

mensen te portretteren die heel expliciet in hun opvattingen waren. Ook worden veronderstellingen gecontroleerd en zonodig weerlegd. Zoals bijvoorbeeld de vermeende invloed van de filosoof M.H.J. Schoenmaekers op Mondriaan. Schoenmaekers combineerde in zijn geschriften de theosofie met de christelijke leer. De opvattingen van Schoenmaekers en Mondriaan vertonen weliswaar opmerkelijke overeenkomsten, maar toen ze elkaar eind 1914 in Laren leerden kennen, hadden ze onafhankelijk van elkaar en gebaseerd op de opvattingen van Mme H.P. Blavatsky, de grondlegster van de theosofie, hun ideeën ontwikkeld.

Deze opvatting wordt door Carel Blotkamp gedeeld. Hoewel zijn boek *Mondriaan. Destructie als kunst* een heel ander uitgangspunt kent dan dat van Heyting, namelijk een overzicht van het werk van Mondriaan, is er nog een overeenkomst. Beiden nemen het feit dat Mondriaan theosoof was serieus. Voor Blotkamp is het werk dat vanaf 1907/1908 ontstond interessant. Het vroegere werk van Mondriaan is in de bestaande literatuur vaak als significant behandeld; het zou vooruit lopen op zijn latere oeuvre. Op grond van een analyse stelt Blotkamp dat het werk conventioneel en nogal wisselend van kwaliteit is. Vanaf 1907-'08, wanneer Mondriaan zich heeft ontwikkeld tot een modern schilder, wordt het werk betekenisvol. Veelzeggend is dat Mondriaan vanaf deze periode zijn kunst in verband trachtte te brengen met zijn levensbeschouwelijke visies, gebaseerd op de theosofie. De verdienste van Blotkamp is dat hij werk en theorie op een zinvolle wijze op elkaar weet te betrekken. Het werk van Mondriaan is eerder veelal vanuit een formele visie benaderd en beschreven, waarbij de theorie terzijde is gelegd of apart behandeld.

Blotkamp beargumenteert dat het werk van Mondriaan niet een letterlijke weerspiegeling is van zijn theosofische opvattingen, maar dat zijn hele oeuvre wel in het kader van de theosofie gezien kan worden. Het begrip evolutie, dat in de theosofie centraal staat, is in het gedachtengoed van Mondriaan verbonden met het begrip destructie, in de zin dat vernietiging van de oude vormen een voorwaarde is voor een evolutie naar een hogere wereld. De vernietiging van de oude vormen speelde in het werk van Mondriaan een rol. Deze visie is

door hem in eerdere publikaties al te berde gebracht, maar is nu uitgewerkt in de context van het hele oeuvre, waarbij tal van nieuwe feiten en ideeën het zicht op het werk van Mondriaan vergroten.

Saskia Bak

BLOTKAMP, C., *Mondriaan. Destructie als kunst*, Waanders uitgevers, Zwolle, 1994, 261 p.

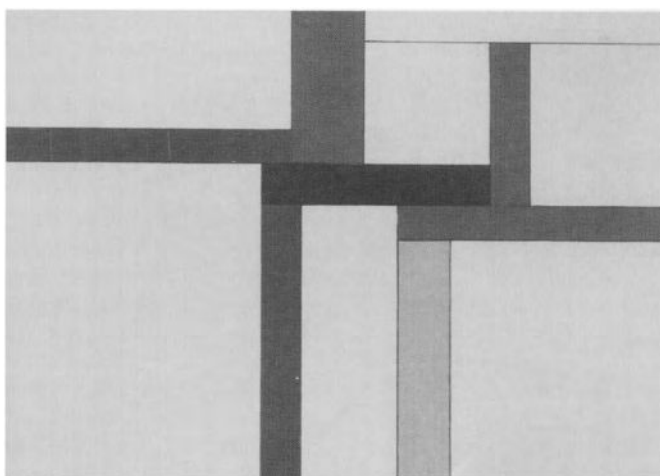
HEYTING, L., *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994, 286 p.

SPAANDER, L., VELDE P.VAN DE, (red.), *Reïmie op 't Duin. Mondriaan en tijdgenoten in Zeeland*, Zwolle, 1994.

Van Ensor tot Magritte

Het is allerm minst gebruikelijk dat een buitenlander een studie schrijft over de kunst in België. Alleen al daarom is het boek van Michael Palmer *Van Ensor tot Magritte* een gebeurtenis. Sinds hij bijna 30 jaar geleden als internationaal ambtenaar in Brussel kwam werken, heeft Palmer zich ontplooid tot een deskundige. Zijn kennis van de kunst in de periode 1880-1940, de periode die hij behandelt in *Van Ensor tot Magritte*, is zonder meer uitzonderlijk. Tegelijk heeft hij ook nauwgezet de literatuur bestudeerd die over het onderwerp is verschenen. Niet de minste verdienste van zijn werk is dat hij de Belgische kunst situeert in een snel evoluerende sociale en politieke context en dat hij oog heeft voor wat zich in andere kunstdisciplines afspeelt. Tegelijk wijst hij op invloeden vanuit het buitenland en op de rol die sommige Belgische kunstenaars internationaal hebben gespeeld. Eigenlijk is het Palmer ook vooral om die wisselwerking te doen. Hij komt daarbij tot verrassende, soms provocerende conclusies. De Franse invloed op de Belgische kunst is totnogtoe overschat, zegt hij, er waren ook Duitse, Nederlandse en Britse invloeden. Bovendien was die beïnvloeding nooit zo sterk dat ze de autonomie van de Belgische kunst kon bedreigen. Sommige Belgen drukten integendeel hun eigen stempel op de evolutie van de moderne kunst in Europa en ze bepaalden er mede de richting van. Palmer somt ze op. Het zijn bekende en minder bekende voorbeelden: dat James Ensor samen met Munch de aartsvader is van het expressionisme is niet nieuw, evenmin is dat het geval voor de internationale uitstraling van Georges Minne en Henri van de Velde. Grote onduidelijkheid is er daarentegen ook over de positie

van Georges Vantongerloo binnen De Stijl. Hoe groot die onduidelijkheid is, blijkt trouwens in het boek van Palmer. Weliswaar citeert hij Michel Seuphor, die Vantongerloo de eerste zuiver abstracte beeldhouwer in de geschiedenis noemt met zijn „constructions des rapports des volumes”, maar tegelijk stelt hij dat de schilder Vantongerloo onder de invloed stond van Piet Mondriaan. Zeker is dat allerminst. Mondriaan en Vantongerloo hebben elkaar pas drie jaar na de stichting van De Stijl voor het eerst ontmoet. Het is opmerkelijk dat beide kunstenaars intussen een parallelle ontwikkeling hadden gevolgd. Wie wie heeft beïnvloed in die belangrijke periode lijkt me vooralsnog een open vraag. Overigens is het jammer dat Palmer geen illustratie opneemt van het revolutionaire beeldhouwwerk van Vantongerloo. Palmer vermeldt ook de invloed van Henri Evenepoel op de jonge Matisse. De Brusselaar Evenepoel dus als proto-fauvist. Over dat fauvisme formuleert Palmer een intussen geruchtmakende stelling. In 1912 exposeerde een groep jonge Brabantse schilders in de galerie Giroux in Brussel. Ze zouden de geschiedenis ingaan als de „Brabantse fauvisten”. Een exemplarisch misverstand, vindt Palmer, en wel omdat de betrokken schilders, op een na, eerder zijn gevormd door Cézanne en Ensor dan door Derain en Matisse. Palmer stelt daarom voor de Brabantse fauvisten gewoon „Brabantse schilders” te noemen. Hij laat dus elk stylistisch criterium voor deze groep varen en behoudt enkel nog de gemeenschappelijke herkomst van de betrokken kunstenaars. Het is een interessant voorstel, temeer omdat het komt van iemand die juist ingaat tegen het verwijt dat de Belgische kunst provincialistisch of regionaal zou zijn. Helaastrekt Palmer de logica niet door. Hij ziet bijvoorbeeld wél dat de eerste en tweede Latemse groep grondig van elkaar verschillen, maar hij gaat voorbij aan het feit dat beide scholen uitsluitend Oost- en Westvlaamse leden tellen en dat de betrokken kunstenaars naar Gent refereren als artistiek centrum.



Georges Vantongerloo, „Construction vert-rouge, bleu violet, rouge, jaune, noir”, 1937, olie op dock, 47,6 x 66 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Een benadering vanuit de rol die regionale cultuurmetropolen spelen had Palmer enkele classificatieproblemen kunnen besparen. Hij had zijn „Brabantse schilders” kunnen uitbreiden met Jean Brusselmans en Edgard Tytgat, die nu wat ongelukkig zijn ondergebracht in het hoofdstuk „Rond het Expressionisme”. Het temperament en het wereldbeeld van Brusselmans en Tytgat sluiten immers naadloos aan bij de groep rond Rik Wouters. De gebroeders Jaspers daarentegen, die eveneens zijn ondergebracht „rond het expressionisme”, horen thuis in de experimentele kring van de Antwerpse dichter Paul van Ostaijen. Tot die Antwerpse groep dienen ook Paul Joostens, Georges Vantongerloo, Jozef Peeters en Jules Schmalzigaug te worden gerekend. Nu zijn deze kunstenaars verspreid over drie hoofdstukken.

Palmer plaatst terecht vraagtekens bij de toepasbaarheid van de uit Frankrijk geïmporteerde -ismen. Maar in feite trapt hij in dezelfde val. Het gemeenschappelijke bij voornoemde Antwerpse experimentelen is belangrijker dan wat hen van elkaar onderscheidt. In Antwerpen nodigde het artistieke klimaat van de jaren tien uit tot participatie aan de radicale vernieuwingsbewegingen in Europa. Antwerpen bekleedt daarmee een heel specifieke positie.

Palmer vergist zich ook wanneer hij de betekenis van het dadaïsme in België afdoet als marginaal. Zowel E.L.T. Mesens als René Magritte

zijn als dadaïsten begonnen. Clément Pan-saers, de bezieler van de Brusselse dadaïstische kern, lag zelfs aan de basis van de ont-binding van dada in Parijs. De beweging zou overigens nog lang na haar ondergang blijven voortleven in het sarcasme en de neiging tot provocatie die typerend zijn voor de Belgische surrealistten. Bij Magritte zijn wat dat betreft zijn ruzies met André Breton en de schandaal-verwekkende reeks „peintures vaches” welhaast legendarisch. Overigens is ook het sur-realisme sterk regionaal gebonden. Het is een Waalse beweging en dat is op zich al merk waardig. Palmer merkt immers op dat de schil-derkunst in België een vrijwel uitsluitend Vlaamse zaak is. Maar het surrealisme is niet enkel Waals, er zijn binnen de beweging twee duidelijk onderscheiden groepen: die van Brussel en die van het Henegouwse La Lou-vière.

Het regionalisme, dat zo kenmerkend is voor de Belgische kunst, staat niet gelijk met afscherming voor wat zich buiten de eigen kring afspeelt. Palmer wijst terecht op de kosmopolitische oriëntatie en het absorp-tievermogen van de Belgische kunstenaars. Wellicht konden zij hun eigenheid bewaren doordat een voortdurende dialoog met een rijk verleden hen behoedde voor epigonis-me of kritiekloze assimilatie van het nieu-we.

Jef Lambrecht

MICHAEL PALMER, *Van Ensor tot Magritte. Belgische kunst 1880-1940*, Lannoo, Tielt, 1994, 230 p.

Expressionisme in Nederland 1910-1930

Laren, iets boven Hilversum gelegen, is een zogenaamd kunstenaarsdorp, zoals b.v. ook Bergen-aan-Zee - eveneens in Noord-Holland, of Sint-Martens-Latem in Vlaanderen, of Bar-bizon nabij Parijs, of Worpswede bij Ham-burg... Die namen zijn bekend maar het begrip dat ze dekken, blijft soms vager dan gewenst. De „mythe” rond Sint-Martens-Latem als bakermat van het Vlaams expressionisme was daar een voorbeeld van, totdat Piet Boyens daarover recent voor de nodige verduidelij-king zorgde. Deze Limburgse kunsthistoricus, die promoveerde op het werk van Gust de Smet, is intussen een gezaghebbend specialist van het expressionisme geworden.

In het Singer Museum in Laren (1) liep van midden november 1994 tot midden februari 1995 een tentoonstelling over het expressio-nisme in Nederland 1910-1930. Piet Boyens werkte met de museumstaf samen om dit over-zicht tot stand te brengen. Hij is bovendien de auteur van de bijzondere catalogus (2), die deze tentoonstelling zal blijven markeren als een mijlpaal in het kunsthistorisch onderzoek be-treffende een periode in het Nederlandse kunstgebeuren - driekwart-eeuw geleden - die totnogtoe onvoldoende bestudeerd werd.

Honderdachtien schilderijen, prenten en beelden waren te zien in zeven zalen van een mooi en functioneel gerenoveerd Singer Mu-seum. De ingenieuze dakconstructie zorgt er voor een getemperd daglicht, dat aan de wer-ken ruimte en optimale zichtbaarheid verleent. De opstelling getuigde van een intelli-gente structurering die genese en evolutie van het Nederlandse expressionisme probeerde te verduidelijken. Zaal I toonde de aanzet, direct in de internationale (Franse en Duitse) con-text. Zaal 2 - „De natuur als geestelijke waar-de” - stelde de bijdrage tentoon van drie vrou-wen: Else Berg, Jacoba van Heemskerck en Charley Toorop. Zaal 3 - „De expressie zoekt houvast” - situeerde de beweging zoals die zich in Amsterdam en Bergen ontplooidde. Zaal 4 - „Een venster op het Oosten” - belicht de Gron-ingse kunstenaarsgroep „De Ploeg”, die zich vanaf omstreeks 1920 vooral op het Duitse voorbeeld oriënteerde - en dit op een ogenblik dat het expressionisme elders in Nederland al helemaal op zijn retour was (= zaal 5). Zaal 6 groepeerde de grafiek van Altinck, Wiegers, Melgers, Werkman en Dijkstra in confrontatie met bladen van Heckel, Kirchner en Schmidt-Rotluff. Zaal 7 - „Deelgenoten in de stilte” - toonde het werk van een drietal latere figuren, die elk een eigen vorm van getemperd expressi-onisme vertonen: Chabot, Kruidenier en Wie-gersma. Over de zalen verspreid werd ook beeldhouwwerk getoond onder meer van Hil-do Krop, Johan Polet en John Rädecker, in confrontatie met beelden van Barlach, Zadki-ne en de Vlaming Jozef Cantré. (Dit onderdeel van de tentoonstelling werd aan José Boyens toevertrouwd.)

Het expressionisme in Nederland was een complex en nogal heteroog verschijnsel. Het heeft zich daar op zeer uiteenlopende wijzen geuit. De adepten, die zich korter of langer,