

CHARLES F. ANNESLEY VOYSEY

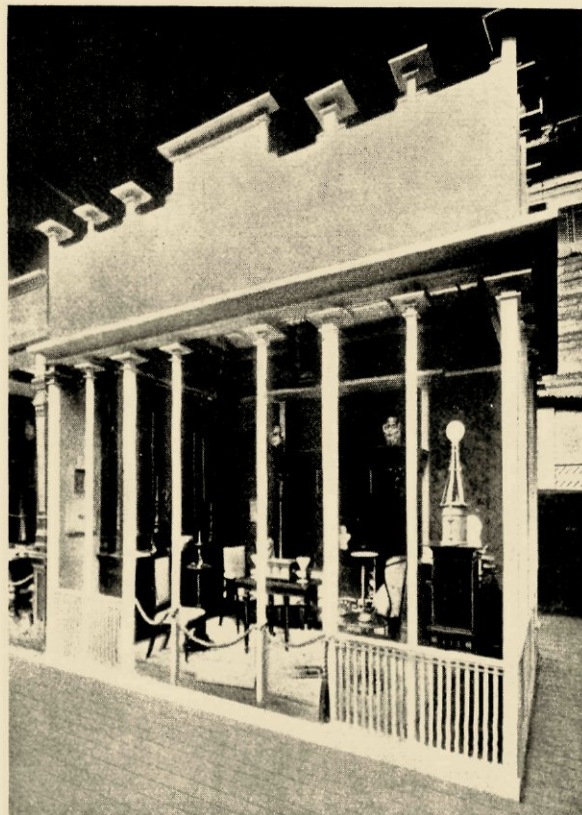
DOOR NIKOLAUS PEVSNER

TOEN een reporter van den *Evening Standard* Marinus Dudok, die in het begin van 1935 in Londen was om de gouden medaille van het Royal Institute of British Architects in ontvangst te nemen, vroeg wien hij voor den belangrijkste nog levenden architect hield, luidde zijn antwoord: uw grooten Voysey.¹

Hoe moet men dit antwoord opvatten? Kan het betrekking hebben op den eenzamen 82-jarigen, die zijn tijd pleegt te verdeelen tusschen zijn kleine, altijd keurig opgeruimde woning dicht bij St James's Palace en de Arts Club? Den Voysey, die slechts aarzelend op vragen antwoordt zoodra hij ergens eerbied voor zijn kunst vermoedt en die in een roerende nederigheid spreekt over zijn werken die reeds tot een langvervlogen periode behooren? Den man, die stil schijnt te wachten tot God hem zal afroepen? Neen — Dudok moet een van de weinigen zijn, die nog levendig in zijn herinnering bewaart heeft, wat de naam Voysey veertig jaren geleden voor jonge architecten beteekende. Toen was hij ook wel geen revolutionair, maar bij alle terughoudendheid en bescheidenheid, was hij toch de meest hartstochtelijke pionier. Tegenwoordig zegt hij nooit anders te hebben gewild dan een groot verleden op waardige wijze voortzetten, maar toentertijd heeft hij een jeugdvriend en schoolkameraad, die mij daarvan vertelde, een heel andere uitspraak doen hooren: „Als iets al eenmaal gemaakt is, waarom zou ik het dan herhalen?”

Over dien laatsten Voysey willen wij het hier hebben. Hij groeide op in den tijd, waarin William Morris' overwin-

Afb. 1. Arthur H. Mackmurdo (geb. 1851),
Stand van het Century Guild op de tentoon-
stelling te Liverpool, 1886





Afb. 2. Charles F. Annesley Voysey, De huizen Hans Road 14 en 16, Londen, 1891/'92

ning het Engelsche kunstleven begon te bepalen, toen die sterkste persoonlijkheid onder de Engelsche kunstenaars der 19de eeuw de kunstnijverheid in eere en volwaardigheid had hersteld. De opkomst van de Engelsche industrie had het handwerk doen ten ondergaan en tegelijkertijd had de kunstenaar uit de kunsttheorie een zoo overdreven opvatting van de heiligheid van zijn zending geput, dat hij steeds meer verviel in de verachting van het handwerk, van het publiek en van iedere dienende functie. Morris begon als student in de theologie en leerde toen gedurende korten tijd het schilderen bij den praerafaëliet Rossetti. Reeds als vijf-en-twintigjarige begreep hij echter dat het niet een nieuwe schildersschool was, waaraan behoefte bestond, maar een geheel nieuwe kunstopvatting, die zoo eerlijk en alomvattend was als de middeleeuwse het onbewust was geweest. Toen bestond de tegenstelling tusschen vrije en toegepaste kunsten nog niet; iedere kunstenaar was handwerker en ieder

handwerker een kunstenaar. Deze gezonde basis wilde Morris weer invoeren. Daarom vestigde hij in 1861 zijn firma, die door kunstenaars ontworpen en uitgevoerde gebruiksvoorwerpen wilde laten vervaardigen en verkoopen. Hij begon met tegels en behangsels, maar weldra voegde hij er gobelins en geknoopte tapijten aan toe en toen Voysey reeds meer dan 20 jaar oud was, vervaardigde hij ook wereldberoemde bedrukte stoffen. Veel jonge Engelsche kunstenaars kwamen onder de bekoring van Morris' ideeën over kunstsociologie en stijl en tegen het einde der tachtiger jaren bestond reeds een bloeiende Arts and Crafts-beweging, die haar eerste tentoonstelling hield in 1888.

Natuurlijk kwam ook de jonge Voysey onder den invloed van Morris, maar toch schijnt hij reeds vroeg bezwaren te hebben gevoeld tegen diens theorie en vormgeving. Als mensch stootte hem Morris' „atheïsme" en zijn bruisende temperament af („als van een brallenden kapitein", heeft mij iemand gezegd, die hem gekend had) en als architect miste hij bij Morris het gevoel voor ruimtelijkheid. Hij achtte hem alleen groot in die kunstuitingen waarin vlakversiering was toegepast. Voysey moet dan ook naar frisschere, jongere, lichtere vormen gezocht hebben. Hij vond die bij den slechts 6 jaar ouderen architect en ontwerper Arthur H. Mackmurdo, die nu als 88-jarige in een eenzaam dorpje in Essex leeft, vergeten en onbekend, maar nog steeds vol levenskracht. Mackmurdo² was in de tachtiger jaren inderdaad het vooruitstrevendst, niet alleen onder de Engelsche architecten. Het huis dat hij nog vóór 1880 in Enfield bij Londen bouwde kan men zich nauwelijks vóór 1900 voorstellen, evenmin als de stand op een tentoonstelling te Liverpool van het jaar 1886, waar het werk van zijn kunstnijveraarsgroep, het Century Guild, getoond werd (afb. 1), zóó licht en ijl is de architectuur, zoo slank zijn de houten pijlers en zoo koen ontworpen zijn de overstekende balken. Dit is Voysey's uitgangspunt geweest, dat bewijzen twee huizen, die hij in 1891/'92 in Hans Road bouwde (afb. 2). De trap in het eene huis³ heeft dezelfde houten pijlers als de tentoonstellingsstand van Mackmurdo. Ook de buitenkant van het huis vertoont tal van vormen, die Voysey en Mackmurdo beiden toepassen, als tegenstanders van de, in de 80er jaren in Londen zoo geliefde groote heerenhuizen, hooge zwaarwichtige in roode tichelsteenen opgetrokken neo-Renaissance-gebouwen. Woningen bijvoorbeeld, die nauwelijks vijf jaren vroeger door George and Peto in hetzelfde stadskwartier zijn neergezet, bewijzen weliswaar duidelijk een vrije en zeker niet onhandige toepassing van Nederlandsche motieven,⁴ maar in vergelijking hiermee blijkt toch Voysey, zonder zich ook maar eenigszins opdringerig modern voor te doen, zoowel in de details als in het totaalaspect een werkelijke vernieuwer. Hij trekt de beide huizen samen en verbindt ze door het voorgebouwde portaal met zijn vrije, lichte versieringsmotieven. Hij handhaaft de traditioneele erkers, maar voegt ze vlak in de façadewand en doorboort ze met een rij gelijkvormige vensteropeningen, die, hoewel ze in de Engelsche „Tudor Cottage" reeds voorkwam, hier toch meer doet denken aan de ramenreeksen in 20ste-eeuwsche architectuur. Het spel der versieringen boven de ingangen wordt overgenomen door de twee smalle erkertjes op de eerste verdieping en weer opgevangen door de dubbel golfde lijn van de kroonlijst.

Bijna gelijktijdig met deze vrijwording van zijn gevel-ontwerpen vond bij Voysey een



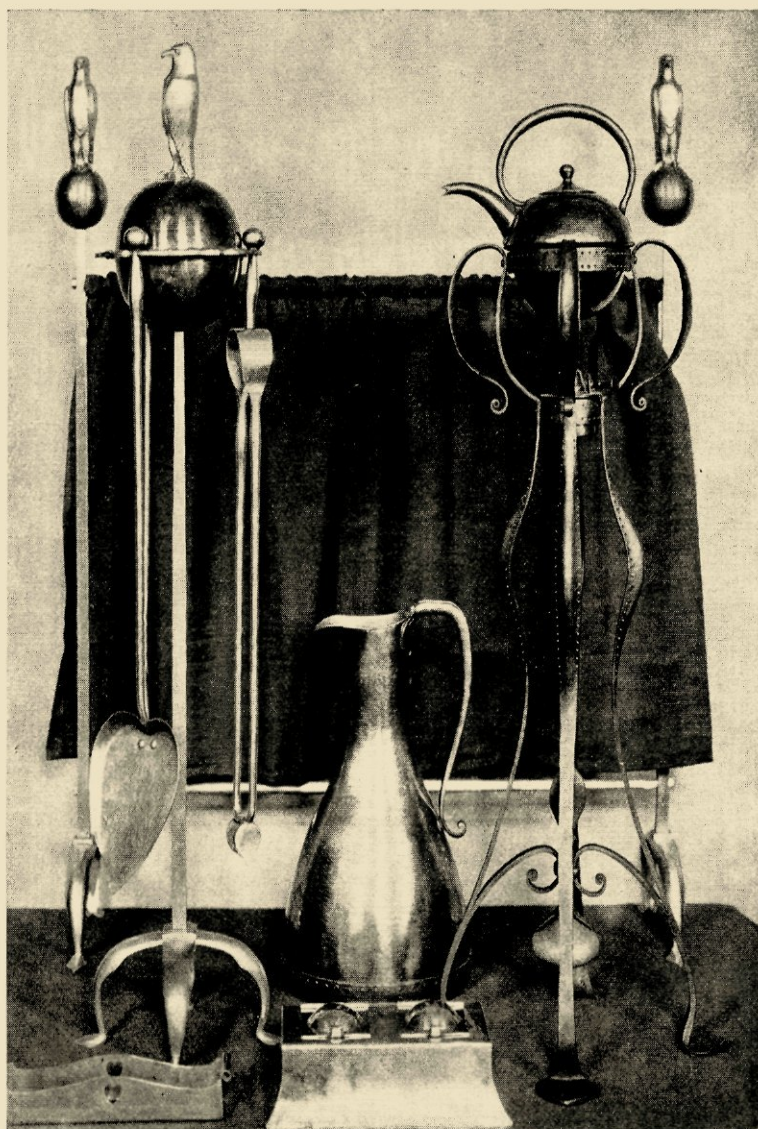
overeenkomstige bevrijding plaats van zijn kunstnijverheidsontwerpen. Ook in zoverre toonde Voysey zich beïnvloed door de, tenslotte op Morris teruggaande Arts and Crafts-beweging, dat hij reeds van het begin van zijn loopbaan af in zijn ontwerpen voor kunstnijverheidsvoorwerpen en architectuur gelijkwaardige uitdrukkingwijzen van zijn wezen zag. Als ik mij niet vergis, zijn inderdaad de eerste afbeel-

dingen naar werken van Voysey die ooit gepubliceerd werden, behangsels van 1886.⁵ De gebezigde vormen zijn nog niet in overeenstemming met die der afgebeelde huizen. De groote ommekeer moet, waarschijnlijk eveneens onder invloed van Mackmurdo, in het begin der negentiger jaren hebben plaats gevonden. Reeds in den eersten jaargang in 1893 kon de *Studio*, het nieuw opgerichte tijdschrift dat zooveel voor de uitbreiding der Arts and Crafts-beweging gedaan heeft, ontwerpen van Voysey voor behangsels, metaal- en meubelkunst afbeelden, die fundamenteel verschilden van de werken der Morris-groep. Als men een zijner Sits-ontwerpen van 1895/'96 met een bedrukt katoen van Morris, den beroemden Strawberry Thief van 1885/'86 vergelijkt, blijkt de tegenstelling ten duidelijkste (afb. 3 en 4). Bij Morris een dichte vlakvulling, de hoekige lijnen van een laat-middeleeuwsche ornamentiek, hiëratisch indrukwekkende, gestileerde vogels en



Boven: afb. 3. Charles F. A. Voysey, *Sits*, 1895 - Beneden: afb. 4. William Morris, *Sits*, *Strawberry Thief*, 1885

matte kleuren, bij Voysey daarentegen een luchtige verdeeling van het patroon over den licht doorschijnenden ondergrond, ijlere, teerdere vormen, een vroolijk onschuldige stielering en heldere, lichte kleuren. Beide zijn zij natuurvrienden en geboren decoratieve kunstenaars, beiden gaat tenslotte het geslaagde patroon boven het naturalisme. Maar Voysey beschouwt, naar hij mij zeide, de natuurverbeeldingen van den daadkrachtigen Morris, ondankshun groote kunstwaarde en historisch belang, als zeer zinnelijk gebonden uitingen. Voysey zelf zoekt, stille protestant



Afb. 5. Voysey, Bouilloire, kan, etc. Ontwerpen van 1893 en 1902

die hij is, naar iets dat minder door de materie bezwaard is. Hij mocht zich in een buitengewoon succes verheugen. Reeds in 1896 meldde de *Studio* dat de behangsels van Voysey voor de kunstminnaars bijna even vanzelfsprekend geworden waren als de Sitsen van Morris. Zoo vertelde Van de Velde mij dat het voor hem en zijn Brusselsche vrienden als het ontwaken van een nieuwe lente geweest was, toen zij, omstreeks 1894/'95 met de eerste ontwerpen van Voysey in aanraking kwamen. Men kan inderdaad zeer goed begrijpen dat het juist de scheppers van den „Jugendstil” waren, die op Voysey's werk verliefd werden. De theeketel met stel (afb. 5), die reeds in 1893 in den eersten jaargang van de *Studio* werd afgebeeld, is met zijn eigenzinnige rondingen duidelijk genoeg verwant aan het overdreven lijnenspel der Belgische pioniers.

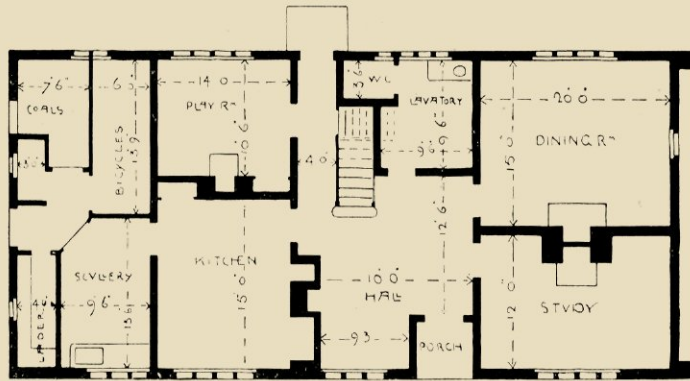
Aan den anderen kant toont ons het haardstel van dezelfde afbeelding — waarschijnlijk pas omstreeks 1902 of kort daarna ontstaan — weer die matigheid en persoonlijke charme, die ons in het besproken stofpatroon zoo bekoorden. De stelen zijn door een zacht aanzwellen verlevendigd en de vorm van een hart onderaan is een bijzonder zachtzinnige inval geweest. Voysey heeft nooit den vorm zoo ondergeschikt gemaakt aan het ornament, den vorm zoo tot versiering laten worden, als sommige exponenten van den „Jugendstil” dat hebben gedaan. Maar hij is ook nooit een vijand van het ornament geweest zooals de meeste moderne architecten, hoewel hij in 1893 in een interview met de *Studio* gezegd moet hebben dat hij een zuiveren van het ontwerp van een al te overdadige versiering noodig oordeelde. En inderdaad, een der eerste publicaties van een zijner ontwerpen voor een villa⁶ gaf hij het onvertaalbare onderschrift: „Cockney Villa minus ostentatious gimcrackery”.

Dezelfde door en door persoonlijke houding, die zijn ontwerpen voor de nijverheid bepaalt, beheerscht ook zijn bouwkundige werk in de negentiger jaren. Ook op dit gebied had hij nu veel succes, hij steeg spoedig in de algemeene waardeering en was omstreeks 1900 een der meest gezochte architecten in Engeland. Zijn opdrachtgevers zagen spoedig in dat zij, vooral als het ging om een huis buiten, niet licht een architect zouden kunnen vinden, die meer gevoel had voor het karakter van den te bebouwen grond en voor niet opdringerige maar toch zichtbare behagelijkheid, die in staat was alle details een zoo verstandige en toch doorvoelde behandeling te geven als Voysey. Daarbij was hij steeds tot in het pietluttige nauwgezet wat den zakelijken kant van zijn opdracht betreft en het is tekenend voor hem dat hij bij een publicatie van zijn werken steeds graag precies de kosten opgaf. Zoo zou heden het aantal van zijn sinds 1893 gebouwde landhuizen ons onafzienbaar voorkomen, als hij ze niet zelf alle met zijn voorbeeldig heldere en zorgvuldige handschrift in een klein zwart boekje had genoteerd en zijn fotografieën en afbeeldingen niet tot een voortreffelijke collectie had gerangschikt, die ik, dank zij zijn groote hulpvaardigheid, zoo gelukkig was te mogen gebruiken. Alle belangrijke werken zijn echter ook toentertijd in tijdschriften afgebeeld en besproken, vooral in de *Studio*, de *British Architect* en de *Architectural Review* en, tengevolge van het vroegtijdige inzicht dat Hermann Muthesius in de waarde van zijn kunst had, in de Duitse tijdschriften *Dekorative Kunst* en *Deutsche Kunst und Dekoration*.⁷

Ik wil er hier twee uit nemen om een indruk te geven van Voysey's rijpen stijl. Het is niet gemakkelijk dien te kenmerken, juist omdat alle uiterlijkheid hem vreemd is. Voysey is nu veel minder op nieuwe vormen uit, dan hij dat vijf of tien jaar geleden

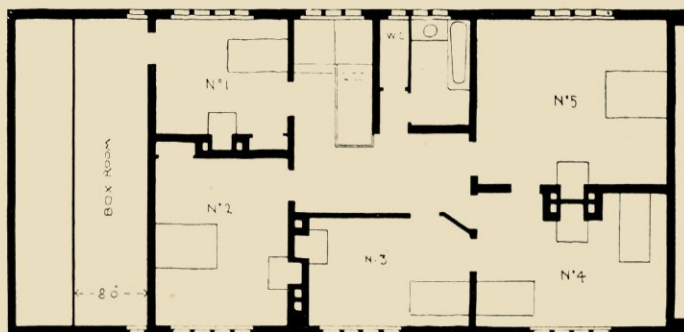
CHARLES F. ANNESLEY VOYSEY

geweest zou zijn. Hij is tot het inzicht gekomen dat in den traditioneelen Engelschen Cottage-stijl (eigenlijk van de 15de tot de 17de eeuw) zeer veel elementen te vinden zijn, die ook heden nog zich volkomen aanpassen bij het leven op het land. En hij is veel te bescheiden om ooit zijn wil te willen opleggen aan de streek, het landschap of de huiselijkheid. Het volmaaktste en ook wel bekendste voorbeeld van deze periode is het huis dat Voysey in 1900 voor zichzelf ontworpen en gebouwd heeft: The Orchard, in Chorley Wood, aan den rand van de heuvelrijke Chiltern, ten Noord-Westen van Londen (afb. 6, 7 en 8). Uit de beschrijving die Voysey zelf in de *Architectural Review*, X,



1901 heeft gegeven blijkt wel duidelijk, evenals uit de afbeeldingen die hij voor dit opstel gekozen heeft, datgene, waarom het hem in hoofdzaak te doen was: éénheid tusschen natuur en huis, waarbij het laatste ondergeschikt moest zijn aan de eerste. Het middelpunt van den geheelen aanleg is de machtige kersenboom rechts, die een omvang van 18 meter heeft. Ook andere boomen zijn in de compositie betrokken, evenals de hooge hekken om het huis en de bloemen op de ongemaaide grasvelden. De muren zijn wit bestreken, het houtwerk is flets-groen en het leien dak zilvergrijs. Het grondplan van het huis is eigenlijk een eenvoudige rechthoek. Naar het Zuiden zijn de eetkamer en de kinderkamer georiënteerd, de werkkamer ziet, om het gelijkmatige licht, op het Noorden uit, evenals de dienstruimten. Op de eerste verdieping zijn drie van de vijf slaapkamers op het Noorden gericht. Een groot, goed te luchten zoldervertrek — een zeldzaamheid in een Engelsch huis — is niet vergeten. Voor de muren in de woon-

ruimten koos hij een gladde, roodpaarse wandbekleding onder de breede witte friezen



Afb. 6 en 7. Plattegronden van vloer en eerste verdieping van Voysey's eigen woning „The Orchard”, 1900



Afb. 8. Voysey, „The Orchard”, Chorley Wood bij Londen, gebouwd 1900

en slechts de slaapkamers zijn met de vroolijke Voysey-behangsels beplakt. Vrijwel al het houtwerk binnen is eikenhout in de natuurlijke, ongebeitste kleur. Aan den buitenkant ziet men weer de hooge daken en de ramenreeksen uit den Tudor-tijd, en toch bewijzen de gladde wanden en vooral de groote leege geveldriehoek dat er een nieuwe stijl op komst is.

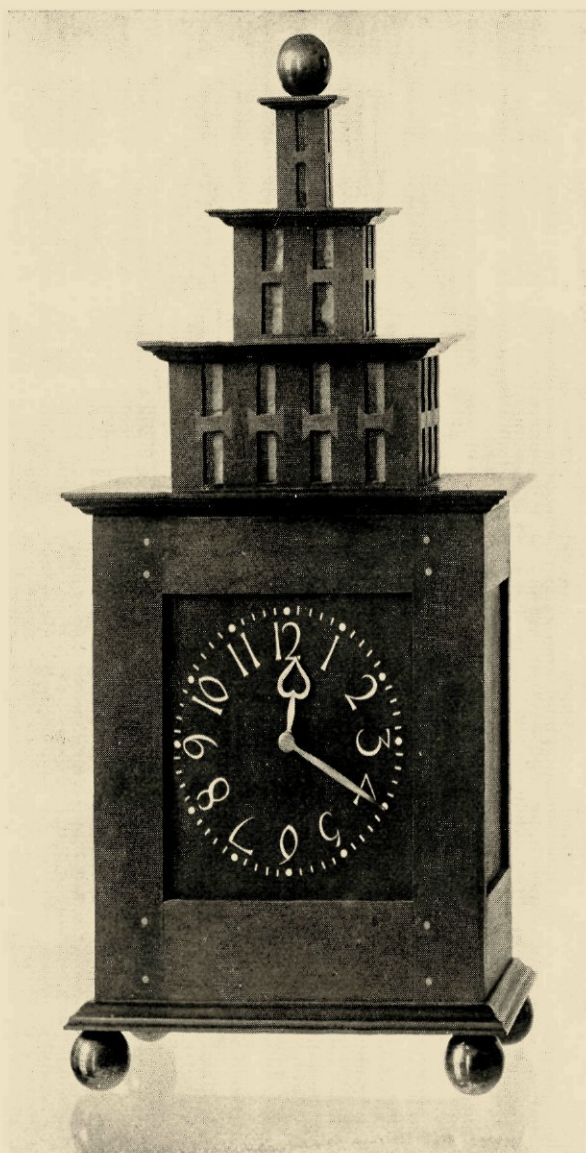
Dit blijkt nog duidelijker uit de naar het meer gerichte façade van Broadleys, een villa die in 1898 voor A. C. Briggs gebouwd werd aan den oever van het lieflijke Meer van Windermere, in het Noord-Westen van Engeland (afb. 9). Hier is, om zooveel mogelijk van het uitzicht te kunnen opvangen, een rij van drie vlakgebogen erkers ontworpen, die doorloopen tot het aanzetten van het hooge dak. Achter de middelste ligt de door beide verdiepingen grijpende groote hal; de linker erker sluit de eetzaal af, die verbonden is met de naar de achterzijde van het huis zich uitstreckende lage keukenvleugel. Rechts bevindt zich de woonkamer, waarbij zich dan een overdekte loggia aansluit. Verbazingwekkend blijft, hoe hier nergens geschipperd is bij de oplossing. Hij heeft



Afb. 9. Voysey, „Broadleys”, gelegen aan het Windermere-meer, gebouwd 1898

namelijk noch voor de reeks op elkaar volgende rondende uitbouwen, noch voor het direct op elkaar stooten van horizontale en verticale balken in de middelste erker voorbeelden gehad in het verleden. Voysey blijkt hier verrassend dicht de moderne glas- en betonarchitectuur te benaderen.

Ook in het interieur der woningen komen, vooral na 1900, telkens weer doorkijken voor van verbluffend moderne allure. Buitengewoon gelukkig is bijvoorbeeld het trapenhuis van de villa Garden Corner te Chelsea, die in 1906 voor E. J. Horniman werd ingericht; huiselijkheid verbonden met den uitersten eenvoud in de details (afb. 11). Alle profileeringen aan wandvlakken, trapleuning en trapwangen zijn nu weggefallen. Deze trapleuning, met haar uit overdreven hooge, dichtopeenstaande verticale palen samengestelde balustrade, is een motief van Voysey dat dadelijk na zijn toepassing zeer in zwang kwam omdat het ruimtelijk goede doorkijken verzekerde. Mackintosh paste het in 1898 toe in de Kunstacademie te Glasgow, George Walton in 1901 in The Leys (Elstree bij Londen).⁸ Denzelfden voortreffelijken, zakelijken stijl vindt men terug in



Afb. 10. Voysey, Ebbenhouten klok met ivoor-inleg, ontwerp 1906

geteekend om een wrevel tegen het harde en revolutionaire niet op te laten komen. Wat men ook kan zeggen van de reeks zilveren voorwerpen van 1907 (afb. 14). Zoo vormen in de toast-stand links, ondanks het absolute afzien van iedere versiering, de slanke zilveren bogen met den wat zwaardereren ring tot afsluiting — als onbewust — een lieflijk ornament. Ook de met opzet wat plompe vormen der lepels en vorken hebben iets van deze vroolijke vanzelfsprekendheid. In wezen zijn ze nog niet zoo ver verwijderd van den kolenschep van 1895.

Hoewel het werk natuurlijk zeer veel rijper is, is er toch ook eigenlijk tusschen het koste-

enkele van Voysey's beste ontwerpen voor kunstnijverheid, bijvoorbeeld de bank in hetzelfde huis in Londen van 1906. Hier zijn slechts verticalen en horizontalen, verbonden door dien eenen cirkelboog der consoles, waarop de zijtafeltjes rusten. En toch, hoe vriendelijk uitnoodigend is deze bank. Dezelfde werking gaat uit van de beide tafeltjes, die eveneens voor de woning van Mr Horniman ontworpen zijn (afb. 12). Ook daar is een innemende vorm verbonden met de hoogste zakelijkheid in de detaillering. In hetzelfde jaar, 1906, publiceerde de *Studio* een bijzonder mooi eikenhouten klokje, met ivoor ingelegd en met kleine kogels van brons als versiering (afb. 10). Dit stuk toont met zijn streng doorgevoerde horizontalen en verticalen misschien duidelijker nog dan eenig ander, hoe groot het aandeel is geweest, dat Voysey gehad heeft bij de voorbereiding van onzen tegenwoordigen stijl. En toch ontbreekt ook hier alle dogma. De wijzers en cijfers zijn minutieus genoeg

lijke textielontwerp met het hert van Voysey (van 1908, afb. 13) en zijn vroegere patronen geen fundamenteel verschil. Toch willen wij ten afscheid nog eens geheel onder de bekoring komen van deze fijne boompjes, van deze zoo precies en sierlijk geteekende bloemen en grasjes en van deze met groote liefde bestudeerde reeën en herten. Hier heeft hij, dank zij het zeldzaam samengaan van hooge architectonische, decoratieve en menselijke eigenschappen, een hoogtepunt in de textielkunst bereikt.

Want het is juist het menselijke, dat moeten wij ons tenslotte nog eenmaal duidelijk voor oogen stellen, dat bij Voysey nooit heelemaal is uit te schakelen. Reeds het feit dat hij slechts particuliere huizen en bijna alleen landhuizen heeft gebouwd, is daarvoor kenmerkend. Belangrijke, typische stadsgebouwen zijn er eigenlijk van zijn hand slechts zeer weinige; een bureau-inrichting (Essex & Suffolk, Equitable Insurance-Company, Londen, Broad



Street, 1906), een winkel (Atkinsons's, Bond Street, 1911) en een fabriek (Sanderson's Turnham Green 1902). Daarbuiten schijnt Voysey zijn geheele be-



Afb. 11. Voysey, Ingang van de „Garden Corner” in villa Chelsea (1906). Afb. 12. Twee tafeltjes voor dezelfde woning ontworpen



Afb. 13. Voysey, Motief van herten en reeën onder boomen op een sits van 1908

woordige kunst is voor de massa; hij is liberaal en steeds vriendelijk, de tegenwoordige stijl is dogmatisch, hard en kort aangebonden. Hij is beschouwend en tracht resultaten te bereiken, die iemand langzaam lief worden; nu legt men zich toe op snelle en hevige effecten. De tegenstelling zit echter nog dieper. En eerst in de uitspraak, waarmee ik zou willen eindigen, ligt de geheele wijsheid van den 82-jarigen Voysey: „Deze nieuwe bouwkunst kan niet blijvend zijn. De architecten hebben geen religie. Ze hebben niets verhevens dat ze kunnen trachten te benaderen, het is als de decoratieve kunstenaars, die bloemen en boomen teekenen zonder met eerbied hem te gedenken, die ze geschapen heeft.”

langstelling geconcentreerd te hebben op het huiselijke leven, dat volgens het Engelsche ideaal ook steeds een leven tusschen de bloemen en de boomen van den tuin is. Voysey is door en door individualist en ook daarin absoluut Engelsch, evenals trouwens deze revolutie tegen wil en dank, dit breken met een traditie zonder ooit het geloof aan die traditie te hebben verloren, specifiek Engelsch is.

Het heeft Engeland de leidende plaats in de Europeesche architectuur en in de Europeesche nijverheidskunst gekost, dat na 1900 de breuk met de vroegere stijlprincipes werkelijk werd voltrokken. En dat was het ook wat Voysey het feit dat ik hem openlijk bij de groote pioniers van den nieuwen stijl rekende, als een belediging deed opvatten.⁹ Hij is een individualist en de tegen-



Afb. 14. Charles F.
Annesley Voysey

Zilver eetgerei, ont-
worpen in 1907

N O T E N

¹ *Evening Standard*, 20. II. 1935. — ² Vergel. N. Pevsner: *Architectural Review* 1938. —
³ Afb. *Studio I* 1893, p. 225. — ⁴ H. Muthesius, *Englische Baukunst der Gegenwart* (\pm 1902),
Tafel 20. — ⁵ *The British Architect*, XXV, p. 522 v. — ⁶ *British Architect*, XXXIII, 1890 p.
296. — ⁷ Aflevering aan Voysey gewijd in den 1sten jaargang, 1898. Vergl. ook H. Muthesius:
Das Englische Haus, Berlin, 1904—05 passim. Eenige huizen van 1905—14 werden besproken
in het *Studio Year Book of Decorative Art* en in *Country Life*. — ⁸ Afb. N. Pevsner: *G. Walton,
his life and work*. *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 3 ser. XLVI, 1939,
p. 547. — ⁹ N. Pevsner: *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter
Gropius*, London 1936.