

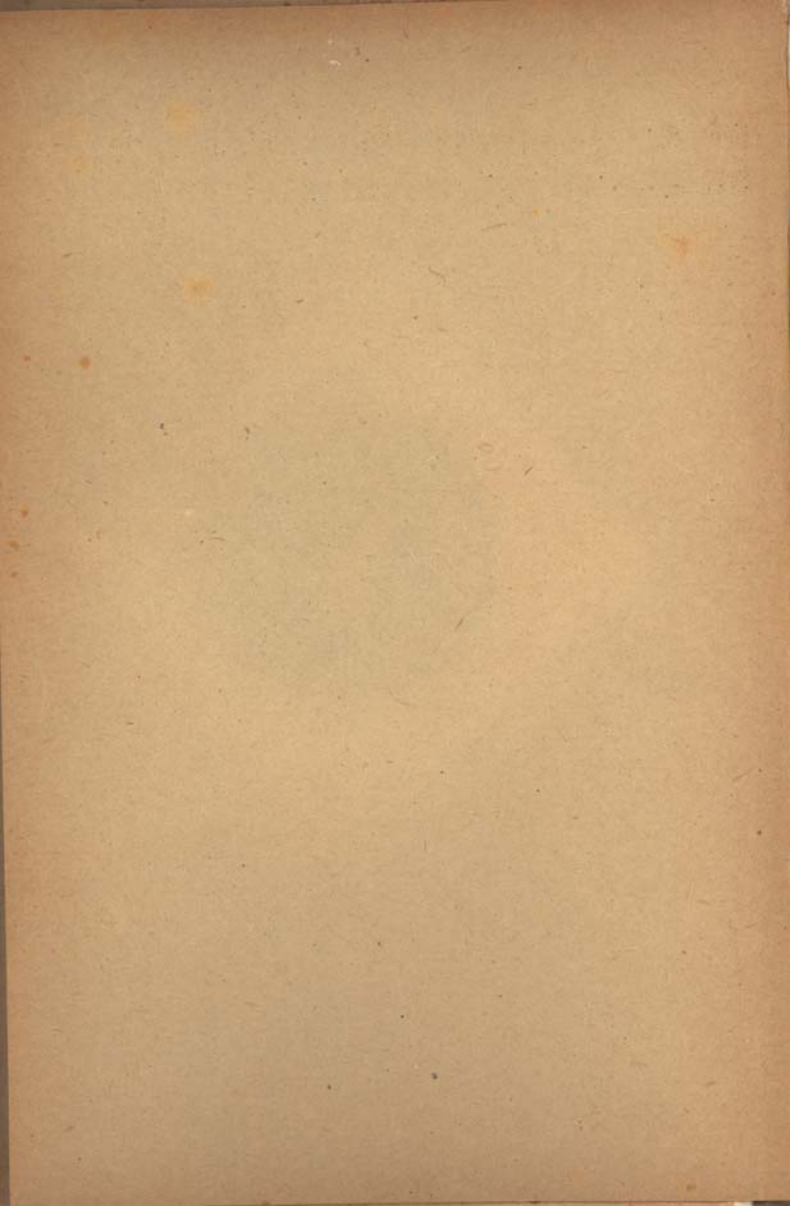
HANDBOEKJES
ELCK 'T BESTE

THEO VAN DOESBURG
DRIE VOORDRACHTEN OVER
DE NIEUWE BEELDENDE
KUNST

MET 39 AFBEELDINGEN

UITGEGEVEN DOOR DE
MAATSCHAPPIJ VOOR
GOEDE EN GOEDKOOPE
LECTUUR AMSTERDAM





**DRIE VOORDRACHTEN OVER
DE NIEUWE BEELDENE KUNST**

STAATKUNDE

M

LETTEREN

HANDBOEKJES
ELCK 'T BESTE

ONDER LEIDING VAN L. SIMONS

UITGEGEVEN DOOR DE
MAATSCHAPPIJ VOOR
GOEDE EN GOEDKOOPE
LECTUUR AMSTERDAM

♦♦♦ KUNST ♦♦♦

G

WETENSCHAP

GESCHIEDENIS



HYGIENE

**DRIE VOORDRACHTEN
OVER DE NIEUWE
BEELDENDE KUNST**

**HAAR ONTWIKKELING, AESTHETISCH
BEGINSEL EN TOEKOMSTIGEN STIJL**

**MET 39 AFBEELDINGEN, VAN
AANTEKENINGEN VOORZIEN**

DOOR

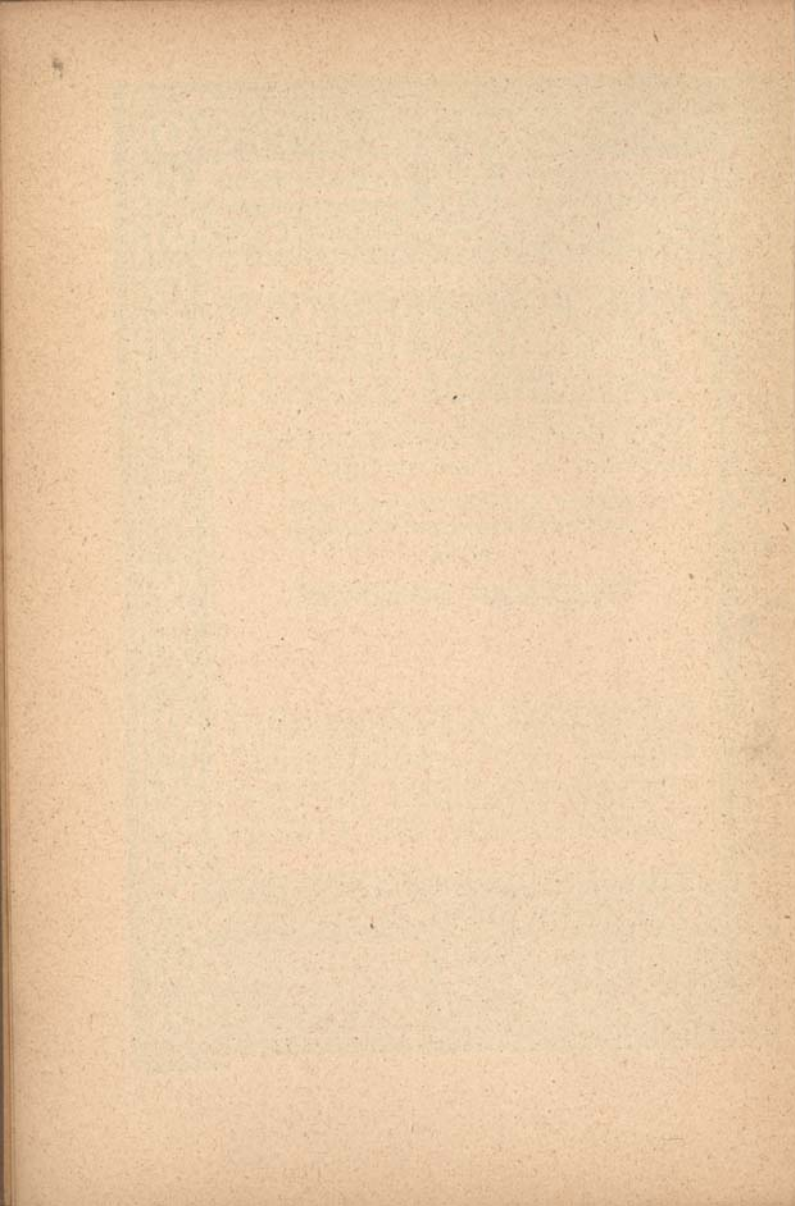
THEO VAN DOESBURG

1919

WISBEGEERTE



PRACT. LEVEN



I. DE ONTWIKKELING DER MODERNE SCHILDERKUNST

Het leven is in voortdurende beweging.

Wij nemen het leven uiterlijk waar en innerlijk.

De kunst drukt onze waarneming van het leven uit, niet slechts de *uiterlijke* waarneming, maar bovenal de *innerlijke*. Hoe meer deze waarneming zich tot het *uiterlijke* bepaalt, hoe oppervlakkiger de kunst is, hoe meer deze waarneming zich naar het *innerlijke* richt, hoe dieper, geestelijker, abstracter de kunst zijn zal.

Zoo heeft de kunst door alle eeuwen heen in verschillende vormen de verhouding gerealiseerd, waarin de verschillende volkeren tot het leven stonden; al wat de volkeren in het leven vonden, hebben zij in hun kunst uitgedrukt. Vandaar dat de kunst zich met de hoogste waarheid der volkeren in betrekking tot het leven heeft bezig gehouden. Omdat de kunst het eeuwigbewegende leven tot onderwerp heeft, is zij genoodzaakt voortdurend van uitdrukkingswijze te veranderen. Deze voortdurende verandering is de *beweging* of evolutie der kunst. De kunst is voortdurend in beweging, omdat het leven haar dit zoo beveelt en wanneer het ons overkomt, zooals thans, dat wij de kunst van dezen tijd niet begrijpen, dan komt dat niet doordat de kunst stilstond, maar dan komt het, omdat *wij* niet met de kunst medebewogen.

Wij stonden stil en de kunst ging aan ons voorbij: ziedaar wat zoovelen van ons in dezen tijd overkomt. Het is mijn bedoeling u door deze voordracht nader te brengen tot de kunst van dezen tijd, d. i. de schilderkunst, om u te doen zien op welke wijze

deze Kunst voor het Gezicht, haar zelfstandig bestaan veroverd heeft ¹⁾).

Haar oorsprong na te gaan zou ons te ver voeren, wij zouden daarvoor tot het steentijdperk moeten teruggaan, iets dat ons wellicht buiten het kader van mijn onderwerp zou brengen.

Ik zal daarom beginnen bij een periode waarin de schilderkunst al 'n verleden had, in de 13e en 14e eeuw, in Italië, bij Cimabuë en Giotto. In deze periode, welke wij algemeen kennen onder den naam „Primitieve”, draagt de schilderkunst een illustratief karakter. Zij illustreert de religieuze gevoelens van haar tijd. Hieraan werd alles ondergeschikt gemaakt. De schildery had, uitgezonderd een enkel portret, nog geen zelfstandig bestaan.

Zij was ondergeschikt aan en in dienst van de religie. Deze dient zij en alles wordt aan dezen dienst ondergeschikt gemaakt. Ook de oer-elementen der schilderkunst: kleur en vorm, werden ondergeschikt gemaakt aan dit illustratieve doel. Het „wat” kwam in de allereerste plaats, het „hoe” in de tweede.

Het onderwerp nam de grootste plaats in. Dit is trouwens het kenmerk van deze geheele periode, die ik de eerste groote periode wil noemen: het tijdperk van de *afhankelijke schilderkunst* ten opzichte van de religie.

Hierbij wil ik niet lang stilstaan, doch ben verplicht deze even aan te halen, om U in tegenstelling met de moderne schilderkunst te doen zien, hoe gering de plaats was, die de schildery om haar *zelfs wille* innam.

Met Massaccio raakte de Byzantijnsche overlevering meer op den achtergrond en treedt het bewustzijn

1) Wanneer ik zeg dat dit de tijd der schilderkunst is, dan beteekent dit, dat de schilderkunst de leiding heeft in de aesthetische evolutie van heden.

van de natuurlijke werkelijkheid meer op den voorgrond. De natuur betrappen en vastleggen werd 'n opgave, die vele eeuwen van schildercultuur zou gaan beheerschen.

Met dit realiteitsbewustzijn, dat tot diep in de 19e eeuw doorloopt, begint de tweede groote periode der schilderkunst. Zij bleef *littéraire*, anecdotisch, doch verwisselt slechts van onderwerp, de religieuze mythologische voorstelling wordt vervangen door de voorstelling van de *natuur*. Wel worden de religieuze en mythologische onderwerpen nog toegepast, doch dit waren slechts *schijn*onderwerpen, het wezenlijk onderwerp was de natuur. Doel was: de natuur benaderen. Het model werd alles. De houten vormen en schimachtige lichamen, die de primitieven toepasten om hun religieuze gevoelens, de gevoelens van hun tijd te verbeelden, werden vervangen door zware massieve gestalten. De anatomie en het perspectief werden alles. Wij denken slechts aan het verschil dat bestaat tusschen de figuren van Giotto, Fra Angelico (afb. 5) en die van Rafaël en Michel Angelo (afb. 6, 7). Ook ten onzent ving de nauwgezette studie naar de natuur aan en wel voornamelijk met Hubert en Jan van Eyck, welke nog tot de primitieven gerekend worden.

Geleidelijk werd het religieus besef, de devotie, welke de primitieven met zooveel liefde in hunne figuren uitdrukten, verdrongen en maakte plaats voor de schoonheid van het natuurbesef, voor het Realisme.

Het middel droeg er ook toe bij: de olieverf, door de gebroeders van Eyck toegepast, en naar men beweert ook uitgevonden, verdrong de oude fresco, wasverf en andere manieren, die zich dank zij groote inspanning en zorg voor muurbeschildering leenden.

In de tweede periode wordt de schildery *uiterlijk* meer zelfstandig: ze komt al vrijer van den religieu-

zen dienst (wat ook komt door de uit het dagelijksch leven genomen onderwerpen) en lossen van den wand. Door de verbetering van het middel komt de kleine schilderij meer en meer in zwang, waartoe ook het naar de natuur schilderen had bijgedragen. Ook het portretschilderen treedt op den voorgrond.

Tijdens de Renaissance was het zich zoo getrouw houden aan de natuur, het verdringen van de bovenzinnelijke symbolen, het kiezen van onderwerpen uit het dagelijksch leven, een even groote revolutie op artistiek gebied als thans het futurisme of cubisme. Doch het zou nog erger worden. Rembrandt, de futurist der 17e eeuw, zou de geheele primitieve schilderkunst en de angstvallige natuur-nabootsing te niet doen.

De kern der Renaissance was het realiteitsbewustzijn. Dit bewustzijn bracht nieuwe symbolen mede, die echter gebaseerd waren op natuur en wetenschap. Da Vinci, Titiaan, Rafaël en Michel Angelo, Correggio en Giorgione kwamen de traditie te boven. Wat zij er van behielden was het literaire element.

Voor dat de schilderkunst dit element kwijt zou raken, voor dat zij zelfstandig worden zou, moest zij eerst lossen komen van het onderwerp.

Geen enkele nieuwe kunstuiting ontstaat plotseling, de eene kunst groeit uit de andere. En alle te zamen vormen zij één keten die alle eeuwen en volkeren ompant. De kunst is een voortdurend „worden” en „verworden”, maar nooit een „zijn”. Dit komt omdat — de kunst toont het ons — het Leven een voortdurend wisselende verbeelding is. De schilderkunst is de voortdurend veranderende veraanschouwelijking van deze verbeelding.

De invloed der Renaissance werd door Rubens (afb. 8) naar het noorden gebracht. Hij bracht van zijn Italiaan-

sche reis cartons mede naar Michel Angelo's arbeid — dat een mengsel van Beeldende kunst met literatuur was —, Rubens bewonderde niet dit laatste in Michel Angelo maar het eerste.

Rubens bewonderde de enorme anatomische structuur en het monumentale van Michel Angelo's figuren, bracht de liefde voor dezen stijl over in zijn land en schiep zelf met een enthousiasme, zooals vóór hem wellicht niemand gedaan had. Ook deze schilder bij uitnemendheid, voerde het portret tot eene groote hoogte op, doch bleef tevens getrouw aan de religieuze en mythologische voorstellingen. Wel was het religieus besef uit deze tafereelen verdwenen, doch dit maakte plaats voor een hartstochtelijk natuurgevoel.

Frans Hals, een portretschilder zonder weerga, trok zich geheel van de religieuze traditie terug, haatte het illustratieve en bewoog zich in het volle leven, waar hij zijn onderwerpen op straat en in herbergen vond. Wij allen kennen zijn drinkers, dronkaards, narren en idioten. Zoo had het natuurgevoel gezegevierd over de traditie. Al wat er van hangen bleef, werd slechts *middel*, onderwerp. Maar het wezen der kunst was op de natuur gericht. In alle schilderscholen zien we in dien tijd een steeds nader komen tot de natuurlijke werkelijkheid. In de 17e eeuw voert Velasquez in Spanje de realistische schilderkunst tot een groote hoogte op. Maar Rembrandt gaat toch nog iets verder, niet alleen het realisme van licht en duister, vorm en kleur waren hem genoeg, hij wil ook zichzelf, de innerlijke werkelijkheid, zijn sensaties op het linnen brengen. Dat is het *subjectieve* element, dat de schilderkunst onafhankelijk moet maken. Vooral de werken uit zijn laatsten tijd voorspellen reeds een zelfstandigheid der Beeldende Kunst, zooals we voorheen nog niet kenden. Als het schoonste werk waarin de vier hoofdelementen van Rembrandt's kunst samengaan en mooi harmonieeren, noem ik het

Joodsche Bruidje. De viereenheid van Rembrandt's kunst bestaat uit:

- de natuurlijke werkelijkheid;
- de geestelijke werkelijkheid;
- het licht;
- de kleur.

Door het innerlijk element, de geestelijke werkelijkheid, kwam Rembrandt steeds losser van de natuurlijke werkelijkheid, de voorstelling. En hoe meer de geestelijke werkelijkheid aan kracht wint en naar voren komt, niet alleen bij Rembrandt, maar in de geheele kunst, vanaf haar oorsprong, hoe meer de natuurlijke zinnelijke werkelijkheid wijken moet.

Tusschen de natuurcopiïsten, die alleen de zinnelijke werkelijkheid uitbeeldden, staat Rembrandt vrijwel afzonderlijk in zijn tijd. De natuur-copie had eveneens een hoogtepunt bereikt in, om een uit de velen te noemen, Van der Helst. Het zal ons dus niet verwonderen, dat Rembrandt's scheppingen, waarin hij zoo veel van zichzelf gaf: De Nachtwacht, het Joodsche Bruidje, de Staalmeesters, de „Homerus" enz., niet voldeden aan den smaak van het publiek, opgevoed in getrouwe natuurnabootsing, dat slechts als eischen stelde: duidelijke wedergave van het onderwerp, tot het fotografische toe. De Schuttersmaaltijd kan dan ook als voorbeeld dienen van zulk een gekleurde fotografie. De kunstenaarsgeest speelde er hoegenaamd geen rol in. Wellicht voldoet het nog aan gastronomische naturen, die gaarne menschen, welke zich aan het aardse hebben te goed gedaan, om een tafel vereenigd zien zitten; als kunst, die de geestelijke werkelijkheid dient, was het ten doode gedoemd en daarmee tegelijk de schilderij, die niets inhoudt dan een leeg onderwerp. De sprong, dien Rembrandt deed in voorwaartsche richting, was dus enorm groot. Het doel der schilderkunst was voor hem al niet meer de voorstelling, maar het componeeren van licht en don-

hem was
in de 17-eeuw

ker (afb. 9). De natuur met haar ganschen inhoud was hem middel om uiting te geven aan zijn beeldend bewustzijn. Hij vond in de objecten een steunpunt voor de compositie van licht en duister, een andere waarde hadden zij niet.

In de eerste helft der 18e eeuw wordt niets gemaakt wat bevorderlijk is voor de zelfstandigheid der schilderkunst. Integendeel, de schilderkunst krijgt een geweldigen stoot in achterwaartsche richting. Zij keert terug tot het illustratieve en anecdotische. Het klassicisme krijgt de overhand, voornamelijk in Frankrijk. De eenige in wiens werk nog een beeldend bewustzijn overblijft, is wellicht Antoine Watteau. In Engeland begint de liefde voor het realisme te ontwaken. Gainsborough, Reynolds toonden hun liefde voor Ruysdael en Rembrandt. Dit alles was echter niet overwegend voor den vooruitgang der schilderkunst als zelfstandige kunst. Verder in de 18e eeuw neemt het classicisme zeer bepaalde vormen aan in David en Ingres. Was Rembrandt het onderwerp te boven gekomen, bij de neo-klassicisten werd het onderwerp de inhoud van het kunstwerk. De schilderkunst had door deze algemeene *décadence* aan aesthetische waarde ingeboet. Zij had weder haar practisch-illustratief karakter aangenomen. Wij moeten wachten tot de 19e eeuw voor de schilderkunst weer eenige vorderingen maakt als zelfstandig beeldende kunst. De man, die de derde en grootste periode voorbereidt, is Francisco Goya. Hij is de grootste en sterkste persoonlijkheid uit het begin van de 19e eeuw. In zijn laatste werken zijn zelfs bestanddeelen aanwezig, die wij in de werken der impressionisten en expressionisten, doch geordend, terugvinden.

Door dezen Spanjaard was het tekort der 18e eeuw aangevuld, Wat echter de schilderkunst een belangrijken ruk vooruit moet geven, is de *Fransche revolutie*. De Fransche Revolutie heeft meer dan eenige

historische gebeurtenis de schilderkunst beïnvloed. Eigenaardig is het, dat trouwens alle groote bewegingen op artistiek gebied samengingen met groote historische gebeurtenissen.

De Fransche revolutie maakte dat de schilderkunst zich op nieuwe grondslagen ging ontwikkelen. Het nieuwe ideaal zocht naar nieuwe symbolen en vond die in de Romantiek. De klassieken, de scholen van David (afb. 11) en Ingres, bestreden de nieuwe idealen der opkomende Romantiek. Eugène Delacroix was de voornaamste aanhanger der Romantiek. Géricault (afb. 12) was hem in deze richting voorgegaan. Maar de eerste, hoewel doortrokken van *littéraire* intensies, legde een groote gevoeligheid voor compositorische vlakverdeeling aan den dag. Met het toenemen van de liefde voor de natuur werd het onderwerp der schilderkunst van steeds minder belang. Met Courbet ontstond in Frankrijk het naturalisme en al spoedig ontstaat er een groep artisten, die zich in het volle leven storten: de Barbizon-groep.

Deze groep, bekend onder den naam: Barbizon-school, was gevormd door Courbet, Rousseau, Diaz, Millet, Jacques, Corot, Dupré, Daubigny e. a. Daumier, zeker een der grootste vertegenwoordigers van den nieuwen geest, zouden we er nog bij kunnen voegen.

Deze groep vormt de overgang van de Romantiek naar het Impressionisme: de school van licht en lucht, bij u allen welbekend onder den naam: plein-air-kunst. De Barbizon-schilders bereidden den weg, waarlangs de kunst der toekomst, de abstracte kunst, gaan zou. Maar eerst moest de vorm van het kunstwerk nog een groote verandering ondergaan.

Hoewel allen nog min of meer besmet door de Romantiek, zochten de Barbizon-schilders toch naar het natuurlijke en echt menschenlijke, naar het algemeene. Er werd niet meer geschilderd volgens 'n

voorschrift of school, maar ieder schiep naar zijn persoonlijke psychische waarneming.

Honoré Daumier (afb. 14) is wel de voornaamste, die vorm en geest van zijn tijd in de schilderkunst belichaamde.

Van allen, maar ook van *allen* is hij de schilder, die het Rembrandt-principe tot de uiterste mogelijkheid doorvoert.

Was voor Rembrandt het object de vorm van het licht, voor hem is het object de vorm van den geest.

Honoré Daumier is daardoor de grootste wegbe-reider voor de zelfstandige, abstracte schilderei. De onmiddellijke voorganger van Kandinský.

Daumier kende de natuurvormen en wist ze daarom te behandelen en... te negeeren. De tijd was nog niet daar om ze geheel overboord te gooien.

Hierdoor kwam het subjectieve dus zeer op den voorgrond. De Romantische pose verdween langzamerhand. De barbizon-schilders streefden ernaar het leven van hun tijd te belichamen.

De theatrale houding der klassieke figuren werd vervangen door de natuurlijke houding van den boer op het land, de klassieke neuzen van David door stompe boeren-neuzen. De sentimentaliteit door echt menscheijk gevoel. (Vergelijk afb. 13 met 11).

David in frak, *Millet* op klompen.

Daarmee is vrij duidelijk het artistiek gevoel der 18e tegenover dat der 19e eeuw uitgedrukt.

Voor ik overga tot de nieuwe fase der schilderkunst, moet ik even stilstaan bij een verschijnsel, dat zich ook heden voordoet. Op de „Salon”, waar in Parijs evenals elders het classicisme den boventoon voerde, moesten natuurlijk de van levensadem doortrokken werken der Barbizon-schilders wel groote hilariteit verwekken. De verschijning van deze schilders en hunne werken, kan ik ongeveer vergelijken, met de verschijning van een gezonden boer op klompen, ruikend naar

hooi, mest en zonlicht, tusschen een uitgelezen gezelschap gerokte heeren en gedécolleteerde dames, kunstig gecoiffeerd, riekend naar parfum en poudre de riz. De kunstwerken van de Barbizon schilders, die hun inspiraties zochten in het volle leven en in de werken der Hollanders uit den bloeitijd der 17e eeuw, werden dan ook als 'n besmettelijke ziektestof uit de „Salon" verdreven.

En menige stoere werker als Millet, Courbet of Rousseau zag zijn werk weer spoedig in het atelier terug met de voor 'n artist zoo gruwzame R. (refusé) op het deksel. Het is te danken aan Arie Scheffer, 'n Hollandschen schilder, hoewel zelf tot de Romantische school behoorend, dat de „Salon des Refusés" werd opgericht, waar de werken der geweigerden werden tentoongesteld. De toeloop tot deze exposities was enorm. Na het verstijfde classicisme werkten deze exposities als 'n heerlijk bad in de vrije natuur.

Het tweede groote moment dan — waartoe wij nu overgaan en dat zooveel invloed zou hebben op de verdere schilderscultuur — is de verschijning van het *Impressionisme*.

Impressionisme reikt veel verder dan het woord aangeeft. Het is niet slechts het weergeven van *indrücken*, maar het beteekent de liefde tot licht en lucht, het realiseeren der gevoelens door lijn en toonverhouding en de *reiniging van het middel*.

Alles wat maar even naar muffheid zweemde, werd verwijderd. Alle troebele en verdachte kleuren, alle bruinen en zwarten, werden van het palet verwijderd. Het object werd 'n toon, de gansche natuur 'n reeks van tonen. 'n Groene appel op 'n rood kleed, had voor den zuiveren impressionist geen andere beteekenis, dan een groenen naast 'n rooden *toon*. Het Beeldende element verdrong zodoende het *littéraire* der traditie.

Het object *an sich*, het onderwerp, begon op den achtergrond te geraken. Het schilderen werd *als schil-*

deven tot Kunst en de geheele natuur werd voor den impressionist 'n opgave van toonverhoudingen. Hieraan de schildering gelijk te maken werd zijn doel. Het „hoe”, werd alles. Het „wat”, bijzaak. Of liever: het „hoe” werd het „wat”.

De schildering werd de som van visueele toonwaarden en de geest, het subjectieve, werd door deze toonverhoudings-schilderkunst uitgedrukt. „Peindre d'après nature n'est pas pour un impressioniste, peindre l'objectif, mais réaliser des sensations”, zegt Cézanne.

Dit impressionisme, dat zoo'n groote rol speelt in de geheele ontwikkeling van de schildering, ontstond natuurlijk evenmin plotseling. Het zou uit den bloeitijd der Hollandsche schilderkunst: uit Hals, Rembrandt, Rubens, Vermeer, Pieter de Hoogh en Ruysdael te herleiden zijn om daarna over Engeland (Bonnington, Constable) Frankrijk te bereiken (Delacroix, Courbet enz.) en eindelijk tot wasdom te komen in den Franschen schilder Edouard Manet: den voornaamsten en sterksten vertegenwoordiger van het *Impressionisme*.

De directe kiem tot zijn schilderkunst zat reeds in de sterke kleur-contrasten der schilderijen van Eugène Delacroix. Maar alles wat troebel was en pose, al wat van het classicisme in Delacroix was blijven hangen, werd verwijderd door Edouard Manet.

Het werk „Le Déjeuner sur l'herbe” (afb. 15) wekte hilariteit, doch was in wezen een zuiver specimen van Impressionistische schilderkunst.

Hiermede was het Impressionisme geboren. Zeer veel later vindt deze schilderwijze ook navolging in Holland. Het zijn de gebroeders Maris, Israëls, Mauve e.a., die het in Holland overbrengen. Deze impressionistische school zegevierde glansrijk en wordt op 't oogenblik door *de bestrijders* van eertijds: de academisten, vlijtig beoefend, zoowel in Holland als in Duitschland, enz.

Het bleef echter niet bij het impressionisme. Het impressionisme was maar het vóórgevecht der eigen-

lijke schilderkunst. De groote stormaanval om de schilderkunst geheel uit handen der natuur te halen en als zelfstandig beeldende kunst te grondvesten, moest nog komen.

Deze stormaanval begon met het *neo-impressionisme* dat wij in één adem kunnen noemen met 't *Luminisme*. Dit neo-impressionisme, dit luminisme werd geboren op de heuvelen van Provence in het aangezicht van de zon. De schilders klommen steeds hooger... ze moesten wel in het abstracte aanlanden.

Het neo-impressionisme was nog altijd gebonden aan de natuur en wel voornamelijk aan het licht. Het dateert uit het laatste kwartaal der 19e eeuw, ontspringt in Frankrijk en vindt daar zijne krachtigste vertegenwoordigers in Seurat (afb. 16), Signac en Claude Monet.

Als overgangsfiguren van het Impressionisme naar het neo-Impressionisme noem ik: Pissaro en Sisley.

Het neo-impressionisme is tegelijk de physiologisch-chemische reiniging van het middel.

Het licht was de opgave en het palet werd aan het licht gelijk gemaakt. Van hen stamt de spectraal-analyse. Alleen de kleuren van het spectrum komen op het palet voor. Het werken met complementen wordt algemeen. Om de schildelij de krachtige expressie van de natuur te geven, worden de kleuren onvermengd naast elkaar geplaatst. Hiervan is de stippeltjes-methode afkomstig: het pointillé.

De natuur als onderwerp wordt een *kracht*, waarmee getracht wordt de schildelij in overeenstemming te brengen. De voorstelling wordt van nog ondergeschikter waarde dan bij de Impressionisten.

Dit luminisme bereikt in twee voorname kunstenaars, een Hollander en een Franschman, zijn hoogtepunt: in Vincent van Gogh en Paul Cézanne (afb. 18, 19).

De eerste stelde het neo-impressionisme in dienst van het gevoel. Schilderen was voor hem 'n gevoelsopgave noteeren met kleur en vorm. Hierin zat de toekomst

voor de expressionistische schilderkunst, die wij op heden beleven.

Het object was voor hem 'n sta in den weg, iets dat niet in de schilderij thuis hoorde, maar door eeuwenlange traditie er in gebleven was. We kunnen het duidelijk aan zijn schilderijen zien. Zonder deze hindernis had Van Gogh de expressie die hij zocht, bereikt. Doch inplaats dat hij de vormen vernietigde, doodden ze hem.

Van Van Gogh kunnen wij zeggen, dat hij stierf aan „schilderkunst”.

Het beeldend bewustzijn heeft in Cézanne een hoogtepunt bereikt zooals wij in de historie niet terug vinden. Van Gogh had nog te veel „litératuur” in zich om de schilderkundige waarde van het vlak te beseffen. En de verovering van het vlak was toch een der eerste eischen voor de zuivere schilderkunst. Het zijn de cubisten, die voortgekomen uit Cézanne, het vlak veroverd hebben. Daarop kom ik aanstonds terug.

Natuurlijk ging deze ontwikkeling niet zoo geleidelijk als ik haar hier schets. Er traden ook reacties op. Sommigen vroegen zich af of de kunst niet te dicht de wetenschap naderde. Anderen beweerden dat kunst en wetenschap één moesten worden. Weer anderen vroegen: waar het gevoel of de emotie bleef.

Van deze tegenbewegingen, die het impressionisme trachtten te verstoren, noem ik het *symbolisme*, waarvan Odilon Redon in Frankrijk, Toorop en Thorn Prikker (afb. 17) in Holland, de vertegenwoordigers zijn.

Op het slagveld der Kunst klonken verschillende kreten dooreen als: *terug tot het beeld; terug tot de natuur; terug tot het gevoel enz.*

Van Gogh en Cézanne waren voor de verdere ontwikkeling van de schilderij van de grootste beteekenis. Zij hielden tezamen de elementen in, die voor zelfstandige kunstuiting onontbeerlijk zijn: Gevoel en Techniek.

In Van Gogh zat de kiem tot een tegenbeweging op

het impressionisme, die zich later in het Expressionisme zou vastzetten.

„Uitdrukking” (l'expression) werd de grondtoon van zijn werk. De expressie werd hem alles.

Tegenbeweging op het impressionisme, die met Van Gogh in *oorzakelijk* verband staat, is het *Expressionisme*. In Cézanne zat de kiem tot 'n geheele omverwerping van de verdeeling van het vlak, tot vernietiging van de perspectievische schilderij, tot een reine behandeling van het middel en ten slotte tot verstrakking der vormen, kortom: een mathematische schilderkunst. Met Cézanne was het mathematische temperament in de schilderkunst ingeleid. Dus groot genomen: de vernieuwing van de schilderij. Tezamen vormen Van Gogh en Cézanne de overgang van de natuurlijke naar de abstracte schilderij en wel hierom: *omdat zij de uiterste mogelijkheid van het spiritueele door 't visueele uit te drukken, bereikt hadden.*

Nog één stap verder beteekende: vernietiging van alle elementen, die eeuwenlang de perspectievische schilderij bijeen hadden gehouden.

De schilderkunst heeft op vele terreinen naar haar Doel gezocht. In tijden van sterk godsdienstig bewustzijn veraanschouwelijkte zij dit bewustzijn. In tijden van sociale kentering belichaamde zij de nieuwe idealen. Daardoor bleef zij altijd als 'n parasiet leven.

De schilderkunst der nieuwe tijden is echter *op zichzelf* aangewezen, zij moet zich een eigen bestaan verzekeren, niet door de literatuur, de natuur of de allegorie maar door het *beeldend middel*, want zoolang een kunst *in hare uitdrukkingsmiddelen niet het vermogen bezit, eene innerlijke realiteit, eene ontroering b.v. in een uiterlijk waarneembare realiteit om te zetten, is zij niet zelfstandig en daar kunst zelfstandig is, niet Kunst.*

De Muziek, die als hoogste uiting van gevoel be-

schouwd wordt, was in uitdrukkingwijze de schilderkunst verre vooruit. Het gaat er in de Muziek om, een gevoel, opgewekt door het leven, direct in klanken om te zetten. De Muziek streeft er niet naar natuurtafereelen na te bootsen of geluiden of wat ook. Waar zij dit doet, — ik weet dat er zulke muziek bestaat — is zij altijd *onzuiver d.i. niet rein-geestelijk*. Welnu, is het dan wonder, dat de schilderkunst ook eindelijk dit juk: de natuur, van zich wil werpen of zooals ik indertijd schreef: „dat zij haar krukken eindelijk wil weg werpen en alleen wil gaan?”

Dit alleen gaan is gevaarlijk, zeker ik weet het, er moet iets voor de natuur in de plaats komen en we zullen aanstonds zien wat dat is.

Voorloopig zullen wij nagaan hoe zij dit gedaan heeft. De natuur zelf heeft de Kunst het middel aan de hand gedaan. Het is 'n feit, ik heb het door jaren lang werken zelf ondervonden, dat wie lang en aandachtig de natuur bestudeert en haar in al hare veranderlijkheid betrapt, ten slotte aan *stijl* uitkomt.

De natuur wordt ten laatste *begrip* en *begrip* is *stijl*.

Ik zal het u uitleggen: als ik 'n hart teeken,



dan weet iedereen, dat dit 'n hart voorstelt; volgens de *natuur* is het geen hart, niemand zal willen erkennen, dat deze symmetrische vorm 'n hart is, of op z'n minst de afbeelding er van. Toch zal iedereen, zelfs 'n kind, het als 'n hart *begrijpen*.

Het is niet een hart volgens de *natuur*, het is 'n hart volgens het *begrip*.

Het is het *begrip* van een hart.

Het is de *stijl* van een hart.

De kunst van het natuurlijke hart, zou ik kunnen zeggen. Zulke vormen zijn er meer.

De geheele natuur is zoo.

Om u dit te bewijzen zal ik even, volgens mijn belofte, terugkomen op den Franschen schilder Paul Cézanne. Deze schilder bestudeerde nauwgezet de natuur. Ten slotte in zijn ouderdom, kwam hij tot de ontdekking, dat alle natuurvormen tot 5 mathematische grondvormen te herleiden zijn, tot:

de kubus,
den kogel,
het parallelipedum,
den kegel,
de pyramide.

Eigenaardig is op te merken, hoe kinderen soms instinctief het juiste begrip der vormen weergeven, den abstracten vorm van wat zij hebben waargenomen, op schuttingen en muren. Dit komt omdat hun vormgevoel nog onbedorven, rein en eenvoudig is, nog niet besmet door scholen en academies, waar men hun 'n vorm opdringt die niets te maken heeft met den instinctieven abstracten vorm, welken zij waarnemen. Voor de moderne kunstenaars geldt wat Christus zeide: wordt gelijk de kinderkens, zoo gij in het koninkrijk der hemelen wilt komen.

Uit dit herleiden tot mathematische vormen, werd het *Kubisme* geboren.

De naam kubisme werd voor het eerst in 1908 spottenderwijs gebruikt door de tegenstanders van het kubisme. Trouwens, zijn bijna alle namen der groote schildersbewegingen op deze wijze ontstaan. De conservatieven gaven ook spottenderwijs den naam Impressionisten, neo-impressionisten, pointillisten aan de moderneren.

Het komt er minder op aan wie de eerste historische

kubist was. Volgens Guillaume Apollinaire is het de Fransche schilder Dérain, volgens anderen is het de Spaansche schilder Picasso (afb. 21). Van dezen wordt verteld, dat hij onder invloed van Polynesische plastieken zijn modellen ging steriometriseeren. Op deze wijze scheidde hij den *kunstigen* vorm van den *natuurlijken* en werd de natuur-illusie aan het beeld ontnomen. De perspectief, deze „truc misérable du tromp-l'œil" zooals de moderne franschen 't noemen, had hij reeds lang vernietigd; dit had trouwens de Fransche schilder Henri Matisse al vóór hem gedaan. (In Japan werd in de 14e eeuw door Koréhisa uit de nationale Tosa school de perspectief al vermeden).

De kubistische literatuur onderscheidt drie verschillende soorten van kubismen:

1. het physische of natuurlijke kubisme;
2. 't orphische kubisme;
3. het intuïtieve kubisme.

Het *natuurlijke* of *physische* kubisme werd vertegenwoordigd door Dérain, Braque, Delaunay e.a., het houdt visueele waarnemingselementen in, is gebonden aan het object. Men kan deze kunst rhytmische schilderkunst noemen.

Het *orphische* kubisme aanvaardt de objecten slechts door het gevoel en construeert de objectieve vormen volgens bovennatuurlijke inbeeldingskracht, d.w.z. dicht ze om, *vergeestelijkt* ze.

Het *intuïtieve* kubisme geeft de objecten slechts weer als abstracte verhoudingen. Het kubisme beteekent: in de schilderkunst de mathematische *orde* en *verhoudingen* van *maat*, *gewicht* en *inhoud* der objecten uitdrukken. Dit geldt voornamelijk voor het physische kubisme.

Tevens wil het kubisme het Begrip der dingen voor de natuur in de plaats stellen; de vernietiging der voorwerpen voor zoover ze optisch naturalistisch waarneembaar zijn.

Het wil den verborgen Rhythmus uit de dingen te voorschijn halen. Dit wil voornamelijk 't orphische kubisme.

Door het kubisme wordt de schilderij een gelijkenisbeeld van verhoudingen. Het coloriet raakt op den achtergrond. Het was bij het kubisme ook meer te doen om 'n nieuwe aanschouwing der vormen of juistert om een radikale vernietiging der natuurillusie. Uit het kubisme komt 'n andere beweging voort, het *Futurisme*. Deze groep Italiaansche schilders tracht, hoewel zelf aan het kubisme vastzittend, te reageeren. Zij trachten eveneens de veelvuldigheid en veelzijdigheid van het object in ruimte en tijd uit te beelden. Ook het voorwerp in beweging. Zij wilden dit niet alleen uit de visueele, maar ook en voornamelijk uit de sensationeele waarneming.

Met deze bewegingen kris en kras dooreen opent de 20^e eeuw.

De enthousiastische manifesten der futuristen zijn ons bekend. Zij komen in het kort hierop neer: dat de snelheid en elke vorm van geweld en voornamelijk de oorlog de hoogste schoonheid openbaren en dat de kunst slechts de actie van het geweld en de wreedheid moet belichamen.

Wij willen de liefde tot het gevaar zingen en de roekeloosheid enz. (art. 1).

Wij willen den oorlog prijzen, de eenigste hygiène der wereld, het militairisme, het patriotisme, de vernielende beweging der anarchisten, de schoone gedachten die dooden en de verachting der vrouw (art. 9) en eindelijk: Kunst kan slechts geweld en gruwelijkheid zijn (art. 17).

Hun werken openden weinig nieuwe gezichtspunten. Het futurisme was van alles wat: luminisme, expressionisme, kubisme, synchronisme enz.

De voornaamste vertegenwoordigers van deze school waren Gino Severini (afb. 22), Russolo, Carra en Boccioni.

Het is een beweging, die zich echter tot alle vormen van kunst uitstrekt: de muziek, de schilderkunst, poëzie, literatuur, beeldhouw- en bouwkunst. Het futurisme behelst het streven de toekomst op andere grondstellingen te bouwen dan die waarop het verleden gegrond was. Het was een vuistslag in het gezicht van alle klassieke en quasi-moderne kunstbewegingen. „Waar zijn de mannen met hunne naar carbol riekende vingers, . . . steekt de musea in brand. Laat ze drijven uw glorieuze beelden . . . Musea . . . kerkhoven zijn ze, waar de geest zich op een grafurn verstompt. We willen de wereld zuiveren van alle nutsbeoogende, humanistische bestrevingen; van ciceronen en professoren enz. enz.”. Zoo schreeuwen zij. Zij eischen den ondergang van de oude intelligentie, van het gansche verleden op grond der moderne technische vooruitgang: de kino, de aeroplaan, de automobiël enz.

In enkele opzichten hebben zij gelijk. Hun trots is gerechtvaardigd door het nieuwe besef, dat zich in de kunst dringt n.l.: dat kunst en natuur twee verschillende begrippen zijn.

Wanneer toch de kunst ten doel of juistert als opgave had, de natuur zoo duidelijk mogelijk te copieeren, dan waren bioscoopbeelden, dan was de film, uitgezonderd de kleur, de volmaking van alles. De kino geeft ons immers alles wat de antieke schilders zochten: plastiek, perspectief, natuurlijke beweging enz. En toch heeft deze technische uitvinding hoege-naamd niets te maken met kunst.

Het verschijnen van het kinobeeld is natuurlijk van invloed geweest op de artistieke energie en heeft de schilders doen beseffen, dat hun terrein *ver van dat der natuur-uitbeelding lag*.

Een der belangrijkste baanbrekers die de natuurillusie als schilderkundig element vernietigde en hierdoor de schilderij van de traditie vrijmaakte, was de Rus Wasili Kandinsky.

Vanaf de kleurenindrukken uit zijn eerste levensjaren, tot aan de beroemde „Komposition 6” (afb. 23) is zijn leven aan de schilderij gewijd. Zeer mooi vertelt hij daarover in zijn auto-biografie.

Het valt buiten het kader van mijn bedoeling dit geheele leven nauwkeurig na te gaan.

In 't kort dit :

Kandinsky werd uit een adelijk Russisch geslacht geboren, was bestemd voor de wetenschap, hield zich met verscheidene vakken bezig, als economie, het Romeinsche recht, ethnografie, enz. Een kunstenaarsleven te voeren leek hem onbegrensd geluk. Voor alles beminde hij het rein-abstracte denken. De wetenschap bezag hij slechts uit een kunstenaarsoogpunt.

Kenmerkend is het voor zijn kunstenaarsnatuur, wanneer hij vertelt, hoe hij eens als ethnograaf en jurist door het Kon. Natuurwetenschappelijk Gezelschap voor Anthropologie en Ethnografie naar het gouvernement Wologda gestuurd wordt en hoe hij daar in vervoering raakt voor het schilderachtige der boeren. Zijn opdrachten waren: bij de Russische boerenbevolking de grondprincipes van het primitieve recht terug te vinden en bij de visscher- en jagerstammen de langzaam verdwijnende restanten hunner heidensche religie te verzamelen.

„Ik weet nog, hoe ik voor de eerste maal hun hut binnentrad en voor de onverwachte beelden op den drempel staan bleef. De tafel, de banken, de in de Russische boerenwoning zoo gewichtige groote oven, de wanden en elk voorwerp was met bonte, ruwe ornamenten beschilderd. Op de muren: volksvoorstellingen, een symbolische held, 'n slag of een geschilderd volkslied. In een hoek, met heiligenbeelden gevuld, hing een rood-brandende hanglamp, die als een bescheiden sprekende vóór- en in zichzelf levende, trotsche ster gloeide en bloeide.

Als ik eindelijk in de kamer tred, voel ik mij van

alle kanten omgeven door de schilderkunst, waarin ik was ingegaan".

Van deze eenvoudige gebeurtenis stamt zijn principe: de toeschouwer moet zich *niet vóór de schilderij bevinden maar er in*.

Kandinsky heeft volgens vele methoden geschilderd en diep was zijn teleurstelling toen hij eens bemerkte, dat hij volgens het Rembrandt-principe werkte.

Twee dingen hebben hem het meest getroffen: een schilderij van den luminist Monet en 'n Lohengrin-uitvoering van R. Wagner. Bij de eerste was het de schilderij van een hooimijt welke hem diep trof. Ofschoon hij op 't eerste gezicht geheel betooverd was door den hoogen kleurenklank, kon hij toch bij eenige nadere beschouwing de natuur, het onderwerp niet uit het beeld halen. Dit irriteerde hem, doch toen hij door den catalogus te weten kwam, welk *object* hem zoo in verrukking had gebracht was de bekoring voor de *schilderij* veel minder. Hij begreep dus dat de *schilderij*, „an sich” hem bekoord had. „Het was”, zegt hij zelf, „de eerste keer dat ik 'n *schilderij* zag”.

Bij de Lohengrin-opvoering was het het *schilderkundige* element, dat hem trof. Het krachtig klinkende geluid: de viool, de diepe bastonen en vooral de blaasinstrumenten belichaamden voor hem het gansche krachtige coleriet, zooals hij dat kende wanneer de zon onderging boven Moskou.

„Ik zag al mijn kleuren in den geest, zij stonden voor mijn oogen. Wilde dolle lijnen teekenden zich vóór mij”.

„Toen werd het mij klaar, dat de kunst in 't algemeen veel machtiger is, dan ze mij voorkwam, dat de schilderkunst eveneens zulke krachten als de muziek bezit, ontwikkelen kan”.

De schilderkunst aan de muziek gelijk in kracht te maken werd zijn opgaaf.

Zijn geheele oeuvre is de langzame ontwikkeling van deze abstracte schilderkunst. Elk zijner werken

geeft 'n stadium van deze ontwikkeling aan. Hoewel hij in vroeger tijd het object nog als stut van 't kunstwerk erkende, zien wij hem langzamerhand van het object loskomen. Maar niet zooals de *cubisten*. Elke verstraking van vorm, het ornamentale, de systematische vlakbehandeling was hem vijandig.

Rembrandt heeft 'n diepen indruk op hem gemaakt. Om het impressionisme, het neo-impressionisme en hun licht- en luchtprobleem bekommerde hij zich weinig, hoewel de luministen vooral Monet, de krachtigste vertegenwoordiger, hem zeer interesseerde. Ook Cézanne en Vincent van Gogh hebben hem den weg gewezen naar wat hij zelf noemt het „Doel der Schilderkunst”.

Hoe hij, door een toeval tot dit doel geraakte zal ik door middel van een kleine anecdote vertellen.

Tegen den schemer komt hij in zijn atelier. Hij komt van een studie en plein-air, met zijn schilderkist aan de hand, nog verdroomd in hetgeen hij gezien heeft, nog verdiept in het probleem van kleur en kracht. Plotseling wordt hij door 'n onbeschrijfelijke schoonheid getroffen. Hij ziet in z'n atelier een van innerlijken gloed doortrokken schilderij staan en vraagt zich verbaasd af of hij dat geschilderd heeft. De bekoring was buitengewoon. Hij gaat naar het raadselachtig wonder toe, waarop hij niets dan vormen en kleuren zag, zonder dat er te zien was *wat* het eigenlijk voorstelde. Weldra volgt de ont-nuchtering: het was een schilderij die op z'n kant tegen den muur stond! Hij tracht, den volgenden morgen, weer den betooverenden indruk te krijgen, doch tevergeefs, hij wordt steeds afgeleid door de voorstelling, door „de Natuur in het beeld”.

Toen wist hij plotseling wat een zuiveren kunstindruk schade: de natuur, en met alle kracht rukte hij de natuur uit de schilderij.

Wellicht is het u ook wel eens zoo gegaan als Kadinsky. Ge wandelt en plotseling wordt uw schoonheidsgevoel gewekt door een kleur of 'n vorm waarvan ge niet met

zekerheid zeggen kunt *wat* het is. Ge komt naderbij en, „de bekoring is verbroken *zoodra ge ziet wat het was dat u zoo boeide*”.

Met Kandinsky opent de derde groote periode der schilderkunst: het abstraheeren der kunst van de natuur; de verdwijning van het object uit de schildering, de zuivere reine schilderkunst: het uitdrukken van onze geestelijke ontroeringen door de kompositie van lijn en kleur. Zoo werd de schilderkunst wat de muziek al eeuwen is: het zuivere subjectieve orgaan van den menschelijken geest.

Voorheen was de natuur het hulpmiddel om de Idee uit te duiden; de afgebeelde natuur werd de vorm van de Idee.

Bij Kandinsky vloeien Vorm en Idee samen en kunnen we zeggen dat de Idee de Vorm is.

Behalve schilder is Kandinsky een uitmuntend literator en kritikus. Hij heeft zijn gedachten tot uitdrukking gebracht in verscheidene werken als „De blauwe Ruiters”, „Het geestelijke in de Kunst” enz. In het kort vat hij zijn denkbeelden aldus samen.

Kandinsky verdeelt de schilderkunst in drie perioden.

1e Periode: *Oorsprong*. — De practische periode, de Kunst met practische oogmerken; het portret, religieuze en historische voorstellingen.

2e Periode: *Ontwikkeling*. — Het geleidelijk afwijken van het practische element, het op den voorgrond komen van het aesthetische.

3e Periode: *Doel*. — Het bereiken van een hoogere stof, waarin alle illustratieve of practische elementen verwijderd zijn: de reine schilderkunst waarin de schildering een eigen wezen heeft, dat in zuiver geestelijke spraak zich uit.

Zoo heeft zich, volgens Kandinsky, de kunst, als iedere andere menschelijke handeling *uit het practische, naar het geestelijke* ontwikkeld. Hij verklaart ons dit aldus:

„Wanneer een jager uit de oudheid, een wilde, dagenlang een stuk wild vervolgde, dan bewoog hem daartoe de *honger*. Zijn handeling was dus zuiver practisch. Maar wanneer heden een vorstelijk jager een wild navolgt, dan beweegt hem daartoe het *genoegen*. Zooals de *honger* een *lichamelijke* waarde is, zoo is het *genoegen* 'n *aesthetische* waarde. Wanneer een wilde tot zijn dans, kunstmatige geluiden gebruikt, dan beweegt hem daartoe de *sexueele* drift. Uit deze kunstmatige geluiden, die dus practische hulpmiddelen waren, is na duizenden jaren de hedendaagsche muziek ontstaan....

Wanneer de hedendaagsche mensch naar een concert gaat, zoo zoekt hij in de muziek geen practisch hulpmiddel, maar het *aesthetisch* genot”.

Severini zegt, dat er geen grooter gevaar is, dan de tot verwarring aanleiding gevende „ismen” in de Kunst.

Daarom wil ik, nu ik aan mijn eigen tijd gekomen ben, de kunst van dezen tijd eenvoudig aanduiden met den naam: „Beeldende schilderkunst”, d. i. de schilderkunst als *zelfstandig* beeldende kunst in tegenstelling met de afbeeldende kunst van het verleden. Om u de grondstellingen van de kunst van onzen tijd bekend te maken, ben ik verplicht iets te zeggen over de kunst eener beschaving, die eeuwenlang de Westersche vooruit is geweest, de Boedhistische. Gij allen kent, hetzij van origineelen, hetzij van reproducties, de voorstellingen van Amitabha, Bouddha, Bodhisatwa, Kinnari, Çiwa, Agni, Indra enz. Ik geloof niet, dat er nog lieden gevonden worden, die afkeerig zijn van deze Oostersche producten der schilder- of beeldhouwkunst en het eigenaardige is, dat niemand zich beleedigd voelt door de veelarmigheid van Yidan of beschermgod, door de veel te lange armen of veel te gerekt bovenlijf van 'n Kwanyin-figuur. Ook is niemand's oog beleedigd door het aanschouwen van Surya, den witten zonnegod, door den zilverwitten maan-

god Candra, door den rooden Doodsgod Yama, door den vierhoofdigen Brahma, door den groenen Watergod Waruna of den goudkleurigen koning der goden Indra.

Inderdaad is dit alles niets anders dan expressionisme ; expressie of aanduiding van het innerlijk wezen, dat zich in een uiterlijken beeldenden vorm of kleur uit.

Aan al deze voorbeelden zien wij, dat de vormen en de kleuren voor den kunstenaar niet in de natuur zijn om ze na te bootsen, maar om ze toe te passen bij de uitdrukking eener *geestelijke gestemdheid*. De natuurvormen en kleuren moeten gehoorzamen aan het gevoel van den kunstenaar en niet andersom. Wanneer b.v. een Koreaansche beeldhouwer een Kwanyin in meditatieve houding wil geven, dan geeft hij niet in de eerste plaats een *figuur*, maar een *toestand*, den toestand van meditatie. Hij kan, om dezen toestand uit te drukken, vormen uit de natuur nemen en deze *gebruiken zóóals* hij dat noodig acht ; daarvoor is hij kunstenaar. Dit vrij toepassen van vormen en kleuren om een innerlijken toestand uit te drukken is expressionisme. Een figuur dus geheel in rood, groen of blauw geschilderd kan veel dieper den gemoedstoestand, dien de kunstenaar wilde belichamen, uitdrukken, dan de uiterlijk waarneembare natuurkleur. De vraag is bij het aanschouwen van een dergelijke figuur niet, *zijn er zoo* (in de natuur), maar de vraag moet zijn : drukt deze kleur de *geestelijke atmosfeer* uit, die de artist met zijn werk wilde teweegbrengen ? Scheppen is abstraheeren : het begrip van de natuur, den Geest van de stof. Bij het aanschouwen eener artistieke schepping hebben wij dus in de eerste plaats met een *geesteshouding* en niet met een *natuurmoment* te doen. Wanneer een Hindoesch kunstenaar de god Indra geheel van goud voorstelt, dan zal hij dit doen uit innerlijke noodwendigheid, omdat hij anders nooit geraakt tot de expressie van zijn goddelijke vereering.

Alles wat de moderne kunst van heden inhoudt, was

reeds eeuwen lang in de oostersche kunst voorhanden¹⁾. De natuur is voor den kunstenaar niet meer dan aanleiding. Zijn geheele werk is de sterke uitdrukking van zekere geesteshoudingen en wanneer hij het dienstig acht een landschap geheel in rood, in geel of in blauw, geel en rood te schilderen, dan moeten wij ons in de eerste plaats wenden tot de geesteshouding van den artist, die uit innerlijke noodwendigheid, om de gevoelens uit te drukken die hij bij het beleven van zulk een geval had, vrij omgaat met de middelen, die hem als uitbeelder eener innerlijke schoonheid ten dienste staan en niet tot de natuur. Wanneer er nog „natuur” in de schilderij herkenbaar is, dan duidt dit op den graad van geestsgesteldheid bij den kunstenaar. De voorstelling van een kunstwerk is in de allereerste plaats een geestestoestand, die den aanschouwer moet opvoeren naar een hooger levensgebied dan het hem omringende.

Hoe hooger het levensgebied, waaruit het kunstwerk groeit, is, hoe verder het kunstwerk van de schijnvormen der natuur zal afwijken. De Oostersche kunstenaars zijn hiervan ten volle doordrongen. Zij hebben zelfs 'n voorschrift de „Silpa Sastras”, waarin de ideëele proporties en kleuren voor hun figuren voorkomen. Thans dringt het kunstelement der vergeestelijking ook tot het Westen door en het begrip dat *kleur en vorm* gevoelselementen zijn, die in de kunst geheel gescheiden zijn van de natuur.

Dit begrip is niet plotseling ontstaan, maar langzaam gegroeid. Bij ons was het impressionisme er reeds een begin van. Bij het expressionisme, waartoe ik ook Kandinsky's kunst reken, bereiken wij een hooger waarnemingsgebied. In de toekomst ligt de zuivere, abstracte beelding, de schilderij, die zich niet meer bedient van natuurgevalletjes, maar die door kleur en vormcom-

1) Men versta hier: *als beginsel*, binnen de perken van de uiterlijke verschijning der dingen. De consequentie: *belangelooze schoonheid* door vernietiging dier uiterlijke verschijning (zonder de religieuze, symbolische associaties) hebben zij nooit aanvaard. Daarom heeft de nieuwe westersche kunst, de oostersche in geestelijke betekenis overtroffen.

posities de innerlijke aanschouwing van den kunstenaar op het vlak brengt. Wanneer wij ons dus voor een beeldend kunstwerk plaatsen, dan moeten wij ons richten tot de geesteshouding, die door kleur en vorm tot een organisme wordt. De fout, die wij steeds begingen bij het aanschouwen van subjectieve moderne kunstwerken, berustte hierop: dat wij de natuur tot maatstaf voor onze kunstwerken hebben genomen. Deze fout moeten wij nu te boven komen door de kunstwerken te meten naar hunne organische eenheid. De organische eenheid berust op drie grondelementen:

I. de geestestoestand of de ontroering;

II. kleur;

III. vorm.

Schilderen, opgevat als beeldende kunst, is niets anders dan het *juiste evenwicht vinden* tusschen deze drie grondelementen.

We zien dus, dat in deze organische eenheid de natuur absoluut kan worden uitgeschakeld en dat een zuiver beeldend kunstwerk vrij is van alle natuurelementen en ook vrij van sentiment.

In ons dagelijksch leven zijn er evengoed oogenblikken, waarop de innerlijke noodwendigheid ons expressionist maakt. Wanneer wij bij een brand of ander ongeval een massa menschen bijeenzien, dan komen wij thuis en zeggen: het stond er *zwart* van de menschen. In dit zwart lost zich de geheele *realiteit* op. Dit zwart is een voorbeeld van taalexpressionisme dat, hoewel gradueel verschillend, *hetzelfde* is als de gouden Indra, de groene watergod of de zilverwitte maangod der Hindoesche kunstenaars. Bij hen was, evenals bij de moderneren van heden, kleur en vorm symbool van het innerlijk. Wij zouden dit expressionisme ook overdrijving kunnen noemen; terecht zegt Auguste Rodin, dat de kunst begint bij de overdrijving. Zoo overdreef Michel Angelo den vorm, Rembrandt het licht; Van Gogh de kleur. Maar eens zal er een tijd komen, hij is reeds *begonnen*, waarin men de overdrijving

als het beginsel van alle stijlen zal begrijpen ; eens zal er een tijd komen, waarin men het begriippelijke zal verkiezen boven het natuurlijke in de kunst, dat zal de tijd van den grooten Europeeschen stijl zijn, den monumentalen, uniserveel-religieuzen stijl, waar wij in onzen tijd onmerkbaar in overgaan.

Wanneer wij den periodieken samenhang der verschillende ontwikkelingsfasen der schilderkunst begrijpen, dan kunnen wij drie zeer groote bewegingen constateeren.

- I. de begeerte, het visueel waarneembare vast te leggen.
- II. de begeerte het geestelijke vast te leggen door middel van het visueel waarneembare.
- III. de begeerte het geestelijke direct te beelden [door verhoudingen van vorm en kleur.

In Duitschland, waar de schilderkunst behalve door Grünewald en Dürer, geen groote vorderingen maakte, heeft zich een nieuw kunstbewustzijn geuit in de werken van Franz Marc.

Holland, dat zich in elke periode van zich herstellend kunstbewustzijn volledig uitte, heeft in Piet Mondriaan Huzsar, v. d. Leck e. m. een positieve stelling veroverd en het is te voorzien, dat zoodra de nijverheidskunst en de architectuur zich op de nieuw-Europeesche schilderkunst richten, deze door de samenwerking met de andere kunsten, zich een blijvenden stijl veroveren zal (afb. 24-39).

En hiermede hoop ik u, hoewel zeer beknopt, een beeld te hebben gegeven van de schilderkunst en hare ontwikkeling, om u zodoende iets nader te brengen in de waardeering voor een tijdvak in de geschiedenis der kunst, dat eenmaal als de groote reformatie zal worden aangeduid.

Ik heb gezegd.

Utrecht, 30 October 1915.

II. HET AESTHETISCH BEGINSSEL DER MODERNE BEELDENDE KUNST

Er wordt in dezen tijd veel gesproken en geschreven over de Beeldende Kunst. Dagelijks verschijnen geschriften over dit onderwerp en de kunst-geleerden en critici beijveren zich van elke tentoonstelling een uitvoerig verslag te geven. Deze verslagen worden in de dag-, week- en maandbladen in een speciale rubriek voor Beeldende Kunst afgedrukt. Onder Beeldende Kunst wordt dan verstaan: de schilderkunst en als aanhangsel daarvan de beeldhouwkunst. Hoe komt het dat de bouwkunst in deze rubriek niet behandeld wordt? Het komt, omdat de bouwkunst meerdere vakkennis vereischt, reden waarom de bouwkunst in vakbladen door vaklui behandeld wordt. Schilder- en beeldhouwkunst eischen minder vakkennis, ieder die wel eens op tentoonstellingen of in musea langs schilderijen geloopt heeft, wordt bevoegd geacht over schilder- en beeldhouwkunst een positief oordeel te hebben. Of dit oordeel eenig verband houdt met de beginselen van Beeldende Kunst doet er heelemaal niet toe, zoolang men nog maar kan zien wat de schildery voorstelt, dat beteekent: zoolang men op de schildery zekere bekende voorwerpen herkent, (als: potten, pannen, stoelen, bloemen, menschen, koeien enz.) kan men ook zonder vakkennis over deze potten, pannen, stoelen, bloemen, menschen, koeien enz. schrijven.

Wanneer we zoo'n verslag, dat de bedoeling moet hebben ons omtrent Beeldende Kunst in te lichten, doorlezen, komen we tot de overtuiging, dat de critici en kunstgeleerden van onzen tijd wèl het *woord* „Beeldende Kunst” kennen, maar niet het *begrip*, wèl de *letter*, maar niet den *geest*. Ontstellend is althans de groote verwarring die er betreffende het begrip der Beeldende Kunst in

't algemeen heerscht. Om een voorbeeld te noemen :

Een kunstrecensent beschrijft een schilderij waarbij de schilder uitging van een vrouwefiguur. Inplaats van na te gaan, in hoeverre de schilder erin geslaagd is zijn onderwerp *beeldend om te zetten*, aesthetisch te interpreteren, krijgen we een filosofische verhandeling over de Vrouw. De kunstrecensent deelt de geheele vrouwenwereld in verschillende categorieën, spreekt ons over haar deugden en ondeugden, over haar hartstochten en perversies. Aan het slot van zijn verhandeling is de kunstrecensent geheel vergeten dat hij het over Beeldende Kunst moest hebben en tracht zijn fout te herstellen door van den schilder in quaestie te zeggen, dat hij een uitmuntend of slecht vrouwenschilder is. Is het uitgangspunt van den schilder een koe, dan is de schilder een uitmuntend of slecht koeienschilder. Hij is een uitmuntend schilder, wanneer hij in staat is door de aanwending van verven de *illusie eener natuurlijke werkelijkheid* op te wekken, hij is een slecht schilder wanneer hij niet bij machte is of schijnt te zijn, door de aanwending zijner verfstoffen de illusie eener bekende realiteit op te wekken. Tijdens het z.g.n. *impressionisme* werd den schilder een kleine vrijheid gelaten, hij mocht ook iets van zichzelf in de verfstoffen mengen, iets van zijn hart of iets van zijn geest. Dit noemde men dan „temperament”, „visie”, „ziel” enz. Verder gaan was bepaald onfatsoendelijk. Te pogen in plaats van een *naturalistische*, een *geestelijke illusie* op te wekken, is het toppunt van onbeschaamdheid. Op die manier zou een kunstenaar een standpunt innemen, waarop critici en kunstgeleerden hem niet kunnen volgen. Daarom raadde men hem terug te keeren tot zijn pannen, stoelen, bloemen en menschen. Een schilder moest zich bij zijn leest houden, maar wat zijn „leest” is, daar werd niet naar gevraagd.

Wat het beteekent een schilder van menschen of bloemen te zijn, is met betrekking tot *Beeldende Kunst* n even duister raadsel, 'n even geheimzinnig verschijnsel

als 'n schilder van koeien, van de zee, van de vrouw, of het landschap te zijn. Het eenige wat wij er met berispte zekerheid uit kunnen opmaken, is: of de schilder is niet een schilder van schilderijen, of de criticus kent wel het woord „schilderkunst”, maar niet het begrip en bevond zich bij het beschouwen van het werk aan den *tegenovergestelden* kant van het kunstwerk als zóódanig.

Het spreekt vanzelf, dat hierdoor de voor het publiek zoo noodlottige begripsverwarring ontstaat. Noodlottig, omdat de aandacht van den beschouwer geconcentreerd wordt op het *practisch-naturalistische* en niet op het *beeldend-aesthetische* van het werk. De reden van deze begripsverwarring is, dat het beoordeelen en bespreken van schilderkunst meestal aan leeken wordt overgelaten, iets wat op geen enkel ander gebied geduld zou worden. Het spreekt dus vanzelf, dat, waar het practisch naturalistische, de voorstelling, steeds meer en meer op den achtergrond raakte, ja ten slotte geheel verdrongen werd door het beeldend-aesthetische, de kunstgeleerden en critici steeds minder over het kunstwerk wisten te zeggen, omdat hun maatstaf „de natuur”, aan het moderne kunstwerk onttrokken werd en zij ten slotte wel moesten eindigen het nieuwe kunstwerk naar den duivel te wenschen. Deze houding van menschen, die in het openbaar over kunst spreken, heeft er niet weinig toe bijgedragen het publiek, vooral het Nederlandsche, wantrouwend te maken tegenover de nieuwe kunstrichtingen.

Gelukkig, dat thans het keerpunt gekomen is, waarop de kunstenaars het niet beneden zich achten, ja het zich tot plicht rekenen over hun eigen vak te spreken en te schrijven.

Dat ondanks de documenten die vroegere generaties ons hebben nagelaten, een zoo groote begripsverwarring betreffende de Beeldende Kunst mogelijk is, is het bewijs voor mijn bewering, dat zij, die het zich tot plicht rekenen over Beeldende Kunst te schrijven, de leeken-critici en schijngeleerden, wel het woord, maar niet de

beteekenis ervan kennen. Want, indien zij de kunstwerken van vroegeren tijd vanuit de beginselen en eischen der Beeldende Kunst beschouwden, dan zouden zij niet zulke grove vergissingen begaan ten opzichte der werken van Beeldende Kunst van hun eigen tijd. Zij zouden bespeuren, dat datgene, wat Michel Angelo, Rafaël, Da Vinci e. a. bedoelden, het *wezen* uitmaakt van dezelfde kunstwerken, waarvoor zij nu hun gezicht tot een grijns vertrekken, ik bedoel de werken van Picasso, Kandinsky, Archipenko, Mondriaan, e. a.

De kunst van onzen tijd staat volstrekt niet zóó ver af van de kunst der Gothiek of der Renaissance. De moderne kunst staat daarmee in oorzakelijk verband. Het verschil tusschen de schilderkunst der Renaissance en de moderne schilderkunst van onzen tijd bestaat slechts hierin : dat uit deze laatste alle bestanddeelen, die niet tot de Beeldende Kunst behooren, verwijderd zijn.

De kunst der traditie was rijk aan *schijnwaarden*. Deze schijnwaarden (religie, literatuur, allegorie, anatomie, perspectief) nemen in de kunst der traditie een belangrijke plaats in, zij verdringen zelfs voor een groot deel de wezenlijke of de aesthetische waarden. Nu werd het de opgave van onzen tijd alle schijnwaarden uit het kunstwerk te verwijderen en te vervangen door wezenlijke, beeldende waarden, om zodoende *het schilderij* als aesthetisch product zelfstandig te maken. Door in een werk van beeldende kunst alle bijkomstige elementen, — dat zijn alle elementen die den zuiver aesthetischen indruk schaden — te verwijderen, zal het kunstwerk meer dan ooit voorzien in de *geestelijke behoefte*.

De kwestie is inderdaad zeer eenvoudig, wanneer wij de *doelmatigheid* van het kunstwerk voor oogen houden. Wanneer dus de vraag gesteld wordt : „wat is een kunstwerk in den besten zin”, dan moet daarop geantwoord worden : „*een kunstwerk in den besten zin is een product van den geest dat voorziet in de aesthetische behoefte*”.

Wanneer in deze verhandeling het woord *aesthetisch*

gebruikt wordt, dan verzoek ik u vriendelijk deze uitdrukking niet op te vatten in den dogmatischen zin, waarin de kunstgeleerden dit woord gebruikt en misbruikt hebben, maar als *die geestelijke functie*, welke wij *schoonheidsontroering* noemen, en welke door het product zelf en niet door de voorstelling veroorzaakt wordt.

Om tot het wezen van een beeldend kunstwerk, uit welk tijdperk of van welken aard doet er niet toe, door te dringen, dienen wij te beginnen ons rekenschap te geven van het wezen der eenvoudigste voorwerpen uit onze omgeving.

Het wezen der eenvoudigste dingen b. v. van gebruiksvoorwerpen, wordt bepaald door de functie die aan die voorwerpen ten grondslag ligt. Aan deze functie ontleenen de dingen niet alleen hun naam, maar ook hun *constructie* en *vorm*.

Het wezen van den *stoel* wordt niet gevormd door de pooten, de leuning, de zitting, maar pooten, leuning en zitting *ontstaan* uit de functie, die *het zitten* is. Deze functie bepaalt de constructie en den vorm van den stoel. Constructie en vorm van den stoel worden dus in de eerste plaats bepaald door de *stoffelijke doelmatigheid*.

Met deze stoffelijke doelmatigheid of de *practijk* staan alle dingen in oorzakelijk verband.

Zoodra een voorwerp aan zijn stoffelijke doelmatigheid beantwoordt, dus practisch verzadigd is, treedt een ander, fijner element op. Met de bevrediging der stoffelijke behoefte ontstaat geleidelijk de *geestelijke behoefte*.

De eerste openbaring van deze geestelijke behoefte was, met betrekking tot de kunst, de primitieve *versiering*. De versiering beantwoordde aan een anders geaarde doelmatigheid dan de stoffelijke n.l. aan de geestelijke.

De geestelijke doelmatigheid is het aesthetisch element, dat zich niet alleen *naast* de stoffelijke handhaaft, maar deze laatste in sommige voorwerpen *overwint* of geheel *verdringt*. Zulke voorwerpen nu, waarin de geestelijke doelmatigheid of het *aesthetische*, de stoffelijke doel-

matigheid of het *practische* verdrongen heeft, noemen wij kunstwerken in den hoogsten zin, als : werken van muziek verzen, drama's, beeldhouw- en schilderwerken. Aan deze ligt de *aesthetische functie* ten grondslag.

Door den aard der functie die aan hen ten grondslag ligt, verschillen zij *essentieel* van de gebruiksvoorwerpen, die slechts goed zijn wanneer ze voorzien in een *stoffelijke* behoefte.

Tusschen deze beide in staan de werken, die zoowel aan de stoffelijke als aan de geestelijke doelmatigheid beantwoorden. Werken, die zoo wel aan de stoffelijke als aan de geestelijke doelmatigheid beantwoorden, zijn werken der bouwkunst. Aan deze ligt *zoowel de praktische als de geestelijke functie* ten grondslag. Een bouwwerk is goed, wanneer het zoowel stoffelijk als geestelijk doelmatig, dus *practisch-aesthetisch* is. Naarmate de bouwmeester de praktische elementen aesthetisch verwerkt, zal het gebouw als kunst stijgen. Dit nu is de opgave van onzen tijd en het is van belang op te merken, dat de bouwkunst daarin met de moderne schilder- en beeldhouwkunst eenige overeenkomst vertoont.

Ook de moderne schilder tracht alle stoffelijk-doelmatige of praktische elementen in geestelijk-doelmatige of aesthetische om te zetten. In de bouwkunst is een volledig aesthetische omzetting in dezen zin niet mogelijk omdat de bouwkunstenaar altijd rekening moet houden met de stoffelijke doelmatigheid. De schilder van vóórheen was eveneens aan het praktische gebonden. Julius II zal niet tegen Michel Angelo gezegd hebben : „ik wil beeldende kunst in de Sixtijsche kapel hebben”, maar ik denk dat Julius II Michel Angelo opdroeg een zeer nadrukkelijke voorstelling te geven van de Genesis. De geestelijke doelmatigheid bestond voor Julius II niet in de Beeldende Kunst, maar in de Religie en daar hij de macht van deze laatste door de eerste bevestigd wilde zien, was de Beeldende Kunst slechts *middel* en niet *doel*. Dat Michel Angelo ondanks deze voorstelling

toegaf aan zijn beeldend bewustzijn, neemt niet weg, dat zijn kunst min of meer *practisch-doelmatig* bleef. Geleidelijk werd de voorstelling ondergeschikt aan den beeldenden inhoud en wanneer wij de geschiedenis van de ontwikkeling der schilderkunst raadplegen, zullen wij bemerken, dat die ontwikkeling er een is van stoffelijke naar geestelijke doelmatigheid. De sporen van deze ontwikkeling vinden wij ook in onze maatschappij terug. Menschen, wier leven alleen gebaseerd is op de praktijk, kunnen aesthetische producten ontberen, zij wier leven practisch verzadigd is, zullen naar kunstvoorwerpen uitzien.

Daar de schilderkunst dus gebonden bleef aan de religie, de allegorie enz., bleef in haar een practisch element aanwezig. Geleidelijk werd dit practisch element, waartoe ook gerekend moet worden: het portret, voorstellingen ontleend aan de geschiedenis, de moraal enz., kortom, globaal genomen „de voorstelling”, verdrongen door het aesthetische element. Hoe sterker het beeldend bewustzijn van den kunstenaar was, hoe meer hij het practische of de voorstelling ondergeschikt maakte aan het aesthetische.

Langs dezen weg heeft zich door de eeuwen heen de schilderkunst van *practische afhankelijkheid* naar *aesthetische zelfstandigheid* ontwikkeld. Eerst wanneer het kunstwerk aesthetisch zelfstandig is, kan het zijn eigen beeldende functie verrichten. Verscheiden kunstwerken der traditie toonen ons het verlangen naar deze zelfstandigheid. M.i. put dan ook de moderne kunst haar bestaansrecht uit de traditie. Wij treffen in de schilderkunst van het verleden werken aan, waarin een figuur of een groep van figuren ondergeschikt is gemaakt aan het beeldend beginsel der compositie. Bij Rafaël is dit zeer sterk (afb. 6). Van den Franschen schilder Ingres is een werk in het Louvre te Parijs, la Source, waarin een vrouwefiguur de plaats eener in het werk domineerende lijn inneemt. Rodin neemt

deze lijn of beeldende beweging weer over en past haar toe in zijn *L'Age d'Airain*. Het spreekt vanzelf, dat het onderwerp of de natuur slechts dient als vulsel voor den beeldenden vorm. Daarom kunnen wij bij zulke werken, waar het beeldend beginsel hoofdzaak, het onderwerp bijzaak is, van een *schijn-onderwerp* spreken. Het onderwerp, figuur, huis, boom, wat het ook zijn mag, doet slechts dienst als Leit-motiv. Bij gebrek aan een zuiver-aesthetischen vorm voor de Idee, bleef dit schijn-onderwerp nog lang gehandhaafd.

Tijdens de Gothiek maakte het onderwerp een *wezenlijk* bestanddeel van het kunstwerk uit, omdat de voorstelling van het religieus gevoel *innerlijk* met den beeldenden vorm verbonden was, het kunstwerk voldeed dus volledig aan de geestelijke behoefte van dien tijd.

Van de Italiaansche Renaissance tot de kunst van Paul Cézanne blijft het onderwerp gehandhaaft, doch is niet meer innerlijk met het beeldend bewustzijn van den kunstenaar verbonden, reden waarom het een schijn-onderwerp is. In de kunst van Paul Cézanne is 't onderwerp, om 't even waaruit dit bestaat, het Leit-motiv, dat over het heele vlak de beeldende compositie vergezelt (afb. 18).

Eerst na Cézanne wordt door de kubisten den zelfstandigen vorm voor het kunstwerk gevonden en het *schijn-onderwerp* daaruit verwijderd. Nu treedt voor het schijn-onderwerp, beeldende verhouding in de plaats. De vorm van het kunstwerk *ontstaat* uit het beeldend principe en de schildering wordt een *organisch* zelfstandig-aesthetisch product, waarin uiterlijkheid (natuur) en innerlijkheid (geest) in evenwicht zijn.

Dit is het nieuwe kunstwerk.

Het nieuwe kunstwerk wordt ons in twee vormen aangeboden, in „gebonden” en in „ongebonden” vorm. De gebonden vorm wordt vertegenwoordigd door Picasso en zijn school, de plastische en vlakke kubisten. De ongebonden vorm door Kandinsky en de expressionisten.

In beide is het schijnonderwerp vervangen door de beeldende verhouding. Het onderwerp wordt *uitgangspunt*. Dit kan zijn een aan de natuur ontleende vorm of handeling. Deze vorm of handeling wordt het beeldend probleem. Dit probleem door kleur-, vorm-, en ruimteverhouding op te lossen, is de opgave van den modernen beeldenden kunstenaar. Op dezelfde wijze als tijdens de Gothiek uit den gebogen tak de *boogvorm* in de bouwkunst ontstond, op dezelfde wijze ontstaat uit de redelijke, bezonken aanschouwing van den natuurvorm de *edele of beeldende* vorm.

In de Oostersche kunstwereld is deze vorm reeds sedert eeuwen erkend en dient als hoogste stof der uitbeelding, vandaar dat de kunst der Javanen, Chineezen en Japanners meer *karakter* vertoont dan de Europeesche. Vergelijken wij de kunst dezer volken met de Europeesche, dan komen wij tot de conclusie, dat deze laatste nog nooit een bepaald *karakter* gehad heeft. De kunst van Europa is dus karakterloos, het is eerst in deze eeuw, dat er bewust naar gestreefd wordt de kunst eenig karakter te geven en het spreekt vanzelf, dat dit voor de beeldende kunst een *beeldend* karakter zijn moet. De eerste, die zich dit bewust werd, was de Fransche schilder Cézanne. Hij begon de natuur beeldend te zien en herleidde haar vormen tot de mathematische als: kogel, kegel, paralellopidium, kubus en pyramide.

Dit beteekent de wedergeboorte der schilderkunst.

Tot Cézanne was de schilderkunst een werken van *buiten* naar *binnen*, dat beteekent, dat de schilders, uitgaande van den uiterlijken vorm en de kleur der dingen, steeds meer naar het karakter zochten. Toen het wezen der natuur, dat met betrekking tot de schilderkunst *als beeldende kunst* niet anders zijn kan dan het zuiver *aesthetische* of *beeldende*, gevonden werd (door het geometrische temperament: Cézanne en door hen die na hem kwamen: de kubisten), werd de schilderkunst een werken van *binnen* naar *buiten*.

Dit is de moderne kunst, haar wezen en de kern harer aesthetische zelfstandigheid.

In het moderne schilderij of beeld gaat het *Begrip* de *Natuur* vervangen, een boom heeft voor den beeldenden kunstenaar geen andere beteekenis dan die van een *verticale ruimterichting*, enz. Het is voor den beeldenden kunstenaar slechts van belang hoe vorm, ruimte en kleur zich onderling tot elkaar verhouden.

De werkzaamheid van den beeldenden kunstenaar bestaat hierin : de menigvuldigheid zijner beeldende indrukken, de menigvuldigheid der verhoudingen, tot een ordelijk en rustig aesthetisch geheel te brengen. Slechts een werk, dat op deze wijze organisch ontstaat, kan een beeldend kunstwerk genoemd worden en zijn *aesthetische functie onbelemmerd verrichten*.

In de muziek ligt de opgave in het *muzikaal* verwerken van een of ander gegeven.

In de beeldende kunst ligt de opgave in het *beeldend* verwerken van een of ander gegeven.

De eersten, die zich van de ware beteekenis der beeldende kunst in verband met schilder- en beeldhouwkunst, bewust werden, waren de kubisten (afb. 21).

De kubist werkt de natuurvormen, die hem tot uitgangspunt dienen, beeldend om. Door den natuurvorm te abstraheeren en den mathematischen naar voren te brengen, houdt hij den zuiver beeldenden of kunstvorm over. Dit is de geestelijke. De geestelijke is de innerlijke. De innerlijke is de aesthetische.

Voor den kubist of *beeldenden schilder* — want kubist is eigenlijk een spotnaam voor wie niet imiteert — is het voorwerp het *argument* der Ruimte. Aan elk voorwerp gaat de ruimte vooraf. Beeldende kunst is ruimte-kunst. Het voorwerp is voor den beeldenden kunstenaar het zinnebeeld der universeele ruimte en zooals het *tijdschema* der opeenvolgende tonen, tot 'n *eenheid* verbonden, de *melodie* vormt, zoo vormen tijd- en ruimte schema van het voorwerp, tot 'n eenheid verbonden, het

beeldende *vormschema*. Vormt het schema der opeenvolgende tonen, in tijd, de melodie (het voortgaande element) in de muziek, het schema der ruimteverhoudingen vormt de harmonie (het staande element) in de schilderkunst.

Met het stoffelijk doelmatige — b.v. te weten dat het voorwerp van steen of van hout is — heeft de beeldende kunstenaar niets te maken. Voor hem is slechts het geestelijk doelmatige, het abstracte, van belang.

De beeldende onderdeelen van een schilderij moeten zóódanig gerangschikt zijn, dat zij door gemeenschappelijke samenwerking een aesthetische functie kunnen verrichten. Zoolang de natuurvormen, die als aanleiding tot de schilderij dienen, niet aesthetisch zijn verwerkt, dus embryologisch blijven, is er van een zuiver beeldend kunstwerk geen sprake.

Vanuit dit besef, dat in een zuiver beeldend kunstwerk alles een aesthetische houding moet aannemen, is elk kunstwerk waarin wij andere dan beeldende elementen aantreffen, als : naturalistische, religieuze, ethische enz. onzuiver, d. i. *karakterloos*.

Zoolang wij meenen, dat het beeldend kunstgewrocht een anderen inhoud moet hebben dan een aesthetischen, een andere doelmatigheid dan een geestelijke, zoolang wij vasthouden aan het begrip, dat schilder- en beeldhouwkunst begrensd zijn tot het meer of minder aesthetisch afbeelden van zekere objecten en niet in staat zouden zijn een gegeven geheel beeldend zuiver, d. i. *tot niets dan verhouding*, te verwerken, hebben wij geen juist begrip van zelfstandig beeldende kunst en zullen wij den stijl van onzen tijd, *den Stijl van Verhouding*, niet verstaan.

De stijl van onzen tijd kenmerkt zich door de begeerte naar meerdere abstractie.

Deze abstractie naar den vorm of naar de kleur was in de beeldende kunst aller tijden en volken min of meer voorhanden. Na elk tijdperk van naturalisme volgt een tijdperk van meer *bezonken aanschouwing*. Deze aan-

schouwing is meer intellectueel dan sensitief. Uit deze intellectuele aanschouwing komt vanzelf de behoefte naar ontleding voort. Het Begrip vervangt de Natuur, de vorm waarin de ontroering of de aanschouwing gevat wordt, wordt geestelijker en er ontstaat *stijl*.

Stijl kan slechts dóór de natuur heen ontstaan; de natuur moet eerst volledig gekend zijn, wil uit den natuurlijken vorm een stijlform ontstaan. Om ons tot den vorm te bepalen, zouden wij van een *beneden-natuurlijken* van een *natuurlijken* en van een *overnatuurlijken* vorm kunnen spreken.

Een beneden-natuurlijke vorm is een vorm, die niet bij machte is de illusie van de natuur bij den beschouwer op te wekken. Een natuurlijke vorm is een vorm, die de illusie en de ontroering der natuur suggereert. De over-natuurlijke vorm is de *uit bezonken aanschouwing* verkregen vorm, de universeele of stijlform, de aesthetische, welken ik in deze verhandeling ook wel den *beeldenden* genoemd heb. Slechts deze vorm is in staat die geestelijke sfeer te scheppen, waarin de schoonheid aanschouwd wordt. Het spreekt vanzelf, dat uit deze de practische zin verdwenen is. Daarvoor is in de plaats gekomen de geestelijke zin.

Het komt mij nu voor, dat de moderne, beeldende kunstenaar zich van zulke vormen en kleuren bedient.

Wanneer wij nu even terugkeeren tot het voorbeeld in het begin van mijn voordracht gebezigd, betreffende het wezen van den *stoel*, waaraan het *zitten* als functie ten grondslag ligt en wij passen dit eens op het „kunstwerk” toe en wij vragen: welke *functie* ligt aan het kunstwerk in den besten zin, ten grondslag, dan krijgen wij ten antwoord: de *aesthetische functie*. Het kunstwerk moet voorzien in een geestelijke behoefte wil het goed zijn en het zal goed zijn, naarmate de aesthetische functie onbelemmerd — dat beteekent, zonder dat die functie verstoord wordt door naturalistische of andere elementen in de schilderijs — kan plaats hebben.

Het spreekt dus vanzelf dat het kunstwerk het meest aan zijn doel zal beantwoorden, wanneer het samengesteld is uit aesthetisch ver- en doorgewerkte vormen en kleuren (verstrakten vorm, verdiepte kleur).

Vraagt men mij nu : hoe komt de kunstenaar aan die vormen en kleuren, *maakt* hij die *willekeurig*, dan antwoord ik : hij maakt ze niet willekeurig, maar ze *ontstaan onwillekeurig* uit zijn beeldende aanschouwing der natuur.

Vraagt men mij nu : wat is dat, een beeldende aanschouwing van de natuur, dan antwoord ik : het is — in tegenstelling met de realisten, die de dingen stoffelijk-doelmatig zagen en toonden, in tegenstelling met de naturalistische-impressionisten, die de dingen naturalistisch zagen en toonden — de voorwerpen in hun universeel-beeldend-aesthetisch wezen aanschouwen en toonen.

Zooals de musicus de natuur muzikaal *ondergaat*, zoo ondergaat de beeldende kunstenaar haar *beeldend*. Noch voor den eerste, noch voor den tweede bestaat de natuur in de eerste plaats in naturalistisch-practischen zin. Voor den musicus heeft de natuur slechts een *muzikale*, voor den beeldenden kunstenaar slechts een *beeldende* beteekenis. Niet de stof-eigenschap van een voorwerp, maar het *beeldend lokaal-teeken* is voor hem van belang. Zoo is hem een flesch *niet* (in de eerste plaats) een voorwerp van glas, maar de flesch is voor hem de zichtbare bepaling van een ruimterichting.

Aan het beeldend bewustzijn gaat de ruimte vooraf. De beeldende kunstenaar *rangschikt*, *vermenigvuldigt*, *meet* en *bepaalt* de overeenkomsten en verhoudingen van vormen en kleuren tot de ruimte. Elk voorwerp heeft voor hem een zeker verband met de ruimte, is er het beeld van. Een zeker aantal voorwerpen levert hem zijn vorm- en kleurschema. Bij een voortdurend veranderend ruimteschema, dus bij een voorwerp in beweging, ontstaat een tijdruimte-schema. Het vermogen om daaruit een harmonisch-melodisch geheel te vormen is de werkzaamheid van den beeldenden kunstenaar.

Ik geloof, dat ten opzichte der bouwkunst hetzelfde geldt en dat de moderne schilder, beeldhouwer en bouwkunstenaar elkaar in dit beeldend bewustzijn ontmoeten ; alleen met dit verschil, dat de bouwkunst niet alleen aan de geestelijke, maar ook aan de stoffelijke behoefte moet beantwoorden. Aan het gebouw ligt de Ruimte ten grondslag. Het beeldend bewustzijn van den bouwmeester moet zich dus op het begrip van de Ruimte grondvesten. De verhoudingen, waarin de vormen staan tot de Ruimte bepalen het rythme en de *aesthetische* waarde van het gebouw. Als zoodanig is het gebouw een gematerialiseerd schema van de ruimte.

De punten welke het gebouw — zoowel *interieur* als *exterieur* — met de ruimte verbinden, kunnen wij het beeldende vormschema noemen.

Hoe meer die punten op de universeele ruimte zijn afgezet, hoe monumentaler het gebouw zal zijn.

Naar den aard der stoffelijke doelmatigheid, waaraan het gebouw moet beantwoorden, zal het geheel van *binnen* naar *buiten* van de functie, — dus expressionistisch — aesthetisch worden opgelost.

Het *exterieur* zal dus als vanzelf uit het *interieur* ontstaan. Beide zullen één organisch geheel vormen : het Gebouw.

De opgave van den bouwmeester bestaat dus hierin : de stoffelijke doelmatigheid zoo volledig mogelijk aesthetisch te verwerken, zonder dat de eerstgenoemde hieronder lijdt.

De moderne bouwkunstenaar scheidt van de *practische functie* uit. Deze functie behoort tot het *centrum* van het bouwplan ; van dit centrum uit gaat hij *excentrisch* beeldend te werk. Het constructie-plan ontstaat vanzelf uit de praktische functie. Eerst dan, wanneer de constructie harmonisch is, begint de *aesthetische functie*.

Zoo groeit het werk vanzelf uit de stoffelijke doelmatigheid naar de geestelijke.

Wanneer wij nu in aanmerking nemen, dat het moderne

schilder- en beeldhouwkunstwerk van onzen tijd op dezelfde wijze ontstaat en dat voor het abstracte kunstwerk dezelfde beeldende principes gelden, dan zal het ons duidelijk worden in welke richting de beeldende kunsten zich gemeenschappelijk bewegen en waarin zij elkaar wederkeerig kunnen aanvullen : in de aesthetische overzetting van de materie, door verhouding.

Zooals tijdens zekere stijlperioden de verschillende vormen der beeldende kunst gemeenschappelijk één levenshouding belichaamden — hetzij die voortkwam uit de Religie (de Gothiek) of uit de Hoovaardij (de Renaissance)— zoo werpt de moderne kunst het verlangen en de mogelijkheid voor zich uit eener monumentale, samenwerkende kunst. Daarin bestaat het gemeenschappelijk ideaal der kunsten.

Het gevoel, dat de moderne kunstenaars moet verbinden, is de begeerte naar een volledige uitdrukking der *Beeldende Idee*.

Nu is het wel eigenaardig in dit verband op te merken, dat het beeldend bewustzijn van den modernen schilder als 't ware vanzelf in die richting wordt geleid ; met de vernietiging der perspectief door de kubisten en expressionisten, veroverde de schilder zich weder zijn rechtmatig eigendom : het Vlak. De herovering van het vlak heeft de behoefte doen ontstaan naar het monumentale vlak op vlak te schilderen : de fresco-schildering in haar diepste beteekenis. Verder ontstond de oplossing van het glas-in-lood probleem, dat embryonaal in de traditie voorhanden was en in dezen tijd zijn volledige ontwikkeling vindt in de moderne glas-en-lichtkunst. Zoo vindt ten slotte de absolute schilderkunst haar volmaakte uitdrukking in de kleurige en vormelijke verwerking in het interieur.

Deze verwerking kan slechts dan volledig bereikt worden, wanneer de edelste der beeldende werklieden van onzen tijd, de volstrekt-moderne, van een *algemeen* stijlbewustzijn doordrongen zijn. Het dilettaantisme der

half-modernen, dat nu zoo welig tiert, doodt dan zichzelf.

De monumentaal-beeldende kunst ligt voor ons. Daarin zullen alle uitingsvormen (bouw-, beeldhouw- en schilderkunst) harmonisch — d.i. elk afzonderlijk winnende door medewerking eener andere — tot verwezenlijking van Eenheid komen. Hierdoor zal de Beeldende Kunst een tijdperk beleven van een monumentaal-organischen stijl, waarin het beeldend vermogen der kunsten, door de verhouding waarin de kunstenaars tot de nieuwe kunstmiddelen staan, de schoonste harmonie tusschen *stoffelijke* en *geestelijke* doelmatigheid zal voortbrengen.

Haarlem 1916.

III. DE STIJL DER TOEKOMST

Het zal u niet zijn ontgaan, dat zich sinds een tiental jaren een ander streven in de beeldende kunsten openbaart. Zoowel in de architectuur, in de beeldhouw- als in de schilderkunst heeft zich dit nieuwe streven uitgedrukt. Wanneer ge de stad Amsterdam bezoekt, zult ge het oude archaïstische beursgebouw op den Dam, vervangen zien door een ander op het Damrak, heel anders van bouw dan het vroegere. Bezoekt ge de musea, dan moet het u opvallen in de zalen van oude kunst, zooveel minder belangstelling aan te treffen dan op de dagelijksche tentoonstellingen van moderne kunst. Wanneer ge de dagbladen en periodieken doorziet, zult ge daarin verschillende artikelen over Beeldende Kunst aantreffen en bij een nadere kennismaking zult ge gaan beseffen, dat in de openbare meening een ware strijd is uitgebroken betreffende het probleem der Beeldende Kunsten. Niet slechts in uw eigen land maar bijna over geheel Europa en zelfs in Amerika neemt dit probleem naast het probleem van den volkerenstrijd, een belangrijke plaats in, althans belangrijk genoeg om ieder, die met het artistiek en intellectueel leven van zijn tijd op de hoogte is, te interesseeren. En dat ook gij er u voor interesseert, bewijst uw tegenwoordigheid hedenavond, waarop ik mij tot taak heb gesteld u, voor zoover dat in een kort overzicht mogelijk is, met de *beteekenis* en het *doel* van het nieuwe streven in de beeldende kunsten op de hoogte te stellen.

Ongeveer een 35 jaar geleden¹⁾, omstreeks 1880, had

¹⁾ Ik dien er even op te wijzen, dat deze beweging oorspronkelijk en willekeurig was, terwijl de nieuwe beweging van heden oorspronkelijk (in Holland voor het eerst!) is.

er eveneens een dergelijke reactie in de beeldende kunst plaats. Deze reactie onderscheidt zich van die van onzen tijd voornamelijk hierin, dat zij meer plaatselijk was en zich niet over alle takken der kunst uitstreckte. Zij betrof voornamelijk de schilderkunst en de poëzie. Holland nam ook deel aan deze reactie en de kunstenaars, welke dit nieuwe streven belichaamden (Vincent van Gogh, de Marissen, Kloos, v. Deyssel enz.) hebben reeds lang een voorname plaats in de openbare waardeering veroverd. De reactie van 1880 vertoont echter in wezen een overeenkomst met die van thans. Deze overeenkomst bestaat hierin :

De beeldende kunsten van traditioneele invloeden te zuiveren, zelfstandig te maken en zoodoende in nieuwe banen te leiden.

I.

Kunst is een doel op zichzelf. Voor het eerst beseften dit de impressionisten van omstreeks 1880, vandaar dat hun devies luidde : *l'art pour l'art*. De plaats welke de kunst in *onze* samenleving moet innemen is : te voorzien in de aesthetische behoefte. De mensch immers toont naast een stoffelijke ook een aesthetische behoefte en de kunst is de aangewezen stof om in deze behoefte te voorzien. Deze aesthetische behoefte is van geestelijken aard d.w.z. zij gaat van onzen geest uit. Waar de kunst in deze behoefte voorziet, is zij geestelijk-doelmatig d.w.z. zij bevredigt onzen *geest*. Wanneer dus het kunstwerk met zichzelf in tegenspraak is en een andere beteekenis gaat hebben dan een aesthetische, is het of een onzuiver of in 't geheel geen kunstwerk. Zulk een werk *gedraagt zich als* een kunstwerk maar is het niet.

De hier uitgedrukte gedachten nu vormen, zeer in 't kort, het wezen der kunstvorming van onzen tijd.

II.

Een der voornaamste kenmerken dezer kunstervorming

is het bewustzijn, dat het kunstwerk om zijn zelfs wille, — dus niet ter wille van het onderwerp — ons moet voldoen. De definitie als zou kunst datgene zijn, wat gemaakt is met de bedoeling een emotie te geven, laat ook onzuivere kunstuitingen toe. Of een schilderij of beeld ons al een emotie geeft, bewijst nog volstrekt niet, dat wij met een kunstwerk te doen hebben. Het hangt immers van den aard dier emotie af, of een schilderij of beeld enz., al dan niet een zuiver kunstwerk is. Evenmin als de emotie, zonder meer, een waarborg is, dat wij met een kunstwerk te doen hebben, evenmin is de bedoeling van den kunstenaar bij ons deze emotie op te wekken, een waarborg, dat de maker ook inderdaad een kunstwerk voortbrengt. Gij zult mij nu kunnen vragen, welke bedoeling de kunstenaar dan heeft en ik antwoord u : heelemaal *geen* bedoeling.

De kunstenaar brengt uit zijn *aard* een kunstwerk voort, omdat zijn aard aesthetisch is. Er is zelfs geen plaats voor een bedoeling. Wat de kunstenaar verlangt is, dat hetgeen hij maakt, volgens zijn aard is ; d.w.z. dat het voortbrengsel zijn aesthetische ervaringen van de realiteit uitdrukt. Want aangenomen dat zijn aard aesthetisch is, zullen zijn ervaringen daaraan gelijk, dus aesthetisch zijn. Met eenige vergelijkingen zal ik dit aantoonen en zult ge mij, waar ik in de verdere ontwikkeling van mijn onderwerp het woord „aesthetisch” bezig, nog beter verstaan. Ik acht dit des te meer noodig, waar ik heb ervaren, dat aan het woord „aesthetisch” verschillende begrippen worden verbonden.

III.

Een kunstenaar ervaart hetgeen hem omringt anders dan een niet-kunstenaar. Bij het zien van een boom zal de tuinman een andere ervaring hebben dan de botanicus, deze weer een andere dan de houtkooper, de houtkooper weer een andere dan de landschapschilder

en deze weer een andere dan de musicus. De tuinman zal bij het zien van een boom terstond herkennen wat voor *soort* boom het is. Hoe *oud* de boom is. Of hij gezond of ziek is, enz. De botanicus bepaalt zich niet tot deze ervaringen, maar gaat nog verder. Hij zal bij het zien van den boom, weten tot welke familie hij behoort, in welke landen hij groeit. Hij zal het blad tot een zekere groep kunnen rangschikken en nog veel meer. De houtkooper ziet in den boom een zeker aantal planken van die of die houtsoort en hetgeen den tuinman of den botanicus aan den boom interesseert zal hem geheel of gedeeltelijk onverschillig laten. Den landschapschilder laten al deze soort dingen onverschillig. Het kan zelfs gebeuren, dat de meest onoogelijke boom, waar tuinman, botanicus en houtkooper den neus voor ophaalden, hem juist speciaal interesseert. Hij ziet den boom niet *volgens* de plantkunde, of *volgens* de praktijk, maar hij ziet den boom *volgens* de kunst. Voor hem is de boom een probleem van licht-en schaduwverhoudingen, of lijn-, vlak-, lichaam- en ruimteverhoudingen. In 't kort, zijn ervaring van den boom is een aesthetische en naar zijn vermogen zet hij den natuurlijken boom in stijl om.

Het kan dus nooit in de bedoeling van den kunstenaar liggen, den boom als boom *volgens de plantkunde* weer te geven, maar wèl zijn aesthetische ervaringen van den boom. Volgens deze ervaringen *verklaart* de schilder den boom door een kunstwerk, d.w.z. de boom wordt door hem opnieuw voortgebracht en dit voortbrengsel heeft niet een *natuurlijke* maar een *geestelijke* beteekenis.

Dat dit zoo is, bewijst het volgende. Gesteld de botanicus zou eveneens een tekening geven van den boom, dan zou hij alles teekenen wat hij van den boom *weet*. Er zou een wetenschappelijke tekening van den boom ontstaan, welke voor de studie der botanie wellicht van onschatbare waarde, maar voor de kunst waardeloos zou zijn. Heel anders dan de schilder, zal zich de musicus tot den boom uit ons voorbeeld verhouden. Den musicus

zal het *hoorbare* aan den boom interesseeren. Hij zal b.v. het ruischen van den boom in verband met andere geluids- en gezichtsindrukken van de omgeving ervaren. Volgens deze ervaring zal hij den boom langs muzikalen weg verklaren, d.w.z. de boom wordt door hem in een anderen vorm opnieuw voortgebracht en dit voortbrengsel heeft weder een geestelijke beteekenis.

Ik zou mijn vergelijkingen nog met vele kunnen vermeerderen. Ik zou nog kunnen aantonen, dat de ervaringen van den wijsgeer volgens de wijsbegeerte, de ervaringen van den mechanicus volgens de mechanica zijn enz. Het is echter voldoende wanneer wij door deze voorbeelden zien, dat de ervaring van den kunstenaar een anders *geaarde* is dan die van den niet-kunstenaar, waaruit wij de stelling kunnen lichten, dat de opgave van den kunstenaar hierin bestaat :

Het wereldbeeld langs aesthetischen weg, d.i. volgens de kunst te verklaren.

Wanneer we dit eenmaal hebben aangenomen, zal het ons gemakkelijk vallen de ontwikkeling van een zuiveren kunststijl te volgen en de beteekenis te begrijpen van den strijd, die thans in de beeldende kunst in Europa gevoerd wordt.

IV.

Bij een gebrekkig overzicht der verschillende kunstcultuurs zal hetgeen in onzen tijd zich tot stijl ontwikkelt ons min of meer bevreemden. Komende uit een tijdperk, waarin de stijl *volgens de natuur* tot uitdrukking komt, zullen wij de meer abstracte verschijning van den stijl van onzen tijd niet aanstonds begrijpen. Doch bij een meer uitgebreid overzicht der vroegere cultuurs, die sinds menschenheugenis kunst gekend hebben, zal het moderne kunstwerk ons voorkomen als de *vorm* van den modernen tijdgeest. In enkele opzichten zal ons een overeenkomst opvallen tusschen de uitdrukkingwijze der cubisten en expressionisten en die der assyrische, aegyptische en

oude indische kunstenaars. Deze overeenkomst is het *algemeene* dat elken stijl kenmerkt, het verschil is slechts van individueelen aard.

Indien wij op deze wijze stijl gaan zien, zijn wij reeds bezig ons los te maken van het kunstbewustzijn, dat sedert de renaissance Europa vergiftigd heeft. Ik zeg, sinds de renaissance, doch feitelijk zou ik moeten zeggen: sedert de Helleensche kunstopvatting. Wanneer wij met onze beschouwing van stijl voortgaan, zullen wij ook aanstonds begrijpen, waarom dit zoo is.

Wanneer wij uit prae-historische tijden teekeningen raadplegen, zullen wij daarin twee richtingen waarnemen. De eerste, tijdens de Palaeolithische cultuur (afb. 1), waarin alleen gestreefd wordt een duidelijke afbeelding te geven van een uitsluitend zintuigelijk waargenomen object, meestal rendier, wild paard, mammouth e.d. op de jacht betrekking hebbende dingen. Bij gemis aan een diepere ervaring dan een zintuigelijke, kon de teekenaar zich slechts tot het physische natuurlijke van het dier bepalen. Daarom noemen we deze richting, waarin de kunstenaar volgens de natuur te werk gaat, de physisch-uitdrukkende of *physio-plastische*. Bij de tweede richting, tijdens de neo-lithische cultuur, nemen wij een geheel andere teekening waar (afb. 2). De teekenaar geeft niet slechts datgene wat hij bij het beschouwen van een object *ziet*, maar voornamelijk, soms uitsluitend, datgene wat hij daarbij *gevoelt* en *denkt*. Hierdoor krijgt zijn teekening een andere, meer innerlijke, geestelijke beteekenis. De teekenaar drukt in zijn teekening een *idee* of gevoel uit. Daarom noemen we deze richting de idee-uitdrukkende of *ideo-plastische*. Deze twee richtingen nu, loopen door het geheel der kunst en worden ook in de kunst van onzen tijd teruggevonden.

Wanneer men mij nu vraagt, uit welke richting zich de toekomstige stijl zal ontwikkelen, dan antwoord ik: zonder twijfel uit de ideo-plastische.

Aan het ideo-plastische kunstwerk gaat een idee

vooraf, aan het physioplastische slechts de visueele waarneming. Het hangt nu maar van den aard dier idee af, of het kunstwerk zich als *stijl* zal openbaren. Is de idee een aesthetische, zoo zal het kunstwerk in een aesthetischen vorm als *stijl* verschijnen.

Wanneer we van de twee genoemde richtingen in de beeldende kunst een duidelijke voorstelling hebben, zal het ons gemakkelijk vallen, ons begrip betreffende de beeldende kunst van onzen tijd en van haar ontwikkeling in de toekomst te concentreeren. Wij zullen gaan begrijpen dat de moderne kunst de consequentie is van de ideo-plastische richting in de kunst.

Elke *stijl* in de kunst kenmerkt zich door de toepassing van abstracte, algemeene vormen en verhoudingen als rechthoek, vierkant, cirkel enz. De kunstenaar past deze bewust toe als uitdrukkingsmiddel der aesthetische idee. Zoo zullen wij bij de Assyrische en Aegyptische kunst in de strakke en monumentale vormen, de ideëele bedoeling terugvinden. De soberheid, grootheid en strakheid der vormen, de zeer bepaalde verhoudingen, zijn zuivere kunstelementen en wij kunnen niet langer de bewering volhouden, dat dit alles maar blind toeval is. Het is alles bewust en juist dit bewustzijn is een der voornaamste kenmerken der Assyrische en Aegyptische kunstuitdrukking. Nergens dringt het lichamelijke, het bizondere, maar overal het algemeene, het geestelijke op den voorgrond. Het zuiverst, d.i. het meest in een algemeene verschijning kwam dit tot stand in de pyramiden. Wanneer we de mathematische constructie van de pyramiden bestudeeren, moet de gedachte, als zou de Aegyptische bouw- en beeldhouwkunst een intuïtieve zijn, ons al zeer belachelijk voorkomen. De pyramiden geven door hun elementairen vorm een zuiver aesthetischen indruk. De rust die van deze vlakken in hun onderlinge verhouding uitgaat, is het kenmerk van de aesthetische idee dier tijden. Zooals elke *stijl* is ook de Aegyptische uit de diepste verinnerlijking

van het leven voortgekomen. Vandaar dat alle oppervlakkige detaillering aan dezen stijl vreemd bleef.

Het aesthetisch moment is het oogenblik waarop wij door kunst in volkomen evenwicht zijn met onszelf en de wereld; het moment waarop de tegengestelde lust- en onlustgevoelens zijn opgeheven. Dit moment is in den Aegyptischen stijl volkomen bereikt.

Een geheel anderen indruk maakt de Grieksche tempel en de Grieksche sculptuur. Wat direct opvalt is, dat hier de nadruk gelegd is op het lichamelijke, het natuurlijke of bijzondere, en wanneer we nu weten dat de Grieken van de Aegyptenaren leerden, dan zullen we moeten toegeven dat de eersten de elementaire ruimteplastiek der Aegyptenaren nooit begrepen hebben. Wat de Grieken voor de ideo-plastische kunst der Aegyptenaren in de plaats gaven, was een physio-plastische kunst. Geen rhythmische vormmassa's, maar de harmonie van het rythme van het lichaam. Zoo werden de algemeene (stijl) verhoudingen der Aegyptenaren vervangen door de verhoudingen van het bijzondere. De motieven, welke de Grieken gebruikten, waren voornamelijk die, welke deze verhoudingen van het natuurlijke in de grootst mogelijke variatie uitdrukken, als: discuswerpers, atleten, goden, en menschen in hevige gemoedsbeweging. Deze onderwerpen brengen het individueele sterk naar voren en vormen bij uitstek de stof voor een physioplastische kunstuitdrukking.

Gaan wij verder door, dan zien we dat zich uit de Christelijk-religieuze levensopvatting in de gothische kunst weer een ideo-plastische kunstuiting openbaart. Het figuur heeft hierin niet een physische beteekenis, maar drukt een idee uit en gedraagt zich als zoodanig d.w.z. het is meer de vorm van een idee, dan natuurlijk lichaam (afb. 5). Vergelijken we deze kunstuitdrukking met die der Renaissance, dan zien wij het Helleensche schoonheidsprincipe in Florence herleven, om met Michel Angelo tot zijn sterkste uitdrukking te komen (afb. 7).

Het bizondere van de natuur, het individueele, komt in de Renaissance tot een zeer positieve uitdrukking en verdringt de ideo-plastiek van de Middeleeuwen. Niet tevreden met de physio-plastiek der Grieken, gaan de renaissancisten nog verder naar de willekeurige overdrijving der physische vormen om zoodoende de meerdere expressie te geven aan de karakteristiek van het individueele.

Het streven naar verinnerlijking, naar verstrakking der vormen, naar elementaire verhoudingen, is daarom in de Renaissance niet voorhanden. Integendeel treedt de liefde voor de physische verhoudingen daarvoor in de plaats, zich openbarend in de studie van de anotomie, de proportie, het perspectief enz. Van toen afaan bleef de beeldende kunst zich in physio-plastische richting bewegen. In de 17e eeuw wordt deze uitdrukkingswijze volgens de natuur rijp. Rot wordt zij in de 18e eeuw.

Toch komt in elke periode van physio-plastiek, de begeerte naar een ideo-plastische kunst tot uiting. In de 16e eeuw met Peter Breughel, in de 17e eeuw met El Greco en Rembrandt en in de 18e eeuw met Francesco Goya. Al deze uitingen bleven individueel, zij hadden geen invloed op de andere kunsten. Zij werden niet de algemeene beeldingswijze van een volk, zij werden niet tot stijl.

Wanneer we nog verder gaan, zien we in het begin der 19e eeuw een bewuste navolging der Grieksche physio-plastiek optreden. Deze pseudo klassieke werken gedragen zich wel als Grieksche, doch missen het wezen en zijn daarom de schijn. Datgene wat een stijl eigen is, is het onmiddellijke uitvloeisel van den tijdgeest. Daarom kan een klassieke stijl niet in onze moderne cultuur verplaatst worden.

Wij zien dus, dat de Helleensche kunstopvatting, volgens de natuur, door alle eeuwen heen de leiding heeft, tot diep in de 19e eeuw toe. Het kunstbegrip van de natuur was het noodzakelijk gevolg der Helleensche en Renaissancistische physio-plastiek. Deze bleef het voor-

beeld en de menschen zochten in een kunstwerk niet het geestelijke, het algemeene, niet stijl, maar de gedetailleerde afbeelding van het natuurlijke, het bizondere. In de bouwkunst deed zich in de 19e eeuw precies hetzelfde voor. Aangezien er geen stijlbewustzijn was, doch wel een navoelen van vroegere stijlen, bepaalde de bouwkunst zich tot nabootsen van Grieksche, Romaansche en Middeleeuwsche stijlen. Tot aan Violet-le-Duc, Semper en Berlage toe bleef aan de bouwkunst elk elementair begrip van bouwen vreemd. De beeldhouwkunst miste elk elementair begrip van beelden. Zij verviel in individueele nabootsing van de schilderachtige effecten. De schilderkunst ontaardde in een hopeeloos produceeren voor de markt. De architecten en schilders werden van kunstenaars, handige zakenmensen. Z.g.n. schilders van naam ontvingen hun bestellingen in telegramvorm: „Tien met de boompies links, tien met de boompies rechts”. Het dilettantisme tierde welig en een enkel werkelijk kunstenaar als Vincent van Gogh of Paul Cézanne moest of in de diepste armoede omkomen of krankzinnig worden van eenzaamheid.

Deze toestand, dien we tot in het begin der 20e eeuw beleefden, was het uitvloeisel van het individualisme der Renaissance.

De pogingen in de 19e eeuw in Frankrijk, Engeland, Holland en Duitschland gedaan tot herleving der monumentale kunst, moesten mislukken, omdat hun decoratieve tendenzen geen nieuwen inhoud hadden en de kunstenaars slechts teerden op een uitgemergelde traditie. Wat zich ten onzent in kunstnijverheid op die basis thans tracht te handhaven als werkbond enz., is daarvan slechts het ziekelijk-individueele, verweekelijkte restant. Het spreekt vanzelf, dat een dergelijke „kunstvorm” ongeschikt is om den nieuwen tijdsinhoud, het spannende leven van onze moderne cultuur te bevatten.

Slechts uit een gezonde reactie op al deze individueele, ontaarde uitdrukkingswijzen kan een algemeene vorm,

een *stijl* ontstaan. Deze reactie beleven wij sedert een tiental jaren. Niet plotseling is deze reactie onder verschillende namen als : futurisme, cubisme en expressionisme, gekomen, doch zij is, in de schilderkunst, voorbereid door de twee grootste kunstenaars aan 't einde der 19e eeuw: Cézanne en Vincent van Gogh (afb. 18-19). Dezen verkenden den weg, dien wij thans gaan. Beiden hadden in hun kunst de kiemen voor een algemeenen kunstvorm.

Cézanne laat geheel de individueele karakteristiek der dingen los en komt tot groote algemeenheid en zuiverheid van toon, tot 'n lokaaltoon. Alle voorwerpen, onverschillig welke, gedragen zich in zijn schilderijen als toon, zich voegende naar den lokaaltoon. Zijn eigen persoonlijkheid heeft geen deel aan de uitgebeelde voorwerpen. Deze worden door hem volgens de schilderkunst en niet volgens de natuur verklaard.

Vincent van Gogh komt in sommige zijner werken als „Mijn Slaapkamer” tot zakelijke kleuren zonder toon en tot een nieuw begrip van compositie.

In andere werken komt hij tot ideoplastische uitdrukking, de vormen hebben een persoonlijk sentiment tot inhoud. Met deze schilders begon een nieuwe wijze van zien. In deze nieuwe wijze van de natuur te zien, lag de tegenpool van de Grieksche physio-plastiek. De z.g. kubisten gaan in tegenovergestelde richting van de traditie op den eenmaal ingeslagen weg verder. Zij beschouwen de natuur volgens de kunst en geven de rhythmische opeenvolging der vlakken, evenwichtige verhouding en wisselwerking der gebeelde vormen (afb. 21). Niet het leven der natuurlijke vormen geven zij weer, maar uit de vlakken en kleuren scheppen zij een nieuw plastisch-zelfstandig leven. Met inspanning en ware verachting voor het oordeel der massa speuren zij in de dingen naar de elementaire uitdrukkingsmiddelen der beeldende kunst. Over Renaissance en Hellas heen, reiken deze modernen den Aegyptenaren de hand. Wij voelen dat er in wezen een overeenkomst tusschen hen bestaat. En juist omdat deze overeenkomst het wezen raakt,

drukt zij zich ook in den *vorm* af, alleen met dit verschil, dat de stabiliteit der Aegyptische kunst bij de cubisten door een geheel andere levensverhouding, ontbreekt.

Toen de Grieken ageerden tegen de rustige monumentaliteit der Aegyptische bouwkunst en sculptuur, trachtten zij de *Beweging* volgens de natuur uit te drukken, d.i. op physio-plastische wijze en niet volgens de kunst, d.i. op ideo-plastische wijze. Vandaar hun voorliefde voor lichamen in beweging. (zooals de Laokoöngroep).

Hoewel het zeer gevaarlijk is, waardeering te uiten voor onze tijdgenooten moet ik waarheidshalve de eer geven aan de *futuristen*, dat zij in deze eeuw reageerden op de verstarung van het classicisme, dat in formalisme en dilettantisme ontaardde. Zij toch zullen in de historie de eersten worden genoemd, die *beweging* uitdrukten volgens de kunst. De beweging, welke zij tot onderwerp van hun kunst nemen, ontleenen zij aan het dynamische leven der groote steden (afb. 22). Hier zijn de ervaringen rijker en verrassender dan op het platteland, waar de schilders van het verleden heentrokken.

Hoe rijker de ervaringen van een kunstenaar worden, hoe ingewikkelder de problemen en hoe sterker zijn kunstuitdrukking moet zijn. Zoo zullen b.v. groote steden als: Londen, Parijs, Berlijn, New-York, een andere kunst voortbrengen dan b.v. Krommenie of Purmerend.

De inhoud van onze moderne cultuur is een andere dan die van vroegere cultuurs en waar de kunstenaars thans voor werken, is een *algemeenen* uitdrukkingsvorm voor dezen inhoud te vinden.

De algemeene uitdrukkingsvorm van den tijdsinhoud is Stijl.

Bij elken stijl ligt het accent op het volmaakte en waar wij in de voortschrijdende cultuur op ander gebied reeds zooveel volmaakte uitdrukkingsvormen vinden van den tijdgeest, als: draadlooze telegrafie, automobiel, aeroplane, de meest moderne machines op elk gebied, zou het wel opmerkelijk zijn, indien de kunst „achterlijk”

of gedegeneerd ware. In al deze producten van het menschelijk vernuft zien wij een onmisbare overeenkomst, een geestelijke associatie. Deze geestelijke associatie bepaalt den algemeenen vorm waarin de doelmatige zijde van het tijdsbewustzijn tot uitdrukking komt. Op dezelfde wijze zien we, dat de aesthetische zijde van den tijdgeest, de kunsten, zich elk op haar eigen gebied een algemeenen uitdrukkingsvorm veroveren.

In deze richting ontwikkelen zich op dit oogenblik schilderkunst, beeldhouwkunst, de ornamentiek, de muziek, de literatuur en poëzie.

Wat zien wij gebeuren? De inhoud van den tijd verlangt een anderen vorm en de kunstenaars zoeken naar een vorm die zoo zuiver en zoo algemeen mogelijk is. Zooals aan onze moderne wapens, in tegenstelling met den steenen pijl uit prae-historische tijden, niet meer de rauwe natuurstof merkbaar is, zoo is in het kunstwerk van onzen tijd evenmin de natuur merkbaar. In onze meest volmaakte machines, materialen enz., zijn de ruwe natuurstoffen en krachten overwonnen, verwerkt en dan omgevormd, zoodat zij een geheel nieuwe gestalte aannemen.

Wat wij hier op practisch gebied zien gebeuren, geschiedt ook op aesthetisch gebied. De moderne kunstenaar ontkent de natuur niet, integendeel. Hij bootst haar echter niet na, hij beeldt haar niet af, maar hij *beeldt haar om*. Hij *bedient* zich van de natuur, herleidt haar tot haar elementaire vormen, kleuren en verhoudingen om door verwerking en ombeelding van het natuurlijke voorwerp tot een nieuw beeld te komen. Dit nieuwe beeld is dan het kunstwerk.

De kunstenaar, onverschillig tot welken tijd hij behoort, is niet tevreden met een afbeelding, noch met een uitbeelding, maar hij zoekt een *ombeelding* van de realiteit.

In dit stadium is de kunst door voortschrijdende cultuur door de eeuwen heen, thans gekomen. Zien wij de physio-plastische uitdrukkingswijze als het stadium der *afbeelding*, de ideo-plastische als dat der *uitbeelding*,

zoo moeten wij de moderne kunst als het stadium der *ombeelding* erkennen.

Hoewel deze stadia in de kunstontwikkeling niet sterk te scheiden zijn, door invloed van de eene uitbeeldingswijze op de andere kunnen wij toch met zekerheid constateeren, dat het stadium der *bewuste* ombeelding thans gekomen is. Ik zeg bewuste ombeelding, omdat ik met meerdere voorbeelden zou kunnen aantonen, dat bij verschillende primitieve volkeren, in verband met hun ornamentale kunst, van een *onbewuste* ombeelding gesproken kan worden. Deze ombeelding van koppen, figuren van menschen en dieren, geschiedde echter niet met een aesthetische bedoeling, maar eenvoudig bij wijze van symbolisch schrift of ornamentale versiering van wapens, schilden, lansen, speren enz.

Hiermede staat de moderne kunst in geen enkel verband. De moderne kunst is door ontwikkeling van de afbeeldende en uitbeeldende schilderkunst tot haar nieuwe uitdrukkingwijze gekomen. Het ombeeldingsproces heeft zijn oorsprong in den bewusten wil.

Deze gecultiveerde ombeelding is het natuurlijk gevolg op de kunst van Cézanne en Van Gogh, evenals de kunst van dezen de natuurlijke ontwikkeling is van Rembrandt's kunst en die der Fransche impressionisten.

Zooals de schilder- en beeldhouwkunst zich thans voordoen, zijn zij geschikt om met de moderne bouwkunst een *eenheid* te vormen (vergelijk: afb. 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39). Alle drie bedienen zij zich van algemeene en niet van individueele vormen. Hierdoor zal bij een evenwichtige aanwending de eene kunst de andere niet schaden of beïnvloeden, maar gezamenlijk zullen zij de algemeene, monumentale vorm zijn van den tijdsinhoud: de algemeene Stijl.

Het spreekt vanzelf dat deze stijl moet groeien. Verschijnen zal zij zoodra het oogenblik gekomen is, waarop alles samentreft, op elkaar inwerkt en met elkaar mede-

werkt, om zoo volmaakt mogelijk tot één monumentalen vorm te komen van het tijdsbewustzijn.

In de bouwkunst zien we nieuwe middelen in toepassing komen. De nieuwe middelen maken de meest gewaagde constructies mogelijk. Ingenieuze geesten houden zich onvermoeid bezig, deze nieuwe middelen tot de uiterste perfectie op te voeren. In de schilderkunst komt uit het streven naar vereenvoudiging en algemeenheid het *architectonische* schilderij voort. Het schilderij, dat door zijn abstracte verschijning geschikt is met de bouwkunst een rhythmisch geheel te vormen. Het afzonderlijke schilderij, het „tableau de chevalet” was daarvoor ongeschikt, omdat het door zijn clair-obscur en zijn perspectievische elementen met de architectonische idee in tegenspraak was. Om dezen reden kon uit het impressionisme geen monumentale schilderkunst voortkomen. Het kon in de architectuur niet medewerken en bleef daarom kamerschilderkunst.

Het perspectiefisch landschap breekt wel het bouwkundig vlak, doch op verkeerde wijze n.l. *in de diepte*. Een moderne vlakke schildering aangebracht *in* een bouwkundig vlak, breekt dit vlak rhythmisch volgens de architectuur *in hoogte* en *breedte*. Hieruit volgt, dat, willen wij de beteekenis van de moderne vlakke schilderij beseffen, wij deze in onmiddellijk verband met de moderne architectuur, dat is : ter bestemder plaatse, moeten zien. In tegenstelling met het impressionistische schilderij, dat het bouwkundig vlak vernietigt, wordt door het moderne vlakke schilderij het eentonige constructieve vlak uit zijn verstarring gewekt en verlevendigd. Stel u voor, dat men een geheelen wand met een perspectievische schildering vult. Waar blijft dan de wand ? Voor den wand *is diepte* in den vorm van een bosch, laan of landschap in de plaats gekomen. Het bouwkundig vlak is vernietigd! Stel u daarentegen voor, dat dezelfde wand met een vlakke, voorstellinglooze, schildering gevuld is en dat deze schildering zoo gemaakt is, dat zij het

geslotene van het constructieve vlak losmaakt of breekt in hoogte en breedte, zoo blijft de wand architectonisch behouden. De schilderij werkt met de architectuur rhythmisch mede en er ontstaat een evenwichtige verhouding tusschen schilderij en bouwkunst. Dit is niet nieuw, — ook de Aegyptenaren hebben uit architectonische overwegingen de voorwerpen in een vlak afgebeeld — maar nieuw is de *wijze* waarop dit thans weder in toepassing komt. Daarom verdient het de volle aandacht dat de kunstenaars van heden weder tot een zuiver architectonisch besef zijn gekomen.

In de beeldhouwkunst zien wij ook hetzelfde gebeuren. Het pittoresque maakt plaats voor het monumentale. Door den modernen beeldhouwer wordt het accent gelegd op evenwichtige *ruimte-* en *massaverdeeling*. Het begrip „beeld” heeft een wijziging ondergaan ten gunste van de architectuur. Het moderne beeld is, evenals de schildering, niet een afbeelding van den natuurlijken vorm of van een psychisch moment, maar de ombeelding daarvan volgens de kunst (afb. 29, 31, 32).

Zoo is door vergevorderde geestelijke en materiele cultuur het stadium ingetreden van de geschiktheid der verschillende kunsten om zich te vereenigen en ieder binnen de grenzen van zijn eigen gebied, zoo consequent mogelijk, een algemeenen, synthetischen vorm voor den tijdsinhoud voort te brengen. Deze vorm, die in de naastbijzijnde toekomst als een nieuwe stijl zal verschijnen, wordt in onzen tijd over geheel Europa en in Amerika voorbereid.

Zoodra na dit tijdperk van vernietiging het tijdperk van opbouwen zal intreden, zal er voor de kunstenaars der desbetreffende vakken, meer dan ooit te voren, gelegenheid zijn een nieuwe verbroederingsgedachte op monumentale wijze tot uitdrukking te brengen.

Ik heb gezegd.

Leiden, Nov. 1917.

AANTEEKENINGEN BIJ DE AFBEELDINGEN

1. — De teekenaar geeft alleen het resultaat van zijn uitsluitend optische waarneming van een dier. Hoe primitief deze waarneming is getuigt het gemis aan „valeurs” (toonwaarden,



1. Primitieve, physio-plastische tekening (Paläeolithische cultuur)

schaduw en overgangen). De waarneming bepaalt zich tot den indruk van den hoofdvorm, die in onzekere lijnen is samengevat. In dit stadium komt ook dikwijls de silhouettekening voor.

2. — De teekenaar geeft op primitieve wijze vorm aan zijn

meer verdiepte, psychische
Hij geeft zijn objecten niet
volgens optische waarneming
als hij ze zich *denkt* en zoo-
Hij drukt op kin-

waarneming.
weer zooals ze
zijn, maar zoo-
als hij ze *voelt*.
derlijk - primi-



tieve manier, wel geen
aesthetische, maar toch
een *idee* uit.

Hierdoor worden de
objecten *middel* inplaats
van doel.



3. Aegyptische Plastiek.

2. Primitieve, ideoplastische
teekening (Neolithische cultuur)

3. — Door niet van de fi-
guur, maar van de ruimte
uit te gaan, belichaamt de
Aegyptenaar zijn begrip
van het universele, —
direct geassocieerd met
zijn religieuze gevoelens,
— in één monumentalen
kubischen vorm (gecul-
tiveerde ideo-plastiek).
Elke opzettelijke licha-
melijke detaillering,
zooals duidelijk blijkt
uit de behandeling van
voeten enz., bleef ach-
terwege. Het geheele li-
chaam wordt in een ku-
bisch gesloten vorm ge-

vat. Hierdoor overheerscht niet het individueele, bizondere, maar het Universeele. Drie voorname beeldingstempo's laten zich onderscheiden: 1° voetstuk; 2° midden of hoofdmassa; 3° kop. Daar bij deze plastiek geen uitsluitend aesthetische bedoeling voorzat en de aandacht zich op het front moest concentreren, bleef de achterzijde plastisch uitdrukkingloos.

(Zie in dit verband aanteekening: 29).

4. — In tegenstelling met de Aegyptische plastiek, domineert hierin het lichamelijke, bizondere, hetgeen blijkt uit de zorgvuldige lichaamsplastiek (zie ook de behandeling der details). Inplaats van monumentaal, meer gedetailleerd, pittoresque beeldhouwwerk. De beeldhouwer bepaalt zijn aandacht voornamelijk tot de *schoonheid van het uiterlijke*, hetgeen hij cultiveert (gecultiveerde physioplastiek). Hierdoor ont-



4. Grieksch relief. Griekse hetaira op een troon

stond geen monumentale ruimteplastiek, door rhythmische groepeerings der volumens, maar harmonische lichaamsplastiek, waarbij het accent ligt op het lichamelijke ritme op de lichamelijke schoonheid.

5. — Zeer mooi voorbeeld van laat-middeneeuwsche ideoplastiek. Opzettelijke onderdrukking van het lichamelijke, hetgeen vooral uitkomt in het benedengedeelte van het „schijn”-lichaam. Zucht tot verstrakking en hoekigheid van den vorm en verdieping van de kleur (voor het eerste zie men de plooiën, de vleugels, de wolken enz.). Onderdrukking van het grillig-natuurlijke. Over het geheel meer de gestalte van een idee



5. Cherubijn van Fra Angelico (Frescoschildering)

hoek-conceptie der compositie. Afsterven van de religieuze idee. Wedergeboorte van het Grieksche schoonheidsideaal, waardoor de voorstelling niet met de beelding is samengegroeid zooals bij Angelico. Meer bewust, intellectueel-compositorisch. (Volgens maat en orde).

7. — Via Grieksch-Romeinsche Schoonheidscultuur overheersching van de lichamelijke plastiek. (Physisch rythme en physische harmonie). Vernietiging der religieuze idee volgens de Christelijke mystiek. Ineensmelting van deze met de pan-psychistische levensopvatting der Hellenen. Inplaats van onderdrukking (als bij de Aegyptenaren, Indiërs, middeneeuwers enz.) willekeurige overdrijving der lichamelijke constructie met behulp van de wetenschap (perspectief, ana-

of „gestemdheid” dan een natuurlijke figuur. Deze idee is echter geen aesthetische, geen zuiver beeldende zonder meer, maar een religieuze, met een beeldende verbonden.

6. — In tegenstelling met Fra Angelico, optreden van het physische element.

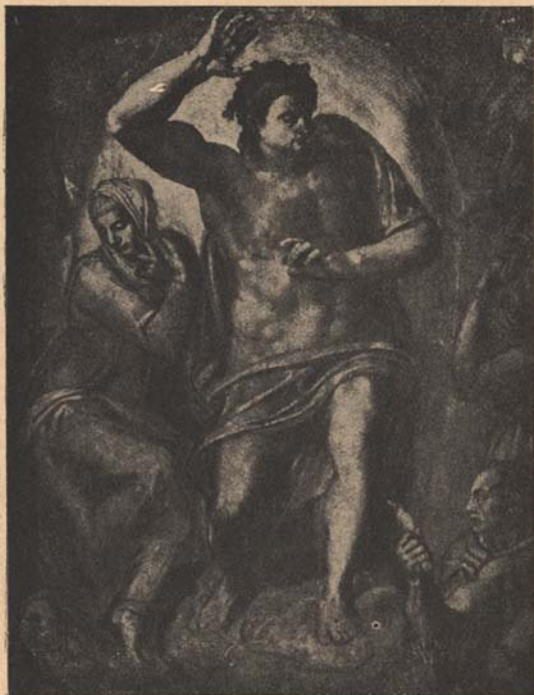
Overheersching van het natuurlijke, niet slechts in de behandeling der lichaamsdetails, maar ook in het natuurlijk-symmetrische, hetgeen vooral uitkomt in de klassieke drie-

tomie enz.), waardoor het grillig, volgroeid-natuurlijke nog meer domineert en in de geheele conceptie het karakter der aardsche gebonden plastiek (op de wijze der beeldhouwkunst) verhoogd wordt. Intrede van het barok.

Uit het conflict tusschen den geest die naar vrijheid streeft en de aardsche gebondenheid dezer kunst, ontstaat als persoonlijkheidsmoment verhoogde tragiek.



6. Rafaël. Heilige familie



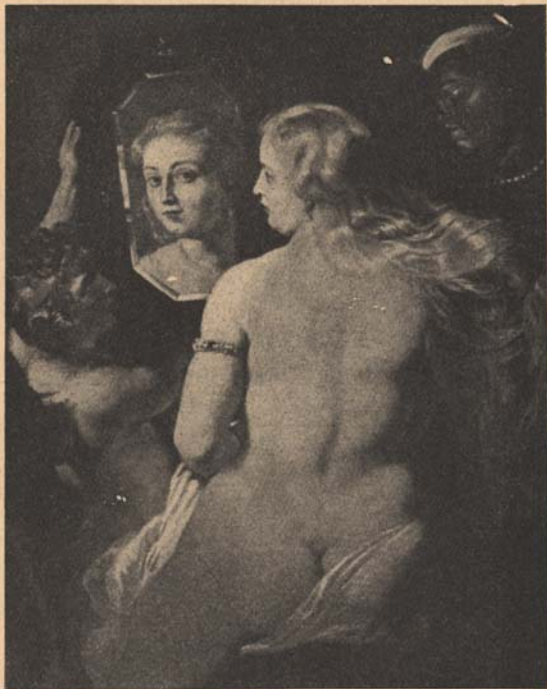
7. Michel Agniolo. Fragment Jongste Gericht (Christus)

8. — Kunstuiting waarin de plastiek van het uiterlijke via Michel Agniolo culmineert. Geheel een schilderkunst op de wijze der grillige natuurlijkheid. Zeer bezielde doch in conceptie minder gesloten dan M. A., meer los, vlot, doch uiterst willekeurig.

Bestending en overdracht van het Barok naar het Noor-

den. Het persoonlijkheidsmoment veruiterlijkt zich in het *zinnelijk*-lyrisch accent van dezen schildertrant.

9. — Verdieping van het uiterlijke door de dualiteitsverhouding: licht en donker, welke de geheele conceptie, zoowel het uiterlijke daarvan, de objecten, als het innerlijke



8. Rubens. Het toilet van Venus



9. Rembrandt. De rust op den vlucht naar Egypte

daarvan, het emotioneele beheerscht. De zakelijkheid der voorwerpen wordt, in climax (men vergelijke de eerste werken als de „Anatomische les van Dr. Tulp” met latere als „Homerus”, „Joodsche Bruidje”, enz.) ondergeschikt ge-

maakt aan een zeer duidelijk uitgesproken *schilderkunstige* plastiek. Hoewel door velen — en niet ten onrechte — tot het Barok gerekend, wordt de kunst van Rembrandt beheerscht door compositorisch overleg, waaraan de natuurlijke werkelijkheid, vooral in de rijpste, latere werken, werd opgeofferd. De schilderij „Homerus” is in de behandeling reeds onmiskenbaar „impressionistisch” waardoor de beteekenis



10. J. B. Gréuze (1725—1805) Het Morgengebed



11. Neo-Klassiek. School van David (1748—1825). Mars ontwapend door Venus en de Gratiën

van het schilderij *als zoodanig* aanmerkelijk naar voren wordt gebracht. Geen wonder dus dat deze schilderkunst en die van *Vermeer van Delft* en *Frans Hals* een rijke bron werden voor de moderne schilders van omstreeks 1870.

10. — Voorbeeld van 18e eeuwse schilderkunst, waarin de *voorstelling* geheel volgens de cultuur van het meest uiterlijke, haar hoogtepunt bereikt. Gemis van levensverdieping en beeldende idee, welke vervangen is door de afbeelding van het geprononceerd-emotioneele: het sentimenteete, nauwkeurige weergave der voorwerpen en hunne stoffelijke geardheid bij het fotografische af.

11. — Teruggrijpen naar Grieksche physioplastiek. Kompositorische overweging volgens de klassieke overlevering: op de wijze der symmetrie. Geen beelding van de realiteit uit. *Theatrale idealiteit* met een grieksch-mythologischen inhoud. Domineerend *illustratief*.

12. — Intrede der Romantiek als reactie op het neo-klassicisme.

Voorbeeld van schilderkunst waarbij de voorstelling geheel door het emotioneele, volgens den reageerenden tijdgeest, de geheele conceptie beheerscht. Door de zucht naar verinnerlijking meer verwant aan de kunst van Rembrandt dan aan die welke aan de Romantiek direct voorafging: het neo-klassicisme ook wel pseudo-klassicisme genoemd. Door het willekeurige en grillige verwant aan het Barok. Bevrijding van de klassieke symmetrie in de groepeerings. Tegenover het idealisme van zijn voorgangers meer realistisch in weergave der figuren.

Door Eugène Delacroix werd de romantische uitdrukkingwijze sterk naar voren gebracht. Hoewel Delacroix een nieuw accent aan de *kleur* gaf, blijft hij wat zijn meeste onderwerpen betreffen, teruggrijpen naar het verleden.

13. — Hoewel in het begin onder invloed der Romantiek,



12. J. L. A. T. Géricault (1791—1824). Het vlot van de „Medusa”

reageerde Millet al spoedig op deze kunstuiting, door zich naar het *meer algemeene op de wijze der menselijkheid* te richten. Zoowel naar den vorm (als voorstelling) als naar den beeldenden inhoud: monumentale uitdrukking der rust door verstrakking en hoekigheid van de contour en meer



13. Millet (1814—1875) Man met het buis

duidelijk uitgesproken volumen, wordt de zucht naar het algemeene kenbaar (vergelijk b.v. Greuze).

Door het sociaal-verhalend accent wordt het doel der schilderkunst als zuiver aesthetisch-beeldende uiting echter overschreden, niettegenstaande door den *envoud* en de *oprechtheid* dezer kunstuiting het teruggrijpen der schilders naar het verleden (naar classicisme en Renaissance) halt geboden wordt.

14. — Evenals Millet e.a. gericht op het meer algemeene op de wijze der menselijkheid. In de manier van schil-



14. Honoré Daumier (1808--1879) De Landverhuizers



25. Edouard Manet (1833—1883) „Dejeuner sur l'herbe”

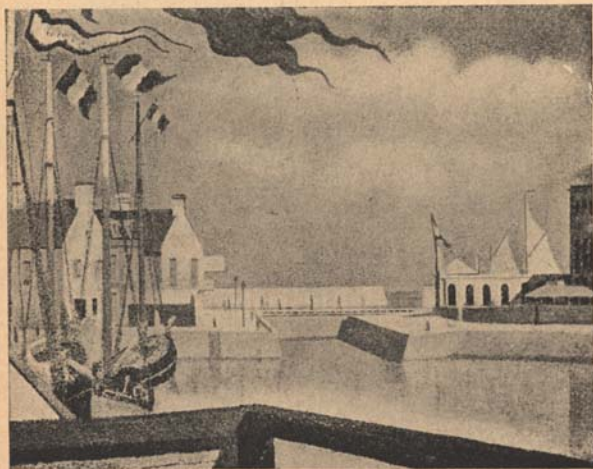
deren: doorgevoerd rembrandtieke opvatting volgens clair-obscur. Realistisch-romantisch, met een sterk lyrisch accent, hetgeen hier door het voortgaande element in de voorstelling in de hand wordt gewerkt. In de geheele conceptie een zucht naar abstractie; hetgeen zich openbaart in de opzettelijke onderdrukking van elk détail, waardoor de objecten een silhouet-achtige verschijning krijgen, de figuren in de sfeer van het geheel schijnen over te gaan, iets dat bij Thijs Maris door de zelfde zucht naar abstractie zeer ver is doorgevoerd.

15. — In Manet culmineeren alle reeds veroverde waarden der schilderkunst *als kunst van schilderen zonder meer*. Met Manet treedt de schilderkunst een nieuwe fase in. Meer objectieve studie naar de natuur, op de wijze der schilderkunst: volgens verbouding van licht-, kleur- en toonwaarde (valeurs) tot compositorisch evenwicht. De voorstelling krijgt een andere beteekenis, zij maakt geen wezenlijk bestanddeel meer van het schilderij uit, d.w.z. zij is niet meer innerlijk

met de beeldende idee verbonden. De voorstelling wordt ontbonden. Zij krijgt een schilderkunstige beteekenis: de beteekenis n.l. van kompositie. Manet schildert met meer voorstelling ¹⁾, maar reeds kompositie. Zoo is b.v. het naakt figuur op deze schilderij aangebracht bij wijze van „blanke noot” in tegenstelling tot de „zwarte noot”, den man in 't fluweel, rechts. Ook is het atelier-licht (vergelijk 11 tot en met 14) verdwenen, vandaar dat deze school den naam kreeg van „plein-air-kunst”.

16. — De neo-impressionisten en luministen gaan consequent door in de richting door Manet aangegeven. Bij hen wordt de materiele waarde der voorwerpen en over 't algemeen, de voorstelling van nog geringere beteekenis. Vorm (ding) wordt gelijkwaardig aan kleur. Kleur gelijkwaardig aan licht.

1) Het laat zich begrijpen, dat Manet (evenals later Van Gogh) er geen bezwaar in vond zijn composities („Le Dejeuner sur l'herbe”) aan Rafaël of Giorgione te ontleenen.



16. G. Seurat (1859—97)



17. J. Thorn Prikker. Kruisafname Christus

Hoewel naar meerderè bepaaldheid en zuiverheid der kleur wordt gestreefd, blijft de kleur haar optisch-naturalistische betekenis behouden, d. w. z. door kleur (primaire kleur, complementwerking) wordt *natuurlijk licht* (meest zonlicht) gesuggereerd. De kleur is nog af-beeldings- en niet beeldings-middel. Seurat, Signac e. a. zochten naar een systeem om de kleuren onvermengd, in stippels, (pointillé) bij wijze van mozaïek op het doek te brengen en de harmonische smelting door de optische werking — door het schilderij van een zekeren afstand te bezien — aan den beschouwer over te laten. Hierdoor reeds moest de beschouwer meer handelend, actief, *scheppend* optreden.

17. — Het symbolisme, waarvan Thorn Prikker een voor-naam vertegenwoordiger is, was een tegenbeweging op het impressionisme. De symbolisten leggen het accent op de expressie van de sensatie welke zij van een geval of toestand ontvangen. Als zoodanig zouden wij het symbolisme een verfijnde decoratieve ideoplastiek kunnen noemen. (Hetzelfde geldt voor de pre-raphaëlietische broederschap). Aangezien de schilderkunst in 't bijzonder en de beeldende kunst in 't algemeen ten doel heeft te *beelden* en wel van de diepste *realiteit* uit en dat *op de wijze der kunst*, spreekt het vanzelf, dat het „verzinnebeelden”, d. i. het uitdrukken van een idee bezijden de esthetische door voorstelling, door *de* schilderkunst als zelfstandigen uitdrukkingvorm der „kunstidee” onvruchtbaar en van geen diepgaanden invloed wezen zou. In het symbolisme beleefde dan ook de valsche idealiteit der romantiek haar hoogtepunt en einde.

18. — Het evolutieproces, dat uit de impressionistische ziening (Manet) voortkwam, zet zich voort in Paul Cézanne en raakt met dezen aan zijn hoogtepunt. Met Cézanne — die in het begin nog de invloeden van classicisme en Romantiek ondergaat — begint zich het mathematisch temperament voor te bereiden (zie blz. 18). Door getrouwe studie naar de natuur begint *uit* en *tegenover* het impressionisme de *bezinning* en het daarmee gepaard gaande stijlgevoel zich in de schilderkunst te ontwikkelen. De schilderkunst cultiveert tot een nieuwe fase: het begrip dat het esthetische schoone een kwestie van evenwichtige verhouding is. De kleur wordt



18. Paul Cézanne. Landschap

het *grondmiddel* der schilderkunst par excellence. De lijn dient tot begrenzing (tot bepaaldheid-stelling) der toonwaarden. De geaardheid der voorwerpen (dat zij van steen, hout of glas zijn) gaat geheel te niet, daar alle objecten gelijkwaardig worden door kleur- en geometrische verhouding. Het persoonlijkheidsmoment, de ontroering, wordt niet voorgesteld door het onderwerp, maar zet zich in de kleur om („Sensations colorées”).

19. — De Kunst van Van Gogh is de strijd tusschen impressie (indruk) en expressie (uitdrukking), tusschen invoeling en abstractie. Hoewel eerst nog onder invloed der realistische romantici (Millet, Daumier, L'Hermitte e. a.) en de daarmee gepaard gaande atelier-toon, komt v. G. in zijn franschen tijd, onder den invloed van Cézanne, Gauguin enz., tot een meer beeldende schilderwijze. Zijn kleur verdiept zich en wordt vlakker, zijn contour strakker. Ofschoon nog niet toe aan het verbreken van den natuurlijk-gebonden vorm,

komt v. G. reeds intuïtief en in strijd met het perspectief, tot het overeind zetten van tafel, stoel en vloervlakken. Dit om te voldoen aan den schilderkunstigen eisch om het *staande*, harmonische element, — van zooveel gewicht in de beeldende kunst, — te laten domineeren en hierdoor een harmonische, meer evenwichtige verdeling en werking der vlakken, zonder de hinderlijke „gaten” in de compositie, te verkrijgen.

(Onder harmonisch versta ik het „naast-elkaar” of staande element, tegenover het melodische, het „na-elkaar” of voortgaande element).

In sommige werken als „Mijn slaapkamer” enz. wordt de vlakke, pure kleur ingeleid. Minder objectief, meer subjectief-emotioneel dan Cézanne, komt van Gogh de individueele impressie niet te boven, vandaar dat hij meestal geprononceerde tragiek beeldt en hieraan te gronde gaat.

(Vergelijk aanteekening Michel Agniolo).

20. — Van grooten invloed op de voortgaande ontwik-



19. Vincent van Gogh. Het paviljoen

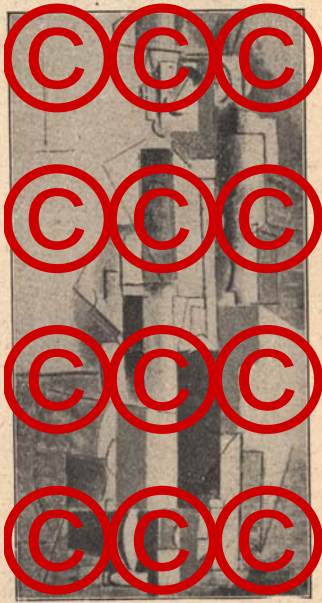


20. Henri Rousseau. De dichter G. Apollinaire en de Muze

keling der schilderkunst is de kunst van den, ten onzent nog vrijwel geheel onbekenden, schilder Henri Rousseau, le douanier, geweest. In deze kunst kondigt zich een intense verstrakking van den vorm aan, welke wijst op een meer verdiepte beeldende aanschouwing. Bij Rousseau ligt het accent op het monumentale in de behandeling, met als domineerende eigenschap het harmonische, staande element. Hoewel de consequentie van het principe der monumentaliteit bij B. v. d. Leek de geheele beeldingsconceptie aantast is een vergelijk van overgangswerken als „De Zieke”, „De Storm”, enz. met die van Henri Rousseau zeer interessant.

21. — Met Picasso begint de verbreking van den gebonden natuurvorm. Dit was noodig alvorens de schilderkunst in haar noodzakelijk evolutieproces (waarin zich 't evolutieproces van den menschelijken geest afspiegelt) een zelfstandige beeldende uiting zou worden. De contour verstrakte zich meer en meer en op deze contour-spanning moest van zelf de verbreking van den gesloten vorm volgen. Het begrip van evenwichtige verhouding (zie aant. Cézanne) en het besef van het staande element (zie aant. Van Gogh en Rousseau) beginnen zich nu „op de wijze der kunst” in de rhythmische groepeerings der vlakken te openbaren. De waarde van het object wordt deze: aanleiding tot reconstructie volgens de beeldende ervaring. Deze herschept het (natuur)gegeven tot beeldende kompositie.

Spottenderwijze werd dit stadium der schilderkunst



21. Pàblo Picasso. De Harlekijn



22. Gino Severini, De Boulevard

(evenals indertijd het impressionistische) die tegen het zien-van-het-kunstwerk-volgens-de-natuur, de traditioneele opvatting, inging, „kubisme” genoemd. Door het kubisme werd een nieuwe ziening van de natuur, — n.l. een volgens abstract-beeldende waarden, — ingeleid.

Hoewel de kubisten nog veel oude waarden (als toon, gevoelige lijn enz.) behielden, werd door hen het doel der schilderkunst, waaraan zoovele generaties gearbeid hebben, n.l. te komen *tot een absoluten beeldenden kunstvorm voor de esthetische ervaring*, zeer dicht benaderd.

22. — Het spreekt vanzelf dat ook langs andere wegen naar hetzelfde doel gestreefd werd, evenals het vanzelf spreekt, dat vele schilders dit doel reeds bereikt achtten, door op dezelfde wijze als hun voorgangers te blijven werken. Eenige richtingen, die naar hetzelfde doel moesten voeren waren „Futurisme” en „Expressionisme”. Het „Futurisme” verbrak op andere gronden en op andere wijze de gebondenheid van den natuurlijken vorm. Het verbreekt — gesteund door de moderne wetenschap op 't gebied der mechanica en mathe-

matiek, — het „vaste oogpunt” en daarmee de overlevering van 't (italiaansche) perspectief. Door een zich steeds verplaatsen, door een motorisch oogpunt aan te nemen, voegt het futurisme bij het horizontale perspectief, verticale of juist, steeds „wisselende” en „verspringende” perspectieven om zodoende de continuïteit der bewegingsmomenten in tijd en ruimte uit te drukken. Een zuiver realistische tendenz dus en het noodzakelijk gevolg van het observeeren der bewegingsmomenten, waartoe het moderne stadsbeeld aanleiding gaf. Deze ziening, niet vanuit een stabiel oogpunt, maar vanuit de sensatie der gelijktijdige bewegingen, was aanleiding tot de „gebroken voorstelling” en de uitdrukking van de beïnvloeding en *verandering* van het eene voorwerp door het andere. Zoodra de nieuwe begrippen op het gebied der mechanica, mathematica, het relativiteitsprincipe enz., meerdere populariteit zullen verkregen hebben, zal men de belangrijkheid van de futuristische ziening gaan beseffen.

23. — Door het impressionisme heen kwam Kandinsky tot het verbreken van de natuurlijke, organische geslotenheid en hierdoor tot een kompositie volgens lijn- en kleursensatie. Zijn kleur krijgt meerdere bepaaldheid, hoewel de gebroken lijn de grilligheid van de natuurlijke contour behoudt. In tegenstelling met Picasso, die het accent legt op bezonnenheid, met als gevolg, organische opbouw van beeldende verhoudingen, gaat Kandinsky meer intuïtief te werk en geeft zijn schoonheidsontroering door de sensatie die lijn en kleur als beeldingsmiddel opwekken. Hierdoor is dit werk een residu van de willekeurige werkwijze der barokkunst (b.v. Rubens) en mist de essentiele voorwaarden voor een nieuwen stijl.

24. — Waar vele schilders in Holland, wegens den oorlog in Europa, door de verbreking van het contact met de buitenlandsche kunstenergie, weer teruggingen naar of stil bleven staan bij een der nieuwe of verouderde uitingsmogelijkheden als kubisme, expressionisme, impressionisme, symbolisme, romantiek — ja zelfs bij pseudo-klassicisme — had in enkele anderen zich de invloed der algemeene hervorming der beeldende kunst, veroorzaakt door een nieuwe ziening van innerlijkheid uit, zich sterker doen gelden met

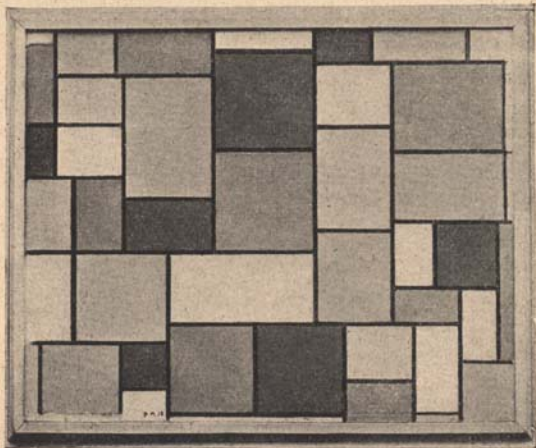


23. Kandinsky. Kompositie 6

het gevolg dat het proces der ontwikkeling naar de absolute, schilderkundige gestalte voor de beeldende idee en de daar-

mede noodwendig gepaard gaande ontbinding van den ouden kunstvorm, zich op neutralen bodem in uiterste consequentie voltrok. Zoo vormde zich in Holland een kleine groep schilders, die, hetzij over Picasso, over Cézanne of de kunst van Van Gogh tot de vernietiging van den natuurvorm en hierdoor tot een andere rein-in-vlakheid-beeldende oplossing van het schilderij kwamen.

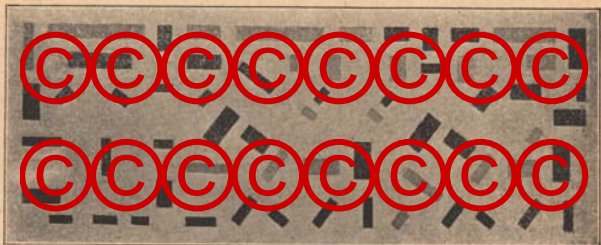
Deze nieuwe beeldingswijze is het tegenovergestelde uiterste van het schilderij geheel op de wijze der natuur: geheel op de wijze der kunst n.l. Eenerzijds de consequentie der kunstbedoeling, die immer bestond in het verkrijgen eener esthetische harmonie door evenwichtige verhouding, al was deze dan ook gebonden aan den uiterlijken natuurvorm. Anderzijds de radicale opheffing der traditioneele waarden als natuurlijke kleur, natuurlijke vorm; atmosfeer, perspectief enz. Het wezen van dezen nieuwen beeldingsvorm — of juister beeldingsuitkomst — der schoonheid is te definieeren



24. Piet Mondriaan. Kompositie (1918)

als: het *rechtstreeks* door verhouding, (d.i. met het beeldingsmiddel zelve, inplaats van met het natuurmiddel) *gestalte geven aan de schoonheidsontroering, opgewekt door de realiteit.*

Hiermede vangt de cultuur van het schilderen als schilderen aan. Hoewel zich min of meer gelijktijdig bij enkelen, uit het schilderen naar de natuur, ontwikkelend, kreeg deze nieuwe beeldingswijze den eersten krachtigen stoot door Piet Mondriaan (1913). Ook in B. van der Leck, Vilmos Huszár,



25. B. van der Leck. Schilderij

Th. van Doesburg, ontwikkelde zich, omstreeks denzelfden tijd uit het vrije schilderen naar de natuur eene schilderwijze van enkel verhouding.

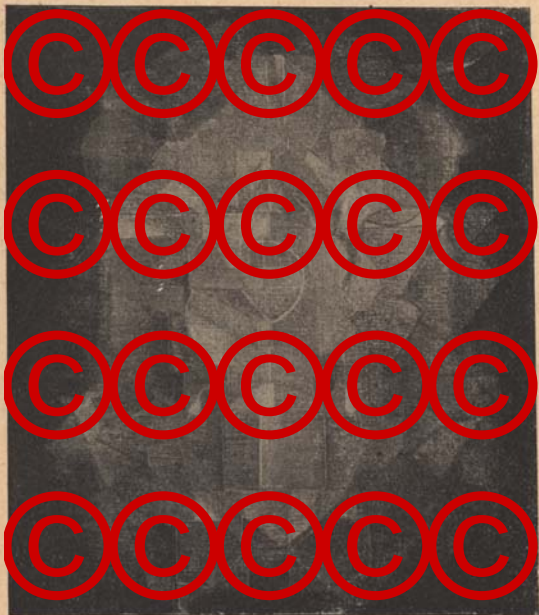
25. — Dat in de nieuwe beeldingswijze ook schakeeringen van de persoonlijkheid vallen op te merken, bewijzen de afbeeldingen 24 tot en met 28.

In de latere werken van Van der Leck heeft zich het monumentale ruimte-gevoel, dat zich reeds in de vroegere werken als: „De Ziekte”, „De Storm”, „Inladen van een Schip” enz. kenbaar maakte, op „destructieve” wijze, d. i. tot enkel vlak-, ruimte- en kleurverhouding ontwikkeld. Tegenover het losse schilderen, dat zijn bestaansrecht grondt op de zelfstandigheid der beelding om zichzelf, kan de betekenis van het moderne, monumentale schilderen slechts *in* en *aan* de moderne neutrale architectuur tot haar recht komen en wel als tegendeel van het zuiver-constructieve der bouwkunst. Het hangt slechts van de zuivere ontwikkeling, — d. i. tot enkel verhouding van constructie uit, —

af, of het losse schilderij het „tableau de chevalet" nog in de naaste toekomst te verdedigen zal zijn.

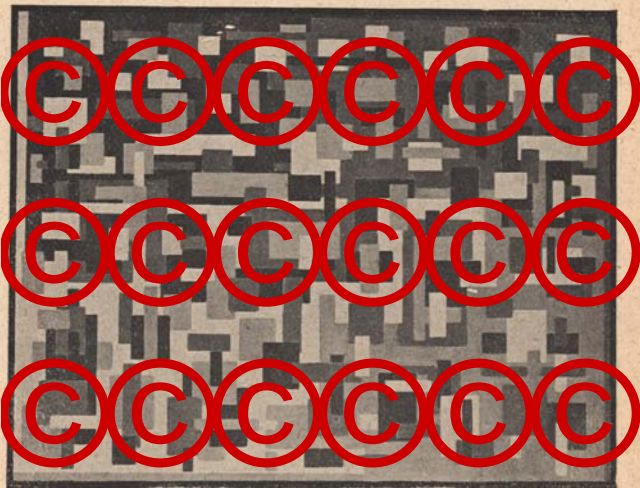
Het accent in de laatste werken van Van der Leek ligt voornamelijk op zuiver schilderij kunstige ruimtewerking door niets dan Verhouding.

Belangrijk is op te merken, dat het verlangen naar een monumentale met de architectuur als 't ware samengegroeide schilderij kunst, hoe langer hoe sterker naar voren komt.



26. Vilmos Huszár. Schilderij in geel (1916)

26 en 27. — Belangrijk voor de ontwikkeling uit de vroegere schilderkunst naar de nieuwe (vlakke) beeldingswijze, is het deze twee werken met elkaar en de Compositie III (stad) met Severini's Boulevard te vergelijken. In 26 treft ons een samensmelting van kubisme en luminisme. Het licht, dat zich geleidelijk uit het donker van den achtergrond ontwikkelt, doet ook door de atmosferische gesluisdheid, de beelding nog eenigzins in vaagheid verschij-



27. Vilmos Huszár. Kompositie III (Stad) 1917

nen. Hoewel de vormen in hun onderlinge samenhang en wisselwerking en de rotatorische beweging om de perpendiculaire as constant in evenwicht blijven, heerscht in de geheele conceptie nog natuurlijk-organische gebondenheid, waarbij valt op te merken, dat de plastic nog min of meer op de wijze der natuur verschijnt.

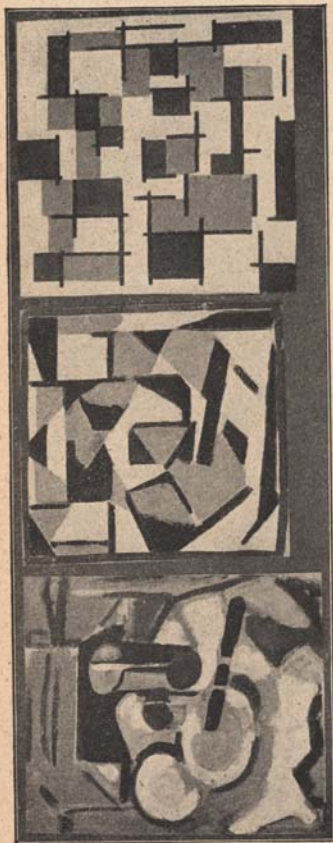
In 27 daarentegen heeft de vaagheid plaats gemaakt voor meerdere bepaaldheid der rechthoekige vlakken, die ondanks de dwingend-rhythmische beweging, meer op de wijze der

kunst (d. i. door onderlinge verhouding) in evenwicht zijn. De organische geslotenheid heeft plaats gemaakt voor het „opene”, „losse” en „vlakke”, hetgeen zuiver modern is en

waardoor het karakter van het doorelkaar van het woelige stadsbeeld met zijn wisselende perspectieven op abstracte wijze tot beeldende uitdrukking (men vergelijkte „De Boulevard” van Severini) komt.

28. — Afb. 28 geeft in 1, 5 en 9 drie beeldingsmomenten van een moderne schilderij te zien. Hoewel tusschen 1 en 5 en tusschen 5 en 9 nog drie stadia liggen kan het tot het zien der nieuwe beeldingswijze nuttig zijn deze drie beeldingsmomenten met elkaar te vergelijken. Deze verhouden zich tot elkaar als *impressie*, *expressie* en *beelding*.

1 geeft een studie te zien naar het *plaatselijk geval*, dat tot de kompositie (9) aanleiding gaf. Hoewel in de eerste schets (impressie) het accent gelegd is op beeldende verhoudingen (horizontaal tegenover verticaal, verticaal tegenover schuin, schuin tegenover rond enz.) en het zake-lijk-materiële der voor-



1 28. Th. van Doesburg. Drie beeldingsmomenten van een kompositie 9

werpen op den achtergrond is gedrongen, blijft deze schildering toch nog gebonden aan waargenomen voorwerpen; een kompositie dus nog „volgens de natuur”. 5 geeft een verder beeldingsmoment van 1 te zien. Hierin is gestreefd van de in de impressie *waargenomen verhoudingen uit*, door verstrakking van de contour tot het rechte en door verdieping van de kleur tot het vlakke, tot een meer evenwichtige verhouding der elkaâr beïnvloedende en doordringende vlakken te komen. Ook krijgt de ruimte, inplaats van een perspectiefisch-natuurlijke een meer beeldende werking over het geheele vlak. 9 geeft de eindbeelding als resultaat van „door”- en „om”-beelding te zien. In het rechthoekige beeldingsvlak is zoowel kleur als lijn door uiterste verstrakking tot het rechte, tot bepaaldheid gesteld en is gestreefd de beeldende idee door evenwichtige verhouding „volgens de kunst”, onverhuld door het grillige der natuurlijke objecten (zie 1) tot uitdrukking te brengen. Zou men in deze conceptie b.v. een lijn of vlak uitnemen of toevoegen, zoo zou in beide gevallen een onevenwichtigheid in de compositie ontstaan.

29, 30, 31 en 32. — Beeldhouwkunst (XX^e eeuw).

Als reactie op de impressionistische beeldhouwkunst — waarbij de plastiek op de wijze der natuurlijke grilligheid tot uitdrukking kwam — is de kunst van Alex. Archipenko den Rus wel een der sterkste uitingen. Wat „Vlak” is in de schilderkunst is in de beeldhouwkunst „Volume”. Dit brengt een beelding in drie dimensies mede. Op naturalistische wijze was het niet mogelijk het probleem der beelding in drie dimensies zuiver, door enkel verhouding, op te lossen. De moeilijkheid van het probleem bestaat voornamelijk hierin: de drie dimensies (hoogte, breedte, diepte) gelijkwaardig te maken, — d. i. tot *beeld te stellen*, — door verhouding der volumens tot elkaâr, door overbrengen der proporties. In de klassieke en neoklassieke beeldhouwkunst werd naar dit ideaal gestreefd, hoewel in het vrij staande figuur altijd één, soms twee der dimensies tot beeldende uitdrukking kwamen, meestal bleef de frontaliteit overheerschen. Ook werd er naar gestreefd door vermenigvuldiging (Trajanuszuil enz.) een beelding in 3 dimensies te verkrijgen. Op de wijze der natuur leidde dit tot de meest absurde oplossingen (zie den dans van Car-



29. Alex. Archipenko. De Kus



30. J. B. Carpeaux. De drie Gratiën



31. Brancusi. M'lle Poganey

peaux b.v.). Tot een aesthetische oplossing, waarbij de volumen werkelijk als zoodanig en (niet als lichaams[spier]-volumen) tot een kunstconceptie leiden, kwam het eerst in



32. G. Vantongerl6o. Beeldje

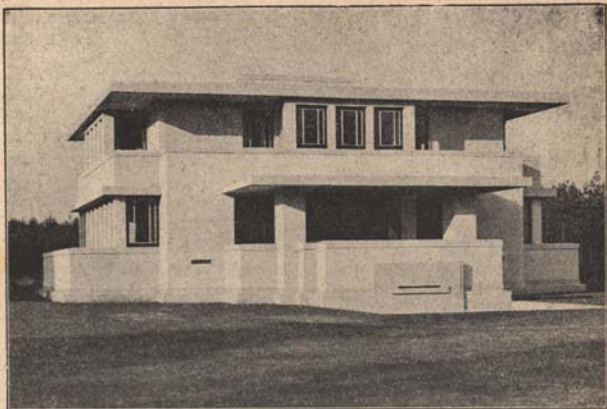
de 20^{ste} eeuw met Archipenko, Boccioni, Brancusi e.a. Voor den Beeldhouwer, die beeldend ziet, is het Beeld in de eerste plaats *ruimte-argument*. Hij erkent slechts volumen ten opzichte van de leegte. Zijn werkzaamheid is het deze beide in aesthetisch rapport, in evenwicht, tot harmonie te brengen. Technisch gesproken zouden wij kunnen zeggen, dat de volumen zich om het zwaartepunt-centrum, in alle

dimensies gelijkwaardig, uitbalanceeren. Dit is beeldhouwkunst. Dit oerbegrip der beeldhouwkunst, dat bij alle beeldhouwers, min of meer voorzat, brengt vanzelf de absurditeit aan het licht van de z.g.n. „hout"- en „bas-reliefs", welke door hun conceptie in de richting van het vlak, het wezen der schilderkunst naderen. Eveneens alle beeldhouwkunst (anti-monumentale), waarin het om picturale effecten van licht en donker, kleur en toon te doen is.

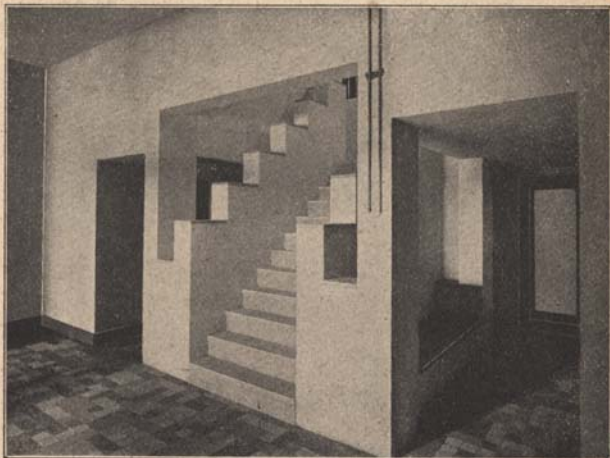
33, 34, 35 en 36. — Architectuur (XX^e eeuw).



33. Frank Lloyd Wright. Kantoorgebouw Larkin Fabrieken



34. Rbt. van 't Hoff. Landhuis te Huis ter Heide



35. J. J. P. Oud. Hall in Vacantiehuis te Noordwijkerhout

Dat zich in de moderne bouwkunst ook langzamerhand de Stijl van Verhouding gaat openbaren, bewijst ons de ontwikkeling, die de architectuur, als reactie op de decoratieve bouwkunst en het archaïsme als uitvloeisel van Barok-Rococo doormaakte. Deze ontwikkeling was meer een afwikkeling, een loskomen uit de klassieke en pseudo-klassieke vormen door vereenvoudiging.



36. Jan Wils. Hôtel te Woerden

De nieuwe beginselen van constructie uit, welke door Semper, Violet-Le-Duc, Dr. Cuypers, Sullivan en Dr. Berlage werden vastgelegd, werden consequent doorgezet in de werken van Wagner, Peter Behrens, e. a. In Amerika bereikte Frank Lloyd Wright, gesteund door de nieuwe middelen, een belangrijke uitdrukingshoogte, een nieuwe, anti-klassieke, — doch nog niet een algemeen-monumentale, — verhoudingsbeelding van het Huis.

Waar zich ten onzent, eenerzijds, de laatste stuiptrekkingen van het gebiedermayer en de willekeurige (decoratieve) anti-constructieve, picturale architectuur laten waar-



37. Theo van Doesburg. Tegelvloer-compositie in Vacantiehuis te Noordwijkerhout

nemen, staan, anderzijds, eenige jonge architecten gereed om van constructief-aesthetische verhouding uit, een nieuwe architectuur, wars van alle willekeurige en decoratieve tendenzen, in te leiden. Eenige proeven hiervan geven de illustraties 34, 35, 36 en 38 te zien.

37, 38 en 39. — Kunstnijverheid.

Het nieuwe beeldingsbewustzijn brengt het streven mede, de bouwkunst door samenwerking aller plastische kunsten op den grondslag van evenwichtige verhouding, tot een monumentalen stijl te maken.

Of daardoor het „vrije” schilderij geheel te niet zal gaan, zal de tijd en daarmee de cultuur van het Huis zelf moeten leeren. Voorloopig is het een uitgemaakte zaak, dat geen stijl kan ontstaan, wanneer er geen evenredige werkverdeling, de verschillende kunsten betreffend, bestaat. D.w.z. wanneer de theorieën door de architecten van betekenissen zelf verkondigd, niet in praktijk worden gebracht en de architect wat kleur en vorm (ik meen hier beeldhouwplastiek) betreft, alles zelf doet, kan geen stijl ontstaan. Elke kunst eischt den geheelen mensch, zowel architectuur, schilder-als beeldhouwkunst. De ouden hebben dit

goed begrepen, vandaar dat door evenredige werkverdeling stijl mogelijk werd. Eerst wanneer dit meer wordt be-seft, zal er van monumentale stijl-architectuur — in de zuivere beteekenis van het woord — sprake kunnen zijn. Het begrip van kunstnijverheid als iets tusschen kunst en praktijk in, vervalt dan vanzelf. Kunst ontstaat door beelding van in-



38. J. J. P. Oud. Bovenhall in Vacantiehuis te Noordwijkerhout. (Kleur- en vloercompositie Th. v. Doesburg)

nerlijkheid uit, onverschillig wat het is en daar het innerlijke van het huis, aan de zijde der praktijk de „functie”, aan de zijde der kunst, „verhouding” (evenwichtige verhouding, harmonie) is, kan van praktijk en constructieve verhouding uit, alles wat in en aan het huis behoort tot de schoonste aesthetische resultaten leiden, mits architecten, schilders, beeldhouwers, enz., de hun gestelde beeldingsgrenzen niet forceeren.

Door de kunstnijverheid op te vatten als kunst in verhouding tot architectuur, wordt het ondergeschikte, decoratieve

dosp

*The
University
of Iowa
Libraries*

xN

6490

.D548

1919

