
DE KUNSTSCHILDER LAMBERT SIMON (1909-1987). DE JONGSTE UIT DE JONGERENCLUB VAN DE GEMEENSCHAP

In zijn hier en daar badinerend overzicht van de beeldende kunst in Utrecht sinds 1900 voert Jan Juffermans nogal wat kunstenaars op die ofwel de Domstad de rug toekeerden en haar met stille trom verlieten, ofwel tegen de verdrukking van dufheid en provincialisme in, of zelfs geboeid door het eigen karakter van de stad, haar trouw bleven³). Voor de uit Den Helder afkomstige Joannes Baptist Lambert Simon - *Simon* is de familienaam - geldt dat hij rond 1930 naar Utrecht kwam en er tot zijn dood in oktober 1987 heeft gewoond. Hij wordt dan ook overal terecht een „Utrechtse kunstenaar“ genoemd. Zijn motief om zich hier te vestigen is duidelijk: hij wist van de kring rond het maandblad *De Gemeenschap* (1925-1941), van de concerten en de schrijvers, het toneel en de beeldende kunstenaars en een verblijf in Parijs aan het eind van de jaren twintig had hem geleerd dat hij de stimulans van het artistieke vriendenverkeer moeilijk kon missen. Dat is waarom Simon kwam. De reden waarom hij er bleef is eenvoudig dat hij „bleef hangen“. Hij vond dat zijn liefde voor Utrecht niet met gelijke genegenheid werd beantwoord. Zijn opdrachten kwamen voor het overgrote deel van buiten de stad en zelfs van buiten de provincie. Ook voor het overige voelde hij zich niet echt in het stedelijke kunstleven ingeschakeld, al was hij ook lid van *Kunstliefde* en deed hij mee aan de Kunstmarkt. „Ik woon niet echt in Utrecht“ zei hij in een interview²). Een krasse uitspraak voor iemand die er bijna zestig jaar zijn domicilie heeft gehad, maar de stad vooral waardeerde om haar centrale ligging. De rijke productie van Lambert Simon, zijn veelzijdigheid als kunstenaar en zijn controversiële stellingnames, daarbij het feit dat hij de laatste vertegenwoordiger was van de roemruchte Gemeenschap-bent, rechtvaardigen aandacht voor zijn levensloop.

Een echte Nieuwe-Dieper

Lambert Simon was een autodidact, een feit waarop hij zelf niet zonder een zekere trots herhaaldelijk heeft gewezen. Wellicht het meeste heeft hij opgestoken van zijn artistiek aangelegde maar ook strenge vader. Deze had in Den Helder aanvankelijk een steenhouwerij en later een handel in bouwmaterialen. Voor zijn zoon Lambert, geboren op 20 juli 1909, had hij een soortgelijke loopbaan op het oog. Maar het jongetje ontwikkelde al spoedig uitgesproken kunstzinnige kwaliteiten: „Tekenen deed ik al toen ik vier was, op de deksel van m'n blokkendoos“, vertelde hij later³). Geruime tijd hield zijn vader een volledig op de kunst gerichte keuze tegen. Hij vond dat de jongen eerst moest bewijzen dat hij als ambachtsman zijn brood

kon verdienen, reden waarom hij zijn zoon in de zaak opnam. Dat bleek al snel een verstandige en vooruitziende maatregel, want toen vader Simon ziek werd, kon Lambert het bedrijf blijven runnen. Hij heeft dat ongeveer een jaarlang volgehouden. Dat moet geweest zijn in of rond 1927.

Voor wie goed kijkt, zijn in zijn werk de sporen van zijn Helderse geboorte wel aan te wijzen. Zo hield hij een voorkeur voor het water en liefde voor maritieme onderwerpen. Begin 1952 genoot hij enige tijd gastvrijheid aan boord van een marineschip, waar de ambiance hem inspireerde tot verscheidene zeegezichten en nautische taferelen, zij het nauwelijks „Marine“ in de strikte zin van het woord. Een en ander daarvan werd in het Stedelijk Museum in Amsterdam tentoongesteld. Ook later is Simon zich als „een echte Nieuwe-Dieper“ blijven beschouwen. En reeds in zijn jeugd sloot hij vriendschap met zijn geïmmigreerde stadgenoot Anthony van Kampen (1911), de journalist en wereldreiziger, die later zijn kennismaking met Lambert Simon in zijn memoires zou beschrijven⁴). De goede relatie met Van Kampen duurde levenslang. De jonge schrijver had niet alleen bewondering voor de schilderkunst van Simon, hij was ook gefascineerd door zijn belezenheid en zijn welbespraaktheid. Hij typeerde het karakter van de jonge kunstenaar als turbulent, boeiend, overkritisch, tegen alles en iedereen protesterend, onzakelijk, zeer praatgraag en zelden zelf tot luisteren bereid. In 1969 opende Van Kampen de overzichtstentoonstelling die bij gelegenheid van de zestigste verjaardag van de schilder in *Kunstliefde* werd gehouden. Bij dezelfde gelegenheid herinnerde Simon zich het a-culturele karakter van zijn geboortestad: „Daar had je inderdaad niks. Je had er alleen wél mooi licht, licht dat aan drie kanten door de waterdamp werd gefilterd“⁵).

Toen zijn vader was hersteld, mocht Lambert een tijdje met vakantie. Hij wist onmiddellijk waar hij die zou gaan doorbrengen: in Parijs. Hij verbleef daar vanaf zijn achttiende tot ongeveer zijn twintigste. De precieze chronologie is uit de met Simon gehouden interviews niet vast te stellen, hij is daarin niet erg nauwkeurig, maar het moet in de jaren tussen 1927-1929 zijn geweest. Jaren die beslissend waren voor de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap. Hij leeft er min of meer „en bohème“ en steekt er veel op van de groep die destijds bekend stond als de „Ecole de Paris“; in een interview noemt hij de mensen van wie hij daar het schilderen heeft geleerd de „constructivisten“. Hier komt hij tot de definitieve overtuiging dat zijn bestemming ligt in het kunstenaarschap. Ergens in de *Galerie de France* leest hij de naam van Otto van Rees, die al vanaf 1904 met tussenpozen in Parijs had

gewoond. Omdat dit de enige Nederlander in de stad was die hij kende, besloot Simon hem te gaan opzoeken. Hij maakte kennis met Van Rees en werd door hem in contact gebracht met de groep kunstenaars en auteurs rond het maandblad *De Gemeenschap*⁶⁾.

Bij De Gemeenschap onder dak

Over het exacte tijdstip waarop hij zich in Utrecht vestigde bestaat enige onzekerheid. Volgens sommige inlichtingen is hij eerst nog teruggekeerd naar Den Helder en daar afgekeurd voor de militaire dienst. Pas daarna zou hij zijn verhuisd. In gesprekken is Simon zelf ook niet nauwkeurig. Ergens zegt hij „tot 1930” in Parijs te hebben gebivakkeerd (UN 14 sept. 1935), elders staat dat hij „in de twintig” was bij zijn aankomst in Utrecht. Dat moet dan 21, hooguit 22 zijn geweest, dus in de tweede helft van 1930 of in 1931. Ook over de eerste Utrechtse adressen staat niet alles precies vast. Het ligt voor de hand dat hij zich gedurende de eerste maanden heeft moeten behelpen. Alvorens onderdak te krijgen in het huis van de Gemeenschap-mensen - Oudegracht 55 - (hij woonde er o.m. met Gerrit Rietveld, voor wie hij de deurwaarder van de deur hield, een dienst die Rietveld op zijn beurt ook aan Simon bewees), heeft hij enige tijd een kamer gehad aan de Maliebaan nabij de Maliestraat. Na de periode aan de Gracht heeft hij zeker nog 'n jaar of vijf gewoond aan de Nieuwe Kade in Wijk C, niet ver van zijn vorige adres.

De jongerenclub die *De Gemeenschap* vormde (Jan Engelman was met zijn dertig jaar de oudste, de Kuitenbrouwers waren in 1930 29 en 26, Van Duinkerken was 27) nam deze jongere kunstenaar in hun midden op, zonder dat hij er overigens een rol van betekenis te spelen kreeg⁷⁾. Nadat de echtgenote uit een zeer kortstondig eerste huwelijk was overleden, trouwde hij in 1940 met de 10 jaar jongere C. G. A. (Ineke) van Aelst. Het echtpaar betrok het huis Alexander Numankade 17, aan de Noordkant van de stad. In enkele doorgebroken kamers op de bovenverdieping richtte hij zijn atelier in. Hij zou er veertig jaar wonen.

Op dat moment had Lambert Simon in stad en land en zelfs daarbuiten al naam gemaakt als schilder. Zo had hij in 1931, kort na zijn vestiging in Utrecht, zijn eerste tentoonstelling gehad in het zaaltje van de uit Groningen afkomstige kunstenaar en kunsthandelaar Willy Wagenaar, aan de Nieuwegracht. Dezelfde ondernemende man, die de Utrechtse surrealisten om zich heen verzamelde, stichtte in 1934 een opleiding die hij de „Vrije Academie” noemde, waar ook Lambert Simon enige tijd les heeft gegeven. Daarna volgen in de jaren dertig nog verscheidene exposities. Zo was hij onder meer present op de wereldtentoonstelling in Parijs (1937) waar hij met een gouden en een zilveren medaille werd onderscheiden. Twee jaar eerder had Jan Engelman een schilderijtentoonstelling van Lambert Simon geopend in het „Instituut voor kerkelijke kunst” aan de Vondelstraat 158 in Amsterdam, waar zijn werk van 1 tot 20 november 1935 te zien was. Op de uitnodiging stond een kruiswegstatie

afgebeeld uit een reeks in de O.L. Vrouwekerk te Bilt-hoven, die hij in 1932 had voltooid. Tien jaar later zou hij in dezelfde kerk een muurschildering aanbrengen van de apostel Judas Thaddeüs. Wie hem in deze vooroorlogse jaren nauwgezet volgde en kritiseerde was de al genoemde, invloedrijke kunstredacteur Jan Engelman. Hij stelde vast dat de invloed van de „Franse kleuren” geleidelijk afnam en dat Simons vormen vaster werden. En in 1940, toen de schilder de uitbundige, barok aandoende engelen met muziekinstrumenten en zangbladen had aangebracht op de muren van de Kerkmuziekschool aan de Plompetorengracht, schreef Engelman over „vermicelli-handen” en te veel maniërisme in gebaren en kophoudingen, terwijl hij gelijktijdig de tekenbekwaamheid, de sierlijkheid en de virtuositeit in het bepalen van de afstandswerking bewonderde. Het interieur van kapel en aula van de school geeft een representatief en voldragen voorbeeld van Simons jeugdwerk. Het is een vakkundig en decoratief soort neo-barok, waarvan hij later zal zeggen het zo niet meer te kunnen. Een ander technisch-knap staaltje, eveneens uit 1940, betrof een muurschildering in het Haagse restaurant *Het Gouden Hoofd*, waar hij een wand van de bovenzaal moest decoreren. Het werd een tafereel met de aan-



In *De Tijd* van 20 november 1947 stond dit zelfportret van Lambert Simon. Het onderschrift luidde: „Onze tekenaar werd vader van een tweeling en is 'n beetje in de war”. Op de tekening zijn o.m. het (Russische) VETO te herkennen en de koppen van Beel en Romme.



De omslag van het programmaboekje bij de viering van Honderd Jaar Kromstaf in 1953. Simon tekent de staf van het Aartsbisdom Utrecht hoog boven die van de toenmalige vier suffragaan-bisdommen uit.

komt van stadhouder Frederik Hendrik bij het Huis ten Bosch: een scène met veel krijgsvolk, wapperende banieren en statiedames rond Amalia van Solms. Een langgerekt, laag muurvlak dat weinig gunstig was omlijst, had hij met professionele verve tot een kunstwerk omgetoverd.

Eerder wellicht dan een groot en oorspronkelijk kunstenaar was Simon een kundig vakman die „probleemgevallen“ als de boven genoemde tot ieders tevredenheid kon oplossen.

Bij Meijers culturele elite

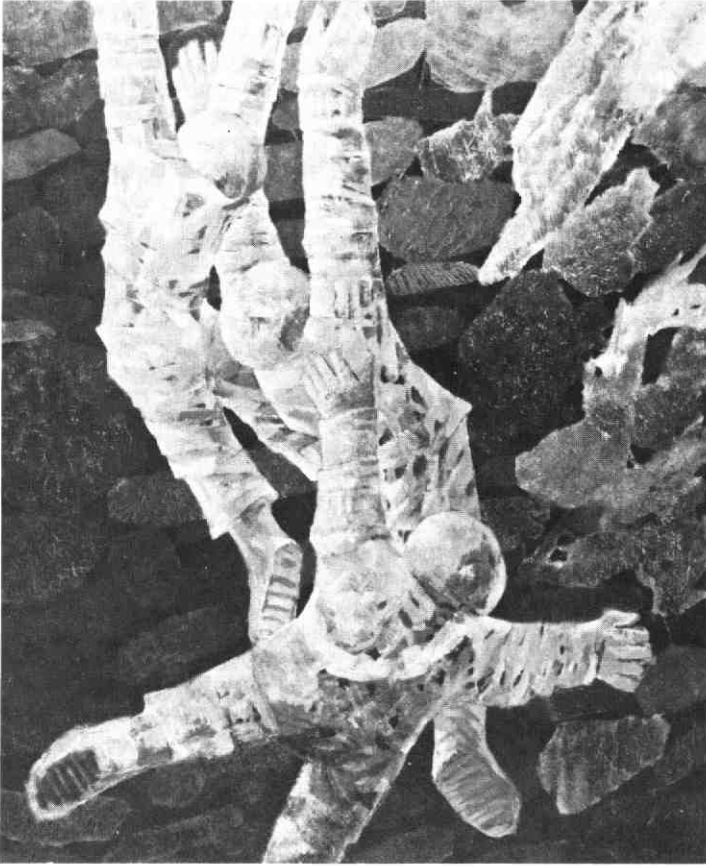
Dat Lambert Simon op allerlei punten door de mannen van *De Gemeenschap* is beïnvloed, blijkt uit een interview dat J. Janzen met hem had en dat werd gepubliceerd in het *Utrechtsch Nieuwsblad* van 14 september 1935. Daarin klaagt hij erover dat er „geen gemeenschap meer“ is, die haar eigen kunstenaars draagt. En daarmee is nog niet alles gezegd, want de gemeenschap werpt ze zelfs uit. Terwijl kunstenaars toch ook maar „heel gewone mensen zijn, die niet graag hun bier, hun cognacje of sigaret zouden missen.“ Verder spreekt hij over „het technische waarin de menselijkheid wordt vergeten“, over „de wereld

van tegenwoordig“, die hij maar het liefst vergeet als hij schildert, over „de hele politiek, die naar vuile olie stinkt, en altijd weer om de olie draait“ en „de magnaten“ die er uitsluitend commerciële denkbeelden op nahouden. Dit alles is ideeëngoed dat met regelmaat in *De Gemeenschap* wordt gespuid, in zijn meest felle en rancuneuze vorm door Albert Kuyle in diens Hagelrubriek⁸).

De nieuwkomer, bovendien een jaar of vijf jonger dan de rest, heeft deze ideeën veeleer van anderen - ergens noemt hij met name Kuyle - overgenomen, dan dat hij ze zelf heeft geformuleerd. Dat de invloed van de beide Kuitenbrouwers groot is geweest, blijkt uit het feit dat hij, net als Albert Kuyle, terecht is gekomen in *Zwart* (later: *Nationaal Front*, de fascistische en anti-semitische partij die door haar radicalisme de NSB de wind uit de zeilen wilde nemen. Simon werd er lid van een van de adviserende organen, de *Culturele Kamer*, en maakte daarmee deel uit van Meijers elite. Tot zijn mede-„Kamerleden“ behoorden o.m. de architecten Willem Maas, C. van Moorsel en A. J. Kropholler, de kunstschilder Frans Dony en de graficus Charles Nijpels. Allen onder de bezieling van de zonderlinge fascistische priester Wouter Lutkie, met wie Simon ook na de oorlog nog contact heeft onderhouden. Opvallend is dat nogal wat katholieke kunstenaars en min of meer artistiek begaafde intellectuelen in dit milieu terecht kwamen⁹). Gedurende de eerste na-oorlogse jaren zouden dan ook katholieke instanties, die tot en met het episcopaat een houding van „vergeten en vergeven“ voorstonden, velen van de voormalige Meijer-aanhangers weer aan het werk helpen of aan het werk houden.

Katholiek mæcenaat

Ook Lambert Simon kwam na 1945 in dit katholieke opvangnet terecht, of beter: hij werd er opnieuw in opgenomen zonder dat zijn politieke escapades hem werden nagedragen. Immers: al voor de oorlog had hij zijn sporen verdiend, en in de fase van herstel en wederopbouw viel er voor een kunstenaar die in de kracht van zijn leven was, heel wat te doen. In de eerste periode na de oorlog wees veel erop dat het eenvoudig tot een herstel van de vroegere maatschappelijke verhoudingen zou komen, waarin het kerkelijke leven opnieuw zijn prominente positie zou gaan innemen. Zo werden er tot rond 1960 talrijke nieuwe kerken en in de sfeer van het kerkelijke opgenomen gebouwen neergezet. Architecten, beeldhouwers en schilders profiteerden volop van dit katholieke mæcenaat, zij het dat de beide laatst genoemde categorieën voor nogal wat bouwpaatoors de sluitpost op hun begroting vormden. Wat ter ere Gods gebeurde moest dikwijls op een koopje. Ook Lambert Simon heeft dit ondervonden, en zo was het in de jaren veertig en vijftig voor hem en zijn gezin, waarin tussen 1941 en 1947 zes kinderen werden geboren, bepaald geen vetpot. Er was veel vindingrijkheid nodig en alle zeilen moesten worden bijgezet om aan het eten te blijven.



Het schilderij *De vallende astronauten*, waarmee Lambert Simon in 1971 de B. J. Kerkhof-prijs won.

Op zondag 23 juni 1946 werd in het Olympisch Stadion het zesde eeuwfeest gevierd van het Amsterdamse Sacrament van Mirakel. Op het grote veld stonden op de vier hoeken dominerende evangelisten-figuren opgesteld, die door Lambert Simon waren vervaardigd. De beelden waren zo'n 4½ meter hoog en stonden op zuilen van elk acht meter. Bij dezelfde gelegenheid beschilderde hij de zuilen van het intieme Begijnhofkerkje, dat een van de brandpunten van de herdenkingsplechtigheden was.

Ook de katholieke media kwamen na de oorlog terug. Albert Kuyle kreeg met meerdere ex-Fronters, direct weer kansen in het jezuïeten-weekblad *De Linie*, en Lambert Simon werd door de voormalige rechtse revolutionair mr Jan Derks uitgenodigd om politieke prenten te tekenen in het dagblad *De Tijd*. Hij heeft dat altijd onder tijdsdruk staande werk drie jaar volgehouden, van 1946 tot 1949. De tekeningen zijn typerend voor de jaren van de Koude Oorlog: ze hebben veelal een anti-communistische strekking, en voor zover ze betrekking hebben op de binnenlandse politiek verdedigen ze de confessionele standpunten. De tekenaar merkte in deze jaren dat zijn kracht veeleer lag in de sfeer van het monumentale dan in het tekenen van spotprenten. Bovendien was hij voor dit soort bindingen te veel een vrije vogel.

Dat kwam ook aan het licht toen hij het directeur-schap op zich nam van de in 1947 opgerichte Acade-

mie St. Joost in Breda, bestemd voor de opleiding van beeldende en ambachtelijke kunstenaars. Van deze middelbare kunstnijverheidsschool was Simon één jaar directeur, in 1949-1950. Hij verhuisde er niet voor uit Utrecht, wat achteraf verstandig bleek, want aan het eind van dat schooljaar hield hij het voor gezien. Intussen bleven de kerkelijke opdrachten binnenkomen, vooral uit de beide Noordelijke bisdommen Utrecht en Haarlem. Zo vervaardigde hij in de stad Utrecht de kruisweg in de H. Hartkerk (Oudwijk), en de eenvoudige maar gave glazen in de in basiliekstijl gebouwde St. Dominicuskerk (Oog in Al). De beide genoemde projecten dateren uit 1951. Voor de Arnhemse Walburgiskerk schilderde hij een voorname Christusikoon (1952), en in de Nijmeegse Carmelkerk vervaardigde hij de concha-schildering van een *Majestas Domini* naar Byzantijnse voorbeelden (1954). Eenzelfde soort muurschildering bracht hij aan in de nieuw gebouwde kerk van Helpman (Groningen): de Salvator met Mozes en Elia en Petrus en Johannes (1952). Dit Tabor-tafereel deed hij nog eens opnieuw in de Salvatorkerk aan de Pionstraat in Utrecht, waar het door latere gebruikers van het gebouw is overgeschilderd.

Op initiatief van het Utrechts kathedraal kapittel kreeg Simon opdracht twee portretten te vervaardigen van kardinaal De Jong. Toen deze in de zomer van 1955 te Amersfoort voor de schilder poseerde,

was hij ziek en in zijn nadagen. Tijdens een van die sessies gebeurde het dat hij bij het poseren in slaap viel. De beide portretten zijn wat star en niet erg flatteus uitgevallen. Afgezien van de specifieke moeilijkheden van deze opdracht, lag Simon's kracht in het algemeen niet in het portret¹⁰). Monumentaal zijn de vier ramen in de dekenale Antoniuskerk aan de Graafseweg te Nijmegen, die hij aan het eind van 1959 en begin 1960 vervaardigde. Daarin staan eucharistische symbolen en taferelen centraal en weer werd de „byzantijns aandoende“ stijl ervan opgemerkt. Maar het waren niet alleen dit soort grote projecten waarin de religieuze kunstenaar zich uitte. Hij deed dat ook in minder aanzienlijke werkstukken, tot aan communieprentjes en een *Handleiding voor het vervaardigen van Kerstkrabbefiguren* uit triplex toe. Dat alles steeds in het kader van nationale en internationale katholieke kunstenaarsverenigingen: de Algemene R.K. Kunstenaarsvereniging en het SIAC (Secretariat international des artistes catholiques), onderafdeling van *Pax Romana*, een verband van katholieke academici, kunstenaars en studenten.

Een permanente vernieuwer

In de loop van de jaren zestig begonnen onder invloed van allerlei ontwikkelingen de kerkelijke opdrachten terug te lopen. Waar ze verstrekt werden, was Lambert Simon er nog wel bij, maar voor het overige moest hij de bakens gaan verzetten. Tot in zijn laatste jaren bleef hij zichzelf vernieuwen, niet alleen naar onderwerpen en technieken, maar ook naar aanpak en stijl. „Simon blijft verrassen“ heette het bij elke expositie. Men leest ook het woord „comeback“, en rond zijn zestigste verjaardag: „Lambert Simon in een nieuwe fase“.

De eerste profane opdrachten lopen nog gelijk op met de religieuze projecten. Het zijn de grote siervensters in het nieuwe warenhuis van Vroom en Dreesmann te Nijmegen. Op de roltrappen, in 1951 een modern snuffje, schilderde hij voorstellingen uit Karel ende Elegast en de geschiedenis van prins Willem die bij Nij-

megen zijn gezelschap kwijtraakte en dankzij het luiden van de Stevensklokken weer op de goede weg kwam. In dezelfde stad vulde hij in 1955 een gangmuur van de nieuwe medische faculteit: een cyclus met de zwerftochten van Odysseus, over een lengte van 93 meter. „Met de medicijnenstudie heeft dat niets te maken, maar die kerels willen tussen hun colleges door ook wel eens iets anders zien“, commentarieerde hij. Zo bracht hij schilderijen aan in de UTS van Wormerveer (de tekens van de Dierenriem), het ziekenhuis van Deventer, het gemeentelijk gymnasium te Breda, het raadhuis in Grave, het Bonifatiuslyceum in Utrecht, alles bijeen tussen de twintig en de dertig projecten¹¹). Met hetzelfde gemak vervaardigde hij keramiek, mozaïeken en vlakglasmozaïeken.

In 1966 stelt de kritiek eenstemmig vast dat in *De Reiger* in Utrecht, waar een expositie van zijn werk is ingericht, een nieuwe Simon te zien is. Zijn decoratief-monumentaal werk kon hij hier uiteraard niet tonen. Wat hier te zien was, waren de resultaten van drie jaar schilderen in vrije trant en op kleine formaten. Hij haanteert daarbij tevens nieuwe vormen, die dynamisch en klassiek tegelijk zijn. Men stelt vast dat hij losgekoemen lijkt te zijn van zijn vaste schilderkunstige idioom en dat hij zich technisch en thematisch onafhankelijk is gaan opstellen. Hoewel Simon nooit stil is blijven staan, lijkt het duidelijk dat rond 1965 een soort keerpunt in zijn ontwikkeling als kunstenaar heeft plaatsgehad.

Bij gelegenheid van zijn zestigste verjaardag in 1969 organiseert het *Genootschap Kunstliefde* een expositie voor zijn medelid en bij zijn zeventigste wordt hij gehuldigd met een tentoonstelling in het atelier van de edelsmid Jan Noyons aan de Biltstraat. Bij die gelegenheid was er nog nauwelijks religieuze kunst in de strikte zin van het woord te zien. De onderwerpen waren alle ontleend aan klassieke, mythologische en literaire gegevens, soms ook aan hedendaagse verschijnselen. Zo was er zijn *Vallende astronauten* te zien, het fascinerende schilderij waarmee hij eerder (1971) de Bernard Johan Kerkhof-prijs had gewonnen. Die onderscheiding had hem echt deugd gedaan,



Een foto bij de tentoonstelling rond Lambert Simons zeventigste verjaardag in 1979. De schilder staat er tussen de beeldhouwer Pieter d'Hont (l) en de edelsmid Jan Noyons, in wiens atelier de expositie werd gehouden.

mede omdat de man naar wie ze genoemd was - oudvoorzitter van *Kunstliefde* - destijds, bij Simons eerste expositie bij Willy Wagenaar, de eerste was geweest die een schilderij van hem kocht. Hier werd in zekere zin voor Lambert Simon de Utrechtse cirkel gesloten.

In 1982 moest Simon verhuizen naar het huis Wichmannlaan 31. Hij miste daar zijn grote atelier, en ook door zijn slechter wordende gezondheid, die een ingrijpende operatie noodzakelijk maakte, ging zijn productie achteruit. Op 10 oktober 1987 overleed hij in het St. Antoniusziekenhuis te Nieuwegein.

Een individualist

De kunstenaar Lambert Simon zat artistiek gesproken nergens aan vast, niet aan een stijl en niet aan een techniek en evenmin aan een thematiek. Zijn zucht naar vrijheid en zijn ambachtelijke veelzijdigheid vielen iedereen op. De ontwikkeling die hij doormaakte, liep van de neo-barokke versieringen naar impressionistische, surrealistische en zelfs abstracte beelden¹²). Maar hij kende en verkende niet alleen de techniek en de stijlvormen, hij verstond ook de taal van beelden en symbolen. Steeds had hij de beste kunsthistorische en iconografische naslagwerken onder handbereik. Zo zat hij om thema's nooit verlegen. „In elke drie zinnen van de bijbel zit een schilderij“ zei hij in een radio-interview met Jan Starink in 1979. Zijn reservoir was echter niet alleen bijbels en religieus, hij zocht het in elke bron die de traditie hem bood. Het was dus in beginsel onuitputtelijk.

Als karakter was Lambert Simon emotioneel, welbespraakt, vaak agressief, en daarmee niet gemakkelijk in de omgang. Ironie en sarcasme waren nogal eens zijn wapens, en het woord „weerbarstig“ keert geregeld terug bij mensen die hem willen typeren. Bovendien deelde hij in zijn jonge jaren de rechtsradicale denkbeelden die onder katholieke kunstenaars, veelal uit politieke naïviteit, tamelijk algemeen opgeld deden.

Veel echte vrienden heeft hij in zijn leven niet gemaakt: hij was er, als autodidact, teveel een individualist voor. En een minnaar van Utrecht is hij dus nooit geworden¹³). Misschien is dat mede een reden geweest waarom ervoor is gekozen hem te begraven op het stille kerkhof van Kortenhoef. De pastorkunsthistoricus dr Gerard Wellen sprak in het gedachteniswoord over het visioen van de stad die niet door mensenhanden is gemaakt, maar die een gave Gods is. En over Simons raam in de kerk van Kortenhoef, waarin hij de verrezene Christus had afgebeeld. Daarop wilde hij het zicht houden.

Ton H. M. van Schaik

Noten

1. Jan Juffermans, *Met stille trom. Beeldende kunst en Utrecht sinds 1900* (Utrecht/Antwerpen, 1976).
2. *Nieuw Utrechts Dagblad*, za. 17 november 1956. Serie „Kunstenaars in hun atelier“.
3. *De Tijd*, za. 26 oktober 1957.

4. Anthony van Kampen, *Kijken over de kim. Uit het leven van een schrijver-avonturier* (Bussum, 1982) 38-39.
5. *Utrechts Nieuwsblad*, 2 november 1969; *Het Centrum*, 30 oktober 1969.
6. Simon ontmoette Otto van Rees wellicht bij gelegenheid van diens expositie in de Galerie Povolotzky, Rue Bonaparte 13, in april-mei 1929. vgl. *Otto en Adya van Rees. Leven en werk tot 1934. Catalogus van de tentoonstelling in het Centraal Museum te Utrecht* (Utrecht, 1975) 48. Lambert Simon vertelt over de rol die Otto van Rees in zijn carrière speelde in een interview met Dick A. van Ruler in het *Utrechts Nieuwsblad*, 2 november 1969.
7. Het literair-historische overzichtswerk van Harry Scholten, *Aspecten van het tijdschrift De Gemeenschap* (Baarn, 1978) noemt Lambert Simon in het geheel niet. Harrie Kapteijns neemt hem in zijn essay *Het Maandblad De Gemeenschap. Intenties en aspecten* (Utrecht, 1964) op in de lijst van beeldende kunstenaars van wie in het maandblad werk is gepubliceerd (179). In het Schrijversprentenboek *De Gemeenschap* ('s-Gravenhage, 1986) worden enkele omslagen, vignetten en tekeningen van Simons hand gereproduceerd. (49, 61, 67, 75, 82). Tevens is hij hier te zien op een drietal foto's, en wel in het atelier aan de Oudegracht 55 in het begin van de jaren dertig. De foto's zijn vermoedelijk bij één gelegenheid genomen. (o.c., 51, 76 en 83). Ook is Simon te zien op het *tableau de la troupe* in het Utrechtse etablissement *De Dietsche* waar op 23 februari 1935 het tienjarig bestaan van het „maandschrift“ werd gevierd. Lambert Simon staat er tussen A. van Domburg en H. Marsman. (o.c., 68).
8. Over de figuur van Albert Kuyle (= Louis M. A. Kuitenbrouwer, 1904-1958) zie o.m. L. M. H. Joosten, *Katholieken en fascisme in Nederland 1920-1940* (Hilversum-Antwerpen, 1964) passim. Simon kwam ook meer dan eens met Kuyle in conflict, met name over geldkwesties. Briefwisseling hierover bevindt zich in het persoonlijk archief van L. S.
9. J. L. Schippers, *Zwart en Nationaal Front. Latin oriented right-radicalism in the Netherlands (1922-1946)* (Rotterdam, 1986) 234. In december 1941 werd Nationaal Front door de bezetters ontbonden. Simon heeft zich, blijkens bevestiging van ontvangst van de intentieverklaring in zijn persoonlijk archief, willen laten inschrijven bij de in 1941 door de Duitsers opgerichte *Nederlandsche Kultuurkamer*. Omdat hij weigerde de bij het Aanmeldingsformulier gevoegde „Ariërverklaring“ te ondertekenen is die inschrijving niet doorgegaan. Controle bij het RIOD te Amsterdam heeft dit bevestigd. Een opdracht die de Duitsers voor hem in portefeuille hadden, heeft hij geweigerd met de motivering dat hij zich hiertoe niet „gedisponneerd“ voelde. Als protest tegen de jodenvervolgving noemde hij zijn op 6 januari 1945 geboren dochter „Esther“, een naam die in eerste instantie door de Utrechtse Burgerlijke Stand niet werd geaccepteerd.
10. Vgl. *Analecta Aartsbisdom Utrecht XXVIII* (1955) nr. 9 (sept.) 103-104. In hetzelfde nummer zijn de beide portretten gereproduceerd.
11. In het archief-Lambert Simon te Utrecht berust een lijst met enkele data en een overzicht van zijn werk, vermoedelijk samengesteld in 1979. Ze geeft een opsomming van ongeveer 25 muurschilderingen, 20 beglazingen, 20 werkstukken gerangschikt onder „keramiek-mozaïek-vlakglasmozaïek“, 3 plastieken en 4 decors, waaronder

dat voor het Willibrordspel in Utrecht in 1939.

Hij werkte samen met een tiental architecten onder wie Sybold van Ravesteyn, Gerrit Rietveld en Willem Maas, en later vooral Pouderooyen, H. van der Laan en Evers & Sarlemyn.

12. Van de geleidelijke ontwikkeling in Simons werk wordt gewag gemaakt in het *Verslag over de jaren 1950 en 1951 van de Aartsbisschoppelijke Musea te Utrecht*, 12. Over een tweetal toen recente werken, een kruisafneming en een Piëta, wordt opgemerkt dat „de barokke tendens van vroeger is vervangen door een zakelijke realistische richting”.

Cor Schilp, een Utrechtse criticus die Simon gedurende een reeks van jaren heeft gevolgd wijst op de invloed die van de Limburger Charles Eyck op Simon is uitgegaan. Niettemin stelt hij met J. J. M. Timmers vast dat Lambert Simon van de jongeren de meest zelfstandige bleef

en de neo-barok tot iets eigens maakte. Vgl. C. A. Schilp, „Vijftig jaar beeldende kunst in Utrecht”, Jaarboek Oud-Utrecht 1979, 136. Ook in de zakelijke opsomming van Pieter A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, dl. 2 (’s-Gravenhage, 1970) 343 komt Simons veelzijdigheid ter sprake. De zinsnede waarmee Jan Juffermans S. klasseert onder „de figuratieven, de devotelingen en de barokke versierders” (o.c., 88) lijkt wat vlot neergeschreven.

13. „Het beeld van Utrecht faalt omdat het beeld in Utrecht faalt”, poneert Simon in een fel artikel van zijn hand in *Het Centrum*, vrijdag 19 november 1954, 9.

Met dank aan mevrouw C. G. A. Simon-van Aelst te Utrecht voor de inzage in het archief-Lambert Simon en haar mondelinge toelichting.

SCHILDERIEN UIT BEZIT VAN LOUIS DE MALAPERT, 1782

Kunsthistorici die zich verdiepen in de geschiedenis van de Noord-Nederlandse schilderkunst kunnen niet voorbijgaan aan de publikaties van Hofstede de Groot¹⁾ en Bredius²⁾.

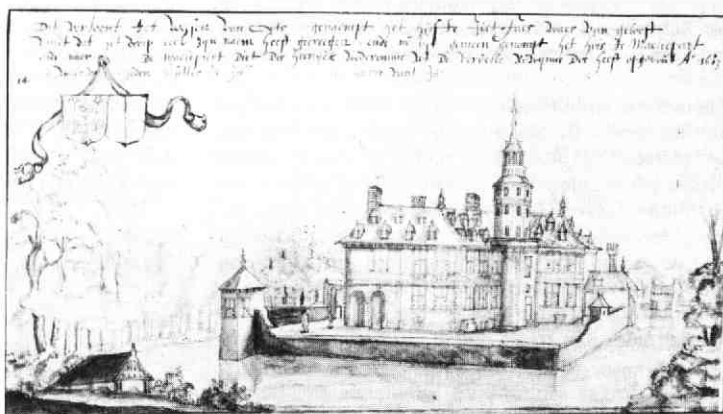
Hun uiterst waardevolle bronnenpublicaties werden in de 19de eeuw voorafgegaan door onder meer het werk van Obreen³⁾ en - op lokaler vlak (met name voor Utrecht) - Dodt van Flensburg⁴⁾. Naast deze omvangrijke werken werden regelmatig archiefstukken, inventarissen etc. in verband met Noord-Nederlandse kunstenaars en kunstwerken gepubliceerd in het tijdschrift *Oud-Holland*, dat in 1883 zijn eerste jaargang beleefde.

Aan deze stroom van bronnenpublicaties schijnt een einde te zijn gekomen. Een van de redenen is ongetwijfeld het feit, dat het nut van dergelijke publikaties niet altijd direkt merkbaar is.

In verband met een onderzoek naar schilderijen, die betrekking hebben op de familie Van der Muelen, trof ik in het Rijksarchief te Utrecht een gedrukte veilingkatalogus uit 1782 aan, waarvan de volledige titel als volgt luidt:

Notitie Van een Party oude Blauwe en Gecouleurde Porcelynen Mitsgaders Eenige Schilderyen Waar Onder van Goede Meesters. Dewelke zullen Verkogt worden op Dingsdag den Eersten October 1782. ten Sterfhuyze Wylen den Wel Ed. Geb. Heere L. de MALAPERT, in Leven Heere van Jutphaas op de Kromme N. Gragt door den Vendu-Meester. T.D. Pauw, By wien deeze NOTITIE te bekomen is⁵⁾.

Het lijkt me zeer nuttig om publikaties als deze *Notitie* . . . openbaar te maken. Ze leveren in elk geval een bijdrage aan onze kennis van het kunstbezit in vroegere eeuwen. In de beste gevallen leveren deze bron-



Anoniem. Kasteel Plettenburg te Jutphaas, ca. 1660. (pen in bruin, penseel in grijs over zwart en rood krijt; blad 17,5 x 30 cm). Utrecht, Rijksarchief (*Topografische Atlas 1119*, blz. 89).