



3 1761 03571 5648

Doesburg, Theo van  
Klassiek

N  
7428  
D64



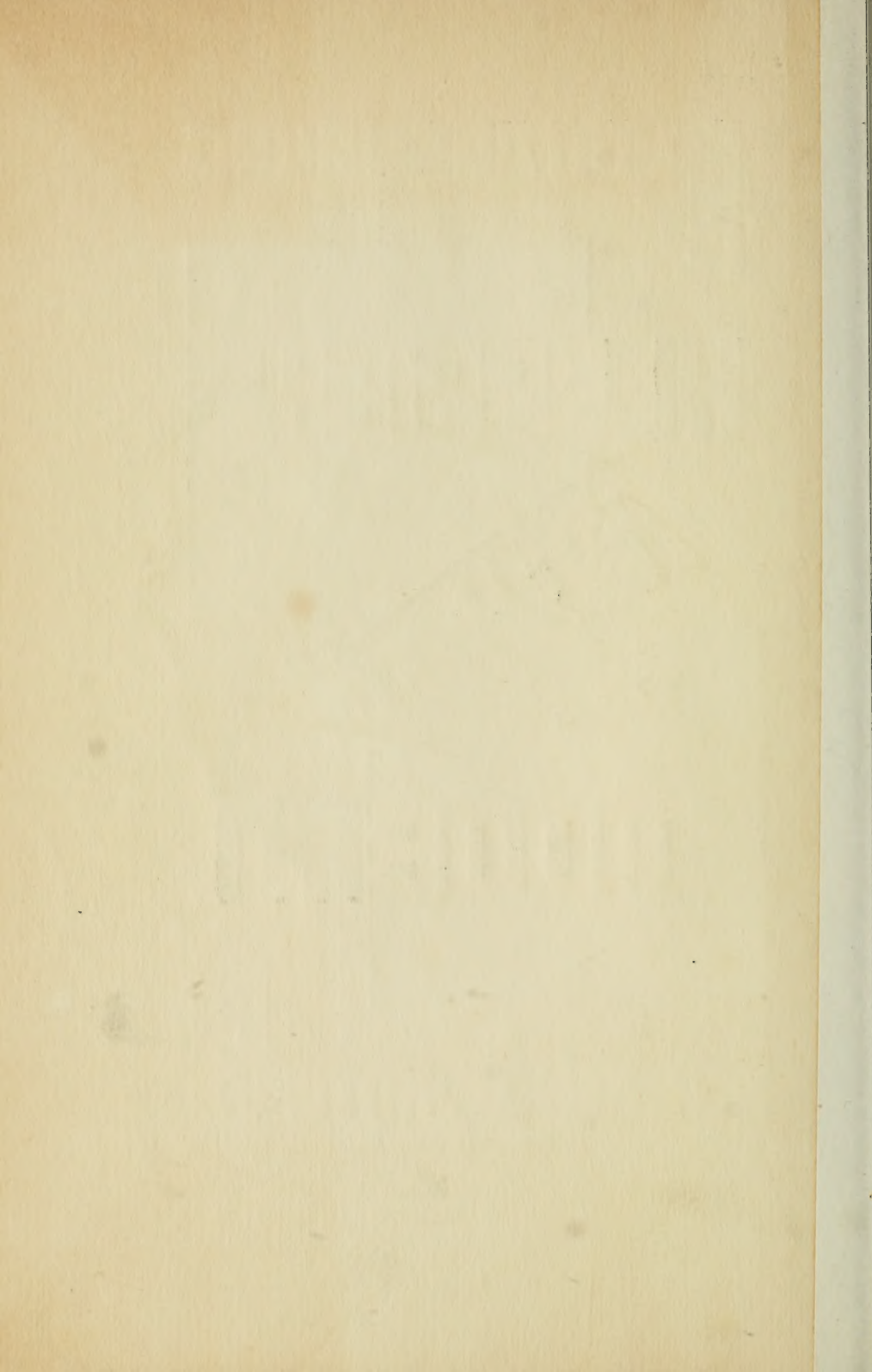
THEO VAN DOESBURG

KLASSIEK

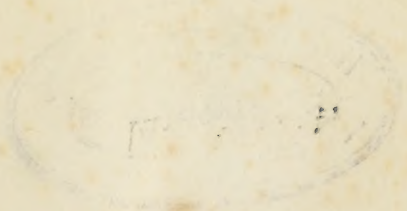
BAROK

MODERN

DESIGN-ANTWERPEN



KLASSIEK - BAROK - MODERN



ALBION BARKER MOORE

# KLASSIEK - BAROK - MODERN

LEZING DOOR THEO VAN DOESBURG

---

---



---

---

:: ::

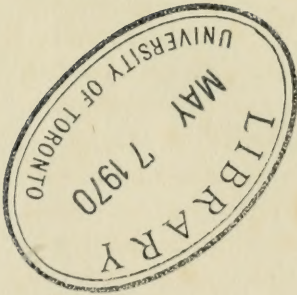
"DE SIKKEL" ANTWERPEN

:: ::

KLASSIEK-BAROK-MODERN

LEHRE DER FACHLEHRE

N  
7428  
D64





## KLASSIEK-BAROK-MODERN

Het is niet mogelijk in de ontwikkeling der Kunst een vast punt te stellen, van waar uit wij onze maatstaf voor de waardebepaling der kunst kunnen aanleggen, om daarmee de kunstwerken naar hun wezenlijke beteekenis te rangschikken. Ontwikkeling immers, schakelt elk vast punt ten eenenmale uit.

In de ontwikkeling der kunst is elk punt van aankomst tegelijkertijd weer een uitgangspunt. Wanneer wij dit altijd beseften zouden wij een veel ruimeren kijk op de kunst hebben en haar zien zooals zij gezien *wil* worden, n.l. in eeuwigdurende ontwikkelingsbeweging. Deze ontwikkelingsbeweging voltrekt zich in tijd en elke stijl kan beschouwd worden als een moment waarin het meer gerijpte schoonheidsbewustzijn zich in Tijd openbaart. Doch dit is evenmin een vast punt, aangezien het schoonheidsverlangen onuitputtelijk is en de ontwikkelingsdrang zich blijft voortzetten. Ware dit niet zoo, dan zou de kunst niet beantwoorden aan de voornaamste eigenschap van den menschelijken geest : de **BEELDENDE AANSCHOUWINGSDRANG**, waarin de kunst wortelt. Deze beeldende aanschouwingsdrang regelt zich naar onze verhouding tot de waarheid. Zooals wij door het begrip deze verhouding trachten te begrijpen, zoo trachten wij deze verhouding langs den weg der **SCHOONHEID**, dus door de kunst te aanschouwen. Ging de beeldende aan-

schouwingsdrang b. v. uit van het evangelie als waarheid, zoo regelde zich daarnaar de beeldende kunst, niet slechts wat het onderwerp betreft maar ook wat betreft de uitdrukkingwijze.

Aangezien nu onze verhouding tot de waarheid, niet altijd dezelfde blijft maar gedurig, door de ontwikkeling van ons bewustzijn, verandert, laat zich hieruit ook verklaren waarom onze beeldende aanschouwingsdrang steeds naar andere beeldingsvormen uitgaat.

Hierin schuilt de oorzaak waarom een verouderde uiting der beeldende aanschouwingsdrang niet uitgespeeld kan worden tegen een nieuwere en waarom het een vergissing is onze waardeering slechts te bepalen volgens een stijl, die een geheel anderen tijdgeest, een geheel andere verhouding tot de waarheid belichaamt, dan die waartoe wij gerijpt zijn. Deze vergissing wortelt grootendeels in een dogma, dat ons van jeugd af aan is voorgehouden. Dit dogma is de opvatting dat de kunst in het algemeen en in 't bijzonder, is in te deelen in een **OPKOMST**, **BLOEI** en **VERVAL**. Als opkomst wordt dan aangeduid een stadium, waarin de primitieve mensch slechts een ruwen, primitieven vorm vond om zijn beeldende aanschouwingsdrang te realiseeren; als bloei, een stadium waarin de mensch, door meerdere ontwikkeldheid een meer gecultiveerden vorm, een stijl verovert, waarin hij zijn beeldende aanschouwingsdrang realiseert; en als verval, elke periode, waarin de zin, de inhoud der kunst verloren gaat, en in een oververfijning naar het uiterlijke, den vorm zonder meer, ontardt.

Op dit dogma is zoo ongeveer onze geheele kunstgeschiedenis opgebouwd. In den modernen tijd zijn deze

drie stadia aan de hand der wijsbegeerte ook nog van elkaar onderscheiden door ze als volgt in te deelen : opkomst als nastreven, bloei als bereiken en verval als overschrijden of als : onontwikkeldheid, ontwikkeldheid en vergeestelijking.

Binnen dit dogma nemen de « kunstgeleerden », de kunstenaars en leeken veilig stelling tegenover elke nieuwigheid, die zich in de kunst voordoet. Het laat zich begrijpen, dat bij deze academische indeeling, elke consequentie van onze beeldingsbehoefte, elke verdieping en verinnerlijking van den kunstvorm voor een degeneratie, een tijdelijke aberratie of een verval moet gehouden worden.

Welk een hinderpaal voor de ontwikkeling der kunst dit standpunt is, bewijst dan ook genoegzaam het feit, dat alle werkelijke kunstenaars, die de kunst vooruit hebben begracht, het slachtoffer der dogmatische indeeling werden (ik noem hier als voorbeelden: van Gogh en Cézanne, Henri Rousseau), waardoor hun wezenlijke verdienste schandelijk miskend werd.

Zooals men aan de hand van deze dogmatische indeeling de voornaamste kunstenaars voor decadenten <sup>1</sup>, ja geheel of gedeeltelijk — kunstkrankzinnigen gehouden heeft, zoo is men er ook heden weer aan toe dezelfde vergissing te begaan wat betreft de baanbrekende moderne kunstenaars van thans.

In de veilige stelling van het dogma houden de dogmatici geen rekening met de veranderde aanschouwingswijze en nemen krachtens de wet der traagheid niet eens

1. Men leze eens de eenzijdige en dikwijls zeer kortzichtige meeningen van den orthodoxen "humanist" Tolstoy in "Wat is kunst" hierover.

de moeite alles wat zich buiten het vaste punt bevindt, waarvan uit zij meenen de kunstgebeurtenis te kunnen overzien, ernstig en objectief naar hare wezenlijke beteekenis te onderzoeken. Opgegroeid in een grenzelooze bewondering voor het oude, houden zij elke nieuwe uiting der kunst voor een degeneratie of verval.

Nu hebt U het recht mij te vragen, waarom deze indeeling der kunst, volgens opkomst, bloei en verval foutief is. Ik antwoord: zij is foutief, ten eerste omdat geen enkel stadium sterk gescheiden is van een voorgaand. Het stadium van opkomst is *tegelijkertijd* het einde van een voorgaand stadium, dus volgens de dogmatische indeeling van verval; elk stadium van verval is *tegelijkertijd* weer een opkomst enz. Ten tweede omdat in deze indeeling geen rekening gehouden is met het feit, dat in de kunst elk nieuw standpunt sprongsgewijze, dus langs den weg der mutatie bereikt wordt. En ten derde, omdat deze indeeling verlamvend moet werken op de constante ontwikkeling der kunstenergie, die tradities en dogma's ten spijt slechts gericht is op de consequentie van alle kunstbegrip. Ik spreek hier van een constante ontwikkeling der kunstenergie, d.i. van een constante groei, waarin van zelf een zich steeds herhalende opkomst, bloei en verval is uitgeschakeld, omdat in deze constante ontwikkeling, alleen rekening gehouden kan worden met de sterkste persoonlijkheden, die wat zij vonden gedurig aan elkaâr overdroegen.

In de z.g.n. vervaltijd der 18<sup>e</sup> eeuw, waren Watteau, Goya en Turner b. v. de sterkste persoonlijkheden, die met hun arbeid het Impressionisme inleidden. Kan hier dus strikt genomen van een verval gesproken worden ?

Neen. Integendeel, veeleer van een bloei, want met Goya stond het Rembrandt-principe in bloei en was er een opkomst waar te nemen van een geheel nieuwe, meer zelfstandige, vrije manier van schilderen: het impressionisme. In dezelfde verhouding als Goya stond tegenover zijn tijd, in dezelfde verhouding stonden Courbet, van Gogh, Cézanne tegenover den hunne met zijn classicomanie en in dezelfde verhouding staan wij weder als wegbereiders eener nieuwe kunst tegenover dogma en doodenvereering.

Aan dit laatste heeft de academische opkomst- bloei- verval indeeling wel het meest schuld, want gaan wij deze begrippen eens wat nader controleeren, dan vragen wij : opkomst waarvan ? Bloei waarvan ? Verval, waarvan ? Als antwoord moet dan gelden: van het klassieke schoonheidsbegrip, van het classicisme.

Zij die deze indeeling der kunst in drie perioden hebben uitgevonden: de wijsgeeren en kunstgeleerden, hebben de beteekenis der kunst uitsluitend aan de klassieke voorbeelden getoetst, waarmede zij aan de zijde der kunstproductie een nabootsingsdrift der klassieke werken hebben opgewekt, een teruggrijpen naar een verouderde beeldingsopvatting, en aan de zijde der leeken een onaantastbare doodenvereering. Inderdaad. Gij kunt geen boek over kunstgeschiedenis of dergelijke openslaan of gij zult op elke bladzijde, voor de meest onbenullige, vormlooze grafurn of steenklomp — mits maar langs archeologischen weg de groote ouderdom is vastgesteld, een grenzeloze bewondering aantreffen.

Daarentegen in tijdschriften en dagbladen voor alles wat de levende menschheid aan nieuwe en frissche

schoonheid wrocht, een even grenzeloze minachting, of wat soms nog doelmatiger is..... een totale negatie.

De objectieve tijdgenoot zou hieruit de conclusie kunnen trekken, dat de menschheid de dooden en al wat der dooden is veel nader staat, dan de levenden en al wat der levenden is.

Gij hebt nu weder het recht (mij) te vragen, of de klassieke kunst dan geheel waardeloos is. En ik zou hierop willen antwoorden: volstrekt niet, doch zij moet niet dienen voor dekmantel om een gebrek aan zelfstandig talent te verhullen, noch als model om te copieeren, maar zij moet naar hare essentieele *waarde volgens de kunst* en in verhouding met het tijdsbewustzijn dat haar voortbracht, gezien en begrepen worden. Slechts wanneer wij dat doen, moet het ons opvallen, dat elke stijl ontstaat uit den geest van den tijd. Deze zou nog nader kunnen worden aangeduid als de *verhouding* van het menschelijk bewustzijn tot het Universum.

Het classicisme nu wortelde in een andere verhouding van het menschelijk bewustzijn tot het universeele dan het modernisme. De geest die het Parthenon te Athene voortbracht is niet meer *dezelfde geest* als die welke een Turbinehall, Larkinfabriek of modern landhuis voortbracht.

Dit moet eerst goed begrepen worden, willen wij tot het besef komen waarin nu eigenlijk het verschil dier verscheidene geestesverhoudingen, welke de menschheid in hare constante ontwikkeling heeft aangenomen, bestaat en tevens waarin de overeenkomst schuilt, welke soms zeer ver van elkaâr verwijderde kunstuitingen openbaren.

Het is mijn doel U, voor zoover dat in een kort bestek mogelijk is, de beteekenis der voornaamste kunstontwikkelingsperioden te doen kennen naar hun *aard* en *uiting*, met het doel U daardoor nader te brengen tot de kunstbeteekenis naar haar *aard* en *uiting* van Uw eigen tijd.

De voornaamste ontwikkelingsperioden dan, waarin zich de verhouding van den mensch tot het Universum op de wijze der schoonheid, dus op *kunst-wijze* het duidelijkst uitspreekt kunnen dunkt mij het best omschreven worden als: het *klassieke*, het *Barokke*, en het *moderne*. Ik verzoek U hierbij niet het groei-, bloei-, verval-systeem toe te passen, want systematiseeren ligt niet in mijn bedoeling en gaat hierbij niet op, aangezien ik geen indeeling op het oog heb, maar de onderscheiding van drie duidelijk uitgesproken *scheppingsmomenten* van den menschelijken geest, die onze *geheele* beschavings-ontwikkeling zoowel *innerlijk* als *uiterlijk* beïnvloed hebben en nog beïnvloeden. Gij zult dit aanstonds begrijpen, wanneer ik van deze drie scheppingsmomenten de synthese geef, om daarvan uit het wezen der, op die drie scheppingsmomenten betrekking hebbende kunstwerken, te analyseeren.

1. HET WEZEN DER KLASSIEKE KUNST BERUST OP EVENWICHTIGE VERHOUDING VAN HET WEZEN EN DE VERSCHIJNSELEN, OF ANDERS GEZEGD: OP EVENWICHTIGE VERHOUDING VAN HET UNIVERSEELE EN HET BIZONDERE. DEZE EVENWICHTIGE VERHOUDING OF HARMONIE, KWAM IN DE KLASSIEKE KUNST TOT UITDRUKKING DOOR NATUURLIJKE VORMEN DUS GEHEEL OP DE WIJZE DER NATUUR.

2. HET WEZEN VAN HET BAROK BERUST OP ONEVEN-

WICHTIGE VERHOUDING, DOOR OVERHEERSCHING VAN HET BIZONDERE, HETGEEN IN DE BAROK-KUNST TOT UITDRUKKING KWAM DOOR OVERHEERSCHING DER GRILLIG-NATUURLIJKE VORMEN EN DOOR WILLEKEURIGE OVERDRIJVING DAARVAN.

3. HET WEZEN DER MODERNE KUNST BERUST OP EVENWICHTIGE VERHOUDING VAN HET UNIVERSEELE EN HET BIZONDERE. DE EVENWICHTIGE VERHOUDING KOMT IN DE MODERNE KUNST TOT UITING DOOR ABSTRACTE VORMEN EN KLEUREN, GEHEEL OP DE WIJZE DER KUNST.

Het is niet direct noodzakelijk, aan een dezer drie stadia het tijdstip vast te knopen, dat de dogmatische kunsttheorie daarvoor aanwijst. We moeten deze omschrijving zoo ruim mogelijk nemen en niet beperkt. Elk kunstwerk, waarin de harmonie tusschen wezen en verschijnselen of geest en natuur door middel van natuurlijke vormen als menselijke lichamen b.v. tot uitdrukking komt *is* klassiek, ook al ontstaat het in onzen tijd. Elk werk, waarin het grillige der verschijnselen de overhand heeft *is* barok, ook al ontstaat het in onzen tijd, terwijl elk werk, waarin gestreefd wordt een evenwichtige verhouding tusschen geest en natuur of tusschen het Universeele en het bijzondere op de wijze der kunst en niet op de wijze der natuur, tot stand te brengen, modern *is*, in den diepsten zin.

Wanneer wij nu het wezenlijk-klassieke met het wezenlijk moderne vergelijken, dan zien wij dat wel het verlangen naar een en hetzelfde. n.l. naar evenwichtige verhouding of harmonie uitging, doch dat de wijze van deze uit te drukken zeer verschillend is.

Dit verschil heb ik gedefinieerd als: « op de wijze der



natuur » wat de klassieke kunst betreft, tegenover: « op de wijze der kunst » wat de moderne kunst betreft. Gij zult mij nu vragen: is dit zoo'n groot verschil? En ik zou U hierop kunnen antwoorden: zeker is het een essentieel verschil. Het is een essentieel verschil, omdat het zijn grond vindt in het levensbewustzijn. Het levensbewustzijn van de *Grieken* b.v. bracht mede, dat zij de schoonheid niet als een zelfstandig vermogen van den menschelijken geest beschouwden — maar als onafscheidelijk van het *verschijnsel*, het lichamelijke. Zij zouden er dus nooit toe gekomen zijn de schoonheid op meer abstracte wijze, op de wijze der kunst uit te drukken b.v. door zich uit het kunstmiddel zelve een gestalte te scheppen naar hun schoonheidsbegrip.

Het groote verschil tusschen klassieken en modernen schuilt hierin: dat *de klassieken, kunst gaven op de wijze der natuur* en *de modernen natuur op de wijze der kunst*.

Hieruit zien wij, dat zij elkaârs polen zijn.

Voor de grieksche kunst, waaromtrent het begrip klassiek wellicht het zuiverst van toepassing is gold de natuurlijke verschijning als onaantastbaar. « Kunst is namaak van de natuur » luidde hun advies. De Griek vond in het natuurlijke object een *gelijkwaardigen* verschijningsvorm voor zijn schoonheidsontroering, vandaar, dat deze beide in elk klassiek beeldhouwwerk harmonisch samentreffen. Het was een oude aesthetische stelregel, dat eenheid in verscheidenheid door evenredige samenstelling tot de volmaaktheid leiden moet. We zien dit in de klassieke bouwkunst. De dorische tempel is een overzichtelijk organisme van evenredige deelen, zoowel van *dragende* als van steunende. In deze conse-

quente architraaf- constructie heerscht harmonie, omdat alle onderdeelen zich naar het geheel voegen. De *rechte lijn domineert* en nergens wordt als bij de barokarchitectuur de beeldende indruk verzwakt, door een *onrustig* spel van *grillig* kronkelende details.

Ditzelfde geldt voor de klassieke beeldhouwkunst. Alle onderdeelen van een klassiek beeld worden beheerscht door één zelfde inzicht van evenredige samenstelling en dus van harmonie. We dienen echter wel te beseffen, dat in de klassieke beeldhouwkunst, nog meer dan in de klassieke bouwkunst — aangezien deze zich uiteraard van meer abstracte vormen bedienen moest — de volmaaktheid waarnaar gestreefd werd, *lichamelijke* volmaaktheid is, de harmonie, *lichamelijke* harmonie, het rythme, *lichamelijk* rythme. Geheel dus een kunst volgens de natuur of juist: volgens de uiterlijke verschijning van het wezen. Beseffen wij dit goed, dan beseffen wij meteen, waarom na meer verdiept, wijsgeerig of religieus leveninzicht, kortom na meer innerlijke kultuur, de mensch er niet langer tevreden mee was het wezen of de Idee door de uiterlijke verschijning tot uitdrukking te brengen of, zooals ik zoo pas gezegd heb, de Kunst-Idee, die zooals wij zagen werd uitgedrukt door een *evenwichtige verhouding*, op de wijze der natuur.

Hierdoor immers bleef de kunst een gelijkwaardigen verschijningsvorm van de natuur, een herhaling en kon zij den mensch nooit boven de verschijnselen uitvoeren. Dit doet de klassieke kunst dan ook niet.

Indien wij op heden nog in de Olympus en zijn godenbevolking, — die ondertusschen zeer menschelijke neigingen vertoont, — geloofden, wanneer wij, met

andere woorden, nog van elk natuurverschijnsel een god maakten, hadden wij het recht een kunst, die met het natuurlijke levensinzicht parallel liep, de klassieke, voor de kunst par excellence aan te zien. Maar sinds ons levensinzicht zich verdiepte kon de klassieke kunst aan onze beeldende aanschouwingsbehoefte niet meer voldoen. Ziedaar dus het antwoord op de vraag: waarom het onmogelijk is, een kunst geboren uit een verouderd levensinzicht op een meer ontwikkeld, verdiept, levensinzicht te enten. Dit is meermalen beproefd doch altijd met slecht gevolg.

We zien het aan de *romeinen*. De romeinen, die meer eenzijdig, materieel, zonder eigen verbeeldingskracht, — ze wisten niet eens eigen goden uit te vinden ! — waren aangelegd, *grepen terug* naar de grieken. De romeinen vonden, namen, combineerden, maar *schiepen* niet. Het levensinzicht der grieken niet gemeen hebbende, konden zij uit *zich zelve* in de kunst niet tot eenzelfde resultaat komen. Hun overheerschend-zinnelijk en practisch levensgevoel, dat o.a. ook blijkt uit de doeleinden hunner bouwgewrochten: thermen, theater, circus, e.a. zaken der zinnen, was niet gestemd op de in-zich-zelf-evenwichtige kunst der grieken. Wat de romeinen dus van de grieksche kunst overnamen was niet de inhoud, het wezen, maar de vorm, het uiterlijke. Hierin schuilt dan ook de reden, waarom de pseudo-grieksche kunst der romeinen van veel minder beteekenis is dan de zuiver klassieke kunst. Bij de romeinen is het evenwicht tusschen innerlijkheid en uiterlijkheid, tusschen het universeele en het bijzondere *verbroken* en begint het bijzondere, het uiterlijke te overheerschen. Hun prac-

tische zin behoevde hen voor een al te groote willekeurigheid, maar toch is de romeinsche kunst al barok van karakter, d.w.z. het evenwicht tusschen wezen en verschijnsel is verbroken.

Willen wij de romeinen op hun best leeren kennen, dan moeten wij hen zien, niet als kunstenaars, maar als knappe *constructeurs* van het Parthenon op het marsveld te Rome of van de Al-Cantara brug enz. Op te merken valt, dat zij in hun plannen de *ronde lijn invoeren*.

Om nu het wezen van het Barok in zijn vollen omgang en invloed te doen beseffen, moeten wij van af de romeinen een sprong doen over de middeleeuwsche kunst heen naar de *renaissance*. Allereerst moeten wij de betekenis van dit tijdvak ten volle beseffen. Renaissance? Wedergeboorte. Waarvan? Denkt Gij van de mystisch-religieuze kunst der middeleeuwen? Neen, van het classicisme.

De twijfel aan de christelijk-mystische levensziening, deed in de 14<sup>e</sup> eeuw in Italië een studie ontstaan der geschriften en kunstwerken der oudheid. Reeds Giotto en met hem vele beeldhouwers en schilders, richtten zich naar de romeinsche kunstproducten die, zooals wij zagen tweedehandsch-Grieksch waren. De Christelijke mystiek wortelde echter te diep in den tijdgeest om een volledige overgave aan het classicisme mogelijk te maken. En zoo ontstond noodzakelijk een tweeslachtige kunst die deels christelijk, — naar de voorstelling, — deels grieksch-romeinsch was naar den vorm. Dit individueele misgeboorte noemt men de *renaissance*.

De christelijke mystiek bracht in de middeneeuwen,

tusschen de 4<sup>e</sup> en de 14<sup>e</sup> eeuw, een kunst voort, die haar inhoud putte uit het moreele bewustzijn, dat zich door de verdiepte levensaanschouwing openbaarde. Door cultuur van het innerlijke trad de plastiek van het uiterlijke op den achtergrond of juist: het lichamelijke werd de expressie van het geestelijke; het lichamelijke of uiterlijke werd in de kunst gegeven op de wijze van het geestelijke innerlijke, dat het religieuse was. Vandaar het vergeestelijkt lichamelijke in de middeneeuwsche kunst. Zoo ontstond een nieuw evenwicht tusschen het algemeene en het bijzondere. *De leidende idee voerde tot gelijkwaardige uitkomsten.* Dit is een voorwaarde voor elken stijl en daarom kan met betrekking tot de middeneeuwsche kunst eerder van stijl gesproken worden, dan met betrekking tot de romeinsche of de renaissance kunst.

Wij hebben gezien, dat de klassieke mensch de schoonheid niet als een zelfstandige functie van den geest gekend heeft.

Hetzelfde geldt voor den middeneeuwschen mensch. Hij erkende de schoonheid niet buiten het religieuse, het religieuse niet buiten het schoone. De middeneeuwsche kunstenaar schiep geen kunstwerk om der schoonheidswille, geen kunstwerk om het kunstwerk, *niet belangeloos*, maar hij schiep het ter verheerlijking van zijn god of ter illustratie van het leven en lijden van zijn heiland.

Nu zult U in het midden kunnen brengen, dat er tusschen religie en kunst toch een niet te miskennen verband bestaat. Doch juist daarom, omdat dat verband onmiskenbaar bestaat, moet het ook mogelijk zijn de

moreele bewustzijnsinhoud, het religieuse sentiment, geheel op de *wijze der kunst* tot uitdrukking te brengen.

Het verband tusschen religie en kunst bestaat hierin, dat beide de harmonie tusschen innerlijkheid en uiterlijkheid ten doel hebben : de religie langs den weg der *directe (bovenzinnelijke) aanschouwing*, langs den weg der *contemplatie*, — dus min of meer passief, — de kunst langs den weg der **BEELDENDE UITDRUKKING**, d.i. meer actief.

De middeneeuwsche kunst, hoe diep ook, was geen *rechtstreeksche beelding* van de religieuse gestemdheid, omdat zij niet in het beeldingsmiddel *zelve* het equivalent vond, om die gestemdheid tot uitdrukking te brengen. Zij vond dit equivalent in een zinnebeeldige voorstelling met aan de natuur ontleende vormen. De beelding der religieuse gestemdheid was dus niet een directe, maar een indirecte.

Men zou nu na het tijdperk der middeneeuwen, van de renaissance verwachten, vooral volgens de groei-bloei-verval indeeling, dat zich het verdiepte levensbewustzijn der christelijke mystiek, cultiveerde, vergeestelijkte en deze cultuur van het innerlijke een gansch nieuwe, vergeestelijkte kunstuiting deed ontstaan. Maar dit is niet zoo. In de renaissance cultiveerde niet het innerlijke den geest, maar het uiterlijke, de natuur en de renaissancistische kunst toont dat duidelijk.

De sobere verstrakte vormen der middeneeuwers werden door hun nakomelingen houterig en star gevonden. Omdat men niet door hetzelfde levensgevoel was bezielde, kon men ook niet beseffen, dat deze sobere, verstrakte vormen juist in evenwicht waren met het meer

verdiepte christelijke levensgevoel. In dezelfde verhouding waarin de Grieken stonden tegenover de verstrakte vormen der aegyptische kunst stonden de Italianen, omstreeks de 14<sup>e</sup> en 15<sup>e</sup> eeuw, tegenover de vormen der middeleeuwsche kunst. Noch de eerste noch de tweede begrepen, dat deze vormen de verschijning beteeekenden van een meer verdiepte levensziening. Van deze meer verdiepte ziening verstoken, ving men aan, de natuurlijke vormen, het *uiterlijke te cultiveeren*. Uit deze behoefte ontstond in de renaissance de studie van de klassieke kunst naast de nauwgezette natuurstudie. Deze natuurstudie, eerst « breed en edel opgevat », meer tot het wezen der natuur gericht, dan tot de uiterlijke verschijning, wordt later naturalisme met behulp der wetenschap en nog later geestelooze namaak van kleine accidenteele verschijnselen, om zoodoende een uiterlijk effect te bereiken. Dit is het *Barok*, een *overwicht* naar uiterlijke toevalligheden: de overheersching van het accidenteele, bijzondere, waaruit noodwendig volgen moest een grillig spel van willekeur, zoowel in de bouwkunst als in de schilderkunst.

De bouwkunst wordt, in plaats van monumentaal, decoratief, wars van logische constructie en overdenking, alles berekend op het uiterlijk effect.

De naam Michel Agniolo is onafscheidelijk met het barokprincipe verbonden. Michel Agniolo heeft het accidenteele in de schilder- en bouwkunst tot het uiterst grillige en willekeurige doorgevoerd. Van hem zijn b.v. de pilasters, die van onder smaller zijn dan van boven, met gebroken en gebogen lijnen of die, welke in een menschelijke figuur overgaan afkomstig. Deze willekeu-

rige kunstsoort vond groote navolging, vooral wat de bouwkunst betreft. Ik breng U hier slechts de namen : Palladio, Vignola, Bernini, en Borromini in de herinnering. In de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw gingen de kunstenaars en geleerden uit alle windstreken naar Italië en brachten in hun eigen land de invloeden van het barok over. Het barok werd de bakermat van de inspiratie, maar tegelijkertijd het graf voor elk zuiver stijl-begrip. Als een smetstof wordt het van land tot land voortgejaagd en als een epidemie, als een ware barokpest ontkiemt deze smetstof overal, om nu eens als Rococco- of *Empire stijl*, dan weder als Biedermayer te verschijnen. En nog is deze ziekte, veroorzaakt door een overdreven cultuur van het uiterlijke niet uitgewerkt. Nog kan men overal, tot zelfs aan onze draaiorgels, poffertjeskramen, schouwburgzalen en lantaarnpalen den invloed van de barokziekte constateeren. Zij werd in alle landen door het Hof behoedzaam in eere gehouden en strekt zich uit van het paleis tot den tingeltangel. Het Barok was een ruime voorraadschuur waar elke kunstenaar naar welgevallen in kon rondgrabbelen. Men wist niet beter, want men was er mede groot gebracht. Op alle scholen en academies waren de barokmotieven hen als navolgenswaardig voorbeeld voorgehouden. Er mede te breken zou gelijk staan met de kunst zelve te breken. En toch moest dit eens een einde nemen, deze geestdoodende naaperij van vermolmd kunstproducten.

Het mag wel merkwaardig heeten, dat juist in het land, waar de grillige baroksmak het weligst tierde, in Frankrijk de reactie begon. Wat de architectuur betreft, waren het Labrouste en vooral Violet Le Duc, die be-



wust reageerden en aantoonde, dat al die navolgingen met kunst niets te maken hadden en een huis vrij van alle conventie uit den aard van zijn constructieven noodzaak ontstaan moest.

In de schilderkunst waren het Courbet en Edouard Manet, die met een nuchtere en gezonde schilderkunst tegen de verwekelijkte kunstsmaak en de klassico-manie van hun tijd te velde trokken. Zij stelden tegenover de klassieke- en barokmotieven nieuwe motieven uit het dagelijksch leven. Hiermede was de *zucht* naar een nieuw evenwicht tusschen innerlijkheid en uiterlijkheid, tusschen wezen en verschijning ingeleid. Naarmate de moderne geest zich meer en meer in de beteekenis van een belanglooze schoonheid verdiepte, cultiveerde hij het kunstwerk om het kunstwerk onder de leuze: *l'art pour l'art*. Deze cultuur van het kunstwerk om het kunstwerk ging in steeds sneller tempo, omdat men éénmaal het begrip van kunst zuiver gesteld hebbende, maar consequent op den eenmaal ingeslagen weg had voort te gaan om tot een radicale kunstvernieuwing te komen. Gij zult nu opmerken: goed en wel, maar die moderneren bestudeerden toch ook hun voorgangers. Zeker, dat deden ze ook, maar tusschen bestudeeren en overnemen bestaat een groot verschil. Zij maakten van de oude kunst geen recept, dat men maar had in te nemen om een kunstwerk voort te brengen. Integendeel. Zij zetten de oude waarden in nieuwe waarden om en voegden zoodoende aan de kunst iets toe in plaats van er iets aan te ontnemen.

Het innerlijk streven, dat alle op elkaâr volgende richtingen onder de leuze van « *L'art pour le vrai* », bezielde is te omschrijven als de constante ontwikkeling van een

stijl *geheel op de wijze der kunst*, d.i. een stijl van enkel verhouding, de consequentie van alle kunstbegrip.

Dat het wezen der kunst inderdaad op *verhouding* berust zal ieder die even nadenkt moeten toestemmen. Het past mij er in dit verband aan te herinneren, dat reeds de impressionisten in toonverhouding het essentieele hunner kunst vonden. Een schilderij was voor hen niet meer de nabootsing van een object, maar een probleem van toonverhoudingen. Zoowel wat de kleur als de vorm betreft heeft de kunstenaar inderdaad slechts met verhouding te maken. Alles in het kunstwerk wordt gedragen door verhouding van het één ten opzichte van het ander: b.v. van den vorm ten opzichte van de kleur; van den eenen vorm ten opzichte van den anderen; van de eene kleur weer ten opzichte van de andere kleur enz. Slechts dan wanneer deze verhouding evenwichtig is kan het wezen der schoonheid, de Harmonie tot stand komen.

Nu is er echter een groot verschil of deze harmonie tot stand komt op de wijze der natuur of op de wijze der kunst. Komt het wezen der schoonheid, de Harmonie, op de wijze der natuur tot stand, dus door de evenwichtige groepeerings, stand en maat, van aan de natuur ontleende vormen (mensen, dieren, gewassen enz.) zoo kan er wel kunst zijn in het werk, doch deze kunst is niet de consequentie van het kunstbegrip, omdat de schoonheid geen directe zelfstandige verschijning heeft, maar een indirecte, aan de natuur ontleende.

Zuiver gesproken zou men kunnen zeggen, dat de kunstidee dan verschijnt in de natuurverschijning.

Dit was de klassieke kunst.

Nu moet Gij U zelf afvragen: welke kunst kan beter zijn, dan een kunst, waarin het wezen der schoonheid geheel op de wijze der kunst verschijnt? Welnu dat is de consequentie der moderne kunst.

Verscheen, zooals ik reeds zeide bij de klassieke kunst de kunstidee op de wijze der natuur, bij de moderne kunst is het juist andersom en verschijnt de natuur op de wijze der kunst. Dit begon reeds met de impressionisten. Zij gaven de natuur slechts als toon-verhouding. Dit was reeds meer op de wijze der kunst, omdat de kunst idee, het wezen der schoonheid of de Harmonie zich begon te openbaren door naast elkaâr geplaatste *kleurvlekken* en *-stippels* van verschillende toonwaarden. In een impressionistische schilderij stonden dus geen menschen naast elkaar, die een harmonie te vormen hadden, maar kleurvlekken en -stippels en daar de schilderkunst kleurvlekken, stippels en lijnen tot beeldingsmiddel heeft, was de harmonie die daardoor ontstond meer op de wijze der schilderkunst.

Nu weet U wat dat zeggen wil: op de wijze der schilderkunst en kunt U zich ook de logische ontwikkeling van de schilderkunst als zelfstandige kunstuiting voorstellen. Eenmaal aangenomen, dat de schilder het onmiskenbare recht heeft geheel op de wijze der kunst, dus door zijn uitdrukkingmiddel tot een zelfstandige verschijningsvorm van zijn aesthetisch bewustzijn der harmonie (de eenheid) te komen, kan het U ook niet meer verwonderen, dat hij krachtens dit recht tot de expressie van het wezen der schoonheid moest komen door enkel aesthetisch-evenwichtige verhouding van

kleurvlakken en lijnen. Slechts zoo, op de wijze der schilderkunst, kan de eenheid, de rust — of hoe Gij het wezen der schoonheid noemen wilt — reeël verschijnen.

Wil het wezen der schoonheid geheel op de wijze der kunst en daardoor voor ieder reeël en verstaanbaar verschijnen, zoo zal de kunstenaar met niets anders dan zijn universeel verbeeldingsmiddel (de schilder dus met de *kleur*) een maximum van beeldende expressie moeten bereiken. Dit geldt voor alle kunsten en daarom is het slechts op deze wijze mogelijk een monumentale eenheid, een *collectieven stijl* te verwezenlijken.

In dezen collectieven stijl, die de aesthetische behoeften van alle volkeren omvat, treedt de schilderkunst het meest zuiver, het meest spiritueel op en wel als : *aesthetische kleurindeeling zonder meer*. Insgelijks de architectuur als *aesthetische* (en practische) *ruimte indeeling zonder meer* ; insgelijks de beeldhouwkunst als *aesthetische vormindeeling zonder meer*.<sup>1</sup>

Gebonden aan een individueel beeldingsmiddel (de uiterlijke verschijning, de tendenz, het symbool enz.) was de kunstenaar van voorheen niet bij machte tot een gemeenschappelijken vorm te komen. Vandaar, dat alle stijlen individueel bleven en het bizondere van elk volk karakteriseerde, inplaats van het algemeene van alle volkeren. Volksaard, kleeding, religies, maakten de verschillende kunststijlen ongeschikt om alle volkeren in de hoogste schoonheidsgevoelens, die van volstreckte harmonie, eenheid en rust, te verbinden. Was een der

1. Uitvoeriger behandel ik dit onderwerp in mijn werk : " De beteekenis van een collectieven stijl voor de nieuwe samenleving ", hetwelk nog in bewerking is.

vroegere stijlen religieus, hij was dat op individueele en niet op universeele wijze.

Het is nu aan de nieuwe generaties het individueele beeldingsmiddel in een universeel beeldingsmiddel om te zetten.

De muziek is de schilderkunst in uitdrukkingwijze vooruit geweest. In de muziek — b.v. bij Bach — werd de idee der eenheid of harmonie direct in muzikaal-afgestemde klank- en maatverhoudingen omgezet, dus met het muzikale uitdrukkingmiddel en met niets anders.

Kwam er in de muziek iets anders bij, b.v. een zich repeteerende melodie of de nabootsing van een natuurelement door middel van een instrument, dan was dat al geen absolute muziek meer.

Precies hetzelfde geldt voor alle kunsten.

Ook voor de absolute schilderkunst, slechts met dit verschil, dat de beeldingsmiddelen verschillend zijn, omdat de eene kunst langs hoorbaren en de andere langs zichtbaren weg het wezen der schoonheid openbaart.

Om tot de schilderkunst terug te keeren: wat heeft als wezenlijke waarden in de schilderkunst te gelden? In de eerste plaats de aesthetische ervaring der harmonie en dan de kleur om het eerste tot uitdrukking te brengen, hetzij op het vlak of in de ruimte. Alles wat zich tusschen deze wezenlijke waarde der schilderkunst plaatst kan de uitdrukking der schoonheidservaring slechts vertroebelen.

Nu zult U mij vragen of de Natuur dan niet te gelden heeft. En ik antwoord hierop: wanneer Gij onder natuur verstaat één klein stukje geknipt uit het groote geheel,

neen dan heeft de natuur niet te <sup>!</sup>gelden. Wanneer Gij er echter onder verstaat alles wat ons omringt en in ons is, de *totaliteit*, ja, dan heeft de natuur wel te gelden, want het is van het volle leven dat de schoonheidsontroering uitgaat. In dit « volle leven » zijn wij zelf begrepen. De objectiviteit en subjectiviteit vormen de grond-elementen der eenheid.

Objectiviteit en subjectiviteit komen door verhouding van kleur en door het contrast der vlakken tot zeer bepaalde uitdrukking. Echter in de harmonie worden objectiviteit en subjectiviteit als tweeheid opgeheven tot eenheid. Deze opheffing beeldend tot uitdrukking te brengen is het doel der beeldende kunst.

De natuur wordt in de absolute schilderkunst dus niet miskend, zooals veelal gedacht wordt. Voorzooover zij subjectief is bepaalt de natuur de kleur en de verhoudingen, de indeeling dus, de kompositie. Wat daardoor tot uitdrukking komt is het Universeele.

Herinnert U, dat ik in het begin van deze voordracht, de natuur het bijzondere heb genoemd, tegenover den geest, het algemeene. Welnu het bijzondere blijft gelden want het zal een verschil in de verhoudingen maken of de schoonheidsontroering van een boom of van een koe uitgaat, evenals er in de muziek een verschil bestaat in de compositie geïnspireerd door een bosch of door een waterval.

Bij de ééne kompositie zullen de verhoudingen van toon en maat anders zijn dan bij de andere. In dit verschil tusschen de ééne kompositie en de andere openbaart zich het natuurlijke, bijzondere op de wijze der muziek.

In de zuivere schilderkunst, d.i. de schilderkunst van verhouding openbaart zich het bizondere eveneens, doch op de wijze der schilderkunst. Ware dit niet zoo, was in de consequentie der schilderkunst het bizondere, natuurlijke uitgeschakeld, dan zou de ééne kompositie precies gelijk zijn aan de andere. Dit zou noodzakelijk in een doodend systeem zonder meer uitloopen.

Slechts in een evenwichtige verhouding tusschen het bizondere en het algemeene, tusschen het uiterlijke en het innerlijke, ligt de mogelijkheid voor den nieuwen stijl, een stijl n.l. volgens de kunst, de *Stijl van verhouding*.

Resumeerende komen wij tot het volgende :

Er bestaan geen oorspronkelijke vaste kunstvormen, geen oertypen die onderhevig zijn aan groei- bloei en verval en naar welke de waarde der kunst is te bepalen en waarnaar de kunstenaars zich te richten hebben.

Elke kunstvorm groeit noodwendig uit den geest van den tijd, en moet uit dien geest verklaard worden.

Stijl ontstaat wanneer door een gemeenschappelijk levensbewustzijn een evenwichtige verhouding bereikt wordt tusschen innerlijkheid en uiterlijkheid.

De spronggewijze ontwikkeling der kunst is het gevolg van de spronggewijze ontwikkeling van het menschelijk bewustzijn naar de waarheid.

Deze kunstontwikkeling heeft door alle eeuwen heen ten doel gehad : de verwezenlijking van het kunstbegrip dat hierin bestaat: deze evenwichtige verhouding tusschen innerlijkheid en uiterlijkheid, tusschen geest en natuur, GEHEEL OP DE WIJZE DER KUNST tot uitdrukking te brengen.

Het aannemen van oer-kunsttypen heeft deze ontwikkeling vertraagd en gemaakt, dat de kunstenaars terug inplaats van vooruit grepen.

Historisch is aan te toonen, dat de romeinen b.v. teruggrepen naar de grieken, zonder van denzelfden geest bezielde te zijn; dat de renaissancisten teruggrepen naar de romeinen en dat alle kunstenaars, die daarna kwamen teruggrepen naar de renaissance.

Hierdoor heeft er, na de, uit den tijdgeest zelf gegroeide : middeneeuwsche kunst, geen monumentale stijl in Europa bestaan.

Door het voortdurend overnemen en verwerken van oude motieven ging de innerlijkheid, de zin daarvan, verloren en ontstond een overwicht van het uiterlijke, wat tot een grillige, willekeurige kunstsoort: Barok, leiden moest.

Elke kunst, onverschillig in welken tijd zij ontstaat, is *barok* te heeten, wanneer het innerlijk, grillig natuurlijke of bijzondere domineert.

Elke kunst, onverschillig in welken tijd zij ontstaat, is *klassiek* te heeten, wanneer deze twee elementen in evenwicht zijn en dit op de wijze der natuur tot uitdrukking komt.

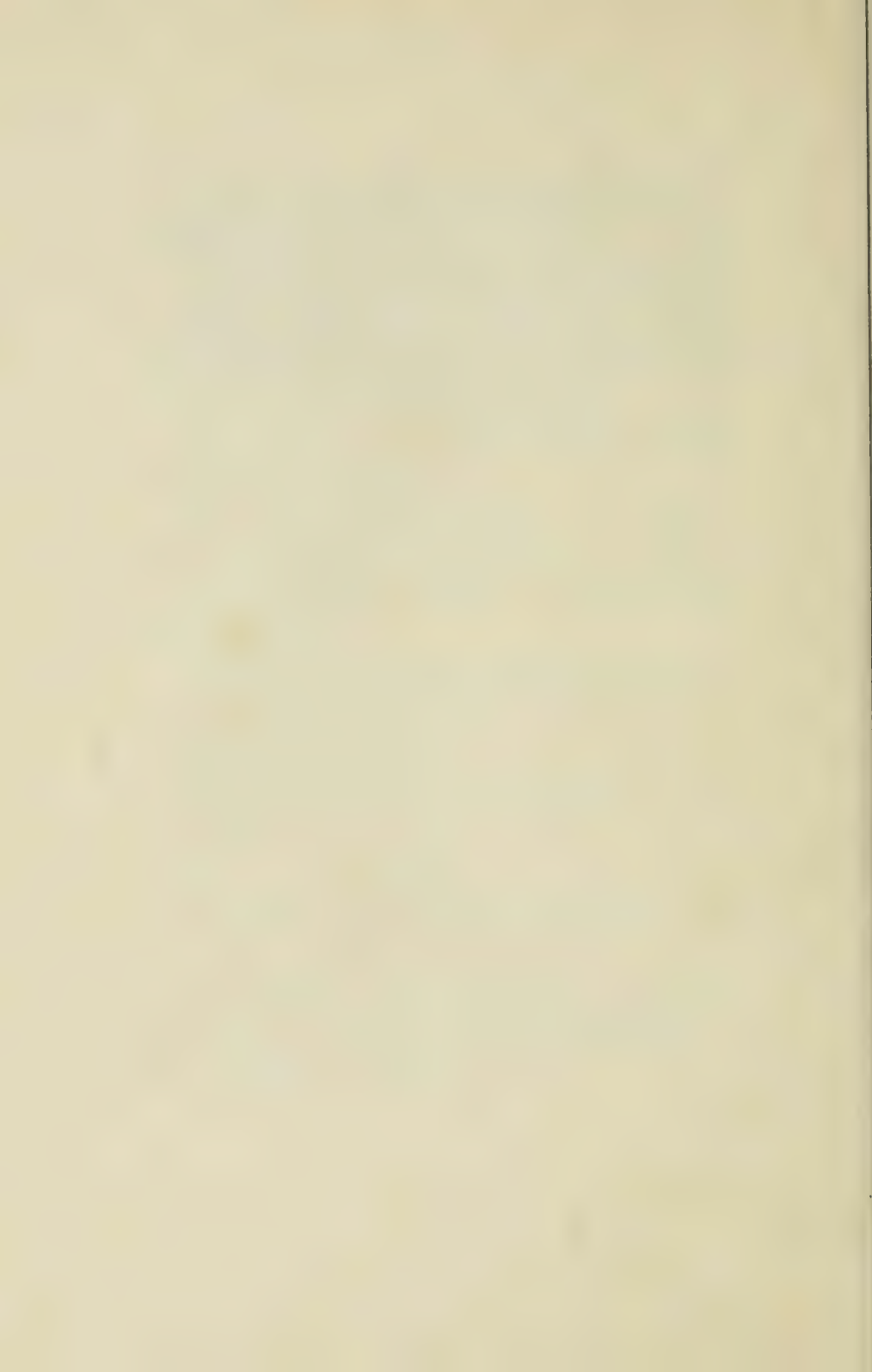
Elke kunst, onverschillig in welken tijd zij verschijnt, is *modern* te heeten, wanneer de harmonie, het wezen der schoonheid, verschijnt geheel op de wijze der kunst.

Daar in vroegere tijden het individueele of natuurlijke nog zeer sterk was, bleef in elke gemeenschappelijke kunstproductie, in elken stijl, het individueele, van persoon en natie, overheerschen.



De ontwikkeling der moderne kunst naar het abstracte en uiverseele, dus van het uiterlijke en individueele *af*, heeft het mogelijk gemaakt dat door gemeenschappelijke inspanning en uit gemeenschappelijk inzicht, een collectieve stijl te realiseeren is, die, boven persoon en natie uit, beeldend de hoogste en diepste en meest algemeene schoonheidsverlangens van alle volkeren tot zeer bepaalde en reële uitdrukking brengt.

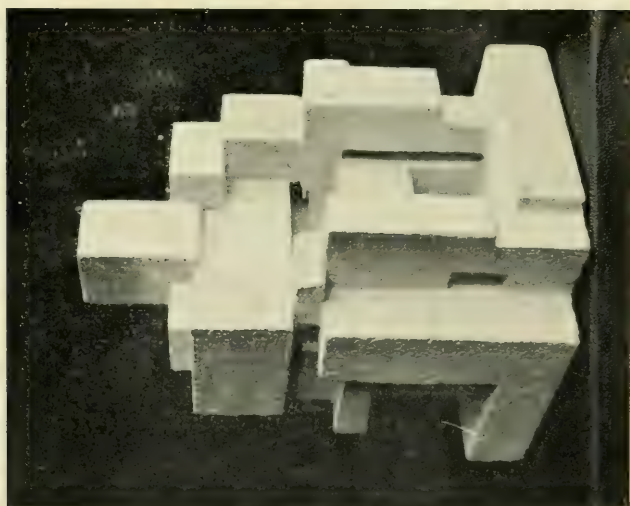
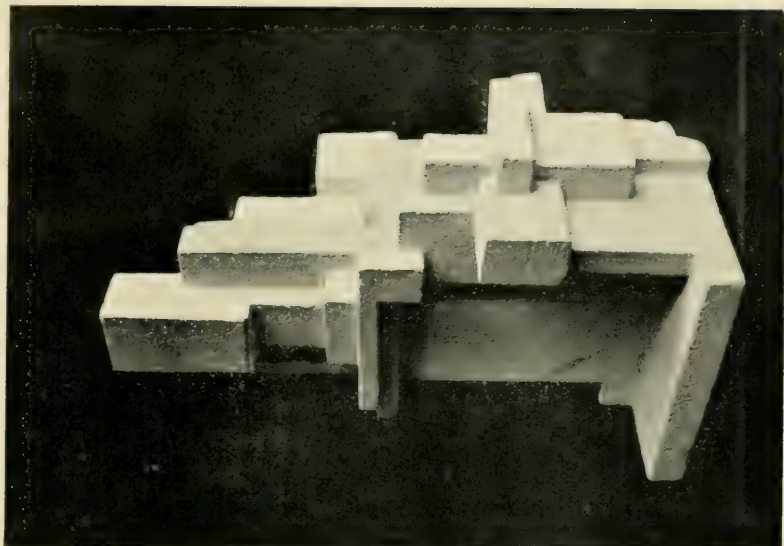
Leiden, December 1918.



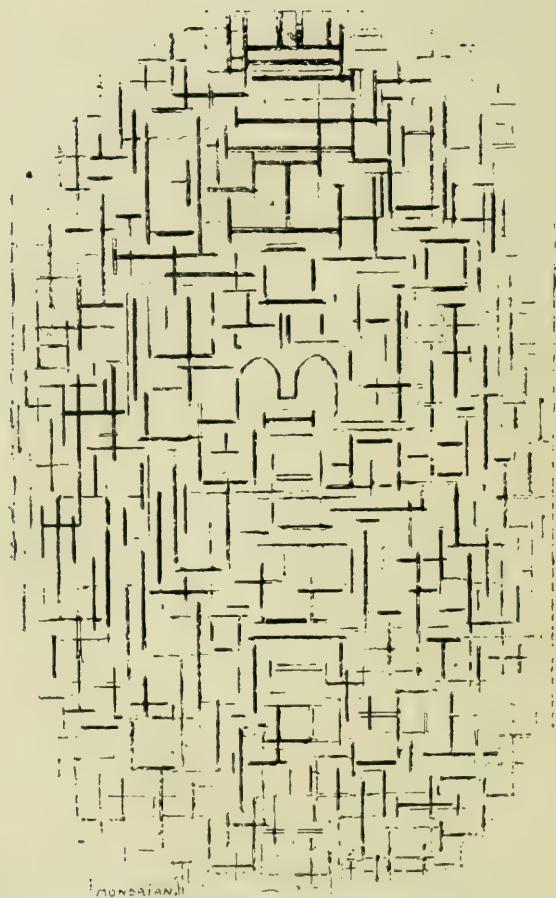
## ILLUSTRATIES

- I. — VAN TONGERLOO, TWEE PLASTIEKEN.
- II. — MONDRIAAN, TEEKENING (1914).
- III. — VAN DOESBURG, STILLEVEN (1916).
- IV. — MONDRIAAN, COMPOSITIE (1919).
- V. — VAN DOESBERG, COMPOSITIE 10 (1917).
- VI. — HUSZAR, COMPOSITIE IN GRIJS, WIT EN ZWART  
(1918).
- VII. — SANT ELIA, ONTWERP GEBOUW (1914).
- VIII. — CHIATTONE, ONTWERP RADIO-STATION.
- IX. — ID. NORMALISATIE (HOEKOPLOSSING).
- X. — WRIGHT, UNITY CHURCH.
- XI. — VAN 'T HOFF, WOONHUIS TE HUIS TER HEIDE.
- XII. — FABRIEK.
- XIII. — OUD, PERSPECTIEFCOMPOSITIE.
- XIV. — OUD, FABRIEK.
- XV. — OUD, ENTREPOT.
- XVI. — OUD EN VAN DOESBURG, HALL IN VACANTIEHUIS  
TE NOORDWIJKERHOUT (BENEDEN).
- XVII. — RIETVELD, ARMSTOEL.

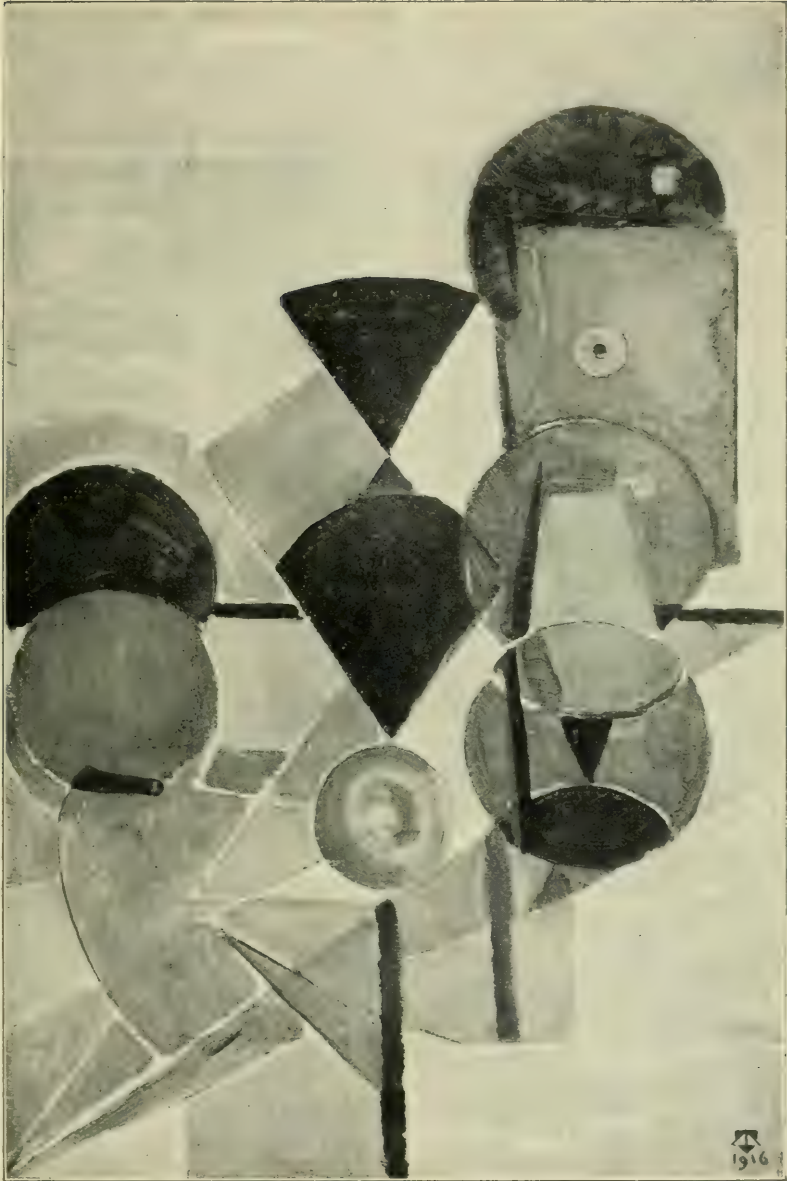
GEDRUKT TER DRUKKERIJ, SINTE KATHARINA,  
12, SINT PIETERS KAAI, 12, BRUGGE,  
DEN 9 NOVEMBER 1920.



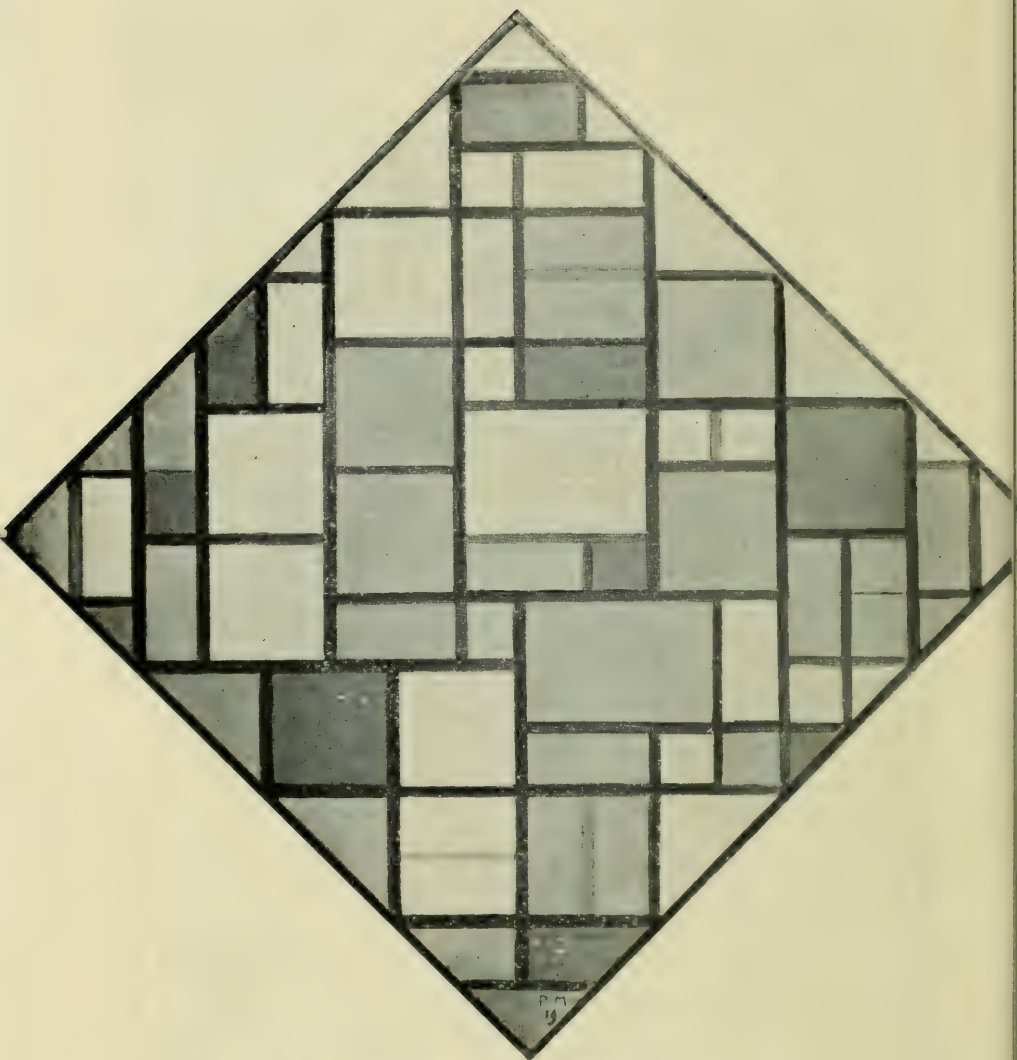
I. VAN TONGERLOO, TWEE PLASTIEKEN



MONDRIAN  
II. MONDRIAN, TEEKENING (1914)

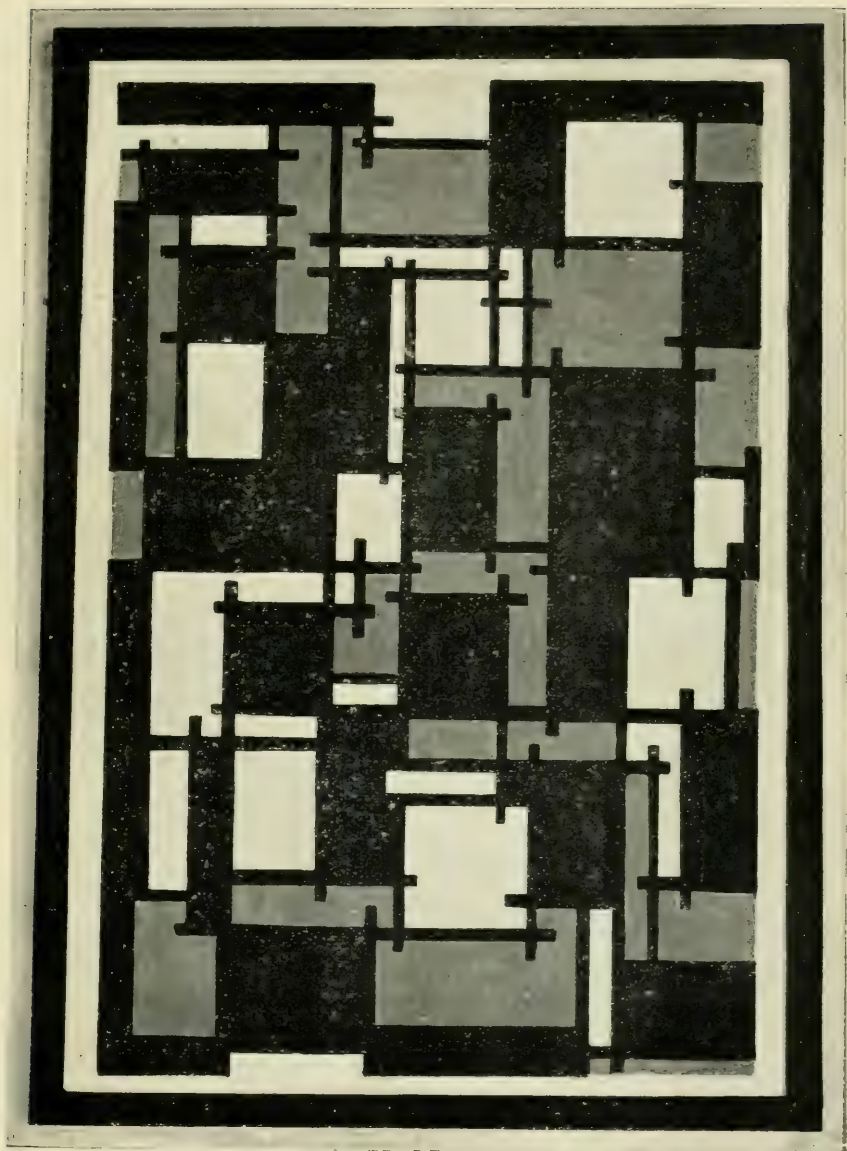


III. VAN DOESBURG, STILLEVEN (1916)

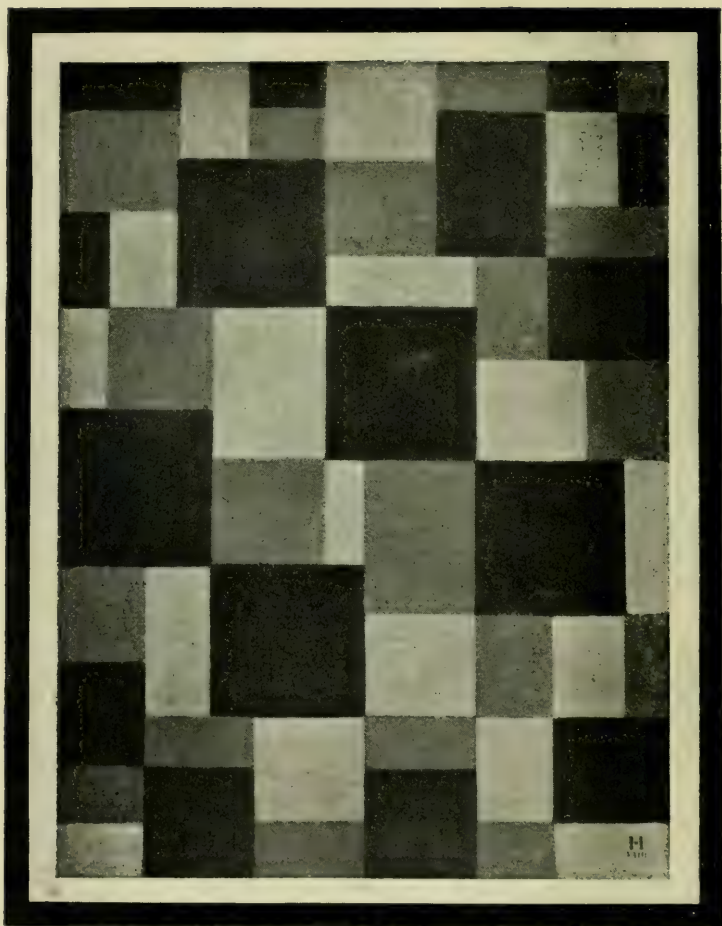


IV. MONDRIAN, COMPOSITE (1919)

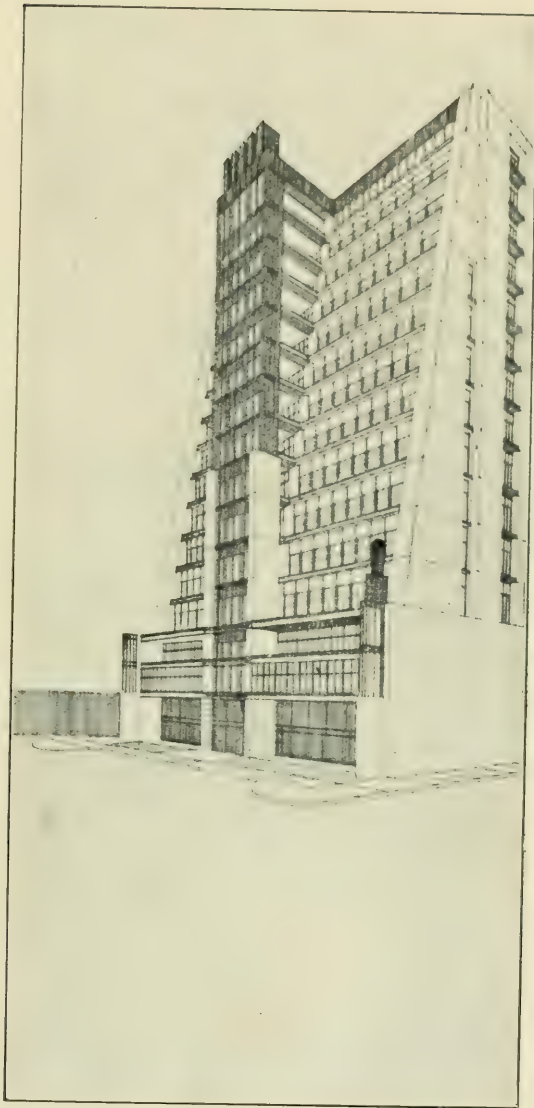




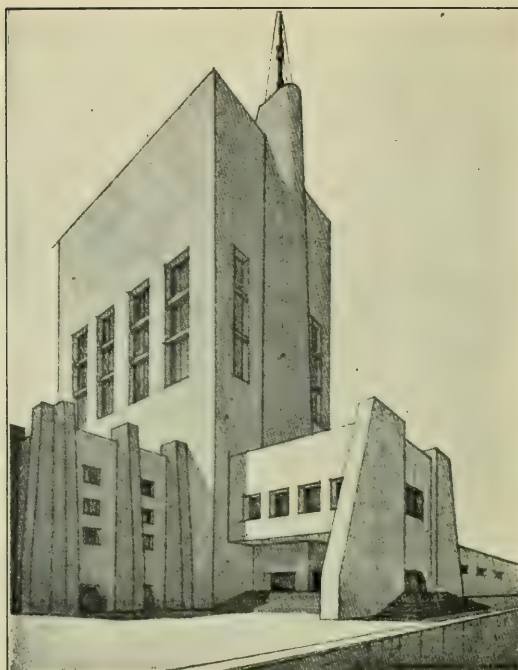
V. VAN DOESBURG, COMPOSITIE 10 (1917)



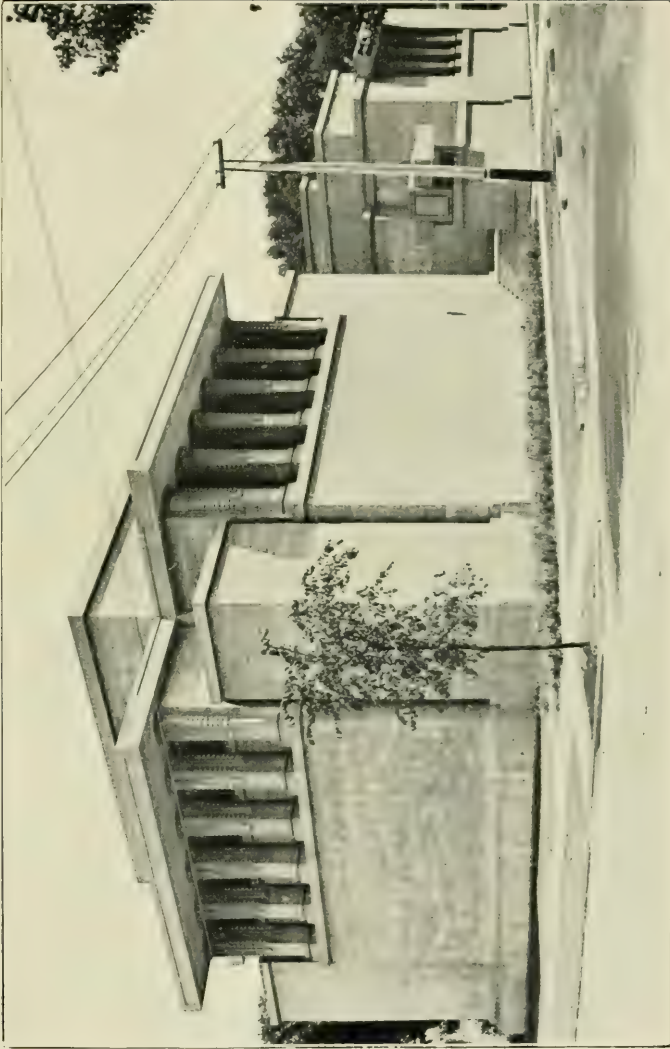
VI. HUSZAR, COMPOSITIE IN GRIJS, WIT EN ZWART (1918)



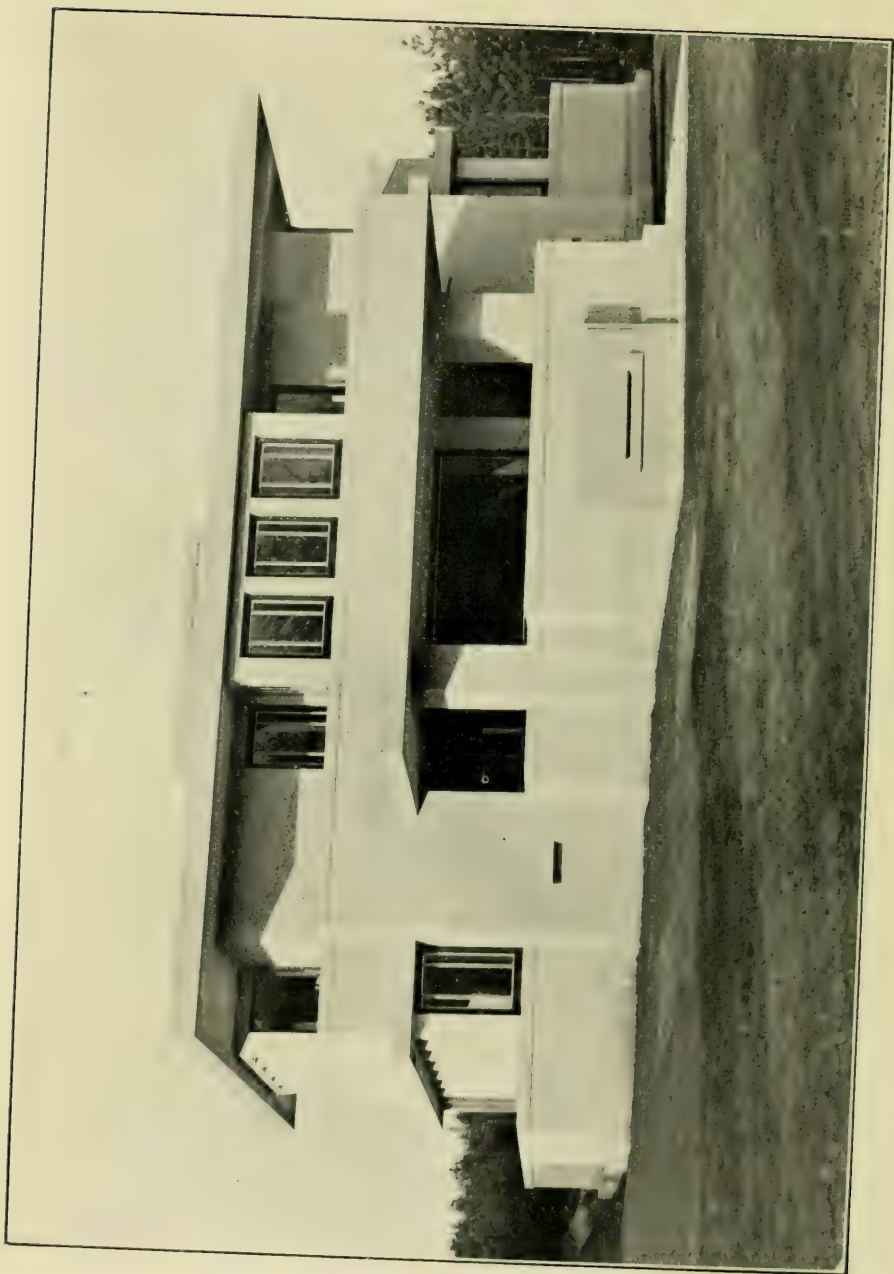
VII. SANT ELIA, ONTWERP GEBOUW (1914)



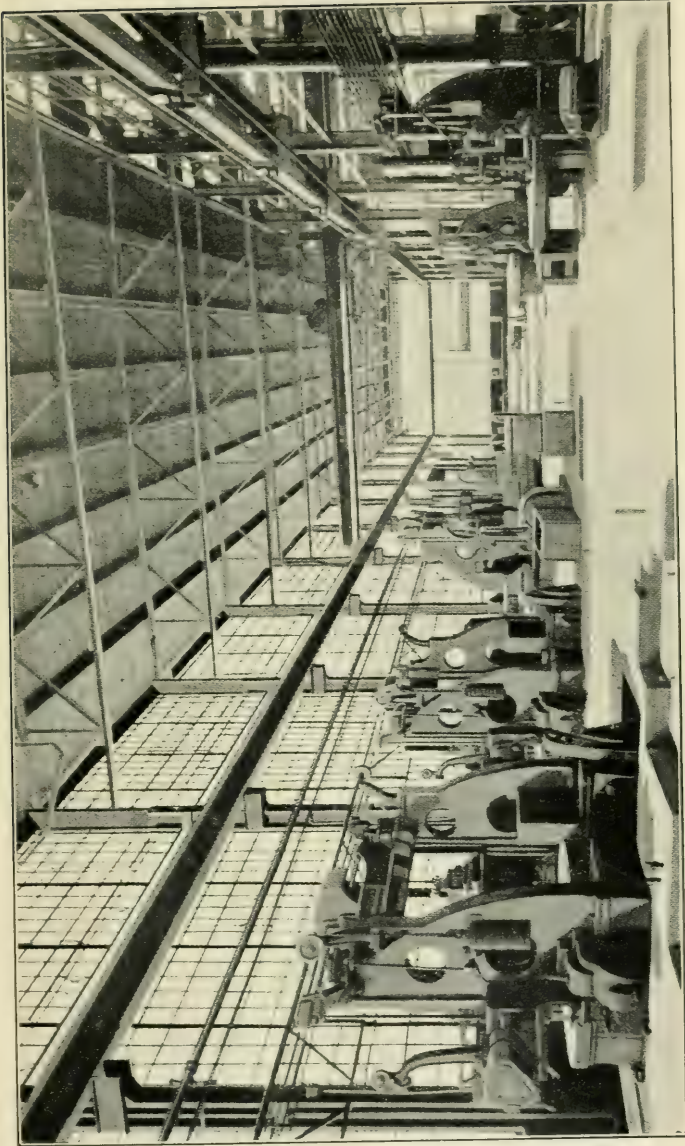
VIII. CHIATTONE, ONTWERP  $\frac{1}{2}$  RADIO-STATION  
IX. ID. NORMALISATIE (HOEKPLOSSING)



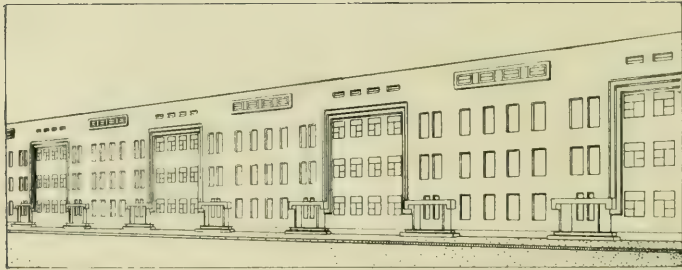
X. WRIGHT, UNITY CHURCH



XI. VAN 'T HOFF, WOONHUIS TE HUIS TER HEIDE

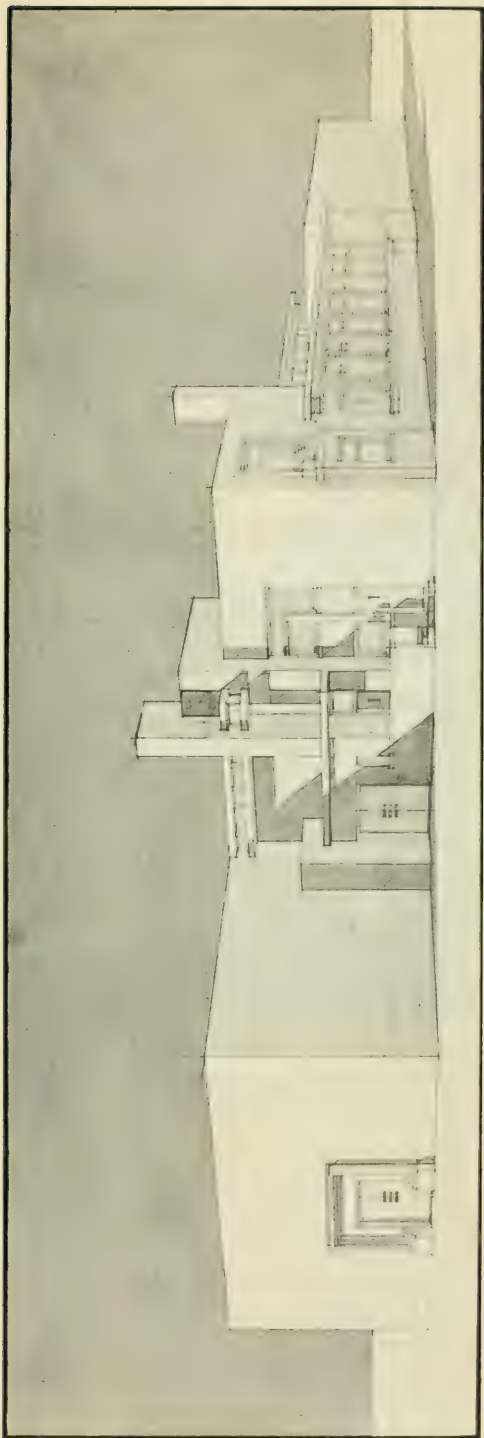


XII. FABRIK

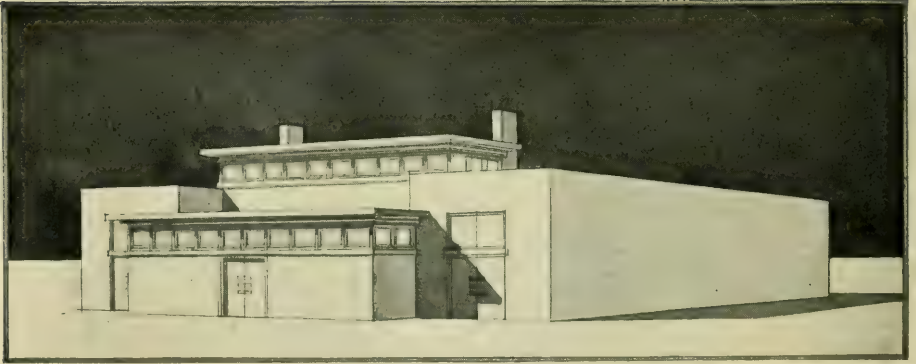


XIII. OUD, PERSPECTIEFCOMPOSITIE

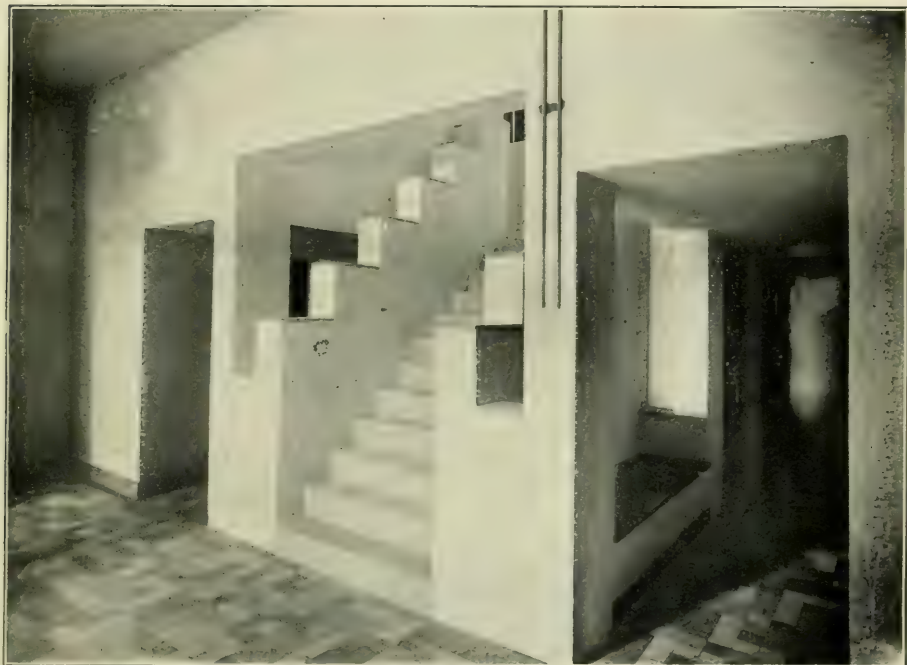




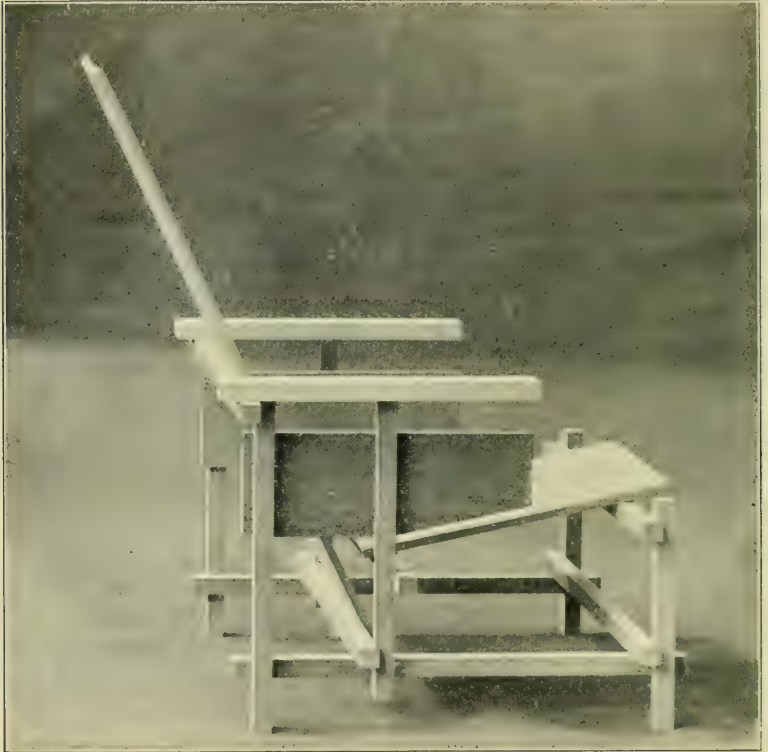
XIV. OUD, FABRIEK



XV. OUD, ENTREPOT

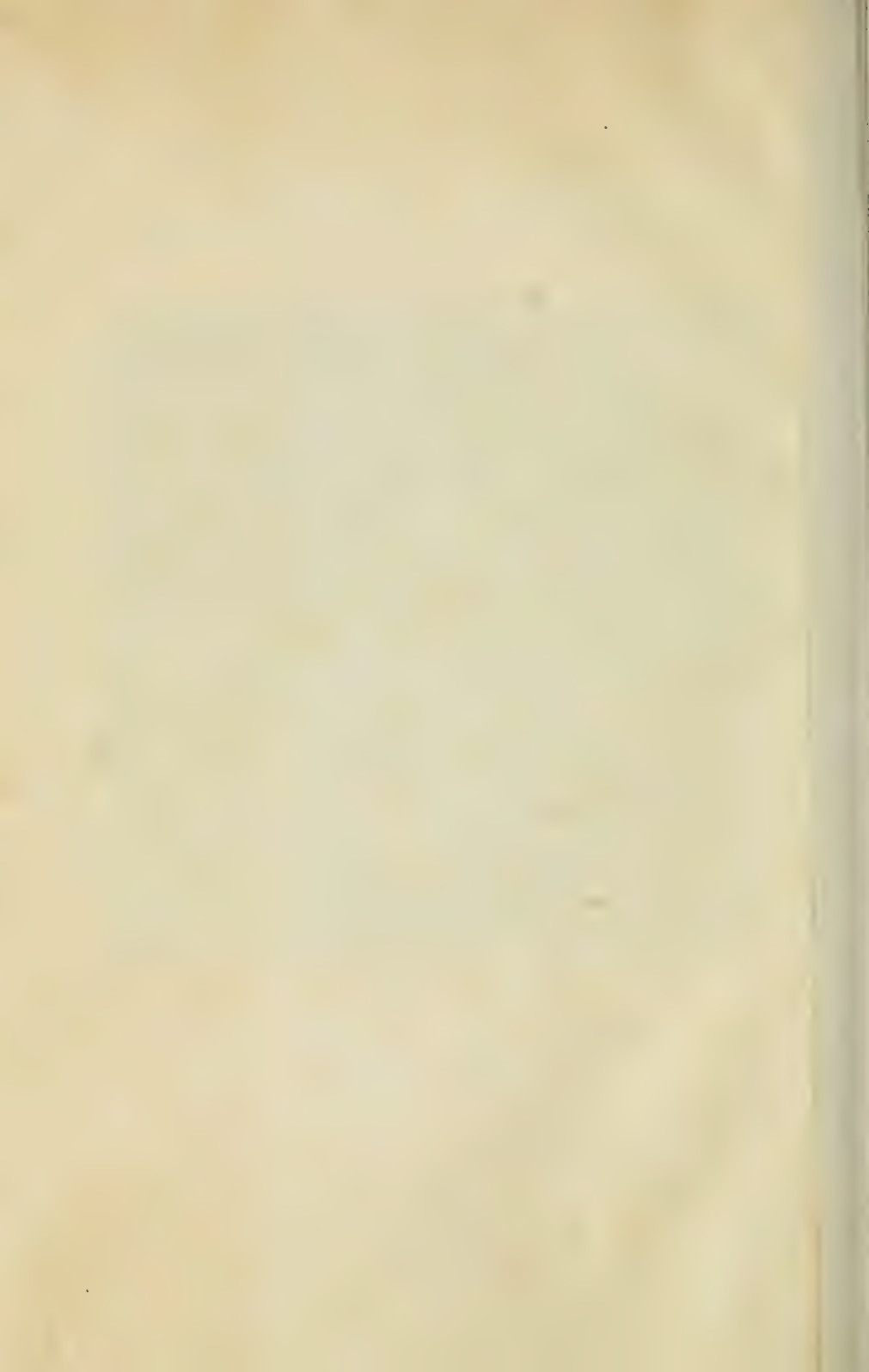


XVI. OUD EN VAN DOESBURG, HALL IN VACANTIEHUIS TE NOORDWIJKERHOUT (BENEDEN)



XVII. RIETVELD, ARMSTOEL











N  
7428  
D64

Doesburg, Theo van  
Klassiek

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

