van Nieuwenhuis werd afgewezen waarop hij een zakelijk briefje stuurde waarin ‘[...] terugtrekking van eenige artisten [...]’, onder wie ook G.W. Dijsselhof, werd afgekondigd. Ook het affiche dat ter promotie van de tentoonstelling was ontworpen door Johann Georg van Caspel (afb. 10), werd vanuit Amsterdam door Matthieu Lauweriks ernstig bekritiseerd. Loebèr vond dat het ontwerp een beter oordeel verdiende. Van Caspel was tenslotte bereid gevonden om belangeloos een ontwerp te maken dat hij voor weinig geld bij zijn werkgever, drukkerij Amand in Amsterdam, liet drukken. Loebèr wees naar de drukkerij als hoofdschuldige omdat de ontwerper geen vrije hand had gekregen.¹⁰¹

Ondanks verschillen van inzicht werd het samenbindende element van de Keuzetentoonstelling, de vereniging van kunst en ambacht naar het voorbeeld van Morris en Crane,

⁹⁹ Brief J.A. Loebèr aan J. Kalf, 9 maart 1898, UBL.

¹⁰⁰ Ibidem, geciteerd in: Groot 1999, p.44.

¹⁰¹ Brief J.A. Loebèr aan J. Kalf, 3 maart 1897, UBL.

nogmaals benadrukt tijdens de openingsrede: '[...] Zij leerden dus bij gebruiksvoorwerpen dat 't mooi van het materieel in de eerste plaats de versiering moet uitmaken, de constructie zoo volmaakt mogelijk, de technische bewerking met de meeste zorg moet geschieden [...] Al is deze nieuwe kunst nog jong en verschillend van karakter, belangwekkend mogen de proeven genoemd worden die reeds op dit gebied zijn afgelegd. Deze tentoonstelling waarbij Nederlandsche aard op den voorgrond werd gesteld, moge dit bewijzen. [...]'.¹⁰²

De tentoonstelling werd positief besproken in de landelijke dagbladen.¹⁰³ Het initiatief oogstte veel waardering, maar betreurd werd dat de tentoonstelling geen compleet overzicht bood van de ontwikkelingen in de Nederlandse kunstnijverheid. In de circulaire werd gesteld dat de vernieuwende ontwikkelingen bijna volledig uit Engeland waren overgewaaid.¹⁰⁴ De Bazel schreef dat dit maar ten dele juist was, en dat er wel degelijk sprake was van de ontwikkeling van een vormtaal die voortkwam uit de ernstige Hollandse volksaard.¹⁰⁵ Hij doelde op de constructief-versierende richting, die als gevolg van de afzeggingen door Nieuwenhuis en Dijsselhof onvoldoende zou zijn vertegenwoordigd.

Leidsche Drukpers

De keramist W.C. Brouwer profileerde zich als een nadrukkelijk pleitbezorger van de constructief-versierende richting.¹⁰⁶ Op basis van de vroege ontwerpen voor gelegenheidsgrafiek suggereert L. Gans dat hij mogelijk een bekeerling was,¹⁰⁷ wat kon worden afgeleid uit zijn ontwerp voor omslag, typografie en versiering van tekst en bladmuziek van een huldigingslied voor de jonge koningin Wilhelmina uit 1897 (afb. 13).¹⁰⁸ Het lied was gecomponeerd door de Leidse musicus en pianoleraar en –handelaar J. Henri Berkeljon. Brouwer, die cellist was in de orkestklasse van de Maatschappij ter bevordering der Toonkunst, kende Berkeljon als de directeur van zangvereniging 'Het Vrijzinnig Zangkoor' waarvoor Willem Brouwer en zijn broer Nico als cellist en solist, aan diverse uitvoeringen

¹⁰² C. Verster, W.C. Brouwer, J.A. Loebèr: Brochure Keuze-tentoonstelling van Ned. Moderne Kunstnijverheid, maart 1897, Brouwerarchief RKD.

¹⁰³ Ebbinge 1980, p.6.

¹⁰⁴ C. Verster, W.C. Brouwer, J.A. Loebèr, Brochure Keuze-tentoonstelling van Ned. Moderne Kunstnijverheid, maart 1897, op. cit., Brouwerarchief RKD.

¹⁰⁵ Zie: noot 90.

¹⁰⁶ Herhaaldelijk benadrukte hij zijn uitgangspunten: ambachtelijke vervaardiging, eerlijkheid in vormgeving en versiering waarbij de gebruiksfunctie de basis was (zie: noot 167).

¹⁰⁷ Gans 1966, p.88.

¹⁰⁸ Dit Huldigingslied voor Nederland, in hout gestoken door Brouwer, was gecomponeerd door J. Henri Berkelon en gedrukt door de firma Batteljee en Terpstra. Het werd uitgegeven door Blankenberg & Co. te Leiden (zie: *Leidsch Dagblad*, 26 januari 1898).

meewerkten.¹⁰⁹ Cees Verster roemde de xylografische kwaliteit¹¹⁰ en de duidelijke samenhang tussen de typografie en de notenbalken (accompagnement), als schoolvoorbeeld van samengaan van kunst en ambacht.¹¹¹

Het asymmetrische lijnenspel op de achterzijde doet inderdaad denken aan de lijnvoeringen die de versierende Belgisch-Franse Art Nouveau kenmerken, maar, zoals eerder betoogd met betrekking tot Berlage (zie afb. 14) waren vloeiende lijnen vanuit constructief oogpunt niet persé een taboe. De mogelijk wat rabiante scheidslijn die Gans veronderstelt tussen constructief en versierend was in praktijk misschien niet overal even scherp.¹¹²



11 (l). W. Morris, E. Burne- Jones (1833-1898), *The Works of Geoffrey Chausser*, 1896. Uit Poortenaar z.j. (1934), p. 79

12 (r). W.C. Brouwer, titelblad Huldigingslied, houtsneide, 1898. Uit Ebbinge 1980, p. 9

De voorzijde van het huldigingslied weerspiegelt duidelijk de ideeën van William Morris over samenhang tussen typografie en bladversiering. De randversieringen en de bladspiegelindeling met decentrale plaatsing van de tekstkaders zijn typisch voor zijn ontwerpen (afb. 11-12). Morris verwezenlijkte zijn denkbeelden over typografische vernieuwing en versiering in de door hem in 1891 in Hammersmith opgerichte Kelmscott Press.¹¹³ Begin 1898 hadden Brouwer, Loebèr en Smits het

¹⁰⁹ Zie: 'Leiden 22 januari', in: *Leidsch Dagblad*, 24 januari 1898.

¹¹⁰ Xylografie: houtsnijkunst.

¹¹¹ Verster, C.H., *Het Huldigingslied voor Nederland*, in: *Leidsch Dagblad*, 26 januari 1898.

¹¹² Zie hiervoor: Simon Thomas 2008, pp. 28-41 en Simon Thomas 2010, pp. 9-19.

¹¹³ <https://williammorrissociety.org/current-exhibitions/the-ideal-book-william-morris-and-the-kelmscott-press/>.

plan om Morris' ideeën over moderne esthetisch verantwoorde boekdrukkunst in Nederland te introduceren.¹¹⁴ Naar voorbeeld van de Engelse 'private presses' wilden zij een eigen drukkerij beginnen, de Leidsche Drukpers.¹¹⁵ Ter inspiratie bekeken ze voorbeelden van oude lettertypen in het Museum van Oudheden en bestudeerden incunabelen in de Koninklijke Bibliotheek.¹¹⁶ Aanvankelijk probeerden Loebèr en Brouwer, die hun ideeën ook aan Jan Toorop hadden voorgelegd, om kunstcriticus en amateurboekbinder Jan Kalf (1873-1954) ertoe te bewegen om H.P. Berlage enthousiast te maken voor dit plan. Zij verzochten Kalf om Berlage een aantal uitnodigingen te overhandigen waarin de geadresseerde werd opgeroepen een aandeel van f 1000,- in het project te nemen. Deze aanpak werkte: zowel Berlage als Richard Roland Holst (1868-1938), Jan Veth en J.G. Veldheer (1866-1954) hadden belangstelling. Berlage was onder de indruk van de typografische ontwerpen voor de handpers, maar stelde voor een verbeterde uitvoering van de snelpers te gebruiken zodat de productie kon worden opgevoerd.¹¹⁷ Deze pogingen liepen door gebrek aan middelen echter op niets uit.¹¹⁸



13 (l). W.C. Brouwer, achterblad Huldigingslied, houtsnede, 1898. Uit Ebbinge 1980, p. 9.

14 (r). H.P. Berlage, ontwerp titelblad, 1899. Uit Idsinga 1986, p. 10.

¹¹⁴ Autobiografie W.C. Brouwer, versie RKD, p. 9.

¹¹⁵ Groot 1999, p. 45.

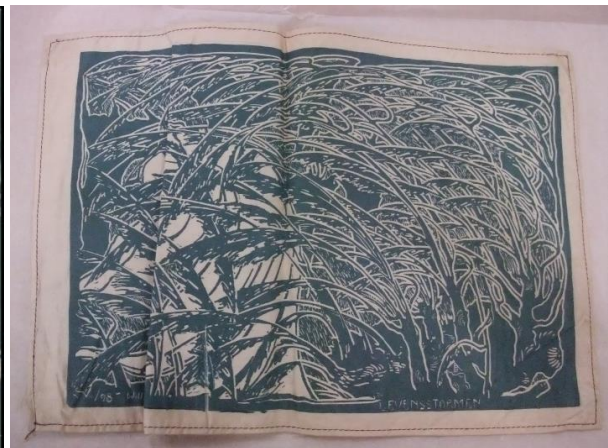
¹¹⁶ Brief W.C. Brouwer aan Joh. De Meester, 6 september 1912 (Brouwerarchief RKD).

¹¹⁷ Brief J.A. Loebèr aan J. Kalf, ongedateerd, 1898 (Bijzondere Collecties Universiteit Leiden).

¹¹⁸ Berlage had geen geld beschikbaar voor deelname. Etha Fles (1857-1948) zou willen deelnemen, Richard Roland Holst zou deelnemen en een zekere Bernelot Moens nam daadwerkelijk een aandeel voor 1000 gulden (Zie: noot 117).

Ook het advies om kunstschilder H.W. Mesdag (1831-1915) om steun te vragen, bracht niet het succes waarop werd gehoopt. Mesdag zag volgens Brouwer geen kansen voor het creëren van het noodzakelijke draagvlak: '[...] Zoo verbaasde zich H.W. Mesdag er over, dat wij NOG MOOIER DRUKWERK WILDEN maken , dan 't bestaande.. In gemoede vraag ik aan 't tegenwoordige geslacht, of het DRUKWERK van 30 jaar geleden... NU nog zou worden gezien als "behoorlijk". [...]'.¹¹⁹ Als voorzitter van het Haags kunstenaarsgenootschap Pulchri Studio, oprichter van de Hollandsche Teekenmaatschappij en lid van de Nederlandsche Etsclub, was Mesdag een invloedrijke figuur binnen de kunstwereld. Zijn afwijzing moet voor Brouwer, Loebèr en Smits naast teleurstelling ook wel verwondering gewekt hebben. Mesdag stond bekend als een groot liefhebber van het werk van T. A.C. Colenbrander wiens vooruitstrevende en authentieke decoratieve ontwerpen voor keramiek van Rozenburg en tapijten voor de Koninklijke Tapijtfabriek in Deventer hij zeer waardeerde en verzamelde.¹²⁰ Mesdags afwerende houding toont aan hoeveel moeite het de vernieuwingsbeweging kostte om de gevestigde orde voor haar plannen te winnen.

Ontwikkeling tot sierkunstenaar



- 15 (l).** W.C. Brouwer, 'Stervensangst', houtsnede op papier, 1898. Collectie DMA, inv.nr. E1983-1308.
16 (r). W.C. Brouwer, 'Levensstormen', houtsnede op textiel, 1898. Collectie DMA.

De Keuzetentoonstelling in de Lakenhal inspireerde Brouwer tot het verkennen van zijn artistieke vaardigheden en interesses. In de winter 1897-1898 kampte hij met een hevige bronchitis die hem op de rand van de dood deed balanceren. Hij verwerkte dit in twee symbolistische houtsneden: de één draagt de titel *Stervensangst* en verbeeldt de nachtmerrie van een wanhopige zieke door de sinistere

¹¹⁹ Autobiografie W.C. Brouwer, versie RKD, p. 9.

¹²⁰ Zie: Eliëns 1999.

contouren van een begraafplaats aan het water. De andere, *Levensstormen*, laat een vage schim (de dood?) zien tussen een wirwar van grillige boomtakken (afb. 15 en 16).¹²¹

Naar aanleiding van ontwerpen van onder anderen Berlage begaf Brouwer zich op het pad van de kunstnijverheid door meubels te ontwerpen die hij door een timmerman liet uitvoeren.¹²² Tevens bekwaamde hij zich onder toezicht van een koperdrijver in dit ambacht door allerlei gebruiksvoorwerpen, zoals plantenbakjes, te ontwerpen en te vervaardigen.¹²³



17. W.C. Brouwer en J.A. Loebèr jr., 3 stempels, 1899. Uit *De Arbeid* 2 (1899) pp. 26, 48 en 58.

Ontwikkeling tot keramist

In 1898 werkte Brouwer nog steeds samen met Smits in Loebèrs atelier. Gezamenlijk gebruikten zij uit de hand gevormde kannetjes van klei om decoratieve ideeën aan elkaar te demonstreren.¹²⁴

Inspiratie vonden zij in de collectie van het Rijks Ethnografisch Museum in Leiden, het latere Museum voor Volkenkunde, evenals in een verzameling etnografica die Loebèrs oom, H.W. Bosman, in 1895 meenam uit Nederlands Indië.¹²⁵

Brouwers eerste pogingen om aardewerk te vervaardigen stammen uit de periode 1897-1898, toen hij samen met Loebèr bij de firma Groen, fabriek van bloempotten en rioolbuizen bij Leiden, tegen betaling eigen werk liet bakken.¹²⁶ Eind 1898 verliet Brouwer het atelier van Loebèr nadat wrevel was ontstaan omdat hij zijn voorkeur voor het werk van Smits ten opzichte van dat van Loebèr te openlijk liet blijken.¹²⁷ Dat dit geen definitieve breuk veroorzaakte bleek toen Brouwer in februari 1899 enkele aardewerkproeven in de etalage van de zaak van Loebèr en Smits mocht

¹²¹ Autobiografie Brouwer, versie RKD, p. 9.

¹²² Ibidem, pp. 7-9.

¹²³ Brief W.C. Brouwer aan Johan de Meester, 1912, op.cit. (Brouwerarchief RKD).

¹²⁴ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK 1900, p. 10.

¹²⁵ Groot 1999, p. 48.

¹²⁶ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK 1900, pp. 10-11.

¹²⁷ Ibidem, p. 10.

exposeren.¹²⁸ Verder werden in 1899 houten stempels van Brouwer en Loebèr gebruikt voor versierde kapitalen en vignetten in de jaargang 1899-1900 van *De Arbeid*, het Belgisch-Nederlandse tijdschrift voor literatuur en kunst (Afb. 17).¹²⁹

Tegenvallende bedrijfsresultaten maakten een einde aan de samenwerking tussen Loebèr en Smits, die zich in 1899 in Heemstede vestigde als zelfstandig boekbandontwerper. Zijn naam werd bij de voornoemde uitgave ook niet meer genoemd. Volgens Brouwer speelde mee dat Loebèr een 'ongezonde' belangstelling had voor Smits' vrouw Bep.¹³⁰ De op 17 oktober 1898 opgerichte 'VOF Loebèr en Smits', werd op 15 december 1899 officieel ontbonden.¹³¹

Waarschijnlijk waren verslechterde financiële vooruitzichten in de boekbinderij en het mislukken van de Leidsche Drukpers, reden voor Brouwers om zijn geluk elders te beproeven. Hij had in 1898 in Gouda gezocht naar wat er van het oude pottenbakkerswerk nog resteerde dat de moeite waard was om nieuw leven in te blazen. J.A. Loebèr beweerde later dat Brouwers interesse voor aardewerk was aangewakkerd door het aardewerk van de Belg Alfred William Finch (1854-1930).¹³²



18. A.W. Finch, vaasje, aardewerk, gedraaid, groen geglaazuurd, ca. 1896, h. 23.0 cm. Foto Rago Auctions New Jersey, veiling 16 augustus 2023, lotnr. 295.

Brouwer had mogelijk kennisgemaakt met dit eenvoudige maar kleurig geglaazuurde aardewerk, toen dat eind 1896 op een tentoonstelling van Belgisch-Franse kunst in Leidse Lakenhal te zien was.¹³³ Finch experimenteerde met glazuren en versieringstechnieken die ook terug te vinden waren in de

¹²⁸ 'Uit Leiden..', in: *NRC*, 18 februari 1899.

¹²⁹ 'De Arbeid, maandschrift voor literatuur en kunst 2' (1899), pp. 26,48,58.

¹³⁰ Autobiografie Brouwer versie RKD, p. 10.

¹³¹ *Leidsch Dagblad*, 31 december 1899, p. 14.

¹³² J.A. Loebèr, 'Brouwers aardewerk', in: *Onze Kunst* 6 (1907), deel XII, pp. 96-102.

¹³³ 'Fransche en Belgische artisten', in: *Het Vaderland*, 19 december 1896, p. 2.

Goudse keramiek waardoor ook Brouwer geïnspireerd was geraakt (afb. 18).¹³⁴ Om het vak van keramist in de vingers te krijgen werkte Brouwer korte tijd bij de firma Weduwe N.S.A. Brandjes in Purmerend. De decoratieve opvattingen van deze fabriek, waar het beschilderde sieraardewerk met florale motieven overduidelijk geïnspireerd was door de producten van de Haagse fabriek Rozenburg, sloten totaal niet aan bij Brouwers kunstvisie. Evenmin kreeg hij gelegenheid om ongehinderd en in afzondering zijn eigen ideeën uit te werken. Brouwer experimenteerde met potjes met ingegrifte versiering waarin het achtergebleven glazuur een dikkere laag vormde, waardoor na het bakken een donkere tekening ontstond. Hij vreesde dat zijn experimenten snel zouden worden geïmiteerd omdat de meesterknecht hem geen ogenblik alleen liet. Iedereen zag waar hij mee bezig was en hoe hij te werk ging.¹³⁵

Door bemiddeling van zijn vader kon Brouwer als leerling terecht bij de Goudse fabriek van pijpen en gebruiksaardewerk P. Goedewaagen en Zoon.¹³⁶ Hij kreeg een eigen ruimte toegewezen om te kunnen experimenteren en bij een oriënterend bezoek aan het magazijn was hij meteen geïnspireerd door wat hij aan simpele ambachtelijke vormen en kleuren zag.¹³⁷



19. W.C. Brouwer, dekselpot, aardewerk, gedraaid met sgraffito decoratie, 1899, h. 10.5 cm. Uit Ebbinge 1980, p. 25.

¹³⁴ A. Loffelt, 'Amsterdamsch Aardewerk', in: *Nieuws van den dag*, 9 april 1900.

¹³⁵ Autobiografie Brouwer, versie RKD, op.cit., pp. 10-11.

¹³⁶ Willem Brouwers vader, Nicolaas Brouwer, had als voorzitter van de 3 October vereeniging in Leiden, contacten bij de aardewerk- en pijpenfabriek Goedewaagen, die ieder jaar de speciale 3 oktober kleipijpen voor de feestelijkheden leverde.

¹³⁷ Autobiografie Brouwer, versie SSK 1900, p. 11.

Versieringstechnieken op aardewerk

In Gouda leerde Brouwer draaien op de draaischijf en het simpele decoreren met contrasterende kleisoorten door middel van de toepassing van tabeer ofwel slib op bijvoorbeeld vazen of schenkkannen.¹³⁸ Tabeer gebruikte Brouwer aanvankelijk alleen om zijn proeven in de oven te merken, maar hij werd verrast toen bleek dat met zo weinig al een fraai resultaat kon worden bereikt.¹³⁹ Op deze ervaringen baseerde Brouwer zijn sgraffito-techniek die later tot zijn belangrijkste handelsmerk zou uitgroeien.¹⁴⁰ Bij de sgraffito-techniek wordt het object van klei overgoten met, of gedoopt in, tabeer met een andere kleur.¹⁴¹ Na droging wordt het versieringsmotief met een sjabloon op de lederharde tabeerlaag aangebracht, waarna door inkrassen of wegschrappen van de deklaag, de onderliggende klei weer tevoorschijn komt (afb. 19-21).



20 (l). W.C. Brouwer, kan, aardewerk, gedraaid met sgraffito decoratie, geglaazuurd met transparant loodglazuur, ca. 1900, h. 16.5 cm. Collectie en foto KM, inv. nr. KM0318728.

21 (r). W.C. Brouwer, bakje, aardewerk, gedraaid met sgraffito decoratie, geglaazuurd met transparant groen glazuur, ca. 1900, h. 7 cm. Collectie en foto KM, inv. nr. KM0318729.

De eerste bakronde om klei tot aardewerk te bakken heet biscuitbrand. Na aanbrengen van het glazuur volgt een tweede bakronde of glazuurbrand. Naast de met transparant loodglazuur bedekte

¹³⁸ Tabeer is vloeibare klei, met water vermengd, die bijvoorbeeld in een nog ongebakken kan werd gegoten en weer uitgeschonken met als doel de binnenkant te bedekken met een kleilaag, die na het bakken een andere kleur kreeg.

¹³⁹ Autobiografie Brouwer, versie SSK 1900, p. 10.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 11.

¹⁴¹ Kleipap vervaardigd uit witte klei met water die in Gouda vaak gebruikt werd om de binnenkant van vazen licht te kleuren..

voorwerpen, waarbij de oorspronkelijke kleikleuren behouden bleven, experimenteerde Brouwer in Gouda met gekleurde glazuren die bij Goedewaagen veelvuldig gebruikt werden. Deze werden verkregen door verschillende soorten oxiden aan transparante glazuren toe te voegen: koperoxide of vitriool voor groen, kobaltoxide en -chloride of smalt voor blauw, ijzervitriool voor roodbruin en bruinsteen voor kastanjebruin. Hierdoor konden bijzondere kleureffecten worden bereikt zonder dat de textuur van de gebakken klei volledig aan het gezicht werd onttrokken.¹⁴² Door bijvoorbeeld transparantgroen glazuur op een sgraffito versierd voorwerp aan te brengen, kreeg een met lichte tabeer aangebrachte decoratie een groene kleur, terwijl een rode ondergrond door bedekking met groen een bruine tint kreeg (afb. 21). Brouwer bedekte ook voorwerpen met een glanzend transparant loodglazuur. Omdat loodglazuur nooit geheel kleurloos was, werd de roodbakende klei hierdoor meer oranje en de witbakende tabeer werd crème achtig van kleur. Alleen bij gebruik van het enigszins matte zoutglazuur kon een nagenoeg kleurloze glazuurlaag ontstaan.¹⁴³

Brouwer experimenteerde eveneens met het opschilderen van slib of tabeer als variant op de sgraffito-techniek en het versieren met ingekraste lijnen waarna met witte slib contrasterende accenten werden aangebracht. (afb. 22).



22 (l). W.C. Brouwer, kannetje, aardewerk, met engobe decor, 1899, h. cm. Collectie MG, inv.nr. 00163.

23 (r). J. Mendes da Costa, kannetje, aardewerk, met engobe decor, ca. 1898, h. cm. Collectie SMA. Uit Tilanus 2015, p. 187.

¹⁴² W.C. Brouwer, 'Lezing gehouden in de 1091^e vergadering over aardewerk', in: *Architectura* 19, 7^{de} jrg., 6 mei 1899, p. 148.

¹⁴³ W.C. Brouwer, 'Lezing gehouden in de 1091^e vergadering over aardewerk', in: *Architectura* 20, 7^{de} jrg., 13 mei 1899, p. 155.

Met slib of tabeer gedecoreerd aardewerk wordt ook wel engobe genoemd. Kannetjes of vaasjes met opgeschilderde tabeer- of slibdecoraties zou Brouwer na ca. 1900 niet meer maken. Hij werd bij het experimenteren ongetwijfeld geïnspireerd door de Amsterdamse beeldhouwer en keramist Joseph Mendes da Costa (1863-1939), die voor 1898 al engobe decoraties op terracotta toepaste, en wiens werk hij bewonderde (afb. 23). Tijdens een lezing voor *Architectura et Amicitia* noemde Brouwer Mendes da Costa als de man die deze techniek als eerste in Nederland had gerevitaliseerd.¹⁴⁴ Ook Mendes liet zijn werk aanvankelijk door anderen bakken. Na 1898 zou hij in zijn atelier aan de Nieuwe Prinsengracht zelf een oven met schoorsteen laten bouwen waarna hij zelf kon bakken. Hij hield zich bij de productie van serviesgoed en kleinplastic vanaf dat moment vooral met het werken in steengoed of grès cérame bezig.¹⁴⁵ Voor een geschilderde decoratie werden ondoorzichtige glazuren toegepast bestaande uit een mengsel van dekkende tinglazuren en voornoemde metaaloxiden.¹⁴⁶

Ook Brouwer paste monochrome sgraffito-decoraties toe waarbij de tabeerlaag gelijk was aan de klei waarmee het voorwerp was gedraaid. De accenten werden nu gevormd door de variërende dikte van het glazuur die in de uitgesneden decoratie achterbleef en daardoor een donkerder effect gaf.

Een door Brouwer in de eerste jaren ook veelvuldig gebruikte decoratietechniek was ringeloren. Met behulp van een ringeloor, bakje met een schenktuitje of ingestoken pennenschacht, gevuld met vloeibare klei, werden versieringen of teksten op het voorwerp aangebracht.¹⁴⁷ Het op deze wijze aanbrengen van teksten op borden was al ruim honderd jaar in gebruik bij Goedewaagen en Brouwer heeft er daar beslist voorbeelden van gezien. De spreuk- en sierborden die Brouwer op deze wijze decoreerde, behoren tot de bekendste voorbeelden van deze techniek (afb. 24). Opvallend is de overeenkomst tussen Brouwers werkwijze bij het ringeloren, en het batikken waarbij met behulp van een op de ringeloor gelijkend gereedschap, een tjanting, was op stoffen wordt aangebracht.¹⁴⁸ Brouwer had dit ongetwijfeld gezien in het atelier van Loebèr waar werd

¹⁴⁴ Ibidem, p. 156.

¹⁴⁵ Tilanus 2015, pp. 25-28.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Brouwer zou deze techniek verder verbeteren zodat hij in staat was om dunnere en kleinere letters te produceren. In hoofdstuk 4 zal hier uitgebreider op worden ingegaan.

¹⁴⁸ Het batikken is een decoratietechniek die in Indonesië en vooral op Java veelvuldig werd en wordt toegepast bij het decoreren van textiel. Hierbij wordt een tekening met was op de stof aangebracht waarna deze in een verfbad gaat. Na het verven wordt de was verwijderd waardoor een contrasterend patroon ontstaat omdat op de plaats van de was geen verf in de stof kon doordringen. Dit proces kan meerdere malen worden herhaald met verschillende kleuren.

geëxperimenteerd met het batikken van perkamenten boekbanden met behulp van schellak in plaats van was. Loebèr was een groot bewonderaar van de Indische versieringskunst die voor hem een belangrijke inspiratiebron vormde.¹⁴⁹ Met name het op korte afstand van elkaar aanbrengen van kleine stippen, zoals Brouwer dat bij de spreuk- en sierborden toepaste, is een vorm van decoratie die bij het batikken veel voorkomt (zie afb. 24 en afb. 80-84).¹⁵⁰



24 (l). W.C. Brouwer, spreukbord, aardewerk, gedraaid, geringeloorde decoratie met transparant loodglazuur, 1903, ø 27,6 cm., juli 1903. Foto Botterweg Auctions, Amsterdam, veiling 24 oktober 2016, lotnr. 480.

25 (r). W.C. Brouwer, vaas, aardewerk, gedraaid, sgraffito decoratie, groen geglazuurd, 1906, h. 16,9 cm. Foto Botterweg Auctions, Amsterdam, veiling 27 maart 2018, lotnr. 736.

De eenvoudigste wijze van decoreren is het stempelen waarbij een motief in de klei wordt gedrukt. Regelmatig paste Brouwer deze techniek toe in combinatie met concentrisch aangebrachte ingegrifte lijnenpatronen (afb. 26). Dergelijke versieringen waren voorbehouden aan gebruiksvoorwerpen die zodoende op een goedkope wijze konden worden verfreesd. Ook zijn voorwerpen bekend, waaronder presse-papiers, waarbij Brouwer een in hout gesneden ontwerp voor een houtsnede op papier, afdruckte in klei. Als variant op het stempelen paste Brouwer simpele ingelegde decoraties toe, door het vullen van een stempeldecoratie met klei van een contrasterende bakkleur (afb. 27).

¹⁴⁹ K. van Ommen, 'De Leidse boekbinder Loebèr en de Indische versieringskunst' in: *De Boekenwereld* 32 (2016) nr. 4, pp. 24-27.

¹⁵⁰ Batik is een Javaanse term die letterlijk 'veel puntjes' betekent.



26 (l). W.C. Brouwer, beker, aardewerk, gedraaid met gestempeld motief, blauw geglaazuurd, 1902, h. 8.1 cm. Foto Botterweg Auctions, Amsterdam, veiling 5 november 2018, lotnr. 778.

27 (r). W.C. Brouwer, vaas, aardewerk, gedraaid en ingelegd, groen geglaazuurd, 1904, h. 28.4 cm. Foto Botterweg Auctions, Amsterdam, veiling 5 november 2018, lotnr. 547.

Dit inlegwerk of intarsia van Brouwer is grof en weinig verfijnd. Het staat in schril contrast tot de kwaliteit die de fabriek van Amstelhoek op dat punt wist te bereiken.¹⁵¹ Er zijn wel voorbeelden bekend van aardewerk van Brouwer met ingelegde decoratie, dat zich qua verfijning enigszins kan meten met het hoge niveau dat in de fabriek van Amstelhoek werd gerealiseerd.¹⁵² Wellicht betrof het hier enkele unieke stukken die niet voor de verkoop bestemd waren, of die slechts een kleine oplage gekend hebben.¹⁵³

Sommige voorwerpen versierde Brouwer met geboetseerde ornamenten. Inspiratie voor deze decoraties deed hij, zoals eerder gememoreerd, op in de natuur en in musea. In hoofdstuk 4 zal hierop nog wat uitvoeriger worden teruggekomen. In 1902 begonnen de sculpturale kanten van het werken met klei in Brouwers voorwerpen sterker naar voren te komen. Tijdens tentoonstellingen exposeerde hij naast vazen en pullen ook met enige regelmaat plastieken en boetseerstudies.¹⁵⁴ Tot

¹⁵¹ Op de fabriek Amstelhoek wordt later in dit hoofdstuk nog nader ingegaan (zie: noot 182 en afb. 37 en 38).

¹⁵² R.W.P. de Vries, 'Brouwers Aardewerk', in: *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift* XXXVIII, nr. 11, p.293.

¹⁵³ De korte maar hevige concurrentiestrijd met de door H.P. Berlage en W. Hoeker rond 1899 opgerichte firma 'Amstelhoek', heeft Brouwer mogelijk aangespoord om ook dergelijke ontwerpen te maken. In ieder geval was de oplage van dergelijke arbeidsintensieve stukken ongetwijfeld laag, want in openbare collecties zijn daarvan tot dusver geen voorbeelden aangetroffen.

¹⁵⁴ Bij tentoonstellingen bij Voor de Kunst in Rotterdam, in mei 1902, waren negen boetseerstudies tentoongesteld waaronder dier- en vogelstudies. In september 1902 werd, bij het Schiedamsch Volkshuis

de vroegste geboetseerde stukken in Brouwers assortiment behoorde een kandelaar in de vorm van een figuurtje in twee variaties getiteld: Goeie Mie en Kwaai Mie (afb. 28). De titel refereerde aan de beruchte Leidse gifmengster Maria Swanenburg (1839-1915).¹⁵⁵ Andere vroege voorbeelden zijn vaasjes met slakjes rond de hals en de vazen en kannen waarvan het handvat in de vorm van een hagedis of fabeldier is geboetseerd (afb. 29).



28 (l). W.C. Brouwer, kandelaars, aardewerk, gedraaid en geboetseerd, groen en blauw geglazuurd, met inscriptie, h. 19.0 (r) en 17.5 cm. (l), 1905. Uit *Dutch Modernism, The David Schiller Collection*, veilingcatalogus Sotheby's Amsterdam, 5 februari 2008, lotnr. 217.

29 (r). W.C. Brouwer, vaas, aardewerk, gedraaid met geboetseerde slakjes (l), h. 16.5 cm, 1907, en vaas met als hagedis geboetseerd oor (r), ca. 1907, h. 26.0 cm. Uit Wintgens Hötte et. al. 1999, p. 133.

Inspiratiebronnen voor versiering

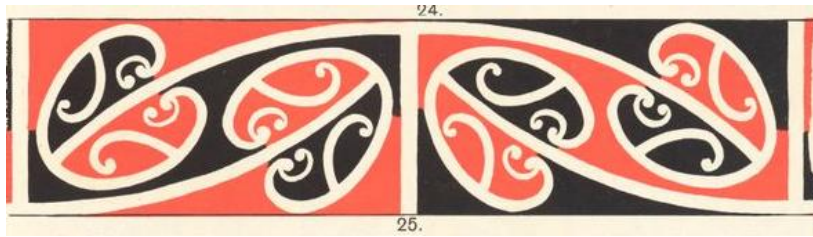
Brouwers ontwerpen voor sgraffito-aardewerk bestaan in essentie uit een compositie van tegengestelde lijnen en vlakken. Hierbij liet hij zich onder meer inspireren door de geometrische ordening van Balinese en Nieuw-Zeelandse Maoriversieringen op schilden, maskers, pagaairiemen, pijlenkokers en roeipanen.¹⁵⁶ In de collectie van J.A. Loebèr bevonden zich dergelijke voorwerpen.

dezelfde collectie getoond, aangevuld met studies van een vis en een uiltje. De studies waren niet te koop of te bestellen hetgeen er uitdrukkelijk bij vermeld stond. Zie: Brouwerarchief RKD, inv.nr. 11.

¹⁵⁵ Maria Swanenburg stond aanvankelijk bekend als goeie Mie omdat ze de zorg voor zieken uit de buurt op zich nam. Later werd ze kwaai Mie toen bleek dat ze levensverzekeringen had afgesloten op meer dan 100 'patiënten' die ze vervolgens met arsenicum vergiftigde, en als gevolg waarvan er minstens 27 stierven.

¹⁵⁶ Autobiografie Brouwer, versie RKD, op. cit., p. 11.

Aspecten van het Koru-motief van de Maori met zijn kenmerkende naar binnen draaiend rankwerk, zijn in de sgraffito-decoraties waarneembaar (afb. 30, 31 en 32).



30. Maori-vlakornament. Uit Hamilton 1896, p.25.



31. W.C. Brouwer, detail vaas, aardewerk, gedraaid met sgraffito-decoratie, groen geglaazuurd, h. 15.5 cm., 1907. Collectie Erik Koopman.

Zeer waarschijnlijk hebben de ontwerpsystemen uit het boek *Driehoeken bij het ontwerpen van ornament* door J.H. de Groot (1865-1932) uit 1896 een rol gespeeld in de ontwikkeling van Brouwers grafische werk, en de vertaling daarvan in zijn sgraffito-decoraties op aardewerk.¹⁵⁷ Dit boek bevatte onder meer een aantal houtsneden van K.P.C. de Bazel.¹⁵⁸ Het boek toonde aan dat het met behulp van passer, driehoek en liniaal mogelijk was om een grote variatie aan nieuwe ornamenten te ontwerpen en te tekenen op basis van maat, systeem en verhoudingen.¹⁵⁹

In 1896 verschenen in diverse tijdschriften publicaties met triangulatuur als onderwerp. J.L.M. Lauweriks (1864-1932) schreef bijvoorbeeld in *Architectura* een verhandeling over de twee

¹⁵⁷ Brouwer kende het boek. Bekend is dat Loebèr, evenals K.P.C. De Bazel en J.L.M. Lauweriks, het boek van De Groot had gebruikt in de tijd dat ook Brouwer op zijn atelier werkte. Zie: M.H. Groot 1999, p. 43, en M.J. Brusse, *Tentoonstelling van Gebruiks- en Beeldhouwkunst in het gebouw 'Pro Patria'* (tent. cat. Vereeniging Voor de Kunst, (Rotterdam) 1902, p. 55.

¹⁵⁸ Brentjens 2006, p. 39.

¹⁵⁹ M. Bax, *Het Web der Schepping*, Nijmegen 2006, p. 337 en pp. 344-348.

varianten van de Egyptische driehoek: een rechthoekige driehoek waarvan de zijden zich verhouden als 3:4:5 en een gelijkbenige driehoek waarvan de hoogte zich tot de basis verhoudt als 5:8. Rond het geometrisch ontwerpen hing aan het einde van de 19^{de} eeuw een zweem van theosofie waarbij aan geometrische verhoudingen een 'Goddelijke' betekenis werd toegekend.¹⁶⁰ De gelegenheden- en gebruiksgrafiek van Lauweriks en De Bazel uit de jaren rond 1895 (afb. 32 en 35), laat duidelijke overeenkomsten zien met het grafische werk van Brouwer. Dergelijke elementen speelden in zijn sgraffito-aardewerk vanaf 1898 ook een rol. Ze kunnen beschouwd worden als een vertaling van zijn grafische ontwerpen naar aardewerk (afb. 33-34).



32 (l). K.P.C. de Bazel, menu-ontwerp, houtsnede, 1895. Uit Simon Thomas 1996, p. 66.

33 (r). W.C. Brouwer, vaas, aardewerk, gedraaid en met sgraffito-decoratie, blauw geglaazuurd, 1902, h. 20.7 cm. Foto en collectie BML, inv. nr. 1987.0611.1.



34. W.C. Brouwer, brievenhoofd, houtsnede, 1901. Uit Gans 1966, p. 193.

¹⁶⁰ Ibidem, pp. 38-39.



35. K.P.C. de Bazel, detail circulaire, litho, 1895. Uit Brentjens 2006, p. 28.

Hoewel Brouwer werd beïnvloed door ontwerpsystemen waarin de theosofie een rol speelde, was hij geen uitgesproken aanhanger van de ideeën die eraan ten grondslag lagen. Later zou hij zich zelfs afkeren van de zijns inziens te ver doorgevoerde geometrische ontwerpprincipes in het werk van De Bazel, die hij als ‘overdreven ruitjestheorieën’ bestempelde.¹⁶¹ Er is nooit een voorbeeld gevonden van een motief dat Brouwer rechtstreeks op zijn aardewerk had overgenomen. Niets wijst erop dat zijn ontwerpen voor gebruiksgrafiek en sgraffito-aardewerk niet volkomen authentiek zijn.¹⁶² Hiermee nam Brouwers werk een unieke positie in tussen het ambachtelijk vervaardigde aardewerk rond 1900.

Lezing bij Architectura et Amicitia

De experimenten met aardewerkversiering die Brouwer in Gouda deed, hadden vrijwel meteen succes. Als eerste liet hij zijn werk zien aan K.P.C. De Bazel en J.L.M. Lauweriks, die in Amsterdam in 1895 gestart waren met een eigen atelier voor Architectuur, Kunstnijverheid en Decoratieve kunst, waarin ze zich toediepten op ‘het vervaardigen van ontwerpen, teekeningen, alsmede het uitvoeren van werken’.¹⁶³ Ze waren bestuurslid van architectuurgenootschap Architectura et Amicitia en zaten in de redactie van het verenigingsorgaan *Architectura*. Het is niet toevallig dat Brouwer op zijn zoektocht naar erkenning voor zijn sgraffito-aardewerk als eerste bij hen aanklopte.¹⁶⁴

De Bazel en Lauweriks waren enthousiast over Brouwers werk en bewerkstelligden dat hij op 26 april 1899 een lezing mocht houden voor Architectura et Amicitia in het American Hotel te Amsterdam.¹⁶⁵ Tijdens deze lezing besprak Brouwer de techniek van ambachtelijk gedraaid

¹⁶¹ Bax 2006, p. 466.

¹⁶² Zoals eerder betoogd bestudeerde Brouwer niet-westerse versiering en vlakornamenten op voorwerpen uit het Ethnografisch Museum in Leiden, en uit de collectie van J.A. Loebèr. Dr. Marjan Groot heeft tijdens haar onderzoek naar inspiratiebronnen van Brouwer en Loebèr, de collectie van het Volkenkundig Museum bestudeerd, en geen voorbeelden gevonden van motieven die zij in hun ontwerpen overnamen.

¹⁶³ Brentjens 2006, p. 24.

¹⁶⁴ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK 1900, p. 12.

¹⁶⁵ Ebbinge 1980, p. 11.

aardewerk en legde uit welke voorbereidende handelingen er nodig waren om de klei geschikt te maken voor het draaiwerk. Tevens behandelde hij de bereiding van glazuren en ging in op verschillende machinale vervaardigingstechnieken die het eerlijke handwerk gaandeweg hadden verdrongen. Brouwer benadrukte dat de combinatie van verschillende kleisoorten de basis was van de decoratie van handgedraaide voorwerpen. Glazuren mochten daarbij kleuraccenten toevoegen zolang het aardewerk niet volledig aan het oog zou worden onttrokken. Tot slot legde Brouwer uit hoe de eerder besproken versieringstechnieken technisch tot stand kwamen.

Qua decoratieve aantrekkelijkheid viel met name het sgraffito-aardewerk in de smaak, dat ook het positiefst werd besproken in de pers.¹⁶⁶ Het bood daadwerkelijk iets nieuws door de tegenstellingen van contrasterende kleikleuren en ornamenten die waren geïnspireerd door kunsthands van niet-Westerse origine. Sommige kloeke pullen (afb. 25 en 23) bleven lang in productie en behoren tot de beste geslaagde stukken die Brouwer in deze techniek ontwierp.



36. Foto aardewerk W.C. Brouwer, 1899. Uit *Architectura* 7 (1899) nr. 20, p. 156.

Ter gelegenheid van de lezing, die verspreid over vier opeenvolgende nummers, werd gepubliceerd in het tijdschrift *Architectura*,¹⁶⁷ had Brouwer een selectie van zijn werk meegebracht. Deze bevatte naast kannetjes, bakjes en vaasjes met sgraffito- versiering, ook een spreukbord met een

¹⁶⁶ 'Kunstkring', in: *NRC*, 21 mei 1899.

¹⁶⁷ W.C. Brouwer, 'Lezing gehouden in de 1091^e vergadering over aardewerk', in: *Architectura*, 7 (1899) nr. 18, pp. 138-139. *Architectura* 7 (1899) 19, pp. 147-148. *Architectura* 7 (1899) 20, pp. 155-156. *Architectura* 7 (1899) nr. 21, pp. 163-164.

geringeloorde tekst (afb. 36). Tijdens de pauze en na afloop werd Brouwer bevraagd over de prijzen van zijn aardewerk, iets waaraan hij nog niet gedacht had. Na afloop kreeg hij het verzoek om zijn collectie de navolgende vier dagen in de zaal te exposeren. Er was veel belangstelling want Brouwers verloofde Margaretha kon grote hoeveelheden bestellingen opnemen.¹⁶⁸ Geheel nieuw is dat architecten direct veel belangstelling bleken te hebben voor de versieringstechnieken die Brouwer presenteerde, vanwege de toepassingsmogelijkheden bij de versiering van gebouwen. In hoofdstuk 7 zal hierop uitvoerig worden ingegaan.

Bij het bepalen van de prijzen hield Brouwer er rekening mee dat iedereen, arm of rijk, iets moest kunnen kopen. Hiermee sloten zijn idealen aan op de sociale ambities die de Arts and Crafts movement had geformuleerd, en die ook de basis vormden van de in zekere zin moralistische gemeenschapskunstidealën van de rationalisten rond Berlage en 't Binnenhuis.¹⁶⁹ Die idealen betroffen de vervaardiging van betaalbare ambachtelijke kwaliteitsproducten die de smaak van het publiek zouden verbeteren en bijdroegen aan de verheffing van arbeidersklasse en kleinburgerij.¹⁷⁰

Na de lezing mocht Brouwer op uitnodiging van de architect en tevens voorzitter van de Maatschappij tot bevordering van de Bouwkunst, A. Salm GBzn. (1857-1915), zijn aardewerk tien dagen etaleren in hun gebouw aan de Marnixstraat in Amsterdam. Vervolgens werd hij door de 'Rotterdamsche Kunstkring' uitgenodigd voor een lezing en een expositie. De kritieken in de pers waren opnieuw lovend en de belangstelling was eveneens aanzienlijk.¹⁷¹ Daarna exposeerde Brouwer begin juni in De Lakenhal te Leiden alwaar opnieuw veel interesse bestond voor zijn werk.¹⁷²

Geveld door tyfus en een ernstige longontsteking kon Brouwer de lange lijst met bestelde voorwerpen niet uitvoeren en afleveren. Hij was tot begin 1900 uitgeschakeld en werd in die periode bij zijn toekomstige schoonouders in Uitgeest verpleegd. Toen bleek dat bij terugkeer in Gouda zijn werkplek bij Goedewaagen niet meer beschikbaar was, huurde hij een ruimte aan de Achter den Vischmarkt in Gouda, die hij inrichtte tot werkplaats met draaischijf. Brouwer wenste geen gebruik te maken van technieken als gieten en persen, omdat hierbij vormen ontstonden die op de draaischijf nooit verwezenlijkt konden worden. Hij ontwierp zelf de voorwerpen op de schijf en huurde een

¹⁶⁸ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK rond 1900, op.cit., p. 13.

¹⁶⁹ Gemeenschapskunst moest de ambachten en het traditioneel vakmanschap een toekomst bieden. Dit was mogelijk als het handwerk zich van de industrie kon onderscheiden door de vervaardiging van kunsthandwerk. Hiermee werden meubelmakerij, smeedwerk, textiel, aardewerk, boekverzorging en bouwambachten bedoeld. Zie: A. van der Woud, *De Nieuwe Mens*, Amsterdam 2015, pp. 294-295.

¹⁷⁰ Van der Woud 2015, pp. 294-295.

¹⁷¹ 'Kunstkring', *NRC*, 21 mei 1899.

¹⁷² 'Willem C. Brouwer's aardewerk in de Lakenhal', *Leidsch Dagblad*, 27 mei 1899.

draaiwerk om de modellen te reproduceren. Daarna boemde hij het draaiwerk persoonlijk per vlet naar omliggende aardewerkfabrieken die het voor hem bakten.¹⁷³

Artistieke visie als keramist

Brouwers aarden vaatwerk was bedoeld om in serie geproduceerd te worden. Omdat het om handgedraaide voorwerpen ging, behielden ze door kleine verschillen allemaal een individueel karakter. De textuur van de klei, welke door de glazuurlaag heen zichtbaar bleef, was voor ieder potje weer verschillend. Dit effect zou door Brouwer met opzet worden versterkt door in sommige gevallen een weinig klei van contrasterende kleur mee te mengen of metaalverbindingen toe te voegen. Daardoor ontstonden tijdens het opdraaien en bakken van het voorwerp verschillende kleurnuancen.¹⁷⁴ De spiraalvormige lijnen die als gevolg van de centrifugale draaiende beweging ontstonden, waren kenmerkend voor op de draaischijf vervaardigde voorwerpen. De dynamiek van het handwerk bleef op deze wijze zichtbaar in het eindproduct.

Ondanks de subtiele verschillen was gelijkvormigheid uiteraard het uitgangspunt van de serieproductie. Omdat de sjablonen voor de versieringen precies moesten passen, liet Brouwer zijn gedraaide voorwerpen eerst in een sjabloonmal draaien, zodat de exacte afmetingen van het prototype verkregen werden. Hij gebruikte de sjabloonmal uitsluitend ter correctie van het handmatig gedraaide object. In de aardewerkindustrie werd veelvuldig gebruik gemaakt van sjabloonmallen, waarbij hoeken en bochten werden toegevoegd die nimmer op de draaischijf gemaakt konden worden.¹⁷⁵

Voor alle vormen die op de draaischijf ontstonden was de cilinder de basisvorm. Hieruit kon een serie concave, convexe, ingesnoerde in- en uitlopende vormen en tegenvormen afgeleid worden. Zo ontstonden voorwerpen die in de eerste plaats logisch waren vormgegeven, maar waarbij de utiliteitsgedachte bepalend was: een melkkan was robuust en breed van onderen zodat hij niet zomaar om zou vallen en het oor was zodanig geplaatst dat het voorwerp gemakkelijk gehanteerd kon worden en het uitschenken werd bevorderd. Later zei hij: '[...] als er een oor aan een pot zit, dat oor zoo dient te zijn, dat je er vanzelf naar grijpt, omdat je voelt dat de pot dan mee moet'.¹⁷⁶

¹⁷³ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK 1900, p. 16.

¹⁷⁴ P.J.W.J. v.d. Burgh, 'De aardewerkfabriek van Brouwer te Leiderdorp', in: *De Groene Amsterdammer* 26, nr. 1322, 26 oktober 1902, p. 7.

¹⁷⁵ W.C. Brouwer, 'lezing gehouden in de 1091^e vergadering over aardewerk', in: *Architectura* 7 (1899) nr. 18, p. 139.

¹⁷⁶ M.J. Brusse, 'Vereeniging „Voor de Kunst”', in: *Algemeen Handelsblad*, 21 mei 1902, p. 2.

Schenktuiten werden in de natte klei met de vingers uitgeslagen en in vorm geduwd en oren werden vervaardigd door een met vochtige klei aangeplakt brokje klei, als ware het kauwgom, tot een strip uit te trekken en onderaan weer aan het voorwerp vast te duwen.

Alleen een gedraaid object vertoonde volgens Brouwer sporen van de oorspronkelijke soepelheid van het materiaal en iets van de dynamiek van de vervaardigingmethode. Een voorwerp moest in vorm en materie blijf geven van zijn ware aard en niet voorwenden iets anders te zijn. Aardewerk diende bijvoorbeeld niet bedekt te worden door een laag dekkende witte tinglazuur waardoor het op porselein leek. Versieringen dienden altijd de kenmerken van de klei in zich te dragen: '[...] We zien dagelijks borden en kommen met allerlei peuterige motiefjes er op, die goed zijn om te boetseeren in was, of te graveeren in koper, maar ons nooit doen denken aan gevormd te zijn op klei. [...]'.¹⁷⁷ De vorm stond in relatie tot de functie, waaruit voortvloeide dat ook de decoratie logisch moest zijn. Het was bijvoorbeeld logisch dat daar waar het oor aan een kan vastzat, de versiering het krachtigst was en zich van daaruit over de kan verspreidde. Voor een bandversiering om een wijde pot of vaas gold hetzelfde omdat daarmee werd benadrukt dat de inhoud van de pot moest worden samengehouden.¹⁷⁸

Geduchte concurrentie

In april 1900 werd Brouwer uitgenodigd om zijn objecten in te zenden voor een verkooptentoonstelling bij Vereeniging Voor de Kunst in Utrecht.¹⁷⁹ Hier kreeg hij voor het eerst te maken met concurrerende ambachtelijke keramiek van de firma Amstelhoek. Deze door de Amsterdamse juwelier en goudsmid Willem Hoeker en H.P. Berlage opgerichte werkplaats voor kunstnijverheid was in 1897 begonnen als Tegel en Terracottafabriek Amstelhoek. In die hoedanigheid werd er ook bouwkeramiek vervaardigd waarover weinig bekend is. Wel weten we dat Berlage bij zijn koopmansbeurs te Amsterdam terracotta figuurstenen boven de ingangsbogen heeft laten plaatsen, welke vervaardigd waren in de fabriek van Amstelhoek.¹⁸⁰ Deze werden vormgegeven

¹⁷⁷ *Provincie Overijsselsch en Zwolsche Courant*, 4 juni 1901.

¹⁷⁸ P.J.W.J. van der Burgh, 'De aardewerfabriek van Brouwer te Leiderdorp', in: *De Groene Amsterdammer* 26, nr. 1322, 26 oktober 1902, p. 8.

¹⁷⁹ De Vereeniging Voor de Kunst was in 1895 opgericht door Etha Fles. Zij bewonderde het sociaal-idealistische elan van William Morris en de Arts and Crafts-beweging, wat haar ertoe bracht om de vereniging op te richten waarbij de nadruk op kunstnijverheid lag. Haar bezoek aan de Parijse Wereldtentoonstelling in 1900, overtuigde haar van de vernieuwende ontwikkelingen in de Nederlandse kunstnijverheid. Zie: S. Haakma, *Leven voor de kunst, Etha Fles, een portret*, Utrecht 2001, pp. 29-32.

¹⁸⁰ 'De nieuwe beurs', in: *Nieuws van den Dag*, 8 december 1899.

door beeldhouwer Lambertus Zijl (1866-1847), die daar tot 1900 de functie van de artistiek leider en hoofdontwerper bekleedde.¹⁸¹

In het begin werden bij Amstelhoek de voorwerpen van witbakkende gietklei gegoten en op de Engelse manier onderglazuur beschilderd. Kenmerkend waren moderne, sterk gestileerde vormen en decoraties. Amstelhoek behoorde tot de eerste Nederlandse keramiekfabrieken waar producten werden vervaardigd die niet geïnspireerd waren door de overwegend naturalistische beschilderingen, die onder andere door de Haagse fabriek Rozenburg werden toegepast.¹⁸² De versieringen bij Amstelhoek bestonden vooral uit ringeloren, inkerven en sgraffito. Vanaf medio 1900 verwierf de fabriek bekendheid met boetseerwerk en inlegwerk of intarsia. De belangrijkste ontwerper was toen C.J. van der Hoef (1875-1933). De vormen werden gegoten in mallen in plaats van gedraaid; ook werden de decoraties niet door de ontwerpers zelf aangebracht (afb. 37 en 38).¹⁸³

De tentoonstelling bij Vereniging Voor de kunst vond in april 1900 plaats in het nieuwe gebouw aan de Nobelstraat in Utrecht. Het was de eerste tentoonstelling waaraan Amstelhoek meedeed en haar producten waren voor Brouwer een volkomen verrassing. Toen hij kennis nam van de beginselen van Amstelhoek: 'Eerlijkheid en zuiverheid van de tot kunstvormen te benutten grondstoffen en de eerbiediging van de aard en hoedanigheid der bouwstoffen', was hij onaangenaam verrast.¹⁸⁴ Amstelhoek profileerde zich in precies dezelfde bewoordingen als hij die het voorgaande jaar had gebruikt tijdens zijn lezing bij Architectura et Amicitia.¹⁸⁵ Vergeleken met Amstelhoek, waarvan de voorwerpen smaakvol op prachtig beklede tafels geëtaleerd waren in de zalen, kreeg Brouwer een ondergeschikte plek toegewezen op de trappen en in de hal. Dit was volgens hem het gevolg van een vooropgezet plan waarbij hij Amstelhoek tevens verdacht van het sjoemelen met prijzen. Deze zouden voor de opening beduidend lager zijn dan de zijne, zodat dit door de journalisten zou worden opgemerkt tijdens de voorbezichtiging. Kort voor de opening voor het publiek zou Amstelhoek de prijzen dan weer verhoogd hebben. Dit leidde volgens Brouwer tot de onjuiste conclusie van de pers dat zijn aardewerk duurder was dan dat van Amstelhoek.¹⁸⁶

¹⁸¹ In de sleutelroman *De Zaaier* door Albert Meilink (1875-1942) staat dat Zijl alias 'Willem Kever' bij Amstelhoek terracotta's en gevelstenen vormgaf voor gebruik in de architectuur. Zie ook: Y. Koopmans, *Muurvast en gebeiteld*, Rotterdam 1994, noot 190, p. 90.

¹⁸² Van Dam et. al. 1986, p. 21.

¹⁸³ Kras et. al. 1985, p. 160.

¹⁸⁴ Autobiografie J. van den Bosch, SSK rond 1900, p. 55.

¹⁸⁵ Autobiografie W.C. Brouwer, versie RKD, pp. 13-14.

¹⁸⁶ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK rond 1900, op. cit, p. 16.



37 (l). Amstelhoek, vaas, aardewerk, gegoten met geboetseerde tapirs, geglazuurd, ca. 1900, h. 13.5 cm. Foto Botterweg Auctions, Amsterdam, veiling 12 oktober 2010, lotnr. 294.

38 (r). Amstelhoek, C.J. van der Hoef, vaas, aardewerk, gedraaid met ingelegde en opgeschilderde decoratie, ca. 1902, h. 40.2 cm. Foto en collectie RMA, inv. nr. BK-1970-54.

Het gevoelde onrecht deed Brouwer besluiten zijn objecten onmiddellijk terug te trekken uit de expositie.¹⁸⁷ Hij realiseerde zich dat hij als eenmansbedrijfje onmogelijk kon opboksen tegen een fabriek als Amstelhoek, die zich gesteund wist door een flinke achterban, commerciële infrastructuur en financieel vermogen.¹⁸⁸

Ook tijdens de min of meer gelijktijdige tentoonstelling van het werk van Brouwer en Amstelhoek in het Haagse Bazaargebouw aan de Zeestraat, in april 1900, vergeleek de pers het werk en de prijzen. Kunstcriticus A.C. Loffelt (1841-1906) merkte daarbij op dat Brouwers aardewerk duurder was dan dat van Amstelhoek: ‘In de Koninklijke Bazaar te ‘s Gravenhage is thans Amsterdamsch Aardewerk te zien van tweederlei gading: laag van prijs en artistiek, vrij hoog van prijs en artistiek. Voor de eerste gevoel ik de meeste sympathie omdat het binnen het bereik van elk valt en dus het meest kan bijdragen aan de verspreiding van goede smaak. De bedoeling van de fabriek “Amstelhoek” is deze: het in omloop brengen van eenvoudige voorwerpen van goeden vorm, waarvan de prijs van dien aard is dat een groot publiek ze kan aanschaffen [...] De verzameling thans geëxposeerd, is de eerste van haar proefneming. Die proefneming mag men geslaagd noemen. Ofschoon de grondstof uit grove pottenbakkersklei bestaat, als waarvan onze vuurtesten en keukenbenodigdheden zijn vervaardigd, zijn de vormen en kleurnuanceeringen artistiek en kosten ze

¹⁸⁷ Ibidem, p. 17.

¹⁸⁸ Brief W.C. Brouwer aan Johan de Meester, 1912 (Brouwerarchief RKD).

wat ze werkelijk waard zijn. Een dergelijke uiting van huishoudelijke kunstnijverheid zag men een jaar of vijf geleden in Vlaanderen ontstaan en mocht om dezelfde redenen welkom heten. [...] Aardiger om te zien nog is Willem C. Brouwer's aarden vaatwerk. Hier zijn verschillende soorten van klei kunstig dooreen gemengd of op elkaar gelegd en dan weer gedeeltelijk verwijderd ter verkrijging van ornamentiek. Een en ander geeft aardige kleureffecten, en bovendien zijn de vormen der voorwerpen artistiek en rationeel. [...] Het moet erkend worden dat de voorwerpen door den heer Brouwer vervaardigd, er artistiek uitzien. [...] Maar nu komt mijn bezwaar: Zal het tegen de thans gestelde hoge prijzen ingang kunnen vinden bij het groote publiek? [...]'¹⁸⁹

Brouwers opvattingen over modern ambachtelijk aardewerk waren verder uitgewerkt dan die van Amstelhoek.¹⁹⁰ Bij Amstelhoek werden de voorwerpen niet gedraaid maar gevormd of in mallen gegoten.¹⁹¹ De volgens hem matige kwaliteit van het boetseerwerk van Amstelhoek, sterkte hem in de veronderstelling dat hij Amstelhoek commercieel het hoofd kon bieden, mits hij erin slaagde zijn vervaardigingstechnieken verder te verbeteren.¹⁹² Brouwer beschouwde Amstelhoek als een gevaar omdat dit bedrijf te veel in zijn vaarwater kwam en omdat hij de handelwijze van Hoeker als oneerlijk beschouwde. In dezelfde tijd kwam ook de fabriek van Joost Thooft (1844-1890) en Abel Labouchère (1860-1940) in Delft met aardewerk dat ambachtelijk gedraaid werd en waarbij ook versieringstechnieken als sgraffito werden gebruikt. Het werk was echter van een geheel ander karakter en Brouwer heeft over dit zogenaamde Jacoba-aardewerk naar ontwerp van Adolf Le Comte (1850-1921) nooit iets opgemerkt. Hij zag dit ongetwijfeld wél als eerlijke concurrentie.¹⁹³

Nieuw begin

De producten van Amstelhoek kregen vooral bekendheid met het inlegwerk, een techniek die door C.J. Van der Hoef na 1900 werd geperfectioneerd (afb. 38). Brouwer paste ook inleg- of intarsiatechniek toe maar zijn producten misten de verfijning die Amstelhoek op dit punt wist te bereiken (afb. 23). Zijn omschrijving van het inlegwerk van Amstelhoek als priegelwerk zal derhalve deels door een *jalousie de métier* gevoed zijn.¹⁹⁴ Bij Amstelhoek waren naast pottenbakker G.M. Augustijn, vooral C.J. Van der Hoef en L. Zijl verantwoordelijk voor de vormgeving. Brouwer

¹⁸⁹ A.C. Loffelt, 'Amsterdamsch Aardewerk', in: 'Nieuws van den Dag', 9 april 1900.

¹⁹⁰ Van Dam et. al. 1986, p. 20.

¹⁹¹ E.J. van Straaten, *Aardewerknijverheid in Nederland 1876-1940*, Lochem 1979, p. 38.

¹⁹² Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK rond 1900, p. 17.

¹⁹³ Joost Thooft kocht in 1876 de Delftse fabriek De Porceleyne Fles, die hij weer in ere wilde herstellen. Zie: Bogaers e.a. 1986, Eliëns 2003 en Verbrugge 2021.

¹⁹⁴ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK rond 1900, p. 17.

beweerde dat hij in eerste instantie door Hoeker en Berlage was verzocht om deze functie te bekleden, een aanbod dat om onduidelijke redenen werd ingetrokken.¹⁹⁵ Na de teleurstellingen in Utrecht vertrok Brouwer uit Gouda om zich te bezinnen op de volgende stap, zoals hij het verwoordde: 'retirer pour mieux sauter'.¹⁹⁶ Hij nam voorlopig weer zijn intrek bij zijn ouders aan de Oude Rijn in Leiden.

Via een jeugdvriend die uit de Transvaal was teruggekeerd en werk zocht op een keramisch bedrijf, kwam Brouwer in contact met David van Oordt (1854-1934), die te Oudshoorn bij Alphen a/d Rijn een dakpannenfabriek bezat. Van Oordt opperde het plan om met een aantal investeerders te trachten een pottenbakkerij voor Brouwer van de grond te krijgen. Voor advies met betrekking tot de inhoud van de leencontracten voor de financiering werd contact gezocht met Berlage en Hoeker die op dit punt ervaring hadden.¹⁹⁷ Volgens Brouwer bood Hoeker aan om het ontwerpcontract te laten toetsen door deskundigen van Amstelhoeks filiaal in Parijs. Hoeker liet vervolgens niets meer van zich horen, hetgeen door Brouwer werd gezien als een doelbewuste poging om hem te benadelen.¹⁹⁸ Feit was inderdaad dat de opkomst van Amstelhoeks aardewerkatelier samenviel met de afwezigheid van Brouwer, die in dezelfde periode door tyfus geveld was. Mogelijk werd Brouwer als een concurrent gezien, en nadat hij David van Oordt wist te overtuigen van vermeende kwade opzet van de zijde van Hoeker, besloten Van Oordt en hij met een bevriende advocaat een nieuwe overeenkomst op te stellen. Brouwer kon nu beginnen met het zoeken naar investeerders om het benodigde startkapitaal bijeen te brengen.¹⁹⁹

Brouwer was ervan overtuigd dat zijn openhartigheid tijdens de lezing voor Architectura, Amstelhoek in de kaart had gespeeld: '[...] Ik was zeer jong nog en onervaren en vrees *nu* dat ik *toen* teveel verteld heb, hetgeen echter weer voortkwam uit mijn verklaringen waarom ik *geen* faience maar *wel* aardewerk wou maken. Kort daarna was ik overstelpt met bestellingen – nog voor ik ze afgeleverd had werd ik ziek- zodat ik na ¾ jaar weer aan den arbeid mocht. In die tijd begon (of kwam tot meerdere rijpheid) Amstelhoek.[...]'.²⁰⁰ Brouwers bezorgdheid met betrekking tot zijn eigen handelwijze was niet geheel onterecht. Tijdens zijn lezing voor Architectura et Amicitia en de Rotterdamsche Kunstkring, had hij zowel het draaiproces, het bakproces als het versier- en

¹⁹⁵ Ibidem, p. 16.

¹⁹⁶ Zie: noot 152.

¹⁹⁷ Autobiografie W.C. Brouwer, versie SSK rond 1900, pp. 17-18.

¹⁹⁸ Autobiografie W.C. Brouwer, versie RKD, pp. 16-18.

¹⁹⁹ Ibidem, pp. 13-14.

²⁰⁰ Brief W.C. Brouwer aan redactie *Groene Amsterdammer*, 1 september 1903 (Brouwerarchief RKD).

glazuurproces zeer gedetailleerd besproken.²⁰¹ In zijn naïeve enthousiasme hield hij er geen rekening mee dat deze uitputtende verslaggeving, die bovendien in zijn geheel in *Architectura* werd afgedrukt, voor mogelijke concurrenten van belang was.

Vanwege voordelige veranderingen in het belastingstelsel aan het einde van de negentiende eeuw, en omdat met relatief beperkte middelen een aardewerkfabriek kon worden ingericht, waren er rond 1900 in Nederland ruim tachtig bedrijfjes actief in de aardewerkindustrie.²⁰² Brouwer beschouwde dit niet als een bedreiging zolang zijn werk niet werd gekopieerd. Het was hem inmiddels duidelijk geworden dat hij voorzichtiger moest zijn met het geven van informatie hierover. Door zijn jeugdige enthousiasme had de idealist in hem het tot nu toe ruimschoots gewonnen van de zakenman. Toch moest hij er aan zien te wennen om deze nieuwe volwassen rol voortaan tegen wil en dank te gaan vervullen. Misschien wel tot zijn eigen verbazing lukte het hem om investeerders te vinden en binnen de kortste keren het benodigde startkapitaal bijeen te brengen. Zijn droom van een eigen pottenbakkerij stond daarmee op het punt te worden verwezenlijkt.

²⁰¹ 'Kunstkring', in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 21 mei 1899.

²⁰² Van Straaten 1979, pp. 5-6.