



Kuno Brinks, Lavendelpluksters, burijngravure, 1939

KUNO BRINKS, ETSER EN GRAVEUR

DOOR J. G. VAN GELDER

TOEN in 1911 Dupont te vroegtijdig — nog geen een en veertig jaar oud — gestorven was, schreef Der Kinderen in den catalogus van de eeretentoonstelling in dat zelfde jaar gehouden enkele, nog altijd behartigenswaardige woorden over het graveeren met den burijn, woorden die bijblijven en hier vooraf mogen gaan aan de beschouwing die gewijd is aan den graveur die nu Dupont's plaats inneemt aan de Rijksacademie, nadat deze leerstoel na den dood van Aarts, Dupont's opvolger, enkele jaren onbezet was gebleven. De herleving der gravure, schreef Der Kinderen, vraagt in de eerste plaats een groote en vaste overtuiging; want een gravure te beginnen zonder overtuiging, dat mag men wel een onmogelijkheid noemen. Het is immers een bijna dogmatische arbeid; vast moet de eerste opzet der compositie wezen, volkomen doorschouwd en gekend in al haar deelen en verhoudingen; vast moet de kennis van elk détail zijn, en zelfs de overzetting hiervan in lijnen en hun doorkruisingen, moet bijna stelselmatig bepaald zijn, wil de kunstenaar zijn arbeid kunnen beginnen.

Der Kinderen had deze overtuiging ten volle bij Dupont gevonden. Van den aanvang af toen Dupont, omstreeks 1900, naast het etsen zich dwong tot het graveeren, had hij hier op een herleving gehoopt van een uitdrukkingswijze die bij uitstek geschikt leek om de toenmalige prentkunst te bevrijden van haar picturale ongebondenheid. De etsnaald was maar al te zeer geneigd geweest om toe te geven aan het schilder-kunstige effect, de essentie van de lijn ging maar al te vaak verloren in de schemering van tinten, in de sfeer van verdoezeling gedurende jaren dat het aquarel en het impressionistische schilderij gezocht waren omdat het hart hier weerklank en warmte vond en een felle zekerheid ook niet begeerde. Toen in de negentiger jaren in Holland een omkeer kwam en zeker niet in het minst door Engelschen invloed de waarde van de lijn haar beteekenis herwon, hebben wel de litho, wèl het waskrijt, de ets en dank zij Toorop ook de droge naald het karakter van de teekening volkomen doen veranderen, bij de gravure daarentegen bleef dit uit. De kopergravure was waarschijnlijk zoo vereenzelvigd geweest met de houtgravure, die uitsluitend de reproductie diende voor kranten, tijdschriften en boek-illustraties, dat men haar beteekenis volkomen had onderschat. Daarbij kwam dat de

voorgangers van Dupont, eerst J. W. Kaiser van 1870—1883 en daarna Rudolf Stang van 1884—1902 in geen deele vernieuwend hadden gewerkt. Kaiser had de burijn-gravure van Taurel en Ph. Velijn met bekwaam vakmanschap voortgezet, maar zijn visie, zijn mise-en-page gingen die van den goeden photograaf niet te boven. Een eigenlijke leerling heeft hij feitelijk niet gehad of het moest zijn Petrus Johannes Arendzen, die althans in één gravure, het meesterlijke portret van Mr A. D. de Vries (1884), had laten zien in welke richting een oplossing te vinden was. Met de benoeming van Rudolf Stang geraakte men echter geheel van het goede pad af en werd opnieuw de reproductie van het kunstwerk als hoogste opgave beschouwd. Dertien jaar heeft Stang gebruikt voor de voltooiing van de gravure naar Da Vinci's Laatste Avondmaal!

Zoo heeft Dupont met veel vooroordeel moeten breken. En hij heeft dit gedaan gedreven door een bezieling, die ook zijn vriend M. W. van der Valk in die jaren sterk maakte en met hen vele jongeren, die weer hoopten, eenmaal opgenomen in het verband van maatschappelijk leven, erkenning te vinden van hun kunst in de zich veranderende samenleving. Maar de congruentie van kunst en samenleving heeft zich niet voltrokken in dien idealistischen zin, die ook Dupont bezielde had. Integendeel, vele illusies gingen teniet en wat Dupont als graveur beloofde heeft hij misschien toch meer als etser ingelost, zijn gravure was haast eerder de ideale, zuivere ets en er is iets ongelukkigs gelegen in het feit dat juist zijn grootste gravure-opdracht weer een prent moest worden naar een schilderij, Potter's ruitportret van Dirk Tulp, in de collectie van Jan Six (1906). Dupont's leerling Dirk Harting, was weer uitsluitend etser, maar met de komst van J. J. Aarts scheen toch een duurzame voortzetting verzekerd. Want met Aarts bleven ook twee vrouwelijke leerlingen, L. Valença en Debora Duyvis, op de Academie zich verder bekwamen in het graveeren met den burijn. Het is dit drietal geweest dat de traditie heeft voort doen leven en ook over heeft gebracht op een jonger geslacht. Maar welk een onderling verschil telkens! Was Dupont realistisch en realistisch van hoevele details, van hoevele bijzonderheden ook niet de aandachtige beschouwer, Aarts, slechts één jaar jonger, zocht, romantischer van aard, gekwelder ook, naar straffer gebouwde composities. Door den drang van bewogenheid gedreven, geraakten toch vaak zijn bewegingsmotieven verstard; zijn taal schijnt daardoor somtijds als leeggeblazen van inhoud te zijn geworden; niettemin bleek Aarts van den aanvang af tot objectivering en vereenvoudiging geneigd, zooals ook zijn schilderen als pointilleeren is begonnen en niet als een hartstochtelijk zich overgeven aan de kleur. Toen in 1935 — na zijn dood — een eerste tentoonstelling werd gehouden, was het een verrassing toen

bleek dat in later werk die vehemente overwoekering van requisieten geheel was overwonnen door de kloeke spanningen van enkele lijnen en door een enkele parallele, dus zelfs niet kruisgewijze arceering van vlakken. Maar die versobering, die meer gebonden werkwijze — abstract van allure — was toch reeds voorbereid door werk van Debora Duyvis, die zich na haar Amsterdamschen leertijd in de twintiger jaren in Parijs een graveerwijze had eigen gemaakt, waarin de architectonische waarden, die *Der Kinderen* in het werk van Dupont toch niet kan hebben gevonden, maar wel had gezocht, tot haar recht konden komen. Want dat is juist het sterke van de burijngravures van Debora Duyvis, dat zij, even in de verte verwant aan het Fransch-speelsche en het charmant-cubistische element van *Laboureur's* prenten, juist haar werk brengt in het hechter verband van vormen en van bedoelingen waarin de menselijke krachten, die het leven essentieeler maken, behouden bleven. Zoo ingesteld op het leven en de realiteit moesten wel in de prenten van Debora Duyvis juist al die deelen worden weggelaten, waarop een oudere generatie te lang en te aandachtig had gestaard. Zij begreep de lijn, zooals *De Mesquita* dat in ets en houtsnede had begrepen, als de synthese van impressie of overdenking, óók al zocht zij een plastischer, ruimtelijker uitbeelding. Naar mijn overtuiging hebben haar prenten stellig mede invloed uitgeoefend op die latere concepties van Aarts, welke daardoor wel van vorm, van techniek en middelen, verwant zijn, maar toch niet een zoo ruime overgave aan het leven kenbaar maken. Voortdurend spookt de Dood; herinneringen aan Holbein en den romanticus Rethel blijven levendig. Aarts worstelt met den doem van het leven, waaraan hij zich ook steeds meer onttrekt, hij kent de kwellling der benauwenis.

Zóó, omstreeks 1930, stond het er mee toen de jongste generatie het hare bij ging dragen om die nog altijd betrekkelijk kleine reeks burijngravures, welke sedert 1900 het licht hebben gezien, te vermeerderen. En dit aantal zal wel klein blijven als de opdrachten zich beperken tot wat P.T.T. nu reeds sedert een groot aantal jaren als eenige regelmatig uitdeelt. Dit arbeidsveld geldt postzegels en hoe goed het ook is om er de vakbekwaamheid aan te toetsen en hoe verrassend ook vaak deze gravures in dit kleine formaat mogen zijn, men leert er geen van onze graveurs uit kennen. Toch mag als kanteekening gezegd worden, dat juist onder deze graveurs nog de laatste vaklieden schuilen, die de reproductietechniek van de vorige eeuw getrouw hebben weten voort te zetten (P. W. van Baarsel, H. Seegers, S. L. Harz, Warnaar en Steinhausen).



Het IJ bij Amsterdam, ets, 1931

Hub. Levigne (geb. 1905) en Kuno Brinks (geb. Bussum 1908) zijn de beide jongeren en van deze twee is voorloopig Brinks de markantste en degeen die het meest bewust een eigen weg gaat. Brinks is autodidact, hij is als etser begonnen. Het eenige contact dat hij nog met Aarts heeft gehad, is, dat hij een maand op diens atelier heeft mogen werken, toen hij zich had opgegeven voor den *Prix de Rome* (1933). Doch het bleef bij dit vriendelijk gebaar, te leeren viel er weinig meer, want de eigenlijke opleiding (Rijks-Instituut tot opleiding van teekenleeraren; Avondklasse Rijks-Academie) was toen reeds achter den rug. Aarts, de eenkennige, heeft zich niet meer willen of kunnen geven.

Van den aanvang af is Brinks niet van een vereenvoudigd zien uitgegaan. Hij behoort tot de generatie die het detail weer bemint en niet missen kan. Zijn blik wordt in den beginne vooral getrokken naar punten die een veelheid van in-beweging-zijn geven, om drukte en volte is het hem te doen, niet om een enkelen essentielen trek ervan. Zoo lijken zijn etsen aanvankelijk conventioneel, maar zij zijn het toch niet wanneer men bedenkt dat zijn pogen niet een enkel impressionistisch schilderkunstig effect beoogt, een schrill spel van vlakken wit en zwart, wanneer men het grafisch zeggen wil, maar een omvatting van veel dat het leven biedt. Hij ervaart het leven dus weer anders, hij denkt er minder bij, hij heeft minder afkeer, minder zich ontladenden hartstocht, maar zoekt. Toch heeft ook Brinks direct begrepen dat wel degelijk van een streng compositioneel schema moest worden uitgegaan, wilde de blik niet verward raken in een detaillering zonder innerlijk verband. Zijn vroegste etsen geven motieven weer van het havenbedrijf. Wie de havens

in Amsterdam of Rotterdam kent, weet hoe imponeerend, maar hoe ongrijpbaar tevens dit bewegelijke en meest intensieve leven dezer steden is vast te leggen. Zit men er te dicht op, dan mist men de ruimte en de eindeloze kaden, de leege, lange cementen muren, het breede, langzaam deinende water. Neemt men het water en de alom-aanwezigheid van pakhuizen en kranen als uitgangspunt, dan krijgt men een stemmingsbeeld onder een te grooten wolkenhemel, waaruit alle levensactie en intensiviteit van werken, waaruit alle sloomheid van wachten en rondhangen verdwenen is. Uit de jaren 1929—'31 stammen van Brinks een tiental etsen van vrachtschepen, waarom heen de lichters en de manoeuvreerende sleepbooten. Hij kiest de schepen op stroom, waarlangs het lossen in vollen gang is. De momenten zijn mooi getroffen, ook al ziet men het eigenlijke werk niet. Maar men voelt elke onbewegelijkheid toch als schijn. Aan de deining en de kringen van het water is het zwenken of achteruitvaren der lage schuiten af te lezen. Er is aanvankelijk veel te zien op Brinks' havengezichten. Dan echter gaat allengs het water een groter plaats innemen en wordt meer tegen elkaar afgewogen, zonder dat reeds de veelheid door dien eenvoud verkregen wordt, welke op sommige van Jongkind's etsen van de haven van Honfleur te vinden is. Bij Jongkind trilt in elke lijntje meer eigen emotie.

In de jaren 1930—'31 worden door Brinks ook andere motieven gezocht, dieren vooral, tijgers en leeuwen in Artis, paarden in den stal. De zekerheid van teekenen is winst, zij treft meer dan de uitbeelding; maar dan — van 1930 dateert de eerste proeve — vinden nieuwe pogingen met den buriijn plaats en 't is of de weerstand van het metaal en de sterkere dwang tot geduld en concentratie een ook visueel sterker kunstenaar in het leven roepen. De moeilijkheden van de techniek en het hooger eischen stellende ambacht wekken kennelijk tegenkrachten. Thans zijn het dierstudies, een paard aan de havenkade (1931) en een liggend veulen (1933) die het best slagen. Met deze, reeds hoopvolle resultaten achter zich, en na een jaar van vele studies



Veulen in de wei, buriijngravure, 1933

J. G. VAN GELDER

*Portret van Prof. Dr P. Zeeman,
burijsgravure, 1935*



(1932), een jaar rijk vooral aan teekeningen naar dieren, want grafisch werk komt zoo goed als niet tot stand, wordt daarop met Hub. Levigne meegedongen naar den *Prix de Rome*. De prijs wordt gewonnen, verdiend, met een gravure die Petrus weergeeft aan het meer van Kapernaüm op het moment dat hij den stater in de visch vindt (Matth. 17 : 27). De gravure, knap in details, zooals de schelpen, de meeuwen, de branding en het stadje in het verschiet, is toch nog schoolsch in de behandeling, wekt zelfs associaties op van Dürer, wiens techniek ook in

de fijne partijen (lichaam, wolkenhemel) goed blijkt te zijn bestudeerd.

De drie hierop volgende stipendiumjaren geven vele vruchtbare dagen. Reizen naar Budapest, Weenen en Praag, via de dan nog bloeiende centra München, Berlijn en Dresden, en een langer verblijf in Italië (1933—'34) worden in 1935 gevolgd door een bezoek aan Londen en Bretagne; daarop krijgen Marokko, Spanje, wederom Italië en Parijs (1936) een beurt en in 1937 nogmaals Rome en Tunis. De benoeming aan de academie besluit deze verre reizen, toch blijft in de daarop volgende jaren Frankrijk nog trekken en voor korteren tijd wordt Amsterdam andermaal voor Parijs verwisseld (1938 en 1939). Eigen tentoonstellingen, behalve dan de verplichte tijdens de stipendiumjaren, werden tot nu toe nog niet gehouden. Tijdens die jaren werden in opdracht van de Academie de portretten in het koper gesneden van Mgr Dr B. Eras en Prof. Dr P. Zeeman; een kleiner portret van Dr G. J. Hoogwerff (in ets) zij slechts volledigheidshalve hier vermeld.

KUNO BRINKS, ETSER EN GRAVEUR

In 1937 komt de belangrijkste gravure voor de Academie gereed: Don Quichote en Sancha Pancha, de dolende ridder, die sedert de film van Pabst (1933), die zich ook nog niet geheel wist te bevrijden van de visie van Daumier, wederom haar intrede in de beeldende kunst heeft gedaan. Vergelijken wij deze prenten met vroeger werk, dan blijkt hoezeer het werk begint te winnen aan vastheid en karakter, nog niet zoozeer de etsen als wel de gravures, die tot grooter beperking maanden. Elke lijn vraagt bij de gravure steeds om strenger verantwoording. Toch — in aantal overwegen de etsen — beginnen omstreeks 1935 óók de etsen een meer eigen handschrift te vertoonen (Ravello; Tréboul; Notre Dame, Parijs), dat tevens in de penseel- en pentteekeningen is terug te vinden. Het is bij Brinks een dun en kruivend, bijna dartel, spel van lijnen en van boogjes en kringelende krasjes dat echter het licht toch weet te vangen en direct de voorstelling

Don Quichote, burijngravure, 1936-'37



in plans vermag op te bouwen. Het portret van Prof. Zeeman brengt de verrassing, want in eens is daar door den burijn de materie in bedwang geraakt; er wordt ook een beter evenwicht verkregen tusschen wit en zwart; de burijngroeven hebben een eigen taal, transponeeren niet meer de realiteit, maar confronteeren zich er mede. Een liggend naakt uit hetzelfde jaar herkreeg daardoor een spanning en souplesse, welke men met zooveel inperking van middelen niet voor mogelijk zou houden. Zeldzaam gevoelig is de contour



Liggend naakt, burijngravure, 1935

langs dij en heup gestoken, om dan halverwege plotseling op te houden waardoor de arceeringen, nu niet omsloten, de fijnere lichtspelingen op dit lichaam weer anders geleiden. Ook bij den rustenden arm gebeurt dit, maar dan zoo vibreerend dat de huid van stof en lichaam tot een duidelijk onderscheid geraakt.

De eerste gravures na de reis door Spanje en het Atlasgebergte in Marokko gemaakt (1936) toonen ook de gevaren van dit meesterschap. Gewend veel te zien, veel en vlug te noteeren dreigt starheid in de vormgeving zoodra de impressie niet innerlijk tot een conceptie is gerijpt. Dan blijven brokken architectuur onbelangrijk, niet doorleefd, de lijnen verraden routine, geen visie; de gravures uit 1937, die Afrikaansche motieven

hernemen, laten echter zien dat een herstel spoedig gevolgd is. Na den Don Quichote in het Atlasgebergte de groote gravure van het berbermeisje, *Les bijoux berbères* getiteld, frisch en grandioos van durf, straf van groeve in de lichaamspartijen, speelscher en rank in de toch niet al te kostbare sieraden, broos en fijn bij de tepels en misschien toch nog iets te schematisch golvend in het stuggere haar. Etsen van Sfax, een straatje in Fez en vooral een wijde blik in het Atlasgebergte beteekenen hiernaast vooruitgang, want het meesterschap over de lijn, het grafisch denken door het graveeren met den buriijn verkregen, heeft thans ook de ets te pakken. Bijzonder suggestief hoe de palmen klein en toch vermetel in dat kale landschap weerstand bieden aan den wind.



Les bijoux berbères, buriijngravure, 1937

En hoe consequent bleef de eigen aard hier toch aanwezig, want ofschoon de teekening brokkelig en summier lijkt, werkelijk ook slechts aanduidend is en de lijn ook telkens, en hoe gevoelig bevend, onderbroken wordt, worden, hoewel de golvingen van het landschap waarneembaar blijven, toch alleen de ravijnen, hobbels en ruigheden, al die ongenaakbare kleine rotsblokken, die details dus, geaccentueerd. Een nerveus niet op concretiseeren berustend beschouwen, wel een indringend en aandachtig kijken en noteeren, niet om de synthese, maar om het ding.

Zoo zijn ook twee ossenkoppen (men wordt haast gedrongen deze met Dupont's



In het Atlasgebergte, ets, 1938

ossen te vergelijken, juist om het detail) in close-up, zeldzaam nauwgezet, geobserveerd om het verloop der touwen, om de kwellung van de beugels door de neusgaten, om den druk van het juk en de aanhechting van de leeren leidsels. Bij Dupont de trekkende ploegossen in het landschap met zijn moeizame voren als een krachtige styleering, bij Brinks het oog in oog staan met die koppen, het onder den doem geraken van het vernuft der koorden dat de trage kracht der dieren met één ruk temt en tot een machteloos zich schikken dwingt.

Het blijft jong werk nog, het zwenkt in één jaar naar een internationaal modieuze kant bij een vooroverliggend naakt, slank en vlot, maar te koel en te ledig om met ernst te kunnen worden genoten, en ook naar den studieuzen stilleren kant, waarvan met de hierboven genoemde ossenkoppen de reprise van een zittende Berbervrouw een goed voorbeeld is. Dan is er een groote bedwongenheid bij alle sierlijkheid van lijn. Wordt de teekening, zooals soms geschiedt, te cerebraal in het vlak gezet, dan neemt dit vlak niet meer deel aan het vormleven der figuur. Ook zulke voorbeelden wijst het thans 60 etsen en gravures tellende oeuvre aan. Zoo stijgt en daalt het niveau, maar ontegenzeggelijk stijgt het hoog in een prachtig groot en strak gehouden en in rythme gebonden prent van vier Fransche lavendelpluksters. Het zonlicht stooft het veld, taai zijn de lavendelstelen in de handen der bukkende vrouwen. Er is weinig schaduw en de arbeid vordert langzaam. De herhaling der beweging die niet eentonig werd, twee naar links, één naar



Sloten, penseeltekening, 1939



Twee ploegossen, burijngravure, 1939

en bedwongen, warmer, gevoeliger getuigen. Nu de ambachtelijke moeilijkheden overwonnen zijn, ligt hier de belofte dat de puurheid en zuiverheid van de lijn die lichte trilling van emotie zal blijven behouden, welke een volle overgave aan het leven nog altijd wekt. Dan lopen de knoppen uit, dan is er bloei, dan blijft de geest lenig gespannen en geboeid.

De burijngravures van Brinks beginnen een eigen plaats te verkrijgen in het beeld der jongere Nederlandsche grafiek. Het straffe naturalisme en het onbarmhartige en streng verhalende realisme gaan echter reeds lang ook buiten onze grenzen zeer vaak samen. In een grooter internationaler verband gezien laten zich Brinks' gravures dan ook heel goed voegen. Op dit terrein zal hij ook zijn meerderen nog wel erkennen moeten, in Engeland zijn Stanley Anderson, Stephen Gooden, H. Gordon Warlow en stellig Robert Austin hem technisch nog de baas; Austin's portretstudie van 1936, om een enkel voorbeeld te noemen, raakt ook wel diepere kanten en een gevoeliger levenssfeer dan Brinks tot nu toe heeft bereikt; in Frankrijk is Roger Vieillard (1907) niet bekwamer, maar met grooter fantasie aan het werk. En dat zou men ook kunnen zeggen van Ét. Cournault (1891), den even ouden in Lodz geboren Josef Hecht en Camille Berg. De landschappen van L. J. Soulas (1905) zijn stellig nog belangrijker; schijnbaar eenvoudiger van bouw,

rechts, krijgt haar accent door het staan van het turend, rustend meisje, dat de arm beschuttend voor de oogen heft. Het wijde landschap met de enkele boomgroepen, de lange weg terzijde, het kasteel in de verte, dat alles tezamen heeft de cadans en de muzikaliteit van het Frankrijk dat wij onder dien smetteloozen hemel sedert Corot liefkregen.

In deze gave gravure komt ook het menselijke hart, wel nooit afwezig, maar soms te rationeel in toom gehouden

KUNO BRINKS, ETSER EN GRAVEUR

ademen zij weer die klassieke Corot-achtige zuiverheid, waarin finesses niet verloren gingen en de droom van een teeder licht zelfs zijn verrukkelijk spel weet te weven. In Tschecho-Slowakije is, of was, de graveur Cyril Bouda door een hartstochtelijker bezieling gedreven, wanneer men afgaat op diens Cellini-illustraties, die de vaart van Rubens' schetsen en de bravoure van Delacroix' litho's vertoonen. Er zouden meer namen te noemen zijn, maar toch niet vele, want burijngraveurs blijven te tellen, omdat nu eenmaal in deze eeuw de onbaatzuchtigheid die dit moeizaam ambacht van den graveur eischt, geen grif toebedeeld goed is.

Overzien wij den oogst van de prenten van Brinks en van deze graveurs als geheel, dan is toch wel vast te stellen, dat — met behoud van een zekere, bijna mechanisch zuivere, styleering — er een zwenking van het abstracte af en óók van het architectonische af, naar een realistischer en intiemer vormleven plaats heeft. Het licht bouwt geen plans, maar wil verwarmen, wil ook een emotioneeler, desnoods speelscher, verrukking verwekken. Het gevoels- en gedachtenleven, met elkaar met wisselend geluk bij voortduring in strijd, zullen vooral in tijden dat het hard tegen hard gaat — de historie geeft daarvan menig voorbeeld — kansen bieden aan den graveur, wiens arbeid hardnekkig, weerspannig is en ingesteld op straf geduld. Iedere groef in het koper met den burijn gestoken als resultaat van overleg en sterke innerlijke concentratie kan dan bevrijdend, ademverruimend werken en zal de vage bestemmingen van het lot met iets grooter zekerheid helpen bepalen.

★

Lijst van gravures: 1930: Reparatiebedrijf aan het water (4 × 6.3); 1931: Paard aan havenkade (13.4 × 8.5); 1933: Jong veulen in de wei (10.5 × 12.3); Petrus vindt den stater (*Prix de Rome*, 20,6 × 15); 1934: Portret Mgr Dr B. Eras (32,3 × 25.5); 1935: Siciliaansche boer (18 × 13.6), Portret Prof. Dr P. Zeeman (26.5 × 19.6), Liggend naakt (13 × 21.1); 1936: Kasbah in den Atlas (27.7 × 21.8), Mulattin (17 × 9.9); 1937: Don Quichote (21.8 × 27.7), Staand naakt (22.5 × 10), Les bijoux berbères (32.5 × 21.4); 1938: Staand naakt met poes (21.6 × 10.4), Boerderij met schuur (27.7 × 21.6); 1939: Berbervrouw (21.4 × 14.6), Liggend naakt, steunend op de ellebogen (17.6 × 19.9), Twee ploegossen (21.7 × 27.2), Lavendelpluksters (27.2 × 21.2).

Postzegels: 1938: Marnix van St Aldegonde; 1939: Nicolaas Beets; 1940: Vincent van Gogh.