



VAN „NATUUR” TOT „KOMPOSITIE”.

AANTEEKENINGEN BIJ DE ONTWIKKELING VAN EEN ABSTRACTE SCHILDERIJ

DOOR

THEO VAN DOESBURG.

Wanneer zich eenmaal de meening heeft vastgezet, dat een schilderij de getrouwe nabootsing moet zijn van een of ander natuurlijk „geval”, dan wil dit met andere woorden zeggen, dat aan de schilderkunst *als zoodanig* elke vrijheid van beweging ontzegd wordt. Dit is de dood der schilderkunst. Immers in deze „vrijheid van beweging” schuilt juist de ontwikkeling der schilderkunst tot zelfstandig beeldende uiting van den menschelijken geest.

De outsider zal vragen: „goed en wel, maar waarom kan de menschelijke geest zich dan niet vrij uiten binnen de perken van het natuurlijk geval?” Of (wat veelal wordt aangevoerd): „Waarom kunnen deze twee: de uiterlijke verschijning der dingen en de uitdrukking van den geest niet samengaan?”

Met deze vragen is het groote probleem der beeldende kunst, dat zooveel generaties eeuw na eeuw heeft bezig gehouden, opnieuw aan de orde gesteld. Om dit probleem tot een bevredigende oplossing te brengen, hebben de sterkste persoonlijkheden, die de menschheid voortbracht, zich de grootste opofferingen getroost, smaad, miskennis en verachting getrotseerd. Het is in dezen veelbewogen tijd, dat door de energie van de meest, zoowel aesthetisch als wetenschappelijk, gecultiveerde persoonlijkheden uit alle landen, dit probleem zijn oplossing nadert. Of deze oplossing voor allen die in het kunstprobleem belang stellen bevredigend is, zal eerst kunnen

blijken, wanneer de nieuwe uitdrukkingwijzen der kunst algemeen verstaanbaar zullen worden. Dit zal eerst dan plaats hebben wanneer de nieuwe beeldingswijzen zich als een algemeene *stijl* manifesteren. Deze stijl zal eerst mogelijk worden, wanneer de verschillende uitingvormen van den menschelijken geest: schilderkunst, architectuur en beeldhouwkunst, door eenzelfde ontwikkelingsdrang *overeenkomstige waarden* gaan vertoonen.

Het wil mij nu voorkomen, dat dit in dezen tijd inderdaad het geval is. Zoowel de architectuur als de schilderkunst en beeldhouwkunst, — ja zelfs muziek, literatuur en danskunst, — vertoonen zekere kenmerken van overeenkomst. Wij zien, dat de architectuur zich meer en meer van het willekeurig — grillige en ordeloos — pittoresque afwendt om zich steeds meer te richten naar het constructief-noodzakelijke en de mathematische orde, het monumentale. Hetzelfde geschiedt sinds jaren in schilder- en beeldhouwkunst. Met het gevolg, dat alle kunsten tenslotte **eenzelfde probleem** op te lossen hebben, hetzij dan afzonderlijk of gezamenlijk.

Dit probleem nu is het probleem van *evenwichtige verhouding*, van beeldende harmonie.

* * *

Het zou mij buiten het karakter van mijn onderwerp brengen, wanneer ik de opgave der verschillende kunsten wilde determineeren. Ik zal mij daarom, binnen de perken van mijn eigen vak, bepalen tot het geven van een kort zakelijk overzicht aan de hand der hier gereproduceerde schilderijen en schetsen, waarin ik de ontwikkelingsfasen demonstreer van een mijner laatste werken.

Ik ben mij volkomen bewust, dat ik hiermede weinig succes zal inoogsten bij hen, die in de meening verkeerden, dat een *Schilderij in den hoogsten zin* aan een bepaalde „voorstelling” gebonden moet zijn. Toch moet ik op den voorgrond stellen, dat ik zelf de reeds algemeen geldende theorie der *expressionistische* richting (Kandinsky enz.), — dat een schilderij de onmiddellijke uitdrukking, door kleur en lijnsensatie, van onze

impressionisten en later tot dogma is gemaakt door de expressionisten. Integendeel. Elke spontane daad is het gevolg van onze *lijdelijke natuurlijkheid* en moet *altijd* op een teleurstelling uitloopen.

In dit geval, — het geval der impressionisten en vooral der post-impressionisten, — worden *wij* beheerscht; *liggen wij onder*.

In het geval der nieuwe beeldingswijze is het juist andersom: het Kunstwerk is het gevolg van onze actieve geestelijkheid, de *natuur ligt onder*, en wordt door ons beheerscht.

De vraag: waarom de menselijke geest zich dan niet vrij uiten kan binnen de perken van het natuurlijk geval, kan in verband met het bovenstaande nu direct beantwoord worden: *omdat de uiterlijke verschijning van de werkelijkheid niet bij machte is de Waarheid tot bepaalde uitdrukking te brengen* ¹⁾

En daar het om het laatste en niet om het eerste ging (en gaat) in alle groote kunstperioden (zoowel bij Phidias Michel Agniolo, als bij Manet, Cézanne enz.) werd de uiterlijke verschijning vervormd volgens het bewustzijn van de waarheid.

* * *

Het is de bijzondere beteekenis der kunst, — en kunst zou zonder dit geen beteekenis hebben, — dat *is* het conflict van natuur en geest of in dat van werkelijkheid en waarheid, de laatste slechts uitgedrukt kan worden ten koste van de eerste.

Daar waar dus de afwijking van de werkelijkheid aanvangt, begint de uitdrukking van den vrijen, den menschelijken geest.

Daar de geest naar een absolute gestalte verlangt is een compromis onmogelijk.

Daarom is elk compromis tusschen idee en natuur een onzuiverheid. Zoo was het symbolisme een compromis, romantiek een compromis, enz. Slechts die uitdrukking is zuiver, waarbij de waarheid of de idee een equivalent vindt in het *uitdrukkingsmiddel* der kunstsoort.

Het kubisme was via het impressionisme, — waarin reeds het begrip van *verhouding* (toonverhouding) optrad — de eerste zuivere kunstuitdrukking, omdat het alle intermediaire middelen als: anecdote, voorstelling, symbool enz. —



MEISJE IN ATELIER (foto).
(afb. 1)

gevoelens moet zijn, — als een modephrase verwerp.

Wij hebben met de hier gegeven voorbeelden niet met een *onmiddellijken* uitdrukkingsvorm van een of andere emotie te doen, maar juist met een zeer middellijken. De geest bereikt nu eenmaal niet langs directen, maar wel langs indirecten weg zijn uitdrukkingsvorm. Het scheppen is *geen* spontane uiting van onze gevoeligheid, zooals dat wel eens gedacht is door de

¹⁾ Ware dit wel zoo er zou slechts natuurdienst bestaan en alle bovenzinnelijke, metaphysische behoeften: godsdienst, kunst, wijsbegeerte, zouden absoluut zijn uitgesloten.

verwierp en slechts gericht was op *het uitdrukken der waarheid geheel op de wijze der kunst*, d.i.: door evenwichtige verhouding van stand en maat der vlakken en kleuren.

Ofschoon de kubisten aan de absolute kunstuitdrukking niet toekwamen werd de uitspraak van den grondlegger van het impressionisme, Edouard Manet: „*Plus c'est plat, plus c'est de l'art*” meer en meer bewaarheid.

De kubisten raakten aan de kern der zuivere, klassieke ¹⁾ uitdrukkingmiddelen van de kunst in



PORTRET-KOMPOSITIE (Theo van Doesburg).
(afb. 2)

het algemeen. Deze uitdrukkingmiddelen zijn:
stand — maat — getal

HARMONIE.

Onze werken nu, — de werken der z.g.n. ultra-modernen, — zijn de gecultiveerde consequentie van het Kubisme. —

* * *

Er bestaat een leekenphrase die luidt: alles goed en wel, maar die uiterst-moderne, abstracte

¹⁾ niet „historisch-klassiek”, maar hier bedoeld als altijd-blijvend.

werken zijn koud, zielloos, dood. Waar blijft het menselijke, het gevoel enz.

Wanneer onze werken daarop geen zeer bepaald antwoord geven, dan zouden wij er aan willen herinneren, dat het geestelijke, het abstracte juist het menselijke is en dat het zielige nog niet aan het geestelijke toe zijnde, geacht moet worden tot een lagere phase van menselijke cultuur te behooren. Voorts, dat kunst *niet* emotioneeren moet — in dien zin althans waarin dat de romantische en impressionistische kunst deed; dat het kunstwerk den beschouwer juist in evenwicht brengen moet tusschen zichzelf en het universum; dat emotie juist het tegendeel bewerkt; dat elke gemoedsaandoening, onverschillig of zij tot de categorie van de smart of tot die der vreugde behoort, een *verstoring* is der harmonie -- het evenwicht tusschen subject (mensch) en object (het Al); dat gemoedsaandoeningen het gevolg zijn van een verwarde, onharmonische levensvoorstelling, welke haar grond vindt in de overheersching van onze in *dividualiteit*, onze *natuurlijkheid* en ten slotte, dat alle gevoelens zich, — en dat bewijzen juist onze werken, — laten *terug-construeeren tot zuiver ruimtelijke verhoudingen*.

* * *

De sluier der kunstmystiek zou met het bovenstaande reeds voor een belangrijk deel zijn opgelicht, indien mij niet restte te spreken over een onveranderlijke wet, die zoowel voor leven als kunst geldt. Het is de wet van de *gelijktijdigheid* van vernietigen en opbouwen of in kunstterminologie van *destructie* en *reconstructie*.

Niets wordt geschapen, zonder vernietiging van iets anders. Vernietigingen en opbouwen zijn complementen, die elkaar aanvullen en bepalen als ruimte en ding, als goed en kwaad, als man en vrouw.

Een kunstverschijning kan niet ontstaan zonder dat de uiterlijke verschijning als *zoodanig* wordt te niet gedaan.¹⁾ Verloren gaat niets, al gaat in het nieuwe kunstwerk ook de uiterlijke verschijning de voorstelling verloren, de *karakteristiek*

¹⁾ Toelichting: Het getuigt van kleine liefde wanneer men getroffen door de schoonheid van b.v. een bloem, het organische angstvallig tracht te behouden door de bloem af te beelden. Het getuigt van groote liefde wanneer men de uiterlijke verschijning het individueele *te niet doet* om het *algemeene*, de schoonheid, die zich door de bloem openbaarde, tot exacte uitdrukking te brengen. Het symbool van de Christus-mythe is in dit geval wel der overdenking waard.



EERSTE DOORBEELDING PORTRET-KOMPOSITIE

(Theo van Doesburg).

(afb. 3)

daarvan bepaalt toch de verhoudingen van het kunstwerk als geheel. Evenals in de muziek, zal het dus een verschil maken of de kunstenaar zich op een meisje in atelier, dan wel op een landschap inspireerde. Psyche, kleeding, entourage enz. worden als één geheel, als *sfeer* in den geest van den maker verwerkt en doen hem zekere kleuren kiezen, andere verwerpen.

Maar wat hij maakt is **VERHOUDINGS-KOMPOSITIE**. Kompositie gegrond op de eeuwige en eenige kunstwet van evenwichtige verhouding.

* * *

Laat ons nu aan de hand van bovenstaande aanduidingen omtrent het wezen der kunstdaad de acht reproducties beschouwen.

Deze reproducties geven het *bevrijdingsproces aan den geest uit de banden der natuur weer*.

Dit bevrijdingsproces maakt verschillende fasen *door*, die liggen tusschen het plaatselijk geval, waarvan fig. 1 de *mechanisch- fotografische afbeelding* is, het uitgangspunt, en de abstract beeldende kompositie van wettelijke kunstverhouding, verkregen langs den weg der destructie (fig 8).

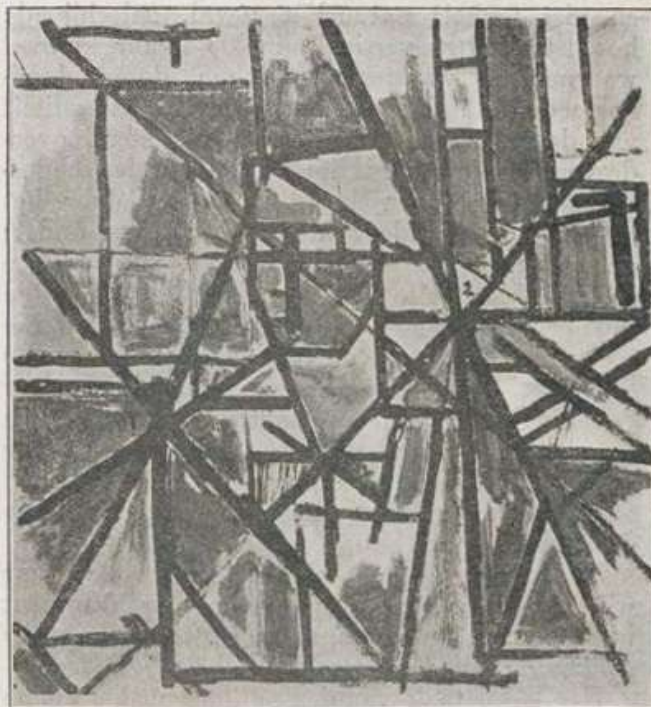
Wanneer we fig. 1 met fig. 2 vergelijken, dan treft ons reeds direct een groot verschil. De lens van de camera geeft slechts het oppervlak, de

meest uiterlijke verschijning der dingen getrouw weer. In fig. 2 daarentegen is de natuur *gezien* en weergegeven door een levend mensch.

„La nature vue a travers un tempérament” zooals Zola het zeer goed uitdrukte. Dit temperament van den schilder is mede in de afbeelding opgenomen. Een schilder ziet de dingen in andere verhoudingen dan de lens van een camera ze op een gevoelige plaat overbrengt. De eerste richt zich meer naar het innerlijke, de psyche en geeft in zijn *uitbeelding* daarvan een persoonlijke, hier een meer schilder-kunstige, ziening van het geval. Fig. 2, waarin wij een *impressionistische schildering* hebben te zien, geeft daarvan een voorbeeld. Voor het zachte, vloeiende van de photo (fig: 1) treedt reeds een meer krachtige accentueering der contouren en vlakken in de plaats. De voorwerpen zijn reeds meer bewust-kompositorisch gerangschikt en in tegenstelling met fig. 1 in *proportioneele* verhouding gebracht met de vrouwefiguur, die toch nog een dominerende plaats inneemt. Alles is reeds meer tot bepaaldheid gesteld.

Dit is een voorbeeld van kompositie *op de wijze der natuur*.

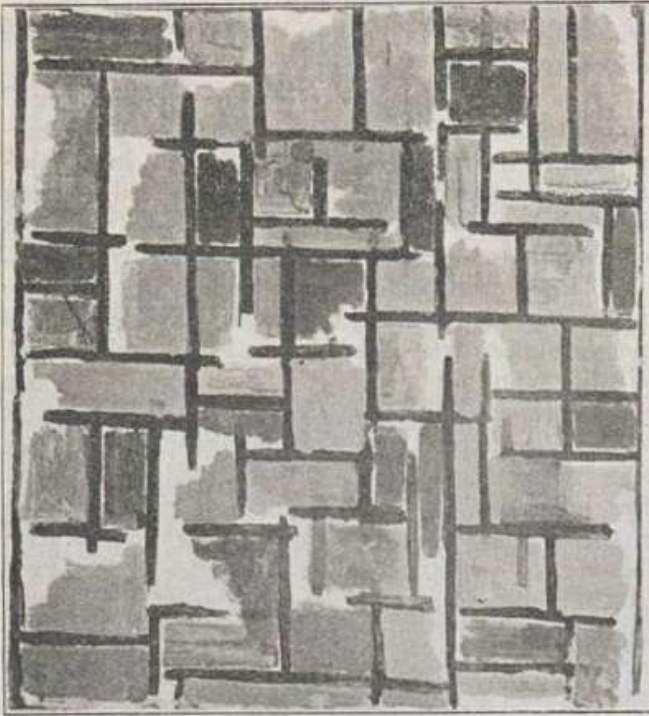
Wanneer de leek zoover gekomen is, dat hij



DESTRUKTIEVE VOORSTUDIE VOOR KOMPOSITIE 16.

(Theo van Doesburg.)

(afb. 4)



VOORSTUDIE VOOR KOMPOSITIE 16.
(Theo van Doesburg).
(afb. 5)

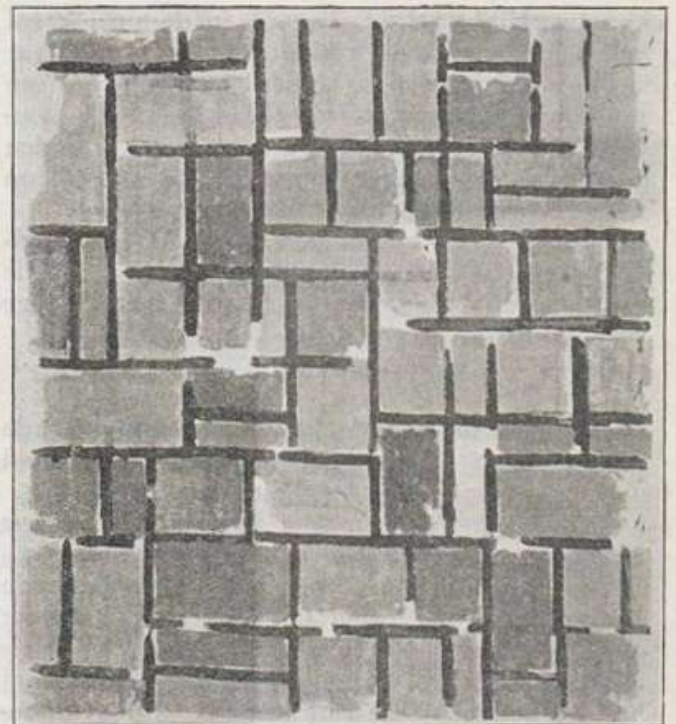
in een dergelijke schilderij al *kompositie* gaat zien en niet (enkel) natuurlijk geval, zal hij als hoofdstand het verticale in de figuur kunnen waarnemen, waartegen — om dezen dominerenden stand te breken — de horizontaliteit van den schoorsteenmantel (rechts) sterk overdreven is. Voorts zal hij de vlakken der schoorsteen (rechts boven) beantwoord zien door het omgekeerd staande schilderdoek, links onder; de opening onder den schoorsteen (rechts-onder) door het gedeelte van een schilderij in den linker bovenhoek. Zoo is er in deze kompositie reeds naar gestreefd aan die eenige en groote kunstwet van evenwichtige verhouding, door opheffing van stand en maat, binnen de perken van het natuurlijk geval, te gehoorzamen. Er kon echter geen volstrekt kunstwerk ontstaan omdat de uitdrukking niet *geheel* op de wijze der kunst plaats had.

De natuur als geheel is harmonisch. Daar wij echter van haar altijd maar een fragment waarnemen, is dat fragment **altijd onharmonisch**, d.i. zonder *bepaalde evenwichtigheid*.

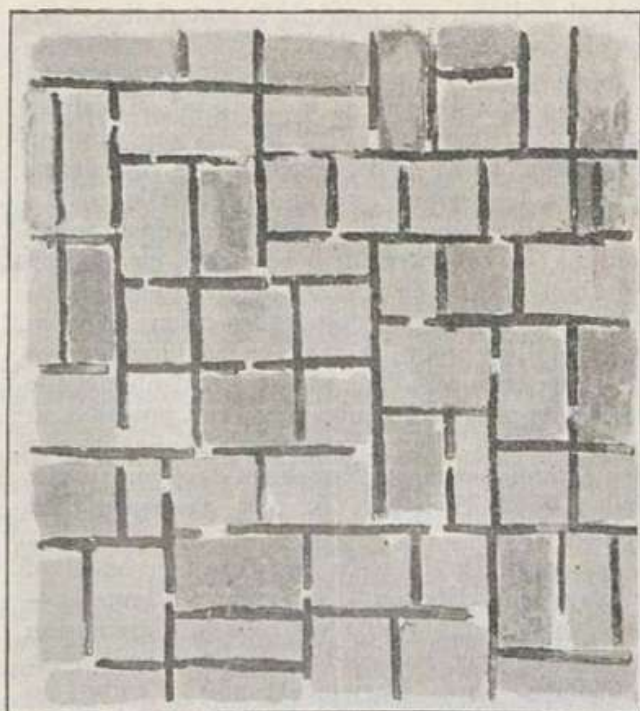
Het is de taak van den schilder uit het kleine stukje, dat in zijn optisch waarnemingsveld ligt, ons, door de aesthetische ervaring daarvan, weer de harmonie van het Geheel terug te geven en wel met de middelen van zijn kunst.

Het verschil tusschen de oude en de nieuwe kunstuiting bestaat juist daarin, dat de eerste het gevolg was van het zien van een *deel* in het *geheel*, terwijl de tweede het gevolg is van het zien van het *geheel* in een *deel*. Dit „geheel” moeten wij natuurlijk niet „materieel” verstaan, niet volgens de ontelbare uiterlijke verschijningen, niet concreet, maar *abstract*, volgens die eene wet die deze uiterlijke verschijningen beheerscht: de wet van oneindige harmonie door voortdurende opheffing van het een door het ander. Met het bovenstaande is dunkt mij genoegzaam verklaard waarom het plaatselijk geval in een werk, dat de bedoeling heeft het ware op de wijze van het schoone tot uitdrukking te brengen, noodzakelijk storend moet werken en een zuiver-aesthetischen indruk geheel onmogelijk maakt.

We kunnen nu in de verdere ontwikkeling van deze schilderij zien, hoe het plaatselijk geval eenerzijds wordt gedestructiveerd, anderzijds in de abstracte beelding wordt gereconstrueerd. In fig. 3 wordt het accidenteele (de bijzondere *détails*) meer losgelaten. Kleur en vorm worden tot meerdere bepaaldheid gesteld. Het psychisch moment, dat in fig. 2 voornamelijk in het gelaat tot uitdrukking kwam, gaat zich



VOORSTUDIE VOOR KOMPOSITIE 16.
(Theo van Doesburg).
(afb. 6)



VOORSTUDIE VOOR KOMPOSITIE 16.
(Theo van Doesburg).
(afb. 7)

nu over de geheele schildering verspreiden, tast zoowel de kleuren als de vormen aan en beeldt zich door *sterkere contrastwerking*. Hierdoor ontstaat een schildering van de psychische ervaring uit, dus *expressionisme* in den goeden zin.

In figuur 4 hebben wij het moment voor oogen waarop de uiterlijke verschijning als *uiterlijke vorm- en kleurverschijning* vernietigd wordt, teneinde tot een aesthetische gelijkwaardigheid te komen van *ding* en *ruimte* en elken domineerenden vorm of kleur te niet te doen. Hiermede zijn wij midden in de reconstructieve intenties van het *Kubisme*.

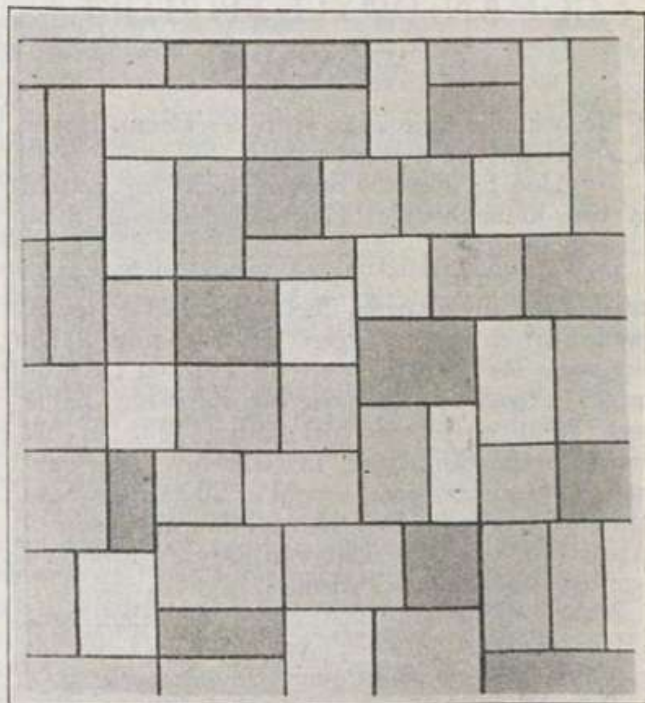
Het geval wordt tot *enkel* verhouding doorgebeeld. De lijn spant zich tot de rechte. Deze breekt in het vlak en brengt de gelijkwaardigheid tot stand tusschen *vóór* en *achter*, tusschen *ding* en *fond*. Aangezien de dualiteit van ding en fond, *vóór* en *achter* enz., het gevolg is van onze waarneming in *tijd* en *ruimte* en in de nieuwe kunstuiting deze dualiteit is opgeheven, zijn ook *tijd* en *ruimte* *gelijkwaardig* geworden. Het is in dit verband dat Guillaume Apollinaire Henri Poincaré en Gino Severini de *4-dimensionale ziening* in de nieuwe beeldingswijze hebben geconstateerd.

Door deze gelijkwaardigheid dan ontstaat eerst in dit stadium het *kunstvlak*, het vlak waarop

het beelden van verhouding, het componeeren kan plaats hebben. De schilderijen 2 tot en met 4 behooren tot den eigenlijken *onderbouw* van de kompositie, welke zich hieruit ontwikkelen zal. Deze ontwikkeling zien wij in fig. 5 tot en met 8. Wanneer eenmaal als in fig. 5 het vlak veroverd is en den *rechthoekigen stand* in rapport komt met de *rechthoekige* beeldingsruimte, gaat men de belangrijkheid beseffen van de *maatverhouding* van elk kleurvlak tot de maat van het geheele vlak. Fig. 6 geeft een schets waarin de maatverhouding van elk onderdeel zich voegt naar de hoofdmaat. Zoowel voor de tot bepaaldheid gestelde vlakken als voor de kleuren wordt de waarde van het *getal* nu van groot gewicht.

Het spreekt vanzelf, dat het gewicht van de waarde van getal en maat altijd in evenwicht moet blijven met de oorspronkelijke schoonheidsontroering. Al deze middelen, al zijn het nog zoo zuivere kunstmiddelen, moeten inderdaad *middel* blijven om de schoonheid tot meer exacte uitdrukking te brengen.

De kwestie van het verstrakken der lijnen, het verdiepen der kleuren, het verplaatsen, breken of samenvoegen der vlakken, blijft altijd een kwestie van de scheppende intuïtie.



KOMPOSITIE 16.
(Theo van Doesburg, 1918).
(afb. 8)

De wetenschap is slechts middel om deze in goede banen te leiden. Zij, die van de zuivere, „klassieke” kunstmiddelen geen gebruik weten te maken, of zij die weer vervallen in een onmiddellijke verhoudingsbeelding zonder meer, zullen in *formalisme* te gronde gaan. Hierin schuilt het groote gevaar der nieuwe beeldingswijze, want zonder innerlijke doorleving van een motief zal het resultaat zonder *inhoud* zijn en inplaats van het wezen der schoonheid zullen slechts verhoudingen van getal en maat in recht-hoekigen stand tot uitdrukking komen.

Er rest mij nu nog te spreken over de kleur, die in de reproducties helaas aan de verbeelding van de lezers moet worden overgelaten. De kleuren ontwikkelen zich eveneens uit het motief, niet slechts uit de kleur van kleeding, omgeving enz., maar ook en vooral uit de psychische verhouding van den schilder en zijn beeldingsobject. In de eigenlijke kompositie (Kompositie XVI 1919) fig. 8, zijn de kleuren, (twee dissonanten-paren: oranje + rood en blauw + groen met grijs als begeleiding) alle in evenwichtige verhouding tot elkaar in het vlak gestemd.

LEIDEN, Juli 1919.

* * *

CONAN DOYLE SPIRITIST GEWORDEN.

De bekende Engelsche schrijver, Conan Doyle is spiritist geworden.

Hoe hij daartoe kwam, heeft hij verteld in een klein boekje: 170 bladzijden van 8 bij 12 c.M. druk.

Het telt maar 4 hoofdstukken: het onderzoek, de openbaring, het toekomstig leven, raadselen en beperkingen. Daarna nog 3 bijvoegsels. De schrijver werd in 1918 en 1919 de meest bekende spreker voor het spiritisme. Zalen met 2, 3 en 4000 toehoorders. Ja, in de eerste helft van April in Glasgow een zaal met 5000 toehoorders, terwijl er 2000 afgewezen moesten worden. „De Nieuwe Courant” van 3 April gaf een overzicht van Doyle's leven en werken vóór het spiritisme.

Maar wij willen hier nu mededeelen, wat „Het toekomstig Leven” van 1 Juli j.l. vertelt van den inhoud van Conan Doyle's boek.

Het onderzoek. Dertig jaar geleden in 1887 hield Doyle zich al bezig met spiritisme onderzoek. „Toen ik”, zegt hij, „in 1882 mijn medische opvoeding had beëindigd, was ik, als vele jonge

geneeskundigen, een overtuigd materialist, wat betreft ons persoonlijk lot”. „Als de kaars uitgebrand is, dan is er een einde aan het licht; als het lichaam verdwijnt is de zaak *uit*. Misschien denkt ieder van zichzelf, dat hij zou kunnen voortleven, maar welke reden zou er voor dezen of genen leeglooper zijn om voort te leven?”

„Het spiritisme had ik altijd als de grootste nonsens op de wereld beschouwd en ik kon mij niet begrijpen hoe iemand zoiets kon gelooven. Sommige mijner vrienden toonden belangstelling voor de zaak, en zoo hielden wij eens een séance. Wij kregen samenhangende boodschappen. Het eenige resultaat was, dat ik mijn vrienden ging wantrouwen. Ik dacht, dat zij de tafel bewogen. Misschien dachten zij, dat ik het deed. Toch kon ik niet aannemen, dat zij bedrogen.”

Zoo werd Doyle geslingerd tusschen ongeloof en aannemen. Boeken — van rechter Edmunds — de ervaring, dat Wallace, Crookes, Flammarion er gunstig over oordeelden, drongen hem naar aannemen. Maar Darwin, Huxley, Tyndall en Spencer hadden het toch verworpen! Inderdaad, maar Spencer verklaarde, dat hij het gedaan had op a priori gronden, en Huxley beweerde, dat het hem niet interesseerde en dus.... veel waarde was niet te hechten aan hun meening. En zoo werd het onderzoek voortgezet. Maar elke verkeerd uitgevallen séance had meer kracht dan een goede — totdat generaal Drayson hem op 't rechte spoor bracht. „Stoor u niet aan de kwajongens onder de geesten, evenmin als gij u stoort aan de kwajongens onder de menschen. Werk voort en tracht de besten te bereiken.” En hij ging voort, hield seances, las oude en nieuwe boeken over het spiritisme, het rapport van de kommissie van de Dialectical Society, het monumentale boek van Myers „Human Personality”.

Juist dit boek met zijn bewijs voor het bestaan van de telepathie, het werken van mensch op mensch op een afstand, dus buiten het lichaam, wierp de materiële theorie onderstboven. Het bezoek aan een spookhuis, waar later een kind in den tuin begraven bleek te zijn, gaf hem eveneens te denken. Spookhuizen zijn zeldzaam, menschenbeenderen buiten kerkhoven begraven eveneens 't is merkwaardig als zij vereenigd voorkomen, nietwaar? Maar eerst de oorlog, met zijn zee van leed, gaf den laatsten stoot.

Plotseling werden Doyle's oogen geopend voor de geweldige boodschap van het spiritisme; het was een afbreken van den muur tusschen twee werelden, een boodschap van de andere zijde,