

KLEUR ONTKETEND
MODERNE KUNST
IN DE LAGE LANDEN
1885-1904

Bruikleengevers
De tentoonstelling <i>Kleur ontketend</i> is tot stand gekomen in nauwe samenwerking met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, die voor deze gelegenheid een omvangrijke collectie werken in bruikleen heeft gegeven.
Het Gemeentemuseum Den Haag dankt de volgende bruikleengevers
Association des Amis du Petit Palais, Genève Belfius Bank Centraal Museum, Utrecht (bruikleen Stichting van Baaren Museum) Collectie De Rietgors, Papendrecht Collectie Nardinc Collectie Vyncke-Van Eyck, Gent Frans Halsmuseum, Haarlem Ivo Bouwman, Den Haag Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel Kunsthandel Jacques Fijnaut Kunsthandel Studio 2000, Blaricum Kunsthandel Rueb, Amsterdam Museum de Fundatie, Zwolle Museum de Lakenhal, Leiden Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle Museum Kranenburgh, Bergen Museum of Modern Art, New York Museum Voorlinden, Wassenaar mu.ZEE, Oostende Pallant House Gallery, West Sussex Stedelijk Museum Amsterdam Van Gogh Museum, Amsterdam
en alle particuliere bruikleengevers, uit binnen- en buitenland, die anoniem wensen te blijven.

Inhoud
5 Benno Tempel Voorwoord
9 Frouke van Dijke Grondleggers
25 Caroline Roodenburg-Schadd De kracht van kleur. ‘Nieuwlichters’ in Nederland
71 Herwig Todts Avant-garde en modernisme in de Belgische kunst omstreeks 1900
107 Doede Hardeman Andere tijden, nieuwe werelden
137 Hans Janssen Het was de lijn die de kleur bevrijdde
173 Anita Hopmans Van Dongen: Hollandse fauve of ‘verfranschten Hollander’?
191 Herwig Todts Rik Wouters in Nederland
202 Noten
208 Fotoverantwoording

Kleur ontketend

Moderne kunst

in de lage landen

1885-1914

Voorwoord



oo Jan Sluijters (1881-1957)
Bloemstilleven, ca. 1908
Olieverf op doek
36 x 27 cm
Particuliere collectie, [Nederland](#),
courtesy Kunsthandel Rueb,
Amsterdam



Grondleggers



“Er zijn geen nieuwe waarheden. De rol van de kunstenaar, net als die van de wetenschapper, bestaat erin dat hij de gangbare waarheden aangrijpt die hem vaak zijn verteld, maar die voor hem een nieuwe betekenis krijgen en die hij zich eigen maakt als hij de diepste betekenis ervan heeft doorgrond.” [Matisse, *Notes d'un peintre*, 1908]

De bevrijding van kleur is een van de belangrijkste ontwikkelingen in de moderne schilderkunst. Het betekent een revolutionaire breuk met een langdurige traditie, waarin kleur hoofdzakelijk diende als middel om de zichtbare werkelijkheid zo overtuigend mogelijk na te bootsen. Daarvoor in de plaats manifesteert kleur zich tegen het einde van de 19de eeuw als een autonoom medium waarmee de kunstenaar optische lichteffecten, persoonlijke impressies of individuele emoties kan verbeelden.

In de Lage Landen vindt die revolutie plaats in de betrekkelijk korte periode tussen 1885 en 1914. De nieuwe visie op de werking van kleur ontwikkelt zich echter voornamelijk uit de Franse schilderkunst. Kunstenaars als Claude Monet, Georges Seurat, Paul Signac, Paul Cézanne, Henri Matisse alsook Vincent van Gogh vormen de wegbereiders van deze radicale omwenteling. Elk van hen draagt op een eigen wijze bij aan de bevrijding van kleur. Zij breken met de heersende conventies, bouwen voort op elkaars ontdekkingen en volgen uiteindelijk hun eigen weg die leidt naar een nieuwe behandeling van kleur.

Toch staan deze vooruitstrevende kunstenaars niet los van het verleden. Hun geheel nieuwe toepassingen van vorm en kleur vinden hun oorsprong in traditionele artistieke ambities, die ook door eerdere generaties van schilders werden nagestreefd: het komen tot de essentie, het overbrengen van emotie of het vastleggen van een bepaald moment in hun schilderkunst. De formele middelen veranderen, het doel blijft hetzelfde. De ontplooiing van kleur als zelfstandig beeldmiddel vloeit voort uit de behoefte aan een moderne kunst die het hier en nu verbeeldt – zoals bij Monet – of vanuit de zoektocht naar een tijdloze kunst die zal standhouden in de toekomst, zoals in het geval van Cézanne, Seurat en Signac. Zowel Van Gogh als Matisse ondergaan hun invloed, maar beiden zien uiteindelijk meer perspectief in een uiterst persoonlijke benadering van kleur. Desondanks zijn zij allen schatplichtig aan traditie, de bevindingen van het verleden.

Deze pioniers van de bevrijding van kleur in de schilderkunst hebben direct dan wel indirect de ontwikkelingen in Nederland en België beïnvloed. Daarom volgt hierna voor ieder van hen een korte beschrijving van hun visie op de betekenis en toepassing van kleur.

p. 00
Claude Monet (1840-1926)
Les Filets à Pourville (De netten van Pourville – detail), 1882
Olieverf op doek
60 x 81,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



oo Claude Monet, gefotografeerd door J.C. Schaarwächter (1847-1904), ca. 1900
Musée d'Orsay, Parijs

oo Paul Cézanne
Musée d'Orsay, Parijs

oo Georges Seurat
Collectie onbekend

oo **Kunstenaar**
Titel, 0000
Materiaal
oo x oo cm
Collectie

oo Vincent van Gogh op 19-jarige leeftijd, Den Haag, 1872.
Gefotografeerd door J.M.W. de Louw
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Stichting)

oo Henri Matisse, gefotografeerd door Klein Rosa (1900-1970), 1933
Centre Pompidou, Paris



Claude Monet (1840-1926) “Ik zou graag de silhouetten van sinaasappel- en citroenbomen tegen de blauwe zee schilderen, maar ik kan er geen vinden zoals ik ze graag zou hebben.”ⁱ

In 1882 bevindt Claude Monet zich aan de Norman- dische kust. In het plaatsje Pourville schildert hij ver- schillende zeegezichten, rotspartijen en, zoals in *Les Filets à Pourville (De netten van Pourville)*, de visnetten van de lokale bevolking. Monet houdt van het vissers- dorp; hij zal er gedurende zijn leven meerdere keren vertoeven. Desalniettemin is hij in 1882 ontevreden over zijn verblijf. Het slechte weer weerhoudt hem ervan buiten te schilderen, zo klaagt hij in een brief aan kunsthandelaar Paul Durand-Ruel. Monet keert uiteindelijk met een reeks onvoltooide buitenschetsen terug naar zijn huis in Possey, waaraan hij in zijn atelier de laatste hand legt. Hij verkoopt *Les Filets à Pourville* aan Durand-Ruel, die de reeks zeegezichten moeite- loos van de hand weet te doen.

Vanaf de jaren 1880 houdt Monet zich steeds meer bezig met zijn inmiddels beroemde ‘séries’. Hij schil- dert meerdere voorstellingen met hetzelfde motief, maar dan vastgelegd onder verschillende licht- en weersomstandigheden. Het is een nieuw fenomeen. Door zijn reeks werken – die slechts in kleur en com- positie van elkaar verschillen – als een samenhangend geheel te exposeren, benadrukt Monet de formele aspecten in zijn kunst. Het gaat niet om *wat* er is afgebeeld, maar om *hoe* het is afgebeeld.

Als een van de eerste kunstcritici schrijft Jules Castagnary in 1874 dan ook over het nieuwe impres- sionisme: “Het doel van kunst verandert niet, er komen alleen andere middelen om het over te brengen; het impressionisme onderscheidt zich door zijn ‘materiële middelen’, niet door zijn ‘doctrines’.”ⁱⁱ Deze materiële aspecten bestaan uit opvallende composities, een losse penseelstreek, maar bovenal uit een zeer helder kleurenpalet. De lucht in *Les Filets à Pourville* is opge- bouwd uit een scala van roze en blauwe tinten, die reflecteren op de groene golven van de zee. Kleur vormt hier de enige samenhang; zwart ontbreekt, net als elke contour of vastigheid. Alles is vluchtig, alles beweegt. Monet is gefascineerd door beweging. De wereld bevindt zich in een constante flux; licht en kleur ver- anderen om de minuut, om de seconde. Waarom geeft de kunst geen indruk van deze sensationele ervaring van de werkelijkheid? Monets zeegezicht is een poging tot zo’n momentopname, een die de wereld niet bevriest, maar oneindige beweging suggereert.

Monets streven valt samen met een algemene interesse voor visuele observatie. De werking van licht en kleur en de waarneming daarvan door het menselijk oog vormen het onderwerp van verschil- lende publicaties in de 19de eeuw. Monet roept te willen schilderen als een blinde die plots zijn zicht terugkrijgt, vrij van elke kennis of enig geheugen van datgene wat hij ziet. Hij legt slechts de kleuren vast die voor zijn ogen dansen.

Ten tijde van *Les Filets à Pourville* beginnen steeds meer kunstenaars zich te storen aan de vluchtigheid van het impressionisme. Is kunst dan alleen maar een objec- tieve registratie? Hoewel Monet zelf vaak refereert aan de objectiviteit van het impressionisme en zijn kleur- gebruik, is zijn werk wel degelijk uiterst persoonlijk. Een impressie is altijd subjectief, het gaat immers om een individuele beleving van de kunstenaar. Al in 1868 schrijft een jonge Monet over zijn laatste werk: “Wat ik hier doe, heeft op zijn minst de verdienste dat het niet lijkt op [het werk] van iemand anders [...] omdat het eenvoudigweg de uitdrukking is van wat ik persoon- lijk sterk heb gevoeld.”ⁱⁱⁱ

Monets registratie van Pourville is daarom zowel gerelateerd aan de buitenwereld als aan zijn innerlijke beleving van het moment. Castagnary slaat dan ook de spijker op de kop: het artistieke streven om én de waarachtigheid én de spontaniteit van een eerste confrontatie met de buitenwereld vast te leggen is niet vernieuwend. De middelen waarmee Monet dat tracht te bereiken zijn dat wel. Door de materialistische aspecten van zijn kunst te benadrukken – met name de werking van kleur – is het impressionisme een belangrijke stap richting de bevrijding van kleur.

In Nederland en België blijft het werk van Monet relatief lang onbekend. De kunstenaar wordt pas echt opgemerkt wanneer hij in 1886 en 1889 exposeert bij Les xx. In 1904 toont hij *Les Filets à Pourville* bij de opvolger van die Brusselse kunstvereniging, *La Libre Esthétique*. Hoewel ook Jan Toorop een impressionis- tische fase ondergaat, drukt deze Franse stroming vooral haar stempel op de Belgische kunst.

oo Claude Monet (1840-1926)
Les Filets à Pourville (De netten van Pourville), 1882
Olieverf op doek
60 x 81,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



“Ik zou graag de silhouetten van sinaasappel- en citroenbomen tegen de blauwe zee schilderen, maar ik kan er geen vinden zoals ik ze graag zou hebben.”¹

oo Paul Cézanne (1839-1906)
*La maison de Bellevue
sur la colline*, 1878-1879
Olieverf op doek
53,5 x 64 cm
Gemeentemuseum Den Haag,
langdurig bruikleen Bert Kreuk
Collectie, 2009



Georges Seurat (1859-1891) “Men ziet in mijn werk poëzie, maar ik pas slechts mijn methode toe.”⁴

Op het moment dat Monet in Pourville de golven schildert, probeert de jonge Georges Seurat zijn kunst juist te ontdoen van het vluchtige karakter van het impressionisme. Het is zijn streven om het kleurrijke palet van de moderne impressionisten te combineren met het tijdloze karakter van de oude meesters. Alleen dan heeft zijn kunst een toekomst. In het schilderij *Une Baignade à Asnières (Baders bij Asnières)* (1884) tracht hij een veranderlijke impressie te vermijden door zijn verf niet met een losse toets maar met gecontroleerde streepjes aan te brengen. Twee jaar later gaat nog hij een stap verder in zijn meesterstuk *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte (Zondagmiddag op het eiland La Grande Jatte)* (1886). Seurat mengt zijn verf niet langer op het palet maar plaatst pure, ongemengde kleuren direct op het doek. De streepjes zijn inmiddels teruggebracht tot nauwkeurig geplaatste stippen.

Het resultaat doet statisch aan, als een beeldhouwdfries uit de klassieke oudheid. Het lijkt te zijn ontdaan van alle spontaniteit en vergankelijkheid. Seurat probeert net als Monet door middel van kleur harmonie te bereiken. Hij behoudt daarom het impressionistische palet, maar wijzigt zijn techniek. Meer nog dan Monet laat Seurat zich daarbij beïnvloeden door wetenschappelijke theorieën op het gebied van waarneming, licht en kleur. Geïnspireerd door wetenschappers en theoretici als Ogden Rood, Charles Blanc en Charles Henry volgt hij de analyse dat de juiste combinatie van contrasterende kleuren – kleuren die in de kleurencirkel tegenover elkaar staan – tot eenheid en evenwicht leiden. Het mengen van kleur is overbodig; tijdens de waarneming zullen de kleuren zich immers spontaan in het oog zelf mengen.

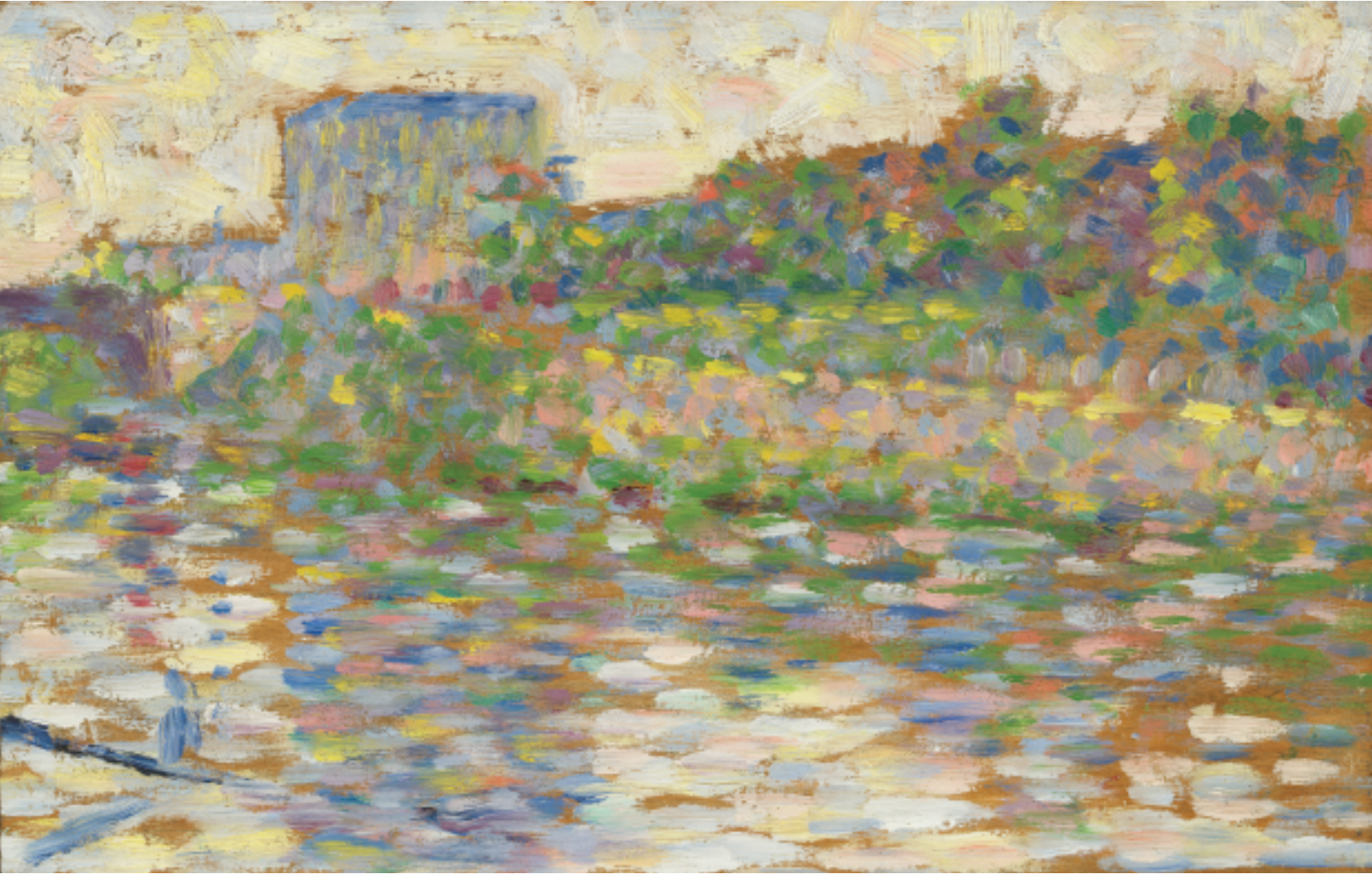
Door een aaneenschakeling van complementaire kleuren probeert Seurat tot een ongekende helderheid van licht en kleur te komen. Een vergelijking van zijn werk met een geweven wandtapijt, zoals de criticus Félix Fénéon maakt, is niet uit de lucht gegrepen: de kleurenleer die de basis vormt voor Seurats methode wordt al tijden in de toegepaste kunst gepredikt.

Michel-Eugène Chevreul, sinds 1824 directeur van de tapijtfabriek *Manufacture des Gobelins*, experimenteert als chemicus al vroeg met kleur. In 1839 publiceert hij *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, een kleurenleer die ingaat op de harmonie van contrasterende kleuren. Hoewel Seurats stijl vanwege de stippeltechniek ook bekendstaat als het ‘pointillisme’ introduceert Fénéon de kunstenaar voor het eerst als een ‘neo-impressionist’. De term onderscheidt Seurat van de impressionisten, maar geeft tegelijk aan dat zijn werk uit die beweging voortkomt.

Het neo-impressionisme heeft een directe invloed op de Nederlandse en Belgische schilderkunst. Seurat exposeert in 1887 zijn roemruchte *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte* in Brussel bij Les xx, gevolgd door tentoonstellingen in 1888, 1891 en 1892. William Finch, Georges Lemmen, Henry van de Velde, Théo Van Rysselberghe en Jan Toorop worden gegrepen door de radicaal moderne kunst van het ‘nieuw-impressionisme’. Zij maken zich de techniek snel eigen, maar zullen die uiteindelijk allen loslaten wegens haar beperkende strenge regels en richtlijnen.

De Seine bij Courbevoie is echter eerder los dan statisch, eerder expressief dan gepointilleerd. Groen, geel, blauw, rood, roze en paars dwarrelen in korte horizontale en verticale veegjes over het kleine paneeltje. Het werk is dan ook geen voltooid schilderij maar een snelle studie van een gezicht op de Seine ten westen van Parijs. Signac, een andere neo-impressionist en tevens grote bewonderaar van Seurat, haalt later de studies van Seurat aan om het neo-impressionisme te ontdoen van het restrictieve gestippel, zonder daarbij zijn grote voorbeeld af te vallen: “Je kunt kleuren ook scheiden zonder pointillisme. Zo is er een kleine schets van Seurat, een buitenstudie die met enkele penseelstreken op een klein paneeltje is geschilderd. [...] Hoewel het werk een haastige indruk maakt, is de stijl puur; de elementen zijn in balans en het contrast is behouden.”⁵

oo Georges Seurat (1859-1891)
De Seine bij Courbevoie, 1883-1884
Olieverf op paneel
15,5 x 24,5 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(aankoop met steun van de
Vincent van Gogh Stichting en
Vereniging Rembrandt, mede
daartoe in staat gesteld door het
Prins Bernhard Cultuurfonds)



Paul Signac (1863-1935) “Door uitsluitend gebruik te maken van optische vermenging en zuivere kleuren, door kleuren methodisch te scheiden en de wetenschappelijke kleurentheorie te volgen, bereikt [de neo-impressionist] een maximale helderheid, kleur en harmonie zonder weerga.”⁶

Seurat mag dan wel bekendstaan als de grondlegger van het neo-impressionisme, het is Paul Signac die als de belangrijkste promotor van deze nieuwe richting geldt. Het werk *Cassis. Cap Lombard* maakt deel uit van een reeks zeegezichten die Signac in 1889 schildert aan de zonnige Côte d’Azur. “Ik ben in Cassis, een mooi havenstadje op een uur van Marseille. Wit, blauw en oranjetinten, harmonisch verspreid over het fraai geaccidenteerde land. Overal om ons heen de bergen met hun ritmische glooiingen. Ik maak het mezelf erg lastig. [...] Ons Veronees groen en kobaltblauw [...] zijn, dat staat buiten kijf, ineens spuuglelijk vergeleken met die golven van de Middellandse Zee.”⁷

De twee kunstenaars troffen elkaar kort daarvoor in Arles, toen Signac daar onderweg naar het zuiden een tussenstop maakte. In Cassis aangekomen schrijft Signac twee brieven aan Van Gogh, waarin hij onder andere enthousiast vertelt over zijn recente samenwerking met Charles Henry. Henry, zowel wiskundige als psycholoog, heeft het in zijn *Introduction à une esthétique scientifique* (1885) over de specifieke emoties die opgaande en neergaande lijnen oproepen, en het effect van kleur- en lijncombinaties.⁸ Signac ontwerpt in 1888 zelfs een affiche voor Henry’s nieuwste publicatie, *Cercle chromatique*.

Wanneer Signac in 1890 de reeks zeegezichten exposeert in Brussel bij Les xx geeft de kunstenaar het volgende commentaar bij zijn eigen werk: “Dhr. Paul Signac. 20, avenue de Clichy, Parijs. Neo-impressionistische luministische techniek met toepassing van de recente ontdekkingen van Charles Henry aangaande het ritme en de maat van lijnen en kleuren.”⁹ *Cassis. Cap Lombard* lijkt inderdaad volgens een wetenschappelijk handboek van Henry te zijn geschilderd. De gebogen contouren van de kustlijn en de rotspartijen vormen samen een uitgebalanceerde compositie van driehoeken, geheel opgebouwd uit de complementaire kleuren blauw en oranje.

Ruim tien jaar na zijn succesvolle serie in Cassis schrijft Signac het manifest *d’Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme* (1899). Daarin presenteert hij het neo-impressionisme als een natuurlijk voortbrengsel van de moderne kunst, ontstaan vanuit het kleur-gebruik van 19de-eeuwse schilders als Delacroix en Turner. Signac erkent dat de methodiek van het neo-impressionisme een kunstenaar nauwelijks uitdaagt als het gaat om een virtuoze penseelvoering. Het neo-impressionisme – of ‘divisionisme’, zoals Signac het liever noemt – is in de eerste plaats een intellectuele opgave. Uitgangspunt is de esthetiek, niet de techniek. Signac distantieert zich van de slaafse “stippelaars”, de pointillisten die zonder besef van de achterliggende esthetiek hun doek vullen met kleine stipjes kleur. Zij hebben de grote leermeester Seurat verkeerd geïnterpreteerd. “De stip is slechts een methode”, aldus de schilder.

Uiteindelijk gaat het Signac, net als Seurat, vooral om de harmonie van kleur door middel van contrasten. Hij geeft de serie zeegezichten daarom een opusnummer als titel, waarmee hij suggereert dat zijn schilderkunst werkt als een muzikale symfonie van kleur. Maar hoewel hij zich samen met Seurat afzet tegen het tijdelijke karakter van het impressionisme, pretendeert ook Signac de werkelijkheid op een objectieve manier vast te leggen. In 1894 schrijft hij in zijn dagboek: “[...] ik geloof niet dat ik ooit eerder zulke ‘objectief nauwkeurige’ schilderijen heb gemaakt als die van Cassis. In die streek is er niets dan wit; het licht, dat overal wordt weerkaatst, slokt de lokale kleuren op en doet schaduwen vergrijzen. De doeken die Van Gogh maakte in Arles zijn buitengewoon onstuimig en intens, maar het heldere licht van Zuid-Frankrijk geven ze volstrekt niet weer.”¹⁰ Van Gogh was dan ook niet uit op het verbeelden van een lichtsensatie. Hij vond in kleur een middel om zijn persoonlijkste ervaringen mee te communiceren.

oo Paul Signac (1863-1935)
Cassis. Cap Lombard,
Opus 196, 1889
Olieverf op doek
83,5 x 99,8 cm
Gemeentemuseum Den Haag



oo Vincent van Gogh (1853-1890)
Tuin te Arles, juli 1888
Olieverf op doek
73 x 92 cm
Gemeentemuseum Den Haag.
Bruikleen Rijksdienst voor het
Cultureel Erfgoed



Henri Matisse (1869-1954) “Kleuren moeten vooral optimaal in dienst staan van de expressie”

Onder de titel *Notes d’un peintre* geeft Matisse in 1908 in het tijdschrift *La Grande Revue* een toelichting op zijn schilderkunst. Hij heeft inmiddels naam gemaakt als de grondlegger van het fauvisme, met werk dat wordt gekarakteriseerd door vlakke, decoratieve vormen en een fel kleurgebruik. Matisse vergelijkt zijn nieuwste schilderijen met de kunst van onder anderen Monet, Signac, Seurat en Cézanne. Door het fauvisme in een artistieke context te plaatsen, wil hij het zowel verklaren als verdedigen.

De kunstenaar uit allereerst zijn bezwaar tegen het vluchtige karakter van Monets impressionisme. “Kijk daarentegen naar een van Cézannes schilderijen”, schrijft Matisse. Daar heerst juist rust en harmonie, elk onderdeel bezit een essentiële noodzakelijkheid. De redactie van het Duitse blad *Kunst und Künstler*, die eveneens in 1908 dit betoog overneemt, benadrukt Cézannes invloed door bij het artikel een illustratie te plaatsen van diens *La Maison de Bellevue sur la colline*. Terwijl Matisse naar eigen zeggen voorheen eveneens genoegen nam met het vastleggen van tijdelijke sensaties, komt zijn huidige werk juist voort uit een uitdrukking van zijn individuele gevoelens. Dat leidt wellicht tot minder charmante voorstellingen dan die van Monet, maar daartegenover staat een kunst die tijdloos is.

Matisse neemt vervolgens ook afstand van Seurat en Signac, door te benadrukken dat zijn kleurgebruik op geen enkele wetenschappelijke theorie is gebaseerd. Voor Matisse staat kleur geheel in dienst van persoonlijke expressie, en die hoeft niet overeen te stemmen met de zichtbare werkelijkheid. Desalniettemin komt zijn fauvisme wel degelijk deels voort uit het neo-impressionisme. In 1904 brengt Matisse, op diens uitnodiging, enige tijd met Signac door in Saint-Tropez. Voor het eerst komt Matisse in direct contact met de technieken van het neo-impressionisme. Signacs invloed is duidelijk zichtbaar in een werk als *Luxe, Calme*

et *Volupté*, waarin kleur op een gefragmenteerde wijze is aangebracht. Signac is zo weg van het schilderij dat hij het tijdens de Salon des Indépendants voor zichzelf aankoopt. Maar Matisse twijfelt. Hij worstelt met de restricties van de doctrine, die voorschrijft dat contrasterende kleuren elkaar versterken. Volgens Matisse verzwakken ze juist de aandacht voor de kleuren die zijn doek zouden moeten domineren; ze vertroebelen de essentie.”

Met twee grote overzichtstentoonstellingen van zowel Seurat als Van Gogh nog vers in het hoofd vertrekt Henri Matisse in de zomer van 1905 naar Collioure, een vissersdorpje in Zuid-Frankrijk. Daar vindt zijn definitieve bevrijding van kleur plaats. Net als bij Monet, Signac, Cézanne en Van Gogh biedt het landschapsgenre ook hem de ruimte om te experimenteren. Matisse schildert er vrijer, spontaner, expressiever. Hij zet zijn kleuren verder uit elkaar, om hun kracht beter te behouden. Doordat grote delen van het witte doek zichtbaar blijven, benadrukt de schilder het platte vlak. *Landschap bij Collioure* toont een landschap zonder diepte, waarin kleur en vorm zijn vereenvoudigd tot een haast decoratief patroon. Het fauvisme is geboren.

In Nederland exposeert Matisse niet; in Brussel is zijn werk in 1906 te zien bij de kunstenaarsvereniging La Libre Esthétique.

Ondanks de geringe bekendheid van deze Franse kunstenaar in de Lage Landen weet een correspondent van het *Algemeen Handelsblad* de essentie van de revolutionaire schilder te doorgronden: “[Matisse] is werkelijk een kunstenaar van zijn tijd. [...] Wat voor sociale eisch drijft den schilder van tegenwoordig nog tot ‘afbeelden’, tot *photgrappeeren*? De vakken specialiseeren zich, en voor ‘afbeelden’ hebben we tegenwoordig fotografen. Is het dus niet precies in de lijn van de moderne kunst alleen de sensatie te geven, alléén de ontroering?”¹²

oo Henri Matisse (1869-1954)
Landschap bij Collioure, 1905
Olieverf op doek
38,8 x 46,6 cm
Museum of Modern Art,
New York (Schenking en legaat
Louise Reinhardt Smith)



An abstract painting featuring a dense, textured composition of thick brushstrokes. The color palette is rich and varied, including deep reds, vibrant pinks, purples, blues, greens, and earthy browns. The strokes are layered and overlapping, creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of intense energy and emotional expression.

De kracht van kleur 'Nieuwlichters' in Nederland

“Als men op een stuk muur of doek kleine toetsjes naast – boven en onder elkander plaatst, dan zou zoo’n doek gewoon schitteren voor je oog [...] Als men rood en geel b.v. in menigte toetsjes naast elkander plaats[t], dan wordt het rood purperachtig en het geel groenachtig.”¹ Aldus observeerde de Nederlandse schilder Jan Toorop (1858-1928) de werking van het pointillisme, een stijl die hij rond 1887 in Brussel had leren kennen en die kort daarvoor door Georges Seurat (1859-1891), in samenwerking met zijn geestverwant Paul Signac (1863-1935), in Parijs was uitgevonden [afb. 1].² Het pointillisme – letterlijk ‘de stijl van de stippen’, en ook wel het neo-impressionisme of divisio-nisme genoemd – was zowel een voortzetting van het impressionisme, waarbij kunstenaars hun indrukken van het licht in losse, bewegelijke verftoetsen schild-erden, als een reactie daarop. Seurat en zijn adepten vervingen de losse penseelstreken van de impressio-nisten door een systematisch patroon van eenvormige stippen en pasten een consequente kleurontleding toe. Ze gebruikten alleen ongemengde, contrasterende kleuren, waarbij ze zich baseerden op de straling van het licht en de inwerking van kleuren op elkaar, zoals was vastgelegd in wetenschappelijke kleuren-theorieën.³ Het uitgangspunt van de pointillisten was dat de kleuren zich pas mengden in het brein van de beschouwer. Zo ontstond, meenden zij, een veel vibrerender en natuurkundig ‘echtere’ lichtsensatie dan bij een geschilderd doek met vooraf gemengde kleuren. Vooral die vibratie fascineerde Toorop. Bij de combinatie van toetsen ultramarijn (blauw) en geel vond hij het effect zelfs “verschrikkelijk schitteren”. Of “brilleren”, een term die hij ook hanteerde. Een wereld ging voor hem open. De neo-impressionistische schilders werden zich zeer bewust van de autonome werking van kleur, iets wat een kettingreactie van nieuwe ontwikkelingen teweegbracht. Uiteindelijk zou de autonome kleur (mede) de weg vrijmaken voor de abstracte kunst.

In dit artikel komt aan de orde hoe Nederlandse kunstenaars met kleur omgingen nadat Toorop in 1889 het neo-impressionisme in Nederland op de kaart had gezet. (Opmerkelijk is overigens dat Toorop met een heel andere stijl beroemd is geworden: zijn lineaire symbolisme uit de jaren 1890, waarmee hij, tot op de dag van vandaag, internationale faam verwierf.) Het promoten van het pointillisme deed Toorop niet alleen via eigen werk – hij zou in totaal bijna vijftig schilderijen in pointillistische stijl maken – maar ook door het organiseren van exposities, waar overigens kritisch op werd gereageerd. De Hollandse waardering voor de ‘grijze’ Haagse school stond immers op een hoogte-punt: stemmige, tonale kleuren speelden daarin de



Nog te ontvangen

p. 00
Jan Toorop (1858-1928)
Trio Fleuri (detail), 1885-1886
Olieverf op doek
110 x 195 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo **Jan Toorop** (1858-1928)
Boerin in boomgaard, ca. 1885
Olieverf op doek
69,5 x 61,5 cm
Particuliere collectie

oo **Willem Witsen**
Portret van Jan Toorop,
11 november 1892
Universiteitsbibliotheek Leiden

oo **Georges Seurat** (1859-1891)
Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte, 1884-1886
Olieverf op doek
207,5 x 308,1 cm
The Art Institute Chicago

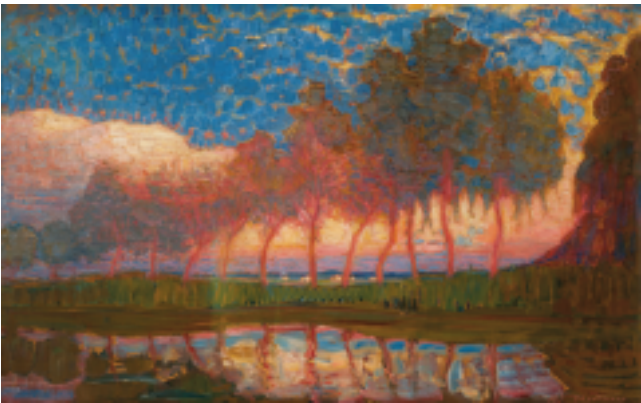
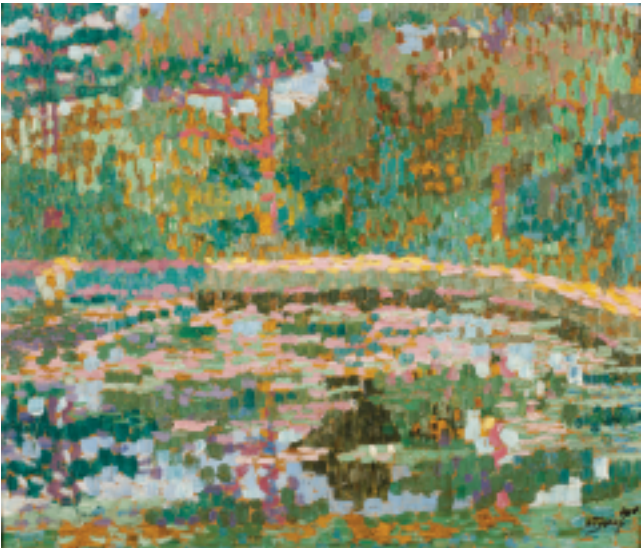


hoofdrol. Daarna volgden invloeden van Signac, Van Gogh en de Franse ‘fauves’, die allen de neo-impressionistische techniek vrijer en expressiever maakten. Toen Toorop het pointillisme tussen 1897 en 1911 in een vrijere vorm hernam, inspireerde hij een jongere generatie Nederlandse schilders, van wie er verschillende inmiddels ook zelf naar Parijs waren gereisd.

Jan Sluijters (1881-1957), Piet Mondriaan (1872-1944) en Leo Gestel (1881-1941) waren de hoofdfiguren van deze jongere generatie. Zij ontwikkelden tussen 1908 en 1910 een stijl die bekend werd als het ‘Amsterdamse luminisme’. In dit luminisme wilden zij met hun ritmisch geplaatste kleurtoetsen niet langer alleen bepaalde lichteffecten weergeven (zoals de pointillisten), maar ook uiting geven aan een ‘heviger voelen’ van de werkelijkheid. Sterker nog: met felle, niet-natuurlijke kleuren brachten zij een abstracte gevoelssensatie over, omdat zij, zoals Sluijters het verwoordde, een “geestelijke” ontroering voelden door dingen, “boven het gewoon optisch waarneembare”.⁴

‘Luminisme’ is in dit verband een verwarrende term. Destijds werd het woord gebruikt voor alle schilders die ‘het licht schilderen’ – licht spottend ‘nieuwlichters’ genoemd – en werd ook het werk van Frans georiënteerde impressionisten en pointillisten ermee aangeduid. Tegenwoordig, of liever gezegd sinds in 1959 het boek *Moderne kunst in Nederland 1900-1914* van Aleid Loosjes-Terpstra verscheen, wordt in Nederland de term ‘luminisme’ beperkt tot het verhevigde, op expressie gerichte pointillisme van de ‘Amsterdammers’ Mondriaan, Sluijters en Gestel, en enkele geestverwanten.⁵ Het boek van Loosjes is na ruim vijftig jaar nog altijd een standaardwerk. Al is haar pioniersstudie inmiddels door nieuw onderzoek aangevuld en soms bijgesteld, vele van haar bevindingen komen ook in dit artikel aan bod. Zoals een van de onderliggende thema’s van haar studie: de verplaatsing, vanaf 1905-1910, van het centrum van de Nederlandse moderne kunst van Den Haag naar Amsterdam.

Tussen 1911 en 1914 spande Amsterdam de kroon waar het ging om het tonen van nieuwe, buitenlandse kunststromingen op grote exposities van kunstenaarsverenigingen. In dat internationale klimaat in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog verlegden de luministen alweer hun grenzen. Door het overnemen van elementen uit het kubisme, futurisme en expressionisme werden zij ‘modernisten’. Het *afbeelden* van de natuur werd verder gemarginaliseerd ten gunste van het *verbeelden* van onzichtbare structuren, ideeën en gevoelens. In nog geen kwart eeuw na de introductie van het neo-impressionisme (en ook het symbolisme)



oo Jan Toorop (1858-1928)
Ein Teich a Domburg, 1908
Olieverf op paneel
Particuliere collectie

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Rij van elf populieren in rood, geel, blauw en groen, 1908
Olieverf op doek
69 x 112 cm
Collectie Museum de Fundatie, Zwolle en Heino/Wijhe

oo Leo Gestel (1881-1941)
Lezende meisjes, 1908
Olieverf op doek
89 x 64 cm
Particuliere collectie, Nederland



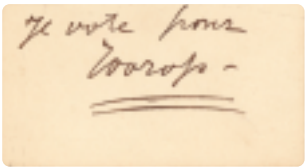
was het kleurgebruik in Nederland in kleine stapjes steeds verder verschoven van de lichtweergave naar de autonome expressie. Een ontwikkeling die het volgen waard is.

Brussel: halverwege Parijs

Anders dan Amsterdam of Den Haag was Brussel gedurende de tweede helft van de 19de eeuw een kunstcentrum dat op Europees niveau meetelde. Het was sterk op Parijs gericht en kende een bruisend kunstleven, waardoor Nederlandse kunstenaars het aantrekkelijk vonden om in Brussel te studeren of er zelfs jaren achtereen te verblijven.⁶ Deze stad, ‘halverwege Parijs’, speelde een belangrijke rol in de kunstwereld. Het 19de-eeuwse realisme was al op die manier vanuit Parijs ‘via Brussel’ naar Nederland overgebracht. Tussen 1880 en 1900, toen het Parijse impressionisme en neo-impressionisme in Brussel verspreid raakten, werd de Belgische hoofdstad zelf een plaats waar avant-gardekunst ontstond. Zo arriveerde de 23-jarige schilder Jan Toorop [afb. 2] in 1882 op het juiste moment in Brussel. Hij zou er, met de nodige onderbrekingen, tot eind 1889 blijven.⁷

Toorop maakte in oktober 1883 in Brussel de oprichting mee van Les xx (Les Vingt, of De Twintig), een groep van twintig kunstenaars die zich fel afzette tegen de heersende academische salonkunst en opkwam voor een vrije ontwikkeling van haar leden [afb. 3]. Toorop raakte bevriend met kunstenaars als Henri de Groux, William Degouve de Nuncques en Guillaume Van Strydonck, die allen rond Les xx verkeerden, en werd eind 1884 tot lid gekozen – een bijzondere eer, die hij als buitenlander slechts met Auguste Rodin en Paul Signac zou delen. In februari 1885 deed hij voor het eerst mee aan de jaarlijkse salon van Les xx, die als kunstvereniging tot 1893 zou bestaan.⁸ Die tentoonstelling was elke keer een belevenis, niet alleen vanwege de controversiële kunst van de ‘vingtisten’ zelf, maar ook door die van de buitenlandse invités, onder wie Claude Monet, Odilon Redon en James McNeill Whistler.⁹ In deze omgeving ontwikkelde Toorop zich in snel tempo tot een veelbelovend schilder die met kleur en techniek experimenteerde. Zo is Toorops *Trio fleuri* (1885), dat zijn toekomstige Engelse vrouw Annie Hall (links) met haar twee zusters, Janet (staand) en Meggy, in een zonnige tuin weergeeft, [afb. 4] in meerdere opzichten een ingenieus schilderij.

Voor al de kleurcompositie van *Trio fleuri* valt op, waarbij het helle wit, het geel- en het rozewit de vrouwen onderling verbindt – al staan ze elk met hun gereserveerde of verscholen blik ook los van elkaar.



- oo Affiche voor de ‘Exposition des xx. Concerts’, Palais des Beaux-Arts, Brussel, 1884
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel
- oo Zicht op een tentoonstellingszaal van het eerste ‘Salon des xx’. Palais des Beaux-Arts, Brussel, 1884
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel
- oo Zicht op een tentoonstellingszaal van het eerste ‘Salon des xx’. Palais des Beaux-Arts, Brussel, 1884
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel
- oo Stembrief van Rodolphe Wytzman, waarin hij stemt voor Toorop als lid van les xx, 1885
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Jan Toorop (1858-1928)
Trio fleuri, 1885-1886
Olieverf op doek
110 x 195 cm
Gemeentemuseum Den Haag



Het decor achter hen wordt daarentegen verlevendigd door rode, groene en witte accenten uit de bloementuin. In de breed opgebrachte verf is Toorops gebruik van het paletmes zichtbaar, een techniek die hij had overgenomen van de door hem bewonderde voorman van Les xx, James Ensor [zie afb. 5], maar ook van Guillaume Vogels en Guillaume Van Strydonck. Toorops schilderijen zijn daardoor weinig gedetailleerd en raken aan het Franse impressionisme, dat ernaar streefde in vlotte, losse verfstreken vluchtige momenten uit de werkelijkheid vast te leggen. Naar aanleiding van de expositie van Les xx in 1886, waarop zijn *Trio fleuri* te zien was naast het werk van de geïnviteerde impressionisten Monet en Renoir, werd Toorop – samen met Ensor, Vogels, Van Strydonck en William (Willy) Finch – in de conservatieve pers bespot als een na-aper van Monet.¹⁰ Maar behalve een oppervlakkige gelijkenis tussen een levendig, dun geschilderd zeegezicht van Monet (1882) en een even levendig maar her en der pasteus geschilderd doek van Toorop (1890) [afb. 6 en 7] is de overeenkomst tussen hun werk niet groot. Vooral in het vluchtige van het impressionisme kon Toorop zich niet vinden; ook met de onwrikbare ernst van de zusjes Hall in zijn *Trio fleuri* wilde hij vermoedelijk een diepere karakterschets uitdrukken.

De invloed van Seurats neo-impressionisme

Stond de expositie van Les xx in 1886 in het teken van het impressionisme, op die van 1887 was het werk van invité Seurat te zien, waarna in 1888 Paul Signac deelnam [hierbij AFB. 8 en 9, maar deze hoeven geen verwijzing in de tekst]. Vooral in 1887 raakte men niet uitgepraat over Seurats zeven schilderijen, inclusief zijn hoofdwerk, *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte* (*Zondagmiddag op het eiland La Grande Jatte*) uit 1884-1886. De wemeling van kleurstipjes op dit ruim twee bij drie meter metende doek maakte het tot het schandaal van de expositie, waarbij het publiek volgens de pers ofwel spontaan in lachen uitbarstte of kwaad werd.¹¹ Maar een grote groep leden van Les xx, onder wie Théo Van Rysselberghe, Georges Lemmen, Henry van de Velde, Willy Finch en Toorop, nam het neo-impressionisme wel serieus. Zij begonnen zich te verdiepen in het werk van de Franse schilder, dat ze ook op de exposities van Les xx van 1889, 1891 en 1892 konden zien – de laatste presentatie als een postuum eerbetoon aan de jong overleden pionier. Rond 1887-1888 maakten ze hun eerste pointillistische werken [zie afb. 10, 11].¹² Hoewel Toorop later zei dat hij al in 1885-1886 “met de pointille” was begonnen en hij enkele schilderijen blijkt te hebben geantedateerd, moet ook hij zich pas in het voorjaar van 1888 aan de pointillistische



oo Claude Monet (1840-1926)
Les Filets à Pourville
(De netten van Pourville), 1882
Olieverf op doek
60 x 81,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



oo Jan Toorop (1858-1928)
Zee, 1901
Olieverf op doek
56 x 60,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



oo Georges Seurat (1859-1891)
De Seine bij Courbevoie, 1883-1884
Olieverf op paneel
15,5 x 24,5 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(aankoop met steun van de Vincent van Gogh Stichting en Vereniging Rembrandt, mede daartoe in staat gesteld door het Prins Bernhard Cultuurfonds)

oo Georges Lemmen (1865-1916)
Portret van Jan Toorop, 1886
Zwart krijt op papier
53,5 x 39 cm
Collectie Museum de Fundatie, Zwolle en Heino/Wijhe



techniek hebben gewaagd.¹³ Met zeven schilderijen kwam hij er op de salon van Les xx van februari 1889 mee voor de dag. Ook Seurat beschouwde hem als een van zijn volgelingen.¹⁴

Enkele vroege pointillistische doeken van Toorop laten echter zien dat hij Seurat niet in alles navolgde en dat hij zich ook onderscheidde van zijn collega's bij Les xx. Bij *Alcoholisme* (1888) [afb. 12] en *In de Nes* (1889) [afb. 13] gebruikte hij nauwelijks harde, contrasterende kleuren, en pointilleerde hij niet consequent met stippen, maar ook met toetsen en vegen. De schilderijen zouden kunnen doorgaan voor impressionistische lichtweergaven (van diffuus daglicht in een kamer en regenachtig avondlicht op straat), ware het niet dat de onderwerpen over de zelfkant van de maatschappij gaan. Zo zien we in *Alcoholisme* – door Toorop zelf ook *Een sterven* genoemd – het tragische lot van een alcoholdode, waarbij het enige felle, groen-rode contrast in het gelaat van de overledene juist niet gepointilleerd is.¹⁵ *In de Nes*, met als ondertitel *Moeder en dochter*, toont in een nog gedempter kleurgebruik van zacht geel, roze en grijs een scène bij een Amsterdams bordeel, waar een moeder (met kind aan de arm) haar dochter komt weghalen.¹⁶ Toorops licht- en kleurvibratie wordt in deze schilderijen overstemd door de dramatische lading van de voorstelling – heel anders dan de gepointilleerde, rijke interieurs van de Belgische vingtisten (zie afb. oo en oo). Inhoudelijk sluiten deze werken dan ook aan bij de sociale thema's van boeren en arbeiders die Toorop tussen 1883 en 1888 in Brussel en Londen schilderde.¹⁷

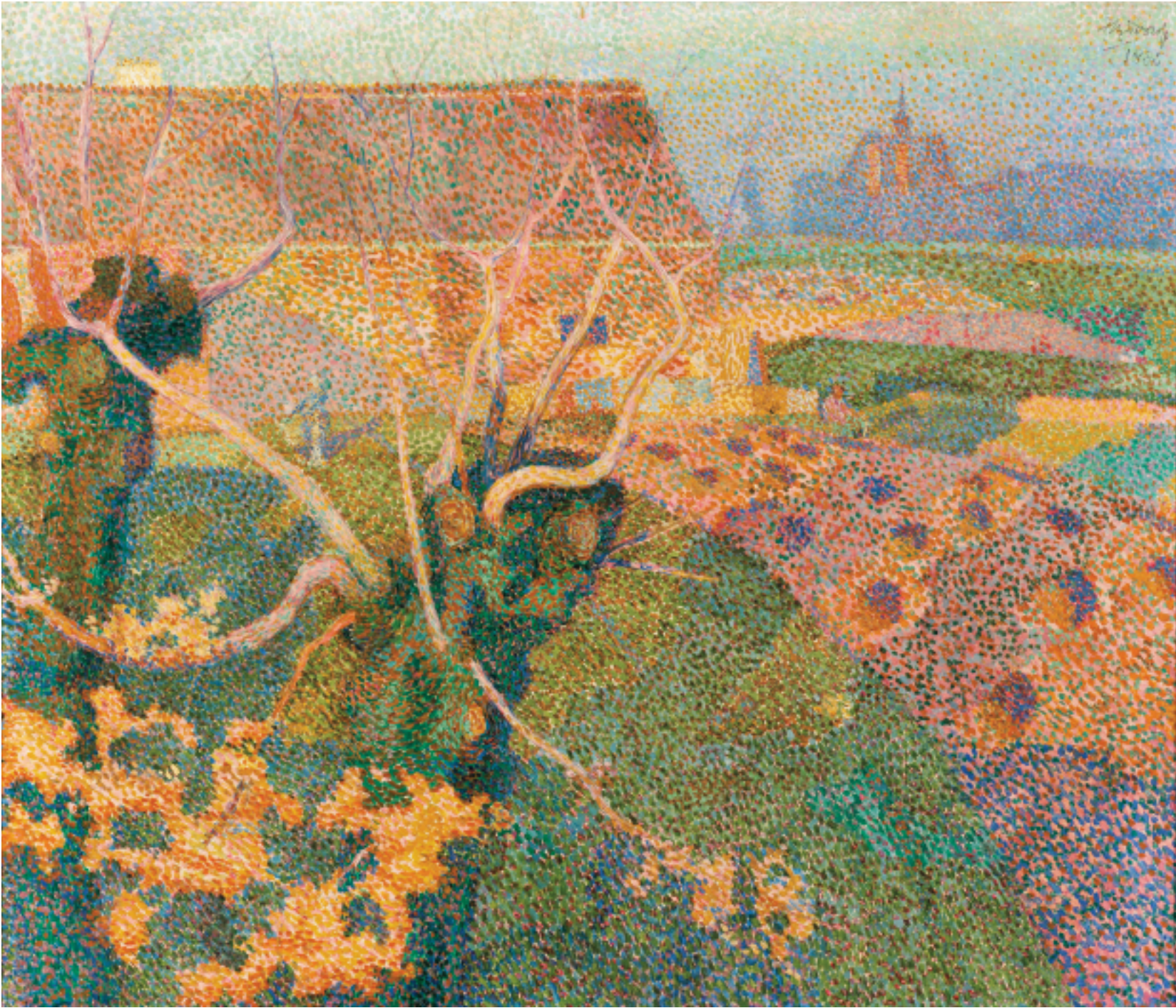
Novembermiddag (ook wel bekend als *Bloembollenvelden te Oegstgeest* of *Wilgen*) [afb. 14] is zo'n gepointilleerd schilderij dat Toorop – mogelijk uit wedijver met anderen – heeft geantedateerd.¹⁸ Rechtsboven schreef hij later in krijt '1886', terwijl het vermoedelijk uit 1889 stamt.¹⁹ Bij dit werk, dat ooit is omschreven als 'one of the most diversely coloured landscapes in modern European painting', heeft hij Seurat wél enthousiast gevolgd in diens zorgvuldige stippenopbouw en het naast elkaar plaatsen van contrasterende kleuren.²⁰ Die kleuren 'schitteren' op vele plekken. Toorop had er zelfs Seurats wetenschappelijke bronnen voor geraadpleegd, zoals de kleurentheorie van de Franse scheikundige Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) en een boek vol kleurexperimenten van de Amerikaanse natuurkundige Ogden N. Rood (1831-1902) [afb. 15].²¹ Op een getekende voorstudie voor *Novembermiddag* noteerde Toorop de namen van de contrasterende kleuren in paren – al deed hij dat niet consequent.²² En net als Seurat verdeelde hij de licht- en schaduwpartijen op het schilderij in kleurbanen, waardoor een gecompliceerde maar strak geregis-



oo Jan Toorop (1858-1928)
Alcoholisme, 1888,
Olieverf op doek
74 x 65 cm
Particuliere collectie

oo Jan Toorop (1858-1928)
In de Nes (Nachtleven), 1889
Olieverf op doek
67 x 77,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Jan Toorop (1858-1928)
Novembermiddag, ca. 1889
Olieverf op doek
64,5 x 76,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



seerde compositie is ontstaan. De grillige vormen van de dorre wilgenbladeren en -takken op de voorgrond (waarbij ook lijnen uit de ondertekening te zien zijn en de pointilles streepjes zijn geworden) zorgen echter voor onverwachte beweging, iets wat in de gestileerde, statische werkelijkheidsbeelden van Seurat weinig voorkomt. Rondom de boerderij wordt gewerkt: links staat een vrouw met een mand wasgoed, rechts een boer.²³ Pas op de achtergrond is de ultieme rust verbeeld: daar baadt het Groene Kerkje van Oegstgeest voor eeuwig in de late middagzon.

De introductie van het pointillisme in Nederland

Door zijn vele contacten met buitenlandse kunstenaars ontwikkelde Toorop zich tot een actief netwerker en organisator, waarbij hij de spil werd in de kunstvernieuwingen die hij van Brussel naar Nederland importeerde. In Nederland organiseerde hij twee exposities met werk van zijn neo-impressionistische vrienden bij Les xx. De eerste, bescheiden tentoonstelling vond in 1889 plaats in Amsterdam, in het destijds bekende maar in 1935 afgebroken Panorama-gebouw [afb. 16], dat behalve een levensecht geschilderd panorama van historische scènes als het Beleg van Haarlem ook ruimte aan exposities bood.²⁴ In 1892 volgde een tweede expositie in Den Haag, waar Toorop zich na zijn terugkeer uit Brussel had gevestigd. Deze tentoonstelling was, hoewel ook bescheiden van omvang, ruimer opgevat en liet ook werken van Seurat en Signac zien.²⁵ Beide exposities maakten in de pers veel discussie los, waarbij niet alleen de hardheid van de kleur het bij de Nederlanders moest ontgelden – zij waren het tonale clair-obscur van de Haagse school gewend – maar ook het gebrek aan emotie. Men vond dat in de kunst van het pointillisme alleen de wetenschap of het verstand sprak, terwijl kunst “een uitvloeisel van het gevoel” behoorde te zijn. Schilder, dichter en tekenaar Jan Veth (1864-1925), die onder het pseudoniem J. Staphorst in *De Nieuwe Gids* schreef, zag in Toorop een gunstige uitzondering, omdat hij de intellectuele “wetenschap” van de neo-impressionisten combineerde met “een werkelijk nawerkende emotioneele kunst” – een opmerking die bij schilderijen als *Alcoholisme* en *In de Nes* te begrijpen is.²⁶ Schrijver en recensent Johan de Meester (1860-1931) vertolkte echter de veelgehoorde kritiek. Voor hem gold dat het nieuwe procedé “van zeer ver beschouwd” wel enig effect had, maar hij vond het “gepeuter” toch vooral van “kinderachtigheid” getuigen.²⁷

De expositie in 1892 markeerde ook een voorlopig eindpunt. Dat kwam omdat er tevens werk uit het



oo Het Panoramagebouw, Plantage Middenlaan 50, Amsterdam, ca. 1880, Stadsarchief, Amsterdam

oo Georges Lemmen (1865-1916) *Femme cousant à la fenêtre* (De naaister bij het raam), 1895
Olieverf op doek
46 x 38 cm
Association des amis du Petit Palais, Genève



nieuwe symbolisme werd getoond, een richting waar- van Toorop zelf – internationaal – een van de aanvoer- ders zou worden. Hij verloor tijdelijk zijn interesse in het pointillisme. Ook vanuit Parijs verstomde na de Seurats dood in 1891 de aandacht voor het neo-impres- sionisme, totdat Signac vanaf 1895 de stroming nieuw leven inblies. Het tijdvak 1886-1892, dat ruwweg samenvalt met de Seurat-periode, markeert dan ook de eerste fase van het neo-impressionisme.

In Nederland leidde de tentoonstelling van 1892 nog wel tot een lokale opbloei van het neo-impres- sionisme rond de jonge Leidse schilder Hendrik Bremmer (1871-1956), die in dat jaar Toorop leerde kennen en in 1893-1894 Van Rysselberghe en Van de Velde.²⁸ Bremmer en zijn collega's Johannes Aarts (1871-1934) [afb. 17] en de jong overleden Jan Vijlbrief (1868-1895) [afb. 18] schilderden rond 1895 naar pointillistisch recept.²⁹ Vooral Bremmer, die zijn doeken uit bijzonder kleine, zeer regelmatige puntjes verf opbouwde, leek nog zuiverder in de leer dan Seurat. Ook las hij – op aanraden van Van de Velde – het boek van de Ameri- kaanse professor Rood, al zou hij de theorie van de oplichtende kleur door complementaire kleurtoetsen maar zeer beperkt toepassen. Alleen in 1894-1895 maakte Bremmer dergelijk 'vibrerend' werk, zoals *Landschap met molen* uit 1894 [afb. 19], dat hij vermoe- delijk schilderde na het zien van een Toorop-expositie in Leiden.³⁰ Al is de compositie eenvoudiger dan diens *Novembermiddag*, toch doen de gestippelde velden duidelijk hieraan denken.³¹ Na 1895 ontwikkelde Bremmer een verstild pointillisme, in afgewogen naturalistische kleuren, dat als verfijnd maar ook wel als “braaf en slaapverwekkend” is getypeerd.³² Bremmer vond zijn ware roeping echter in het schrijven en doceren over kunst, waarmee hij zeer succesvol en invloedrijk zou blijken te zijn. Om zich heen creëerde hij een uitgebreid netwerk van kunstenaars, kunst- liefhebbers en -verzamelaars. Dankzij Bremmers volgelingen en zijn belangrijkste pupil, Helene Kröller- Müller, is in Nederland al vroeg veel werk van Seurat en Signac, maar ook van Van Rysselberghe, Toorop en de latere luministen, en niet te vergeten Van Gogh, verzameld. Dat ook het 'brave' pointillisme van Bremmer en zijn vrienden in die context vaak een plaats kreeg toebedeeld rond de 'groten' van de kunstgeschiedenis is een eer, die lichtelijk overdreven voorkomt.³³

Een andere zijtak van het neo-impressionisme uit de Seurat-periode ontsprong in het Gooise Laren, waar Ferdinand Hart Nibbrig (1866-1915) en Co Breman (1865-1938) vanaf halverwege de jaren 1890 in pointil- listische stijl werkten. Zij hadden het neo-impres- sionisme leren kennen tijdens hun studieverblijf in Parijs



oo Johan Joseph Aarts (1871-1934)
Boerderij De Bataaf, 1895
Olieverf op doek
32 x 46 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Mies Drabbe (1875-1956)
Lente op het land
Olieverf op doek
50 x 60,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Hendricus Petrus
Bremmer (1871-1956)
Landschap met molen, 1894
Olieverf op doek
55 x 65 cm
Museum De Lakenhal, Leiden



en Brussel in de jaren 1880, maar waren de techniek zelf pas na enige tijd gaan hanteren. Vooral Hart Nibbrig zou van het stippelen zijn handelsmerk maken, al kon hij ook haarscherpe en karaktervolle portretten tekenen. Zijn pointillisme bleef echter gematigd, ook toen hij zich later in de kring rond Toorop in het Zeeuwse Domburg manifesteerde [afb. 20]. Kleur en regelmatig pointillé – “meetkundig rangschikkend” werd het in 1907 zelfs genoemd – bleven uitsluitend op de lichtweergave gericht; soms met een zuiver en helder resultaat, maar vaak ook voorspelbaar.³⁴ Het leverde Hart Nibbrig een ambivalente positie op. Enerzijds werd hij met zijn fris gekleurde pointillisme in het algemeen tot ‘de modernen’ gerekend en riep zijn werk bij sommigen weerstand op. Zo waren zijn schilderijen voor het verzamelaarsechtpaar Singer te modern om in hun collectie op te nemen, en kreeg ook de conservator van het Haagse Gemeentemuseum, Gerard Knuttel, een afwijzing van zijn museumbestuur, toen hij in 1916 voorstelde een gepointilleerd landschap van Hart Nibbrig aan te kopen [afb. 21].³⁵ Omdat hij de collectie van het museum op een moderner spoor wilde brengen, was de aankoop voor Knuttel echter een principekwestie en zette hij – met succes – zijn missie door. Anderzijds telde Hart Nibbrig voor de écht modernen niet mee. Voor de latere luministen en modernisten behoorde hij, samen met Co Breman, tot de “halfslachtigen”, zoals Jan Sluijters het in 1910 kernachtig verwoordde.³⁶

De toets van Signac en de expressie van Van Gogh

Een nieuwe, belangrijke expositie die Toorop samen met Johan Thorn Prikker (1868-1932) organiseerde, was de *Eerste Internationale Tentoonstelling* in 1901 in Den Haag.³⁷ Die bracht een ruim overzicht van de Franse moderne kunst vanaf het impressionisme. Opmerkelijk daarin was de omvangrijke inzending van Signac. Te zien was hoe Signac het neo-impressionisme na de dood van Seurat had aangepast, volgens de ideeën die hij in zijn geschrift *D’Eugène Delacroix au néo-impressionisme* (1899) had vastgelegd. Het neo-impressionisme, aldus Signac, moest de periode van nauwkeurige ‘analyse’ van Seurat achter zich laten en zich bevrijden van de starre formule waartoe het getrouwe gestippel had geleid – dat was ook in de Franse kritiek als ‘doods’ en ‘decoratief’ weggezet.³⁸ De grovere bloktoetsen waarmee Signac nu schilderde [afb. 22], hadden niet langer de optische kleurmenging tot doel, maar waren een zelfstandig expressiemiddel. Ze bleven nadrukkelijk zichtbaar. Al stonden Signacs kleuren niet heel ver van de natuur af en bleef hij in zijn werk focussen op de weergave van het licht, dit was



oo Jan Toorop (1858-1928)
Dorpelwachters der zee, 1901
Olieverf op doek
130 x 150 cm
Museum Boijmans
Van Beuningen, Rotterdam

oo Ferdinand Hart Nibbrig (1866-1915)
Het dal van de Rummel, 1905
Olieverf op doek
70,2 x 84,9 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Ferdinand Hart Nibbrig (1866-1915)
Zeeuws meisje, 1914
Olieverf op doek
50,5 x 40,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



toch een stap in de richting van de autonomie van de kleur. Toorop begreep Signacs statement. Niet zo lang nadat hij het pointilleren in 1897 weer had opgenomen, schilderde hij in 1901 een enorm doek, *Dorpelwachters der zee*, met grote, mozaïekachtige bloктоetsen [afb. 23], dat hij op de Haagse expositie liet zien.³⁹ Dat Toorop in deze voorstelling symbolisch de drie leeftijden van de mens verbeeldde, impliceert niet dat de kleuren een diepere betekenis kregen.⁴⁰ Wel is het abstractieniveau van het schilderij verhoogd, en hebben toets en kleur vooral hun werking in de vlakke compositie. Later, nadat hij Signac had bezocht en de Franse schilder ook in Nederland was geweest, schilderde Toorop nog vaak in de vrije ‘bloктоets’.

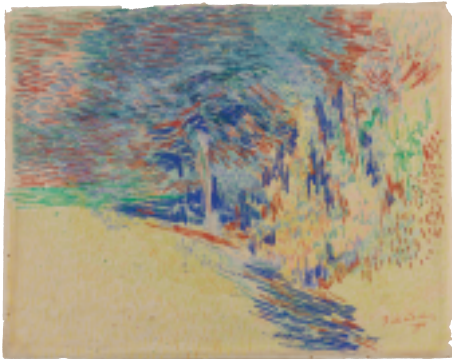
Ook Thorn Prikker, een kunstenaar die net als de met hem bevriende Toorop veel bekender is geworden door zijn symbolistische werk (en toegepaste kunst), experimenteerde al vanaf 1891 op bescheiden schaal met pointilleren, een stijl die hij via Toorop en contacten bij Les xx had leren kennen. Bovendien werkte hij ook in grotere kleuoppervlakken met een verbluffend vrije schildertechniek, zoals zijn schilderij *De steendragers* (ca. 1891) [afb. 24] laat zien. Voorbeelden vond Prikker, behalve bij Toorop, in de Franse kunst, onder meer bij Odilon Redon. Tussen 1896 en 1904 maakte Thorn Prikker een reeks bijzondere tekeningen in waskrijt, waarin gekleurde, ritmisch geplaatste lijntjes een vlak, vrijwel abstract patroon lijken weer te geven. Het zijn landschappen, waarbij hij het pointillé van de neo-impressionisten heeft vervangen door streepjes. Prikker maakte meer dan dertig van deze tekeningen; ze ontstonden rond het plaatsje Visé in het Waalse Maasdal, waar hij vrijwel elk jaar tijdens de zomermaanden naartoe ging [afb. 25, 26, 27]. Met hun krachtige maar niet consequent complementaire kleuren lijken de tekeningen op het werk van Signac en Van Gogh. Daarnaast vertonen vooral de dynamische lijnstromen verwantschap met tekeningen en schilderijen van Van Gogh, die kosmische krachten in de natuur op een even vloeiende manier trachtte te verbeelden. Hier is duidelijk sprake van een uitbeelding die verder gaat dan alleen de weergave van het licht, en iets wil overbrengen van de door Prikker ervaren krachten in de natuur. “God, wat een felle zon is hier, zoo’n zon die de grond aan stuk slaat, maar geweldig mooi. En licht en kleuren, ’t is wonder”, schreef hij bijvoorbeeld in 1904 aan Bremmer, terwijl hij aan het tekenen was.⁴¹ “De pointille is hier in sterke mate middel tot expressie”, merkte ook Loosjes-Terpstra in 1959 enthousiast op.⁴² Vanuit de gedrevenheid waarmee zij over haar onderwerp schreef, vond Loosjes het oprecht “jammer” dat Thorn Prikker zijn werk niet in deze richting had voortgezet. Prikker werd in 1904



oo Johan Thorn Prikker (1868-1932)
De hooibergen, ca. 1904
Krijt en gouacheverf op papier
46 x 56 cm
Gemeentemuseum Den Haag



oo Johan Thorn Prikker (1868-1932)
Route te Dalheim, ca. 1905
Krijt op papier
46 x 57 cm
Gemeentemuseum Den Haag



oo Johan Thorn Prikker (1868-1932)
De steendragers, ca. 1891
Olieverf op doek
70 x 97 cm
Particuliere collectie



uitgenodigd om aan de Kunstgewerbeschule in Krefeld te doceren en zou daar zijn verdere leven aan de monumentale en toegepaste kunst wijden.

Bij Thorn Prikkers gouache *Rode kolen* uit 1903 (waar hij een serie van drie van maakte) refereert de nadruk op de zwierige lijnen, het expressieve handschrift, ook aan Van Gogh [afb. 28]. Al vanaf het eerste moment dat het in Nederland te zien was, kende Prikker het werk van Van Gogh goed. Niet alleen had hij in 1892 diens exposities in Den Haag en Amsterdam bezocht, maar in 1896 had hij, in Groningen, ook zelf een tentoonstelling georganiseerd, waarvoor hij de collectie van Johanna (Jo) van Gogh-Bonger thuis had kunnen zien.⁴³ Hetzelfde gold voor Toorop, wiens werk ook invloeden van Van Gogh vertoont. Bijvoorbeeld in *De houthakker* uit 1905 [afb. 29], een schilderij vol dynamiek rond een zwoegende boer in een zonnig stuk bos. Niet alleen het thema, ook de dynamiek en de intensiteit van de kleur roepen associaties op met Van Goghs werk. Het is een compositie met een scala aan kleurige streepjes, losse toetsen en blokjes, en met oplichtende gele en oranje vlekken tussen het vele groen en lichtpaars. Maar Toorops handschrift en techniek – op sommige plaatsen heeft hij opnieuw het paletmes gehanteerd – zijn hier gevarieerder, waardoor ook zijn expressie anders is. Waar Van Gogh met zijn krachtige, gestroomlijnde penseelstreken uiting gaf aan de samenhang van mens en natuur, lijkt de compositie van Toorop meer gericht op de weergave van de intense sensatie van de licht- en schaduwwerking in een zomers bos.

Van Gogh: de ‘impact’ van een revolutie

Vincent van Gogh speelde een sleutelrol bij de bevrijding van de kleur. In 1886-1887 werd ook hij in Parijs door de impressionisten en neo-impressionisten beïnvloed en veranderde hij geheel van schildertechniek en kleurgebruik. [afb. 30, 31]. In de herfst van 1886 schilderde Van Gogh de ene na de andere bloemenstudie, om zijn nieuwe kleurgebruik te verkennen.⁴⁴ Ook paste hij – met de nodige vrijheid – zijn toets aan en verdiepte hij zich in de theorie van de contrasterende kleuren. Hij verzamelde zelfs een aantal bolletjes breiwol om kleurencombinaties eerst in draad naast elkaar te leggen, alvorens er dure verf aan te besteden [afb. 32]. Net als Toorop merkte hij op “dat er kleuren zijn die elkaar doen schitteren, die een *paar* uitmaken”. Hij vond deze complementaire kleuren “elkaar completeren als man en vrouw”.⁴⁵ In Zuid-Frankrijk ontdekte Van Gogh (in nauwe samenwerking met Paul Gauguin) steeds meer de expressieve en ook symbolische waarde van kleur en plaatste hij complementaire

kleuren niet alleen in toetsen maar ook in vlakken naast elkaar. Dat gaf zijn werk een enorme kracht. “De schilder van de toekomst is een colorist”, zo voorspelde Van Gogh in 1888.⁴⁶

Het kenmerkt de avant-gardistische sfeer bij Les xx dat Van Gogh al in 1889 voor hun volgende expositie werd uitgenodigd. In 1890 hingen er zes schilderijen van hem, waarvan er zelfs één – het enige tijdens Van Goghs leven – werd verkocht [afb. 33].⁴⁷ Bovendien was er in 1891, als postuum eerbetoon aan de schilder, een presentatie van acht schilderijen en zeven tekeningen. Toch zagen maar weinigen wat in hem. In november 1890, enkele maanden na Van Goghs overlijden, werd er in Nederland een opmerkelijke verdediging van zijn werk gepubliceerd in *De Nieuwe Gids*, door de schrijver, wereldverbeteraar en psychiater Frederik van Eeden. Van Eeden heeft het in zijn artikel vooral over de kleur: de schilderijen van bloesembomen zijn “één volle tinteling”. En over diens felle kleuren: “Van Gogh overdrijft zeer sterk. Hij schildert soms bloedroode boomen, en grasgroene luchten, saffraangele gezichten. Ik had ze zoo nooit gezien, maar toch begreep ik hem.”⁴⁸ Nog voor hij zijn artikel schreef, had Van Eeden van Jo van Gogh, de vrouw van Vincents broer Theo, het grote schilderij *De zaaier met ondergaande zon* gekregen – een van de stukken die kort daarna op de expositie bij Les xx te zien waren.⁴⁹

Na Van Goghs overlijden organiseerde Toorop in mei 1892 samen met onder anderen Richard Roland Holst een Van Gogh-tentoonstelling bij de Haagse Kunstkring, en in december 1892 volgde een overzicht in het Panoramagebouw te Amsterdam.⁵⁰ Maar van een andere orde was de grote Van Gogh-tentoonstelling in 1905 in het Amsterdamse Stedelijk Museum, die ‘gastconservator’ Willem Steenhoff op initiatief van Jo van Gogh-Bonger had ingericht: hier hing in zes zalen het onwaarschijnlijke aantal van 474 werken [afb. 34]. De tentoonstelling maakte een “verpletterende indruk” en was “‘n ontzaglijke revolutie”, aldus schrijver Israël Querido.⁵¹ Volgens Querido was het tekenend voor de fundamentele veranderingen van de nieuwe tijd, dat de oude, in zijn kunstbeoordeling verstarde kunstelite werd geconfronteerd met een kunstenaar die niet schilderde om te behagen, maar zich onomwonden uitsprak. De opstelling van de expositie – opmerkelijk voor die tijd – deed recht aan Vincents moderne kleurgebruik. De lange wand van de erezaal had een “krachtige indeeling, met het blauw-oranje lichtende, door twee barnsteengele zonnebloemstukken geflankeerde zelfportret, als stralend middenstuk”. Kunsthistoricus en latere hoogleraar Willem Vogelsang vervolgde: “Van die wand, geheel behangen met stukken uit Vincent’s lateren tijd, dien van de manière claire, ging

oo Johan Thorn Prikker (1868-1932)
Rode kool, 1903
Gouache en pastel op papier
45,5 x 58 cm
Particuliere collectie, Zwitserland



een machtige schittering uit, door de wanden terzijde en tegenover stiller zilverig gereflecteerd.” Hij vond het resultaat bewonderenswaardig, “vooral ook, in aanmerking genomen de badkamerachtige tint der muren en het doodkisten-zwart van het houtwerk en de lambriseering”.⁵²

Ondanks de lovende recensies en ook “de buiten-landsche vereering” die zich volgens Vogelsang al “geestdriftig” had geuit, woedde in Nederland de polemiek voort waarbij de meningen over Van Goghs werk al sinds de vorige exposities verdeeld waren. De onconventionele stijl van de kunstenaar, zijn expressie en felle kleuren waren, naast zijn vermeende waanzin, het mikpunt.⁵³ Johan Cohen Gosschalk (1873-1912), tweede echtgenoot van Jo van Gogh-Bonger en zelf schilder, had wel oog voor de kracht van Van Goghs kleurgebruik, al noemde hij het expressieve, dominante contrast tussen het paars en lichtgeel van Van Goghs *Zaaier* “dekoratief” – een kwalificatie die lang werd gebezigd voor alles wat maar enigszins naar een vlakke benadering neigde [afb. 35].⁵⁴

Voor veel jonge kunstenaars, uit de rond 1880 geboren generatie, zou Van Goghs werk een voorbeeld worden, al is niets bekend over hun bezoek aan de grote tentoonstelling in het Stedelijk Museum. Bij de opening waren ze in elk geval niet aanwezig, daar tekenden vooral de iets ouderen present, uit de generatie van Jo van Gogh en Willem Steenhoff.⁵⁵ Ook de schrijver Van Eeden was erbij. Wel bewonderde de jongere garde bij monde van de 22-jarige schilder en criticus Conrad Kickert (1882-1965) Van Gogh als een hartstochtelijk expressionist avant la lettre, al vond Kickert diens werk ook onevenwichtig en weinig harmonieus.⁵⁶ Na de expositie van 1905 werd Van Goghs Franse werk in 1908 nog eens in de Amsterdamse Kunsthandel C.M. van Gogh tentoongesteld; bovendien hing zijn werk in 1907, via de collectie-Hoogendijk, in permanent bruikleen in het Rijksmuseum. Dat alles droeg er mede toe bij dat de ontwikkelingen in de hoofdstad in sneltreinvaart gingen: vijf jaar later wemelde het van de Van Gogh-navolgers.⁵⁷

Van Dongen, Van Rees en Sluijters in Parijs

Een van de Amsterdamse jongeren, Jan Sluijters [afb. 36], miste opmerkelijk genoeg de Van Gogh-tentoonstelling in het Stedelijk Museum: eind 1904 had hij, als aanstormend talent, de Prix de Rome gewonnen, en met het stipendium dat de Amsterdamse Rijksacademie hem had uitgekeerd was hij in 1905 op studiereis naar Italië vertrokken.⁵⁸ Het volgende jaar kreeg Sluijters van de beoordelings-

Hier Pushkin



- oo Kistje met bolletjes breiwool van Vincent van Gogh
Van Gogh Museum, Amsterdam
- oo Vincent van Gogh (1853-1890)
De zaaier, 1888
Olieverf op doek
32,5 x 40,3 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
- oo Affiche van de tentoonstelling van Vincent van Gogh in 1905 in het Stedelijk Museum Amsterdam
- oo Vincent van Gogh (1853-1890)
Sous-bois, 1887
Olieverf op doek
33 x 46,5 cm
Centraal Museum Utrecht.
Bruikleen Stichting Van Baaren Museum 1980



commissie van de academie als reisdoel Spanje op, maar daar bekortte hij zijn verblijf aanzienlijk: al in april verbleef hij in Parijs. De aantrekkingskracht van Parijs, waar hij in 1904 met studiegenoot Leo Gestel al iets van de moderne kunst had gezien, was enorm. Met de commissie kwam het niet meer goed (die zou hem het reisgeld voor 1907 weigeren), maar Sluijters vond in de Franse hoofdstad een inspiratie voor het leven. Voor Sluijters, die in eigen werk sinds 1905 de wegen van het impressionisme voorzichtig verkende, was aanvankelijk de stijl van Van Gogh (in Parijs in het voorjaar van 1905 te zien geweest), en zeker die van de ‘fauves’, die zich in 1905 hadden gepresenteerd, nog een brug te ver. Die laatsten, onder anderen Henri Matisse, André Derain, Raoul Dufy en Maurice de Vlaminck, maakten schandaal met hun fel gekleurde voorstellingen in grote, vlakke bloктоetsen [afb. 37]. Maar al snel kwam het werk dat Sluijters in 1906 in Parijs maakte, in techniek overeen met de gepointilleerde schilderijen van Kees Van Dongen (1877-1968) en Otto van Rees (1884-1957), twee Nederlandse kunstenaars die al langer in het Parijse avant-gardemilieu werkten.⁵⁹ In hun schilderijen staat het weer-geven van het licht in een dynamische toets centraal [afb. 38, 39].

Vooral Van Dongen, die zich binnen de kortste keren bij de fauves zou aansluiten [zie afb. xx, xx], was belangrijk voor Sluijters, al ging deze in een later interview voorbij aan die invloed.⁶⁰ Maar de overeenkomst is onmiskenbaar, als we zijn verbeeldingen van het Parijse uitgaansleven, zoals het *Café de nuit* (*Café Olympia*) (1906) [afb. 40] en het twee keer zo grote *Bal Tabarin* (1906-1907) [afb. 41] vergelijken met van Dongens *Le Moulin de la Galette* uit 1906 [afb. 42]. De overeenkomst schuilt met name in de uitbundige toetsen en felle kleuraccenten waarmee het helle elektrisch licht in deze nachtcafés is weergegeven.⁶¹ De sensatie van zo’n nachtelijk ‘lichtfeest’ is destijds bijna net zo beeldend in woorden beschreven door een Nederlandse journalist in Parijs: “... daar! in die schemer-blauwe lokalen, in het late avondlicht, onder de sprenkelende druppels van het electrisch licht”.⁶² Aan het uitwerken van de figuren en gezichten besteedde Sluijters in zijn *Café de nuit* meer aandacht dan Van Dongen. Die weergave herinnert nog aan de tekenachtige stijl waarmee hij eerder, samen met Leo Gestel, het Amsterdamse uitgaansleven had vastgelegd. In zijn machtige *Bal Tabarin*, dat hij na zijn terugkomst in Amsterdam voltooide, is te zien dat Sluijters Van Gogh heeft bestudeerd: in de wemeling van feestende figuren gaan de bewegelijke verfstreken en kleurtoetsen alle kanten op.

Toen Sluijters zijn doeken in Amsterdam expo-



oo Henri Matisse (1869-1954)
Studie voor *Luxe, calme et volupté*, 1904
Olieverf op doek
32,7 x 40,6 cm
Museum of Modern Art, New York (Legaat Mevr. John Hay Whitney)

oo Otto van Rees (1882-1965)
Gezicht op Frascati, 1906
Olieverf op doek
55 x 66 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Leo Gestel (1881-1941)
Herfst, 1911
Olieverf op doek
113,5 x 96,2 cm
Gemeentemuseum Den Haag



seerde, werd de afkeuring van zijn werk door de academie breed uitgemeten in de pers – een ‘rel’ die hem in één klap bekend maakte. Ook ontging de invloed van de Parijse ‘neo-impressionisten’ of ‘luministen’ de pers niet; daarbij viel – op instigatie van Sluijters zelf – ook de naam van Van Gogh. De mate waarin Sluijters nu door het ‘lichtschilderen’ gegrepen was, werd door Conrad Kickert eenvoudig samengevat: “Licht, licht, ja, dát is Sluijters ten volle.”⁶³ Het was de opmaat tot het Amsterdamse luminisme.

De ‘kleurkracht’ van Sluijters en Mondriaan

Het Amsterdamse luminisme – ‘de eerste avant-garde-beweging in de Nederlandse schilderkunst van de zoste eeuw’⁶⁴ – kreeg pas gestalte toen Sluijters met zijn enthousiasme voor kleur en licht ook anderen aantak. De eerste was Piet Mondriaan [afb. 43], die ooit begonnen was in de stijl van de Haagse school en tot 1906 voornamelijk breed geschilderde, stemmingsvolle landschappen afbeeldde. Mondriaan was een typische landschapschilder; voor figuur had hij weinig belangstelling, en daarin schuilde ook niet zijn kracht. Opvallend is zijn voorkeur voor avondlandschappen, waaruit zijn neiging spreekt om de vormen ‘groot’ te zien, min of meer als silhouet [afb. 44]. Door deze grote vormen en kleurvlakken krijgen zijn landschappen een extra uitdrukking die weleens als een voorbode is gezien van zijn latere abstracte kunst.

Zelf is Mondriaan vóór 1911 niet in Brussel of Parijs geweest, dus toen hij in 1907 lichtere kleuren ging gebruiken, werd hij – naar algemeen wordt aangenomen – daarin gestimuleerd door de uit Parijs teruggekeerde Sluijters.⁶⁵ Zo is daar opeens *De rode wolk* uit ca. 1907 [afb. 45], een los geschilderde buiten-impressie van een leeg landschap met houtwallen aan de horizon en daarboven een grote, grillige oranje wolk in het schijnsel van de avondzon.⁶⁶ Het landschap – geschilderd nabij het Twentse Oele – staat qua sfeer nog in Mondriaans traditie van het avondlandschap, maar bruist ook van vernieuwing door de contrasterende kleurwerking van helderblauw tegen oranje. Het deels gepointilleerde *Bomen aan het Gein* van een jaar later [afb. 46] is interessant omdat het overschilderingen bevat die laten zien hoe Mondriaan verschillende bomen die hij eerst in naturalistische kleuren had opgezet, naderhand met rood bewerkte en ook hoe hij de lucht met blauwe en gele pointilles ‘moderniseerde’. Sloot de oorspronkelijke versie van het doek aan bij oudere schilderijen die Mondriaan van dezelfde bomenrij langs het Gein maakte, de latere bewerking toont aan dat hij in een nieuwe fase was beland.

Deze vernieuwing wordt behalve met Sluijters, met wie Mondriaan in 1908-1909 een creatieve wisselwerking had, in verband gebracht met Toorop. De ‘oude’ avant-gardist, die van 1903 tot 1908 in Amsterdam woonde, kwam in 1908 op de tentoonstelling van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Sint Lucas in het Stedelijk Museum – de jaarlijkse graadmeter voor de stand van zaken in de beeldende kunst – met een grote inzending van zeventien werken, waarvan een zevental in pointillistische stijl. Toorops schilderijen, met onder meer zijn *Houthakker* (“goudflikkerend omrand”) en duinlandschappen uit Domburg, [afb. 47] waren voor Conrad Kickert aanleiding om de expositie uit te roepen tot een “Daad” van modernisering. “Het is een begin hier van de overwinning van het Licht”, legde hij uit, daarbij wijzend op de ontwikkeling die hij liet beginnen bij Van Gogh, en waarvan ook het geëxposeerde *Bal Tabarin* van Sluijters deel uitmaakte.⁶⁷ Al deze werken demonstreerden ‘kleurkracht’, vond ook de recensent van *Het Volk*.⁶⁸ Achteraf gezien was deze expositie het moment waarop Toorop (toen 49 jaar) het stokje door-gaf aan de jongere generatie. Daarna exposeerde hij niet meer bij Sint Lucas, en deed hij ook niet mee aan een tentoonstelling waar Sluijters en Mondriaan zich in 1909 groots presenteerden en waarvoor hij was uitgenodigd om mee te doen. Toorop verhuisde eind 1908 naar Nijmegen (en later naar Den Haag) en ver-keerde hoofdzakelijk in andere kringen, die te maken hadden met zijn bekering tot het katholicisme in 1905. Omdat hij ‘s zomers in Domburg vertoefde, hield hij wel contact met Mondriaan en Kickert en bleef hij zo verbonden met de Amsterdamse luministen en (later) modernisten.

De grote expositie van Mondriaan, Sluijters en Kees Spoor (een met hen bevriende gematigde lumi-nist, en overigens ook violist) die in januari 1909 in het Stedelijk Museum volgde, was een sensatie. Niet alleen de grote omvang – elk van hen presenteerde er ca. 250 werken – maar vooral de kleurexplosies waarmee Mondriaan en Sluijters voor de dag kwamen, baarden veel opzien.⁶⁹ Mondriaans *Molen bij zonlicht* (1908) [afb. 48] ging voor velen te ver. Criticus Jan Kalff (die bij de Van Gogh-tentoonstelling van 1905 nog een lans had gebroken voor diens Franse werk) becommentarieerde: “van (...) een rood-blauw-gelen molen (...) begrijp ik niets”. Ook Kickert kon het werk overigens niet “nagevoelen”. En Frederik van Eeden – ooit zo ruimdenkend over Van Goghs “bloedroode bomen” trok nu fel van leer tegen de schilderijen van Sluijters en Mondriaan, die hij betitelde als “wat de medicus noemt: typische ziekte-beelden”.⁷⁰ De enige die in een lange nabeschouwing tot begrip opriep, was Querido. Over de molen, die staat “te bloeden in rood”

oo Jan Sluijters (1881-1957)
Villa Vita Nuova, 1910
Olieverf op doek
47 x 62 cm
Rietgors Museum voor
Moderne Kunst, Papendrecht



schreef hij: “Wat stelt ‘t voor? De zomerdag, buiten op z’n brandendst.” “Voel toch méé”, vervolgde hij, “(...) die knetterende vuur-vlamming van den helsch-invretenden daggloed in open zonne-ruimte. – Doe wég nu het zoet-zomersche, het doezel-zonnige, prachtig-geschilderde dagje van Willem Maris, met zijn blanke koetjes en lichte melkerij (...) landschapjes-ideaal van knussig ‘Hollandsch-op-zijn-mooist’.” Mondriaan wilde volgens de schrijver “zijn sensatie” geven, “de groote objectieveering van een geweldig natuur-moment”. En “ge wordt u bewust dat deze ziener iets symbolisch-in-kleur-uitdrukking en in kleur-harmonie wou saam-vatten van dien geweldigen zomermolen, geblakerd in zonvuur”, concludeerde hij.⁷¹ Het was, vlammend gezegd, wat de Amsterdamse luministen beoogden.

Het Amsterdamse luminisme

De schilder Leo Gestel haakte in 1909 bij Sluijters en Mondriaan aan. Zijn ontwikkeling was tot dan toe wat trager verlopen, al had ook hij zich vanaf 1906 op het ‘doorlopen’ van respectievelijk het impressionisme, Van Gogh en het pointillisme gestort. Gestel was een knap schilder, die – net als Toorop – vele stijlen tot de zijne maakte, maar altijd in een vrije verwerking en met veel variatie. Zo is *Lezende meisjes* [afb. 49] uit 1908 een doek dat door de felle, dynamische kleurtoetsen een grote intensiteit uitstraalt, terwijl Gestels *Gezicht op de kerk in Woerden* uit 1909 [afb. 50] een veel formelere vorm van pointillisme laat zien – al varieerde hij ook hier zijn toets. Maar een waar luminist toonde Gestel zich pas in de serie herfstlandschappen en -bomen die hij in 1909 (en 1910) even buiten Nijmegen maakte. Hier ontstond bijvoorbeeld *Herfst* [afb. 51], een landschap met een extreem lage horizon en een betoverende hemel. Onder de bewolkte blauwe lucht dalen fel oplichtende zonnestralen als een regengordijn op het land neer. Het schilderij geeft niet alleen het exacte moment van de doorbrekende late middagzon weer, maar ook het gevoel van deze intens beleefde sensatie. Tegelijk is het overtuigend als vlakke compositie geschilderd. Het waren deze landschappen waardoor Gestel op de Sint Lucas-tentoonstelling van 1910 in één klap tot de ‘ultra-modernen’ werd gerekend.

Aan de basis van Gestels vernieuwing lag zijn contact met Jan Sluijters, dat al jarenlang heel hecht was, met tussenpozen van enige afstand. In tentoonstellingskritieken werd Gestels naam steevast met die van Sluijters genoemd – al zou in 1911 worden geconstateerd dat hij even goed naar Mondriaan had gekeken. Voor een overeenkomstige luministische lichtweergave van Sluijters en Gestel kan in aansluiting op Gestels *Herfst* misschien gewezen worden op de



oo Leo Gestel (1881-1941)
Gezicht op de kerk in Woerden, 1909
Olieverf op paneel
36 x 33 cm
Particuliere collectie

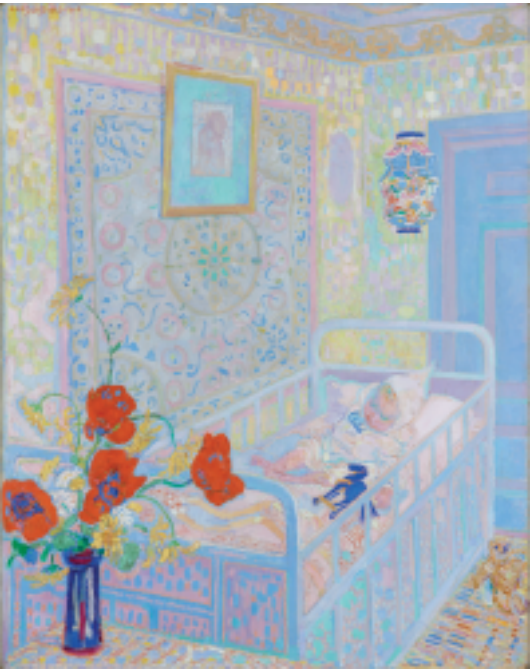
oo Leo Gestel (1881-1941)
Herfst, 1909
Olieverf op doek
53,5 x 61 cm
Collectie Kranenburg



Kinderslaapkamer (1910) [afb. 52] van Sluijters: weliswaar een intiem interieur met een slapend kind, maar even stralend. Op het schilderij van Sluijters is de ‘geestelijke’ sfeer van het prille, witte licht, dat van de muren en het bedje afspat, pregnant aanwezig: het gaat om het kindje dat er ligt, zijn dochttertje Louise.

Van Sluijters is bekend dat hij soms in het atelier van Gestel werkte. Dat was een beroemd atelier, op een oude hooizolder aan de Amsterdamse Tweede Jan Steenstraat 80, waar de grote ruimte vertimmerd was tot verschillende ateliers. Behalve Gestel, die er van eind 1904 tot 1922 verbleef, woonde en werkte hier tot in de jaren 1920 een grote groep jonge kunstenaars, van de beeldhouwers Gijs Jacobs van den Hof en John Rädecker, tot schilders als Jean Albert Polones, Herbert van der Poll en Jaap Weyand. Daarnaast was de ‘Jan Steenzolder’ een plaats waar regelmatig andere kunstenaars, alsook schrijvers, musici, dansers en journalisten aanschoven voor een feestje, zoals we kunnen zien op een foto van Gestels atelier uit 1908 [afb. 53]. Begin 1909 schilderde Sluijters een fascinerend maar destijds weinig begrepen luministisch schilderij, *Beeldhouwersatelier* [afb. 54], waarvan de wat bevreemdende, bohemienachtige sfeer heel anders is dan de *Kinderslaapkamer*. Hier is niet alleen in verhevigde kleuren, maar ook in een verhevigd perspectief (enigszins vergelijkbaar met Van Goghs bekende *Slaapkamer*) de werkruimte van John Rädecker weergegeven.⁷² In het midden, naast het kleimodel van een beeld in wording (bedekt met een beschermende, natte doek), staat een kachel. De hele entourage daaromheen doet enigszins denken aan de foto van Gestels atelier.

De eerste maanden van 1909, toen Sluijters het *Beeldhouwersatelier* schilderde, brachten een grote verandering in zijn leven. Op de expositie met Mondriaan en Spoor ontmoette hij Greet van Cooten, op wie hij op slag verliefd werd. Kort daarna verliet Sluijters zijn eerste vrouw en bijna eenjarig dochttertje en trok hij met Greet het land in, eerst naar Heeze en later naar het schildersdorp Laren in het Gooi, waar ze tot maart 1911 zouden blijven.⁷³ Het paar huurde kamers in de villa Vita Nuova, aan de Hilversumscheweg, midden tussen de heidevelden. In Laren maakte Sluijters uitbundige landschappen, die een hoogtepunt vormen in zijn luministische oeuvre. Ze laten zien hoe hij zich in grote vrijheid ontwikkelde. Zo is *Villa Vita Nuova* (1910) [afb. 55] alweer een stralend, zomers schilderij, waarvan de soms pasteuze, losse kleurtoetsen – recht uit de tube – de witte villa in een Van Gogh-achtig landschap situeren. De voorgrond heeft Sluijters echter met vrijwel abstracte verfstreken gevuld, in de primaire kleuren rood, geel en blauw, en wat oranje en groen.



oo Musicerend gezelschap op de Jan Steenzolder (1908). Met op de achtergrond v.l.n.r. Leo Gestel en Piet van der Hem, Herry de Vos en op de grond zittend Ingen Housz. Breda's Museum, Breda (Archief Ingen Housz)

oo Jan Sluijters (1881-1957) *Kinderslaapkamer*, 1910
Olieverf op doek
105,5 x 82,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Jan Sluijters (1881-1957) *Beeldhouwersatelier*, 1909
Olieverf op doek
92,5 x 105 cm
Particuliere Collectie, Heiloo



Het valt moeilijk te onderscheiden wat hier allemaal bloeit en groeit.

Op Sluijters' iets latere *Oktoberzon* (1910) [afb. 56] – het afsluitende schilderij in een reeks van vier *Oktoberzon*-landschappen – is vrijwel elke concrete verwijzing naar de Larense omgeving verdwenen. Hier geen huis of elektriciteitspaal meer, die de voorstellingen op de andere schilderijen diepte geven, maar een volkomen vlakke compositie van abstracte verfstreken in groen, rood, geel en blauw. Met veel fantasie kunnen we in het linksom slingerende blauw een weg zien en in de losse groene vegen op de achtergrond het silhouet van een boom, maar de stralende, in grove bloktoltsen geschilderde zon boven de zwierige horizon maken de sensatie van het landschap absoluut overtuigend. Het is Sluijters op zijn best. In dit expressieve luminisme met veel *joie de peindre* – iets wat zijn werk zijn leven lang zou kenmerken – voelde hij zich helemaal thuis.

Terwijl Sluijters in Laren werkte, schilderde Mondriaan in het Zeeuwse Domburg, waar hij in juni 1909 samen met Kees Spoor naartoe ging. De wat deftige badplaats Domburg was door de regelmatige aanwezigheid van Jan Toorop (van 1898 tot 1922), Mondriaan zelf (tussen 1908 en 1915) en schilders als Cees Spoor, Ferdinand Hart Nibbrig en Jacoba van Heemskerck ook een geliefd oord voor (moderne) kunstenaars geworden.⁷⁴ Er werd veel buiten gewerkt en in 1911 verrees er op initiatief van Toorop zelfs een tentoonstellingsgebouwtje bij de duinen [afb. 57]. Ook Mondriaan schilderde in 1909 buiten, bij de zee, een reeks studies in pointillistische stijl. Volgens een vriend die erbij was, had hij *Zee na zonsondergang* (1909) [afb. 58] “heel laat geschilderd, toen ‘t al donker werd”.⁷⁵ Het avondlijke zeegezicht in blauw, geel en (donker)rood is echter niet alleen een studie van de lichtweerkaatsing tijdens de invallende duisternis, maar ook een oefening in vormvereenvoudiging. Het gezicht op de zee en de binnenzee heeft Mondriaan in enkele gekromde, horizontale banen samengevat. Ook *Duin I* en *Duin III* [afb. 59, 60] zijn voorbeelden van een verhevigd en expressief pointillisme, al is het laatste schilderij niet uit stippen maar uit lange strepen opgebouwd.⁷⁶ Mondriaan werd hier volgens Loosjes-Terpstra zichtbaar door Toorops gepointilleerde Zeeuwse landschappen geïnspireerd. Met Sluijters en Gestel had Mondriaan bovendien gemeen dat hij in deze serie werken aan het experimenteren was met zijn verf. Omwille van het belang van de kleur en de vlakke compositie werkten zij met droge, matte verf, zonder die te vernissen.⁷⁷ De glans van olieverf geeft immers diepte, leidt af. Deze schilders zochten, Mondriaan voorop, naar ‘zuivere’ kleur.

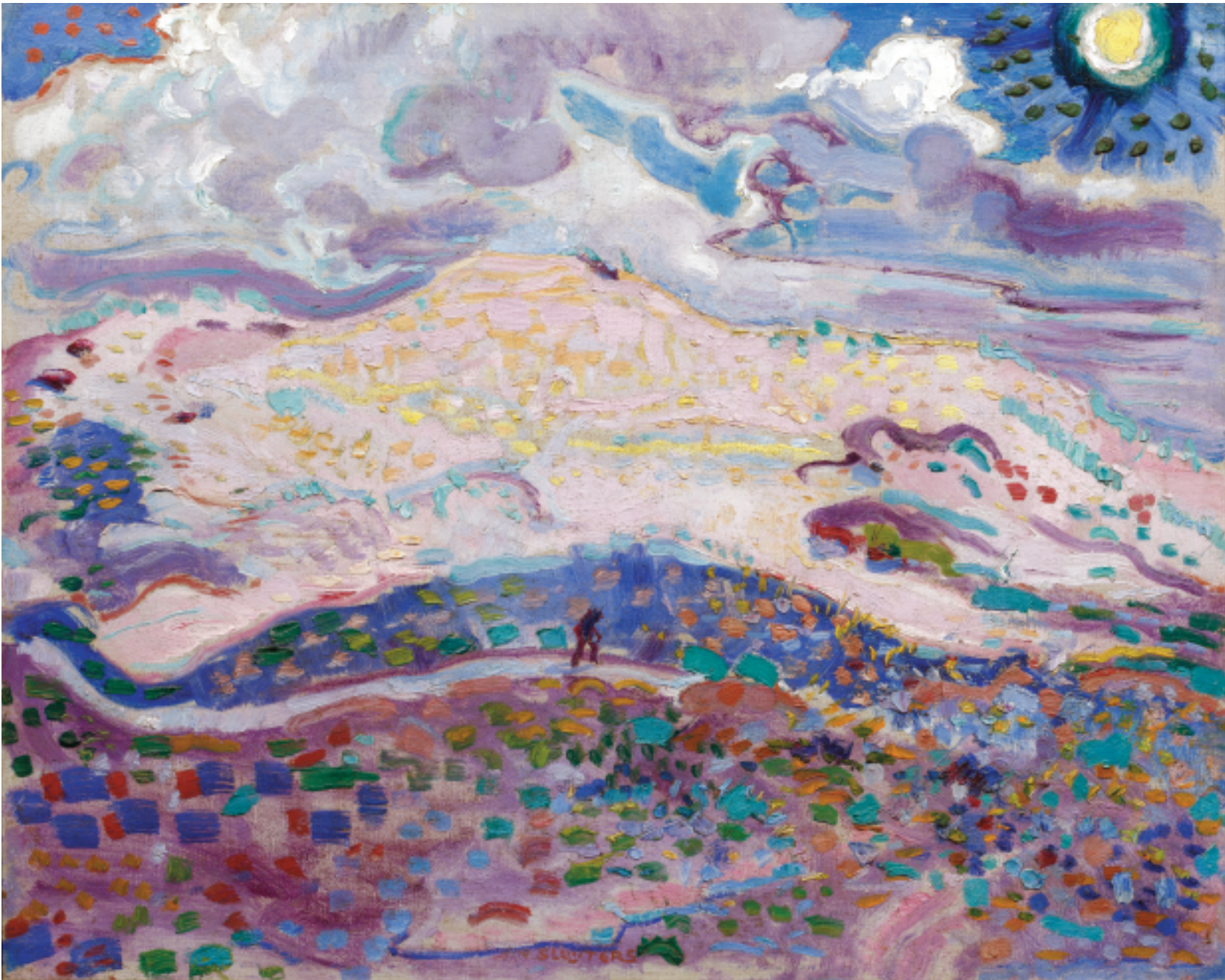


oo Tentoonstellingspaviljoen te Domburg, 1911. Met o.a. Jan Toorop, Ferdinand Hart Nibbrig, Jacoba van Heemskerck en Johan Drabbe.
RKD – Nederlands instituut voor kunstgeschiedenis

oo Jacoba van Heemskerck (1876-1923)
Twee bomen, 1908-1910
Olieverf op doek
73 x 91 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Zee na zonsondergang, 1909
Olieverf op doek
41 x 76 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Plan Sluijters (1881-1957)
Goois Landschap, 1909
Olieverf op doek
40,5 x 50 cm
Particuliere Collectie, Heiloo



Pure kleur in bomen en bloemen

De eerste opzet van het schilderij *Avond* (of later *De rode boom*) [afb. 61] maakte Mondriaan in september 1908 in Domburg, naar een markante, zich wijd vertakkende appelboom in de tuin van de kunstverzamelaarster Marie Tak van Poortvliet.⁷⁸ De paaltjes van de tuinomheining schilderde hij ritmisch op een rijtje in de achtergrond. Nadat hij het schilderij in 1909 had geëxposeerd, heeft Mondriaan het vermoedelijk in 1910 hernomen om de felrode kleur in de definitieve vorm aan te brengen. Bij de legendarische luministenpresentatie op de Sint Lucas-tentoonstelling van 1910, waar het op de ‘ziekenzaal’ hing, was het een van de schandaalstukken waarvan men ‘pijn’ in de ogen kreeg.⁷⁹ *Avond* past in een serie boomstudies tegen een blauwe avondhemel – de intensiteit van die belichting wilde Mondriaan in het schilderij overbrengen. Volgens hem was rood bij uitstek de kleur die tegen de blauwe duisternis oplichtte, als weerkaatsing van de avondgloed.

Dat Mondriaan met dergelijke nachtgezichten op zijn beurt Gestel en Sluijters inspireerde, blijkt uit Gestels *Boom in het maanlicht* (of *Blauwe boom*) uit 1911 [afb. 62] en Sluijters’ Larense maannachtenserie uit 1910–1912, met ook grote, intens rode en oranje vlakken afstekend tegen de blauwe (en groene) nacht [afb. 63].⁸⁰ Als ware luministen werden ze nu eenmaal niet alleen door felle zon geboeid, maar ook door landschappen met maanlicht. Mondriaan ging nog een stap verder, toen hij – mede vanuit zijn theosofische duiding van de werkelijkheid – de weergave in *De rode molen* uit 1911 [afb. 64] abstracter maakte. Hij maakte de molen bijna beeldvullend en isoleerde hem geheel uit zijn omgeving. En bij de kleuren, zo verklaarde hij later, ging het louter om hun gevoelstegenstelling. Mondriaan plaatste *De rode molen* in het prille beginstadium van zijn ‘zuivere’ (lees: abstracte) weergave; hij brak met de “visuele ziening”. In het spirituele universum ‘achter de zichtbare werkelijkheid’ van zijn latere Nieuwe Beelding zou het volledig om de harmonie en tegenstelling tussen kleuren gaan: het ‘ding’ op zich verviel.

Leo Gestel abstraheerde de kleur anders. In zijn serie luministische weergaven van herfstige berkenbomen, die hij in 1909 in Nijmegen was begonnen, werd zijn pointillistische toets een steeds groter en zelfstandiger onderdeel van het schilderij. De ultieme versie van zijn *Herfstboom* uit 1911 [afb. 65] is een vrijwel vlakke compositie in knallende, niet-realistische kleuren, fauvistischer dan Toorop ze ooit maakte. Suggereert het bontgekleurde landschap nog enige dieptewerking, het gele gebladerte van de boom en vooral de lucht



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Avond; De rode boom, 1908-1910
Olieverf op doek
77 x 99 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Leo Gestel
Boom in maanlicht (De blauwe boom), 1910
Olieverf op doek
72 x 48 cm
Particuliere collectie

oo Jan Sluijters (1881-1957)
Maannacht II, Laren, 1911
Olieverf op doek
50,5 x 73,3 cm
Gemeentemuseum Den Haag



zijn geschematiseerd weergegeven in een bewegelijk, decoratief patroon van vlakke kleurstrepen. Het lijkt een ode aan de pure kleur. Ook kunstenares Jacoba van Heemskerck, die met haar vriendin Marie Tak van Poortvliet vanaf 1906 regelmatig in Domburg verbleef, zou in 1910 een dergelijk bomenschilderij maken. Van Heemskerck, die in Parijs had gestudeerd en haar eerste tekenlessen had gekregen van Hart Nibbrig, kreeg in Domburg naar eigen zeggen ‘adviezen’ van Toorop en kwam in 1908 ook in contact met Mondriaan. Door Mondriaan, bij wie ze het jaar daarop lessen volgde, begon ze aan een razendsnelle ontwikkeling. Ze raakte in de ban van zijn luminisme en het streven naar ‘vergeestelijking’ in de kunst. Maakte ze in 1909 al een gepointilleerd werk van een bos met drie roze-paarse boomstammen, in 1910 schilderde ze *Twee bomen* [afb. 66] – waarschijnlijk onder het toezien oog van Mondriaan, die een schetsje van hetzelfde motief maakte. Vergeleken met Gestel refereren haar kleuren iets meer aan de werkelijkheid, al zijn haar blokvormige toetsen even brutaal. Daarbij verraden haar toetsen vooral een streven naar orde: bij de grond zijn ze verticaal geplaatst, in de lucht horizontaal.

Ook als ze de pointillistische techniek niet toepasten, gebruikten de luministen soms fauvistische, pure kleuren ter verhoging van de expressie, zoals Jan Sluijters en Jaap Weyand, een andere ‘radicaal’ uit de luministenzaal van 1910, in hun bloemstukken uit 1909 en 1910 deden.[afb. 67, 68]. Sluijters verlevendigde er ook zijn *Kinderslaapkamer* uit 1910 mee [zie AFB. xx], en Gestels grote schilderij *Zomerbloemen* uit 1912 [afb. 69] is een al even sprekend voorbeeld.

Achteraf bekeken betekende de Sint Lucas-tentoonstelling van 1910 een hoogtepunt van het Amsterdamse luminisme. Al is het een saillant detail dat de schilderen zelf voornamelijk in Laren, Nijmegen en Domburg zijn ontstaan, waar Sluijters, Gestel en Mondriaan graag in de buitenlucht (‘en plein air’) schilderden, belangrijk is dat de kunstenaars hun stukken in Amsterdam bij Sint Lucas, en later bij exposities van nieuwe verenigingen als De Moderne Kunstkring en De Onafhankelijken, toonden.⁸¹ Daar, in het centrum, vond het debat over de moderne kunst plaats, waarbij opviel dat de reacties vaak onverminderd kritisch en vol onbegrip bleven. Het werk van de ‘ultramodernen’ riep veel weerstand op, soms ook bij degenen die de moderne beweging een warm hart toedroegen, zoals Conrad Kickert of de criticus N.H. Wolf. En dat was gek, omdat veel recensenten de luministen of ‘nieuwlichters’ (een beeldende term, afkomstig van de conservatieve criticus en hoogleraar aan de Rijks-academie, C.L. Dake) hoofdzakelijk beschouwden als



oo Jan Sluijters (1881-1957)
Bloemstillevens, ca. 1908
Olieverf op doek
36 x 27 cm
Particuliere collectie, Nederland,
courtesy Kunsthandel Rueb,
Amsterdam

oo Jaap Weyand
Stilleven met klaprozen,
ca. 1909-1910
Olieverf op doek
48 x 38 cm
Particuliere collectie, courtesy
Kunsthandel Ivo Bouwman,
Den Haag



voortzetter van wat de impressionisten en neo-impressionisten minstens 25 jaar eerder begonnen waren.⁸² Alles was in principe “schon dagewesen”, aldus bijvoorbeeld Dake.⁸³ De verklaring is dat de kunstkritiek zelf alweer met de verouderde blik van de impressionist of beginnende neo-impressionist keek. Zolang de afzonderlijke kleurtoetsen er uitsluitend op gericht waren het licht weer te geven of – als de lichtstraling zelf – in het oog te mengen, kon men het volgen. Maar iedere abstrahering ter expressie van kleur of vorm werd niet begrepen. Dat het luminisme in het werk van Mondriaan, Sluijters en Gestel een onderscheidende stijlfase is die iets nieuws toevoegde, werd pas door latere kunsthistorici geformuleerd. Ook werd daarbij de individuele rol van deze kunstenaars verduidelijkt. Zo verwoordde kunsthistoricus Jan de Vries al eens kernachtig dat Sluijters een expressief luminisme ontwikkelde, Mondriaan een systematisch en Gestel een decoratief (of: vlak).⁸⁴ Ten slotte gold dat het luminisme voor alle drie de overgang naar een volgende fase inhield, dus er stond de kunstkritiek nog wat te wachten!

De Moderne Kunstkring: Jan Toorop en het internationalisme van de modernisten, 1911-1914

Met het luminisme ontstond het gevoel dat er in Amsterdam avant-gardistische kunst werd gemaakt en dat er daarom, net als in het echte kunstcentrum Parijs (of in het voormalige centrum Brussel, met Les xx), behoefte was aan een *Salon d'Automne*: een jaarlijkse tentoonstelling in de herfst, waarop alleen de modernen hun werk zouden tonen (bij Sint Lucas liet een groot deel van de leden nog altijd meer traditioneel werk zien) en waarvoor ook de buitenlandse avant-garde-kunstbroeders werden uitgenodigd. De tijd was er rijp voor, aldus de initiatiefnemer van het plan, de schilder-criticus Conrad Kickert.⁸⁵ Hij stelde dat nu ook in Nederland de ‘tijdgeest’ werd gevoeld. Kickert kwam al sinds 1906 regelmatig in Parijs en wist dat zich alweer nieuwe kunststromingen aandienden, die hij graag naar Nederland wilde halen. Zo richtte hij in 1910 samen met Mondriaan en Sluijters in Amsterdam de Moderne Kunstkring (MKK) op, die elk jaar rond oktober-november een expositie van leden en invités zou organiseren. De oudere Jan Toorop benaderde hij om als voorzitter en boegbeeld van de vereniging op te treden.⁸⁶

In de herfst van 1911 vond in het Stedelijk Museum de eerste MKK-expositie plaats. Die toonde, behalve voorbeelden van enkele fauves, vooral werk van de kubisten uit Parijs (Picasso, Braque, Le Fauconnier), dat samen met een grote collectie schilderijen van

Cézanne (hun ‘geestelijk vader’) in de erezaal te zien was [afb. 70]. Mondriaan, Sluijters en Gestel waren ieder in een andere zaal ingedeeld en toonden naast nieuw werk ook nog wat van hun luministische stukken: Mondriaan enkele duinlandschappen en zijn ‘abstract’ gekleurde *Rode molen*, Sluijters zijn *Villa Vita Nuova* en *Oktoberzon*, en Gestel de grote *Herfstboom* uit 1911. Voor de start van de tentoonstelling was al een regelrechte krantenrel losgebarsten over de verwijdering van vier naakten van Gestel en Sluijters, omdat die aanstootgevend zouden zijn. Daaronder bevond zich Gestels grote *Liggend naakt* uit 1910 [afb. 71], dat in de pers eigenlijk ‘zeer decent’ werd genoemd en dat in stijl de overgang naar zijn laatste, vlakke luministische werk vertegenwoordigt (ook dit naakt is het laatste van een serie van drie). Net als in een eerdere versie heeft Gestel in het lichaam van de vrouw de pointillistische werking van de stippen toegepast, versterkt door de aangezette contour, maar zijn toets op de rest van het schilderij is even vlak en beweeglijk als in de bladeren van zijn *Herfstboom* en even decoratief als op Toorops *Dorpelwachters der Zee*.⁸⁷

Toorop zelf exposeerde voornamelijk religieuze tekeningen (fresco-ontwerpen van apostelfiguren) en als toegift het laatste pointillistische schilderij dat van hem bekend is, *De Waal bij Nijmegen* (1911). Hij stond inmiddels op enige afstand van de jongste ontwikkelingen, al noemde hij in zijn openingsrede van de tentoonstelling het jongste streven van de kubisten “zeer interessant” en doceerde hij dat het in ware kunstwerken vooral om “psychische expressie” of “vergeestelijking” ging.⁸⁸ Alweer gedateerd klonk zijn oproep aan schilders om in hun werk vooral “de werkingen der contrast en complementaire kleuren” te laten spreken. Dat laatste hield vermoedelijk verband met Toorops visie dat het gebruik van de “regenboogkleuren”, zoals hij ongemengde kleuren noemde, voorbehouden was aan perioden waarin de kunst bloeide. Zo’n periode achtte hij sinds het neo-impressionisme aangebroken, na een eeuwenlange tijd van verval. In dat verband sprak hij over de “vurige kleuren der middeleeuwen” en de kleuren van Fra Angelico en Hans Memling. Maar na Rubens was alle schilderkunst volgens hem op “de grijze – of gemengde kleuren” overgegaan en was de zuivere kleur pas teruggekeerd met het pointillisme, na een korte “flikkering” van William Turner rond 1840. Toorop, die de laatste opbloei vanaf het begin had meegemaakt, hoopte dat de toepassing van heldere, expressieve kleuren zich nog lang zou voortzetten, al vond hij nu de inspiratie hiervoor – vanuit zijn geloof – bij de “vergeestelijkte” kunst van de middeleeuwen, of de religieuze kunst van de door hem met name genoemde benedictijn pater

oo Leo Gestel (1881-1941)
Liggend naakt, 1910
Olieverf op doek
95 x 201 cm
Stedelijk Museum Amsterdam



Desiderius Lenz (1832-1928), van wie hij op de volgende expositie van de Moderne Kunstkring werk wilde tonen. Hier gingen de wegen van de modernen en Toorop definitief uiteen: waar hij zich meer op een religieuze traditie zou gaan richten, maakten de modernen een sprong voorwaarts.

In de jaren tot 1914 buitelden de nieuwe stromingen die Nederland vanuit het buitenland bereikten, in korte tijd over elkaar heen: het kubisme, het futurisme, het expressionisme en de beginnende abstractie. Terwijl het werk van de Italiaanse futuristen en dat van Kandinsky en Der Blaue Reiter op exposities door Nederland reisde, legden de tentoonstellingen van de Moderne Kunstkring in 1912 en 1913 meer nadruk op het expressieve kubisme van Le Fauconnier en het werk van Russische en Duitse expressionisten. Voor de Nederlandse avant-gardisten betekende het de overgang naar het modernisme: ze pikten er allemaal wel iets uit waarmee ze zich verder ontwikkelden. Gestel zou het later hebben over “‘wilde’ uitingen”, waarvan “de zoekers zelfven altijd wel geweten [hebben] dat dit geen (lang) blijvende vorm [...] zou zijn”, maar die “onvermijdelijk” waren na de technische uitvindingen van “de vliegmaschine, de motor, de auto, radio, photo enz enz.” Sluijters experimenteerde met kubistisch aandoende gestileerde vormen, maar keek vooral naar het expressionisme. Op de derde expositie van de MKK was zijn bijna abstracte *Composition de fleurs* [afb. 72] te zien, dat veel aan Kandinsky's intuïtieve, abstraherende expressionisme van bijvoorbeeld zijn schilderij *Kleine Freuden* doet denken [afb. 73]. Dat schilderij, een compositie die Kandinsky al improviserend schilderde op basis van landschappelijke elementen, was door de Nederlandse verzamelaar Willem Beffie in augustus 1913 van de kunstenaar gekocht en hing in november op dezelfde MKK-expositie.⁸⁹ Het commentaar van Willem Steenhoff op Sluijters' bloemencompositie was wat minzaam: het werk bezat een “wel behagelijke uiterlijke levendigheid”, maar was “al te kennelijk uit het hoofd geschilderd”.⁹⁰

Zoals Sluijters het expressieve element volkomen paste, zo leefde Gestel helemaal op in een stijl die zich op het snijvlak van het kubisme en het futurisme bewoog. De fragmentering van de voorstelling die door de verschillende aspecten van het kubisme ontstaat, alsook de dynamische ritmiek van het futurisme kwamen in een vrolijke mix bijeen. Gestel zelf vatte kortweg samen dat hij na *kleurontleding* nu ook een *vormontleding* toepaste.⁹¹ In menig landschap en bloemstuk – te zien bij de MKK – en bijvoorbeeld in het schilderij *Dame met grote hoed in prieel* [afb. 74] sprak hij zich uit. Het ritme van deels kubistische,



oo Wassily Kandinsky (1866-1944)
Bild mit Weisser Form (Schilderij met witte vorm), 1913
Olieverf op doek
138,5 x 158,7 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Leo Gestel (1881-1941)
Pioenrozen, 1912
Olieverf op doek
100 x 90 cm
Gemeentemuseum Den Haag

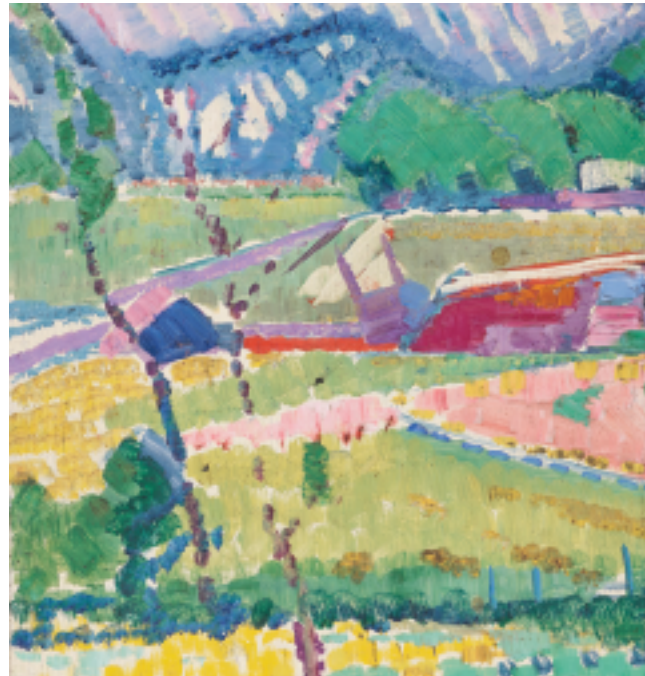
oo Jan Sluijters (1881-1957)
Composition de fleurs, 1913
Olieverf op doek
126 x 96,5 cm
Particuliere collectie



deels futuristisch geïnspireerde gestileerde vormen (al is er in de voorstelling zelf geen beweging weergegeven) past bij de dynamiek van het moderne leven, zoals net in Gestels woorden geschetst. Het doek was in 1913 de eyecatcher van Gestels overzichtstentoonstelling bij Kunsthandel Schüller in Den Haag [afb. 75], waar het publiek overdonderd werd door zijn 'kubisme'. Het invloedrijke Amsterdamse blad *De Kunst* van N.H. Wolf vierde de expositie als een triomf van Gestel als modernist en wijdde er een speciaal nummer aan. Het feit dat zijn werk nieuw was voor Den Haag, had nog eens onomstotelijk aangetoond dat "de leiding van onze moderne kunstontwikkeling [...] tegenwoordig niet in de hofstad [zit], maar in de hoofdstad", zoals een Amsterdamse journalist fijntjes inwreef.⁹² Na deze expositie haalde Schüller ook Sluijters' werk schielijk naar Den Haag.

Het kubisme van Gestel kreeg in 1914 een vervolg tijdens zijn schildersreis naar Mallorca, waar hij de harmonie van het landschap in ritmisch geconstrueerde kleurvlakken wist te vangen, zoals in het doek *El Terreno* [afb. 76]. Ook Mondriaan en Jacoba van Heemskerck togen naar het buitenland. Dat wil zeggen: Van Heemskerck kwam in 1913 in contact met de Berlijnse galeriehouder Herwarth Walden en ontwikkelde een vrijwel abstracte vorm van het expressionisme [afb. 77], terwijl Mondriaan in 1911 naar Parijs vertrok. Daar raakte hij diepgaand beïnvloed door het kubisme, wat bij hem ook tot een hoge mate van abstractie leidde. Zijn *Compositie No. 1v* uit 1914 [afb. 78] is samengesteld uit vrijwel alleen horizontale en verticale lijnen en rechthoekige kleurvlakjes in een beperkt aantal zachte kleuren. "Want ik construeer op een plat vlak lijnen en kleurencombinaties met 't doel de algemeene schoonheid zoo bewust mogelijk uit te beelden", schreef Mondriaan begin 1914. "De natuur (of wat ik zie) inspireert mij [...] maar ik wil de waarheid zoo dicht mogelijk benaderen en daarom alles abstraheren tot ik kom tot het fundament (altijd nog een uiterlijk fundament!) der dingen."⁹³ Dat Mondriaan zijn compositie baseerde op de gevels van gebouwen in de stad is uit een enkel detail af te leiden, maar toont aan dat hij zijn uitgangspunt inderdaad nog in de werkelijkheid vond, al stond zijn kleurgebruik daar los van. Het schilderij behoorde tot Mondriaans laatste serie doeken voordat de Eerste Wereldoorlog uitbrak.

Op een punt dat allerwegen abstraherende tendensen doordrongen en ook de kleur vrijwel geheel van haar 'afbeeldende' functie was ontheven, zorgde de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog in 1914 ervoor dat er aan het sinds 1911 bloeiende internationalisme in Nederland een einde kwam. Toch bracht de oorlogssituatie ook



oo Else Berg (1877-1942)
Berglandschap, 1911-1912
Olieverf op doek
30 x 28 cm
Particuliere collectie

oo Affiche van de tentoonstelling
van Leo Gestel bij Kunsthandel
Schuller & Eisenloeffel,
Den Haag, 1913
RKD - Nederlands instituut
voor kunstgeschiedenis

oo Leo Gestel (1881-1941)
Dame met grote hoed in prieel, 1913
Olieverf op doek
98 x 88,5 cm
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem



onverwachte gasten naar het neutrale Nederland, die hier vier jaar of langer zouden blijven. Zo bleef Le Fauconnier liever in Nederland dan in Frankrijk onder de wapenen te moeten en werd Mondriaan, die in de zomer van 1914 zijn vaderland bezocht, overvallen door de uitbraak van de oorlog. Omdat terugkeren naar Parijs uitgesloten was, zou hij tot 1919 in Nederland blijven wonen, voornamelijk in Laren en Domburg. De meeste vluchtelingen kwamen echter vanuit België naar Nederland, waaronder een grote groep kunstenaars. Onder anderen Gust De Smet, Frits Van den Berghe en Rik Wouters troffen hier een internationaal georiënteerde kunstwereld aan, die zij de jaren daarvoor in eigen land hadden gemist. Zoals eerder Jan Toorop in Brussel kennis had gemaakt met het neo-impressionisme – dat zo belangrijk bleek voor de hierboven geschetste ontwikkeling in Nederland – zo werden De Smet, Van den Berghe en Wouters in Amsterdam geconfronteerd met het werk van de Nederlandse modernisten, dat hen op hun beurt inspireerde. Een wonderlijk scenario van een artistieke kruisbestuiving tussen de Lage Landen.



oo Leo Gestel (1881-1941)
Mallorca, Terreno, 1914
Olieverf op doek
58,9 x 77,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Leo Gestel (1881-1941)
Tuintje Mallorca, 1914
Olieverf op doek
70,7 x 73,8 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Rik Wouters (1882-1916)
Open venster op Bosvoorde, 1914
Olieverf op doek
108 x 123 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



Avant-garde en modernisme in de Belgische kunst omstreeks 1900



In het satirische tijdschrift *Une réaction artistique au pays de Narquoisie* (‘Een artistieke uitval in het land Spotlust’) van 1900 gaat James Ensor tekeer tegen “Vlaanderofielen en radeloze fanatieke patriotten”. Hij hekelt in de tekst het feit dat “de Vlaamse of liever de Belgische kunst sedert 1830 bestaat uit weerspiegelingen en schaduwen. We moeten erkennen dat onze grote Belgische kunstenaars uit het buitenland stammen.” François Navez, Nicaise De Keyser, Gustaf Wappers, Edouard de Biefve en zelfs Antoine Wiertz beschouwt hij als navolgers van Jacques-Louis David. Louis Gallait is voor hem een zuivere afspiegeling van Paul Delaroche. Louis Dubois, Hippolyte Boulenger, Théodore Baron en alle Belgische landschapschilders, de recentste zoals Frans Courtens inbegrepen, zijn volgens Ensor louter nakomelingen van Gustave Courbet. Alle Belgische en Vlaamse impressionisten, groot en klein, zijn niets meer dan navolgers van Edouard Manet. Théo Van Rysselberghe imiteert Paul Signac. Fernand Khnopff is de merkwaardige erfgenaam van Jules Bastien-Lepage, Edward Burne-Jones, Hans Holbein en Kate Greenaway. En zo moet je, aldus Ensor, vaststellen, dat “de Belgische school in haar geheel en zonder uitzondering” uit niets dan afspiegelingen bestaat van wat elders eerder is bedacht en gerealiseerd. “Betekenisvol!” is het bovendien dat “enkel Eugène Delacroix, de meest rubensiaanse Franse schilder in België, niet werd nagevolgd. De Vlaming is niet langer colorist. De Vlaamse kunst is dood, morsdood, ze kan niet anders dan dood zijn. Waarom zouden we dit kadaver weer tot leven willen wekken?”

Ensor, altijd al een liefhebber van picturale én literaire hyperbolen, is natuurlijk ongemeen streng voor zijn collega’s, maar hij brengt ons zonder omwegen bij drie heikele kunsthistorische kwesties: hoe Belgisch, modernistisch of avant-gardistisch was de kunst van Henry van de Velde, Théo Van Rysselberghe, Georges Lemmen, Willy Finch, Henri Evenepoel, Rik Wouters, Jules Schmalzigaug, Jean Brusselmans of Gustave De Smet? Zonder overigens Ensor zelf over het hoofd te zien.

Belgische kunst

Ensor gebruikte de termen ‘Vlaamse’ en ‘Belgische’ kunst als synoniemen. Deze gewoonte, die algemeen was, ontstond uiteraard na de stichting van het Koninkrijk België in 1830 en zou na de Tweede Wereldoorlog geleidelijk aan verdwijnen. Het vierde, vijfde en zesde deel van Jules Dujardins *L’Art flamand* (uitgegeven in Brussel tussen 1896 en 1900) zijn gewijd aan ‘La renaissance du XIXe siècle’ en ‘Les Artistes contemporains’.



p. 00
Alfred William Finch (1854-1930)
Landschap in West-Vlaanderen (detail), 1888
Olieverf op doek
63 x 98,7 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

oo James Ensor in 1887
Dupont, Brussel

oo Rik Wouters (1882-1916)
Het rode huis, late sneeuw, 1907-1908
Olieverf op doek
40 x 48 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



Camille Lemonnier behandelde leven en werk van dezelfde kunstenaars in *L'École belge de peinture, 1830-1905* (uitgegeven in Brussel in 1906).

Zou Belgische kunst iets anders kunnen zijn dan kunst gemaakt door kunstenaars die de Belgische nationaliteit hebben? Als dat zo is, zijn er meteen al uitzonderingen, zoals James Ensor zelf: hij werd in België geboren, bleef er wonen en werken, studeerde aan de academie van Brussel, exposeerde zijn werk hoofdzakelijk in België en verkocht het aanvankelijk vooral aan Belgische liefhebbers. De Belgische regering vroeg hem bovendien om het land te vertegenwoordigen op de Biënnale van Venetië. Hij werd door iedereen als een Belgische kunstenaar beschouwd, hoewel hij tot op pensioengerechtigde leeftijd de nationaliteit van zijn Britse vader had en dus geen echte Belg was. (Na de Eerste Wereldoorlog zou hij daardoor vruchteloos aanspraak maken op een vergoeding van de Belgische overheid voor geleden oorlogsschade.)

Georges Van Tongerlo daarentegen behield tot het einde van zijn dagen de Belgische nationaliteit, terwijl hij België al kort na het beëindigen van zijn studies aan de academie verliet. In Nederland ontdekte hij de kunst van Piet Mondriaan en Theo van Doesburg en identificeerde hij zich met de artistieke opvattingen en de vormgeving van De Stijl, en werd zo de belangrijkste vroege abstracte kunstenaar met de Belgische nationaliteit. Het grootste deel van zijn leven woonde hij in Parijs. Ook het oeuvre van Henri Evenepoel kwam nagenoeg volledig in Parijs tot stand.¹

Modernisme

Het modernisme in de beeldende kunst vertrekt van de stelling van de jonge Franse schilder Maurice Denis (1870-1943), die in 1890 in een tekst over het 'néo-traditionnisme' opmerkte dat we niet mogen vergeten dat een schilderij, alvorens het een veldslag, een naakte vrouw of een ander verhaal uitbeeldt, in wezen een plat vlak is, bedekt met volgens een bepaald patroon geschikte kleuren². Tot na de Tweede Wereldoorlog zouden kunstenaars zich rekenschap geven van dat uitgangspunt.

De futuristische reconstructies van een danszaal, van licht en van snelheid, die Jules Schmalzigaug in 1914 in Venetië schilderde, zijn de eerste modernistische werken in de Belgische kunstgeschiedenis. Natuurlijk hadden in de tweede helft van de 19de eeuw in België Henri De Braekeleer, James Ensor, de neo-impressionisten en de impressionisten, Henri Evenepoel, Rik Wouters en de jonge Jean Brusselmans en Gustave De Smet ook al in toenemende mate belang gehecht aan de effecten van zuivere kleuren, een vrije vormgeving



oo Rik Wouters aan het werk, Amersfoort 1915
Archives et Musées de la Littérature, Brussel

oo Rik Wouters (1882-1916)
Het ravijn A, 1913
Olieverf op doek
90 x 110 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



en de tweedimensionale aspecten van de schilder-kunst. Ensor zou in sommige prenten en schilderijen zelfs de driedimensionale illusie opzettelijk verwaar-lozen. Ook de symbolisten stellen het naturalisme in de brede betekenis van het woord ter discussie. Ensor (alweer), Georges Minne, Eugène Laermans, Gustave Van de Woestyne en de jonge Constant Permeke breken met het klassieke schoonheidsideaal en gaan op zoek naar intensere expressievormen. Henri De Braekeleer, James Ensor, Fernand Khnopff, Xavier Mellery en Léon Spilliaert proberen het illustratieve karakter van een voorstelling te vervangen door de poëzie of de bevreemdende schoonheid van visuele voorstellingen zonder verhaal. Toch zouden Belgische kunstenaars tot na 1900 natuurgetrouwe beelden en schilderijen blijven maken zoals dat al sinds het einde van de 14de eeuw gebeurde. Er kan in België inderdaad pas sprake zijn van een echte breuk met die traditie vanaf de Eerste Wereldoorlog.

Avant-gardecentrum Brussel

De kunstwereld in deze contreien beleefde in de loop van de 18de en 19de eeuw wel een grondige moderni-sering: zowel onder het Franse (1793-1815) en Neder-landse (1816-1830) als onder het Belgische bewind werden het middelbaar en hoger kunstonderwijs gereorganiseerd. Al sedert de 16de eeuw werden onder andere in Antwerpen op speculatieve basis schilderijen en beelden gemaakt voor anonieme klanten. De moderne kunstmarkt is dus al enkele eeuwen oud. Maar het idee om kunstwerken te maken die in de eerste plaats bedoeld zijn om tentoon te stellen is van veel recentere datum. De gewoonte om elk jaar afwisselend in Brussel, Antwerpen en Gent een tentoonstelling te houden, stamt uit de tijd van de Franse overheersing. Die driejaarlijkse tentoon-stellingen of salons werden georganiseerd door particuliere ‘maatschappijen ter aanmoediging van de kunst’. Ook musea ontstonden tijdens de Franse overheersing. Aldus vormde zich in België een samen-hangend geheel van instellingen en spelers. Jules Dujardin en Camille Lemonnier spraken aan het begin van de 20ste eeuw terecht over een wedergeboorte van de beeldende kunst in het 19de-eeuwse België. Belgische kunstenaars waren populair in het buiten-land. Zo verzamelde Ludwig I van Beieren werk van Navez, Gallait en Henri Leys, kunstenaars die ook goed vertegenwoordigd waren in de musea van Berlijn en andere Duitse steden. En de verzameling van de Hermitage in Sint-Petersburg – in de samenstelling ervan speelde Arthur Stevens een belangrijke advise-rende rol – bevatte meer dan vijftig werken van Gallait



oo Affiche voor de ‘7me Exposition Annuelle, Auditions Musicales et Conférences. Organisée par Les xx’, Ancien Musée de Peinture, Brussel, 1890
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

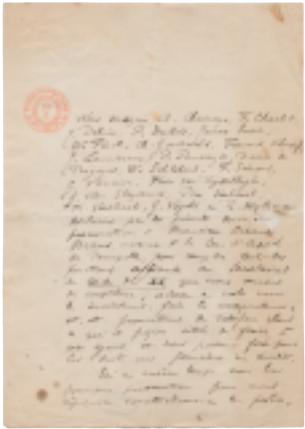
oo Affiche voor de ‘Exposition des xx. Conférences et Concerts, Palais des Beaux-Arts’, Brussel 1884
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Floris Verster (1861-1927)
Moestuin in de sneeuw, 1907
Olieverf op doek
39 x 52 cm
Particuliere collectie



en zijn landgenoten. Ook de Antwerpse academie was populair in het buitenland. Voor vele Hollandse schilders op zoek naar artistieke vernieuwing lag Brussel, **dixit** Saskia de Bodt, toch al “halverwege Parijs”.

Tijdens de laatste decennia van de 19de eeuw werd de kunstwereld in België andermaal grondig gereorganiseerd. Tot dan toe hadden kunstliefhebbers, -critici en -verzamelaars op de grote, jaarlijkse zomertentoonstelling in Brussel, Antwerpen of Gent moeten wachten om nieuwe kunstenaars en kunstwerken te ontdekken. Die neutraal opgevatte salons bleven weliswaar bestaan, maar verloren in grote mate hun belang ten gunste van de kleinere, exclusievere tentoonstellingen die vanaf de jaren 1870 werden georganiseerd door particuliere kunstenaarsverenigingen. Na de oprichting van de Société libre des Beaux-Arts (De vrije maatschappij voor kunsten) in Brussel in 1868 volgden de kunstenaarskringen elkaar in hoog tempo op. Félicien Rops, de dichter Théo Hannon en de aanhangers van het realisme stichtten La Chrysalide (De vlinderpop, 1875-1881), waar ook James Ensor zou debuten. De oud-leerlingen van de Brusselse academiedirecteur Jean Portaels zetten vanaf 1876 tentoonstellingen op touw in de Cercle des élèves et anciens élèves de l'académie des beaux-arts de Bruxelles (Kring van de leerlingen en oud-leerlingen van de kunstacademie van Brussel) – vanaf 1879 veranderde de vereniging haar naam in L'Essor (De opbloei). In 1883 besloot een groep oud-leerlingen van de academie van Antwerpen om, naar het voorbeeld van L'Essor, tentoonstellingen te organiseren onder de naam Als Ick Kan – naar het motto van Jan van Eyck. Artistieke meningsverschillen tussen radicale, vooruitstrevende kunstenaars en conservatieve of gematigde persoonlijkheden zouden al snel tot splitsingen leiden. In de schoot van L'Essor ontstond ruzie tussen een groep kunstenaars van wie het werk werd geweigerd door de jury van de officiële salons enerzijds en de meer gematigde leden anderzijds. In 1883 verenigden twintig ex-leden van L'Essor zich in Brussel onder de naam Les xx. Aan de jonge progressief-liberale advocaat Octave Maus vroegen ze om secretaris te worden van het nieuwe kunstgenootschap. Naast James Ensor, Fernand Khnopff, Théo Van Rysselberghe, Guillaume Vogels, Willy Finch, Guillaume Van Strydonck, Dario de Regoyos en wat later Georges Minne, Henry van de Velde en Georges Lemmen verzeilden aanvankelijk ook minder progressieve kunstenaars, zoals Jef Lambeaux, bij Les xx. De achtergebleven leden van L'Essor zouden in 1885 een tentoonstelling organiseren getiteld *La Grande Zwans Exhibition*, waarin de spot werd gedreven met



- oo Octave Maus
Universiteitsbibliotheek
Leiden
- oo Stichtingsakte van Les xx,
Brussel, 4 januari 1884
Archief voor Hedendaagse
Kunst in België, Brusse
- oo Zicht op een tentoonstellings-
zaal van het eerste 'Salon des xx'.
Palais des Beaux-Arts,
Brussel, 1884
Archief voor Hedendaagse
Kunst in België, Brussel
- oo Alfred William Finch (1854-1930)
Landschap in
West-Vlaanderen, 1888
Olieverf op doek
63 x 98,7 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



de nieuwe kunst uit de tentoonstellingen van Les xx. Van 1884 tot 1893 organiseerde Les xx tien salons. Die vonden telkens in de maand februari plaats en vielen dus niet samen met de officiële zomertentoonstellingen. Op de tentoonstellingen van Les xx toonden de leden hun eigen werk, maar er waren eveneens andere kunstenaars te gast. Om te beginnen oudere vooruitstrevende realisten zoals Félicien Rops en Constantin Meunier, aan wie Les xx een eerbetoon wilde brengen en bij wie ze uiteraard ook steun zochten voor hun zaak. Veel belangrijker echter was de gewoonte om jaarlijks ook een groot aantal kunstenaars uit andere Europese landen uit te nodigen. Zo konden Belgische kunstliefhebbers, critici en kunstenaars op de salon van 1886 uitvoerig kennismaken met de schilderkunst van de destijds beruchte impressionisten. Naast schilderijen van Auguste Renoir en Claude Monet was er ook werk van James Whistler en Odilon Redon te zien. Het jaar daarop werden Berthe Morisot, Camille Pissarro en Georges Seurat, vader van het neo-impressionisme, geïnviteerd. In 1888 waren de neo-impressionisten uit Parijs opnieuw ruim vertegenwoordigd maar werd voor het eerst ook werk van Henri De Toulouse-Lautrec getoond. In 1889 was Paul Gauguin van de partij, en in 1890 verkocht Vincent van Gogh er voor het eerst (en overigens voor het laatst) in zijn leven een schilderij: Anna Boch, lid van Les xx, kocht *De rode wijngaard* (nu in het Pushkin-museum in Moskou). Ook Paul Cézanne zond enkele schilderijen naar Brussel.

Henry van de Velde, die in 1886 uit de kunstkring Als Ick Kan was gestapt, probeerde zonder enig succes in 1887 en 1892, samen met de dichter Max Elskamp, in Antwerpen een zustervereniging van Les xx op te richten onder de naam L'Association pour l'art indépendant (Vereniging voor onafhankelijke kunst). De meerderheid van de kunstkringen had een exclusief karakter. Zo verenigde het in 1892 opgerichte Pour l'Art (Voor de kunst) de symbolisten en sloten realisten en gematigde impressionisten zich vanaf 1893 aan bij Le Sillon (De ploegvoor). Jean Delville, Emile Fabry, Léon Frederic en Auguste Levêque vonden elkaar in de kunstkring L'Art idéaliste (gesticht in 1896), en in 1904 werd de impressionistische tentoonstellingsvereniging Vie et lumière opgericht.

Naast groepen van kunstenaars die de handen in elkaar sloegen om tentoonstellingen te organiseren ontstonden er ook tentoonstellingsverenigingen, zoals La Libre Esthétique in Brussel (1893-1914) of Kunst van Heden/L'Art contemporain in Antwerpen (1905-1955), die niet langer door kunstenaars werden geleid. La Libre Esthétique, bijvoorbeeld, werd bestuurd door de oud-secretaris van les xx, Octave Maus, die



oo Spotprenten over de 'Exposition des xx'. Bladzijde uit het weekblad 'De Vlaamsche Patriot', Brussel, 1892
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Willem Paerels (1878-1962) *Interieur met vleugel*, 1911
Olieverf op doek
60 x 80 cm
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België, Brussel



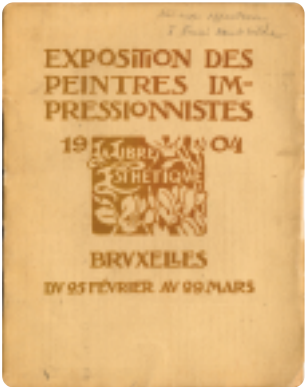
zich daarbij vaak liet adviseren door schrijver-criticus Emile Verhaeren, Théo Van Rysselberghe en Henry van De Velde. Ook de kunsthandel ging de wijze waarop kunstenaarsverenigingen hun werk aan het publiek voorstelden, imiteren. De eerste belangrijke moderne galerie in België was de galerie die Georges en Gabrielle Giroux in 1912 in Brussel oprichtten. De organisatie van tentoonstellingen over oude kunst dateert overigens eveneens uit die tijd. In 1877 organiseerde Max Roossens in Antwerpen de eerste didactische expositie over het volledige oeuvre van Peter Paul Rubens in prent en foto, gerangschikt volgens iconografisch thema. En de tentoonstelling in 1902 van de Vlaamse primitieven in Brugge, voor het eerst voor een groot publiek, vierde met veel succes de herwaardering van de kunst van Van Eyck tot Bruegel.

Technische, iconografische en stilistische diversiteit

De reorganisatie van de kunstwereld verliep min of meer spontaan. Vergeleken met de driejaarlijkse tentoonstellingen, waar honderden kunstenaars – het leger bleef gestaag aangroeien – vaak duizenden kunstwerken toonden, lijkt het erop dat de kunstenaarsverenigingen een doelmatigere manier zochten om critici, belangstellenden en potentiële klanten te bereiken met tentoonstellingen van kleinere, esthetisch minder uiteenlopende en beter gepresenteerde ensembles. Om succes te boeken komt het er immers niet op aan een zo groot mogelijk publiek te bereiken maar wel om het juiste, kieskeurige en kapitaalkrachtige publiek voor zich te winnen.

Misschien was er ook behoefte aan een andere aanpak. De succesvolle schilder van mondaine genrefaferelen Alfred Stevens klaagde in de jaren 1870 over een dalende verkoop van zijn eerder zo begeerde schilderijen. Wellicht leed de kunsthandel onder de langdurige recessie die de wereldeconomie begin jaren 1870 trof. De Belgische economie had omstreeks het midden van de jaren 1870 en '80 te maken met zware depressies. De oprichting van La Libre Esthétique en later de Galerie Georges Giroux lijkt dan ook een poging om de zaken lucratiever aan te pakken.

Wellicht heeft het bestaan van verschillende tentoonstellingsverenigingen naast elkaar kunstenaars meer dan ooit tevoren aangemoedigd om zich van elkaar te onderscheiden. Tot dan toe hadden kunstenaars er zich hoofdzakelijk toe beperkt om binnen de bestaande artistieke categorieën van de schilderkunst, het landschap, genrestuk, portret of historisch tafereel, nieuwe onderwerpen te zoeken of een bijzondere benaderingswijze te ontwikkelen.



- oo Zicht op een tentoonstellingszaal van de elfde 'Salon de La Libre Esthétique'. Palais des Beaux-Arts, Brussel, 1904
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel
- oo Catalogus van de tentoonstelling 'La Libre Esthétique' 1904, Brussel
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel
- oo **Théo van Rysselberghe** (1862-1926)
Dunes à Scheveningen, 1893
Olieverf op doek
60,5 x 80,6 cm
Gemeentemuseum Den Haag, Legaat Cleyndert



In de laatste decennia van de 19de eeuw zouden zij hun repertorium uitbreiden, zonder zich nog te bekommeren om de vertrouwde verschijningsvormen. De diversiteit van het artistieke aanbod was uitzonderlijk. De schilderkunst behield dan wel het overwicht, maar kunstenaars zoals Fernand Khnopff, James Ensor, Xavier Mellery, Georges Minne en Léon Spilliaert gingen ook tekeningen, pastels, aquarellen of gouaches tentoonstellen – niet als voorstudies of ontwerpen maar als volwaardige kunstwerken. In dezelfde tentoonstellingen bij Les xx of La Libre Esthétique werden etsen van James Whistler en Ensor, primitieve prenten van Georges Minne of Max Elskamp, zwart-witlithografieën van Odilon Redon, Georges Lemmen en Henry van de Velde en affiches in kleur van Gilbert Combaz en Privat Livemont getoond. De beeldhouwers gebruikten behalve het traditionele marmer en brons ook andere gesteenten, Georges Minne maakte – zeer ongewoon – enkele beelden in hout, terwijl Fernand Khnopff, Philippe Wolfers, Juliaan Dillens, Arthur Craco en vele andere beeldhouwers sculpturen vervaardigden uit ivoor dat in combinatie met brons of edelmetalen chryselefantien wordt genoemd en een tijdlang uitzonderlijk gewild was. Voor de koloniale tentoonstelling in Tervuren in 1897 stelde koning Leopold II, ‘eigenaar van Kongo-Vrijstaat’, gratis ivoor ter beschikking van deze beeldhouwers.

De herwaardering van oude technieken en de ontdekking van nieuwe materialen leidden tot een opbloei van de toegepaste kunsten. Bij La Libre Esthétique werden vazen, glaswerk, boekbanden en borduurwerk naar ontwerpen van Henry van de Velde, Willy Finch of Georges Lemmen op voet van gelijkheid met de klassieke artistieke disciplines gepresenteerd.

Die zucht naar diversiteit was ook merkbaar in de tentoongestelde werken: beelden van het mondaine leven in de burgerwoningen en de straten van de moderne steden; van mensen die aan zee of picknickend op het platteland van hun vrije tijd genieten; maar evenzeer naturalistische beelden van straatkinderen, arbeiders, boeren, vissers. De vrouw in haar vele, stereotiepe gedaanten, zorgzaam, wispelturig, en dan vooral de femme fatale en haar decadente lotgenoten; de antieke mythische en historische figuren, die sedert het begin van de 19de eeuw geleidelijk aan uit de kunst waren verdwenen; personages uit Wagner-opera’s en allerlei demonische en macabere karakters. Nieuw waren de zinnebeeldige personages die – altijd met een hoofdletter uiteraard – de stilte, de vermoeidheid of een allegretto personifieerden. Voorts landschappen of stadsgezichten bij nacht, interieurs of portretten met vreemde artificiële licht-



oo Kaft van de catalogus 'Les xx. Neuvième exposition annuelle', Brussel, februari 1892, ontworpen door Georges Lemmen
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Collage met foto's van kunstwerken op briefpapier van La Maison Moderne, Parijs
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Georges Lemmen (1865-1916)
La tricoteuse, 1908
Olieverf op paneel
36 x 51 cm
Kunsthandel Studio 2000
Blaricum



effecten en complexe symbolistische taferelen. Ook de religieuze kunst, de hele 19de eeuw als genre verwaarloosd, begon aan een nieuw leven, onder meer in het werk van James Ensor, Henri De Groux, Georges Minne, Jakob Smits, Gustave Van de Woestyne en Albert Servaes.

Diverse artistieke stijlen

We verwachten van artistieke stijlen dat ze elkaar netjes chronologisch opvolgen. Een artistieke avant-garde wil immers het tegenovergestelde van wat haar voorgangers proclameerden. Maar op het einde van de 19de eeuw bestonden verschillende stijlen naast elkaar. Sommige waren elkaars tegenpolen, maar dat belette kunstenaars niet om tegelijkertijd meer dan één stijl te hanteren. In de schilderkunst zou vooral Jean Delville, in inhoudelijk niet altijd makkelijk te begrijpen composities, opnieuw gebruikmaken van klassieke, geïdealiseerde figuren. De zeer picturale, realistische of pleinairistische schilderkunst uit de jaren 1860, die veel aandacht besteedde aan de karakteristieke eigenschappen van een model en de schoonheid van de materiële werkelijkheid, zou nog tot ver in de 20ste eeuw worden beoefend. Na de introductie van Renoir, Monet, Pissarro, Seurat en Signac in de tentoonstellingen van Les xx begon het impressionisme en neo-impressionisme in België aan een triomftocht. Maar ook idealisten als Delville, symbolisten als Khnopff, naturalisten als Frederic en gotisch geïnspireerde kunstenaars als Gustave Van de Woestyne kozen naar het voorbeeld van de Franse impressionisten voor een helder en modern palet. Léon Frederic schilderde in navolging van Jules Bastien-Lepage monumentale, bijna fotografische voorstellingen van Waalse boeren en andere naturalistische motieven; aan zijn schilderijen is te zien dat hij van de kunst uit de Italiaanse vroegrenaissance hield. Avontuurlijker is de zoektocht van James Ensor, Fernand Khnopff, Georges Minne en Gustave Van de Woestyne naar inspiratie voor uiteenlopende vernieuwingen in de kunst van de Vlaamse primitieven en de laatmiddeleeuwse beeldhouwkunst. Andere kunstenaars, vooral ontwerpers van siervoorwerpen, combineren de primitiviteit van de gotiek met de bizarre elegantie van de kunst uit het Verre Oosten tot een ‘art nouveau’.

Voor de ingewijden: symbolisme

In de boekenbijlage van *Le Figaro* van 18 september 1886 publiceerde Jean Moréas het *Manifeste du Symbolisme*. Een week later werd de tekst uitvoerig besproken in het tijdschrift *L'Art moderne*, spreekbuis van de Belgische



oo James Ensor,
Oostende, 1899

oo James Ensor (1860-1949)
Gezicht op Mariakerke, 1901
Olieverf op doek
54 x 67 cm
MU.ZEE, Oostende



avant-garde. In België is naast het immense en langdurige succes van het impressionisme ook het symbolisme van fundamenteel belang. Terwijl het begrip ‘stijl’ slaat op de manier waarop een motief wordt uitgebeeld, is het symbolisme een opvatting over wat kunst moet zijn. Een opvatting die op langere termijn misschien zelfs belangrijker is geweest dan de praktijk van de openluchtschilderkunst en het impressionisme. Vergeten we niet dat ook Wassily Kandinsky, Piet Mondriaan en Paul Klee een symbolistisch verleden hadden en hun kunst altijd in het teken van spiritualiteit bleven stellen.

De hele 19de eeuw door waren vele wetenschappers en intellectuelen het erover eens dat we de werkelijkheid alleen maar kunnen kennen op basis van waarneembare feiten. Aanhangers van het symbolisme kunnen echter geen genoegen nemen met de idee dat er niets méér is dan verifieerbare feiten. Wat er volgens hen echt toe doet, is het mysterie dat achter de dingen schuilt; datgene wat niet waar te nemen valt maar wat we tijdens het beleven van artistieke realisaties wel kunnen bevroeden. Symbolistische kunstwerken zijn geen kunstwerken die het raadsel achter de dingen ontsluiten, het zijn voorstellingen die er ons voortdurend aan herinneren dat de werkelijkheid mysterieus is. Het symbolisme heeft werk van uiteenlopende kwaliteit voortgebracht. Het inspireerde sommige kunstenaars tot diepzinnige en verheven realisaties maar stimuleerde andere om hardnekkig een soort van occulte kitsch te produceren.

Realisme: middel of doel?

De verhalen uit de klassieke oudheid over het buitengewoon illusionistische talent van de schilders Zeuxis en Parrhasios zijn welbekend. De Griekse schilder Zeuxis toonde zijn collega Parrhasios hoe de duiven afvlogen op een druiventros die hij op een muur had geschilderd. Parrhasios nam Zeuxis mee naar zijn atelier en vertelde hem dat hij achter het gordijn iets heel bijzonders zou aantreffen. Toen Zeuxis het gordijn daadwerkelijk wilde wegschuiven, bleek het eveneens een geschilderde illusie te zijn. In de loop van de 17de en 18de eeuw beschikten kunstenaars over de methode en de middelen om dergelijke bedrieglijk echte voorstellingen of trompe-l’oeils met succes te realiseren. Toch waren er vrijwel geen kunstenaars of kunstliefhebbers voor wie alleen het natuurgetrouw reproduceren van de werkelijkheid telde. Van de 15de tot de 18de eeuw was realisme geen doel maar vooral een middel. Volgens de klassieke kunsttheorie, die toen door iedereen werd aangehangen, was het immers de opdracht van de beeldhouwer of de schilder om

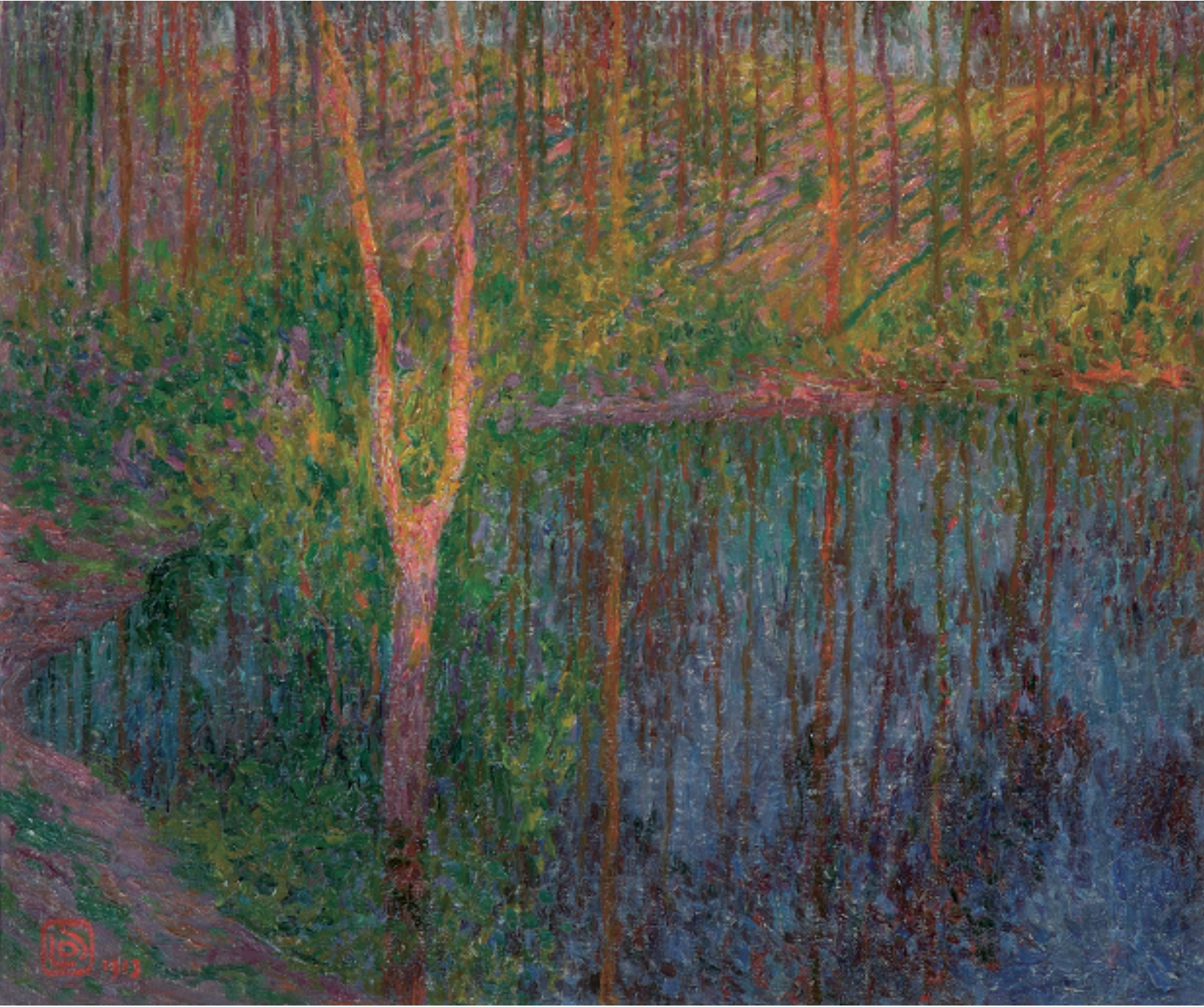
op een objectieve en universele wijze personages, situaties en verhalen voor te stellen waarvan de toeschouwer kon leren wat waar, goed dan wel mooi was. Pas in de loop van de 19de eeuw begonnen kunstenaars en liefhebbers die klassieke kunsttheorie ter discussie te stellen. Voor de realisten en de impressionisten was natuurgetrouwheid niet langer een middel maar een doel op zich.

Pleinairisme

De 19de-eeuwse realisten wilden de werkelijkheid oprecht, vrij van artistieke conventies, esthetische dogma’s of moraliserende intenties voorstellen. Tot op zekere hoogte zijn zij daar ook in geslaagd. Die oefeningen in observatie en weergave voerden de meeste kunstenaars uit in de vrije natuur, ‘en plein air’, in de openlucht. De term ‘pleinairisme’ verwijst in de eerste plaats naar de uitzonderlijk grote populariteit van deze nieuwe artistieke praktijk. Vroeger maakten schilders uiteraard ook studies van mensen, dieren, huizen of landschappen in de vrije natuur, en ze leerden op die manier ongetwijfeld de dingen beter af te beelden. Maar in de 19de eeuw gingen kunstenaars systematisch in de openlucht schilderen om de natuur te bestuderen en nieuwe technieken uit te proberen, net zoals kunstenaars in het verleden in de eerste plaats naar de werken van hun voorgangers en tijdgenoten keken om de kneepjes van het vak te leren. Merkwaardigerwijs ontdekten de pleinairisten al snel dat een voorstelling natuurgetrouwer leek als ze minder objectief werd weergegeven. Om aan te tonen – of de indruk te wekken – dat een voorstelling van de verdwijnende ochtendnevel in de Kalmthoutse heide of de ondergaande zon achter de zeeduinen echt in confrontatie met de natuur zelf, in de openlucht, tot stand was gekomen, moest de kunstenaar zijn persoonlijke gevoeligheden en vaardigheden cultiveren. Veel landschapschilders werkten uiteraard in hun atelier. Maar ook in hun atelierschilderijen, probeerden zij de indruk te wekken dat die in de openlucht, in rechtstreekse confrontatie met het motief, waren geschilderd. Als gevolg daarvan gingen kunstenaars veel meer aandacht besteden aan licht en kleur. Maar het opvallendste kenmerk van het pleinairisme is het opzettelijk cultiveren van een duidelijk zichtbaar, uitgesproken schetsmatig realisatieproces met het penseel of paletmes.

James Ensor had veel belangstelling voor de schilderkunst van de Franse realisten. De marines en stillevens die hij schilderde, herinneren aan het werk van Gustave Courbet. Courbet was vanaf de jaren 1860 populair bij

oo Leon de Smet
Bosgezicht, 1913
Olieverf op doek
45,5 x 54,5 cm
Kunsthandel Studio 2000
Blaricum



Belgische kunstenaars en verzamelaars. Ensor zou consequent en uiterst radicaal, zoals immer, het artistieke voorbeeld van Courbet ontwikkelen. Ensor was een virtuoze colorist en kon als geen ander met het paletmes overweg. Alleen al daarom verdient hij ook als realistische of pleinairistische schilder een voor-aanstaande plaats en zou hij eveneens internationaal wat meer uit de schaduw van “de schilder van maskers” moeten kunnen treden. Belangstelling voor licht en kleur en een schetsmatige uitvoering zijn typisch voor het realisme of pleinairisme. Meer nog dan zijn voorgangers schilderde Ensor impressies – sommige schilderijen stelde hij zelfs tentoon onder de titel *impression*. Voor de kunst van de jonge Ensor wordt vaak de term ‘autochtoon impressionisme’ gebruikt, wat een enigszins misleidende term is: zijn werk staat in feite dichterbij de kunst van Courbet dan bij het impressionisme van Claude Monet.

Emile Verhaeren noemde Ensors *Oestereetster* (1882) het eerste “heldere” (lees: impressionistische) schilderij in de Belgische kunstgeschiedenis. Ensor zelf wilde het werk aanvankelijk tentoonstellen onder de veelbetekenende titel *In het land van de kleuren*. De compositie doet denken aan soortgelijke composities van Claude Monet (*Le Déjeuner*, 1868/69, Städel Museum, Frankfurt) en Edouard Manet (*Le Déjeuner dans l’atelier*, 1868, Neue Pinakothek, München). Of Ensor ooit de kans kreeg om een van die schilderijen grondig te bekijken weten we niet, maar hoezeer ook Ensors schilderij een zonovergoten kleurspektakel biedt, bij nader inzien blijft de opbouw toch verankerd in een tonale techniek. In het geradicaliseerde pleinairisme van Ensor werd de triomf van het impressionisme zonder twijfel voorbereid. Maar de kunst van de zogenaamde autochtone impressionisten verschilt wezenlijk van het Franse impressionisme. Schilders als Claude Monet probeerden de werkelijkheid consequent te vertalen in een schetsmatige weergave van gekleurd licht. Alle vormen van clair-obscur, in bruine tonen, verdwenen volledig uit hun schilderijen, en schaduwen werden stelselmatig gekleurd. Volume, ruimte en zelfs de identiteit van de afgebeelde motieven werden ondergeschikt aan de versmelting van licht en kleur. De schilderijen die aan deze kenmerken beantwoorden, zijn onmiddellijk herkenbaar. Wereldwijd zijn alle impressionistische schilderijen schatplichtig aan de kunst die Monet, Renoir en hun medestanders in de loop van de jaren 1860 en ’70 hebben ontwikkeld.

Manet Pinakothek

oo Édouard Manet (1832-1883)
Le déjeuner, 1868
Olieverf op doek
118,3 x 154 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München

oo James Ensor (1860-1949)
De oestereetster, 1882
Olieverf op doek
207 x 150 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



Impressionisme en neo-impressionisme

Schilderijen van Claude Monet en Edouard Manet waren al in de jaren 1870 af en toe in België te zien. De kunsthandelaar Paul Durand-Ruel had toen ook al vruchteloos geprobeerd om in Brussel een publiek te vinden voor het Franse impressionisme. Een decennium later was de tijd blijkbaar rijp. In een brief aan Octave Maus, secretaris van de tentoonstellingsvereniging Les xx, vraagt Ensor met aandrang om vooral niet te vergeten enkele impressionisten uit te nodigen. De artistieke loopbaan van sommige Belgische kunstenaars, zoals Théo Van Rysselberghe, weerspiegelt zelfs de aanwezigheid van de verschillende buitenlandse genodigden in de tentoonstellingen van Les xx.

Théo Van Rysselberghe (1862-1926) kreeg zijn artistieke vorming aan de Gentse en de Brusselse academie – ook hij was dus een van de oud-leerlingen van Jean Portaels en stichtend lid van Les xx. Van Rysselberghe debuteerde als portretschilder en had van meet af aan veel succes. Op de vooravond van de eerste tentoonstelling van Les xx, in februari 1884, schilderde hij prachtige, realistische portretten, zoals dat van Jeanne en Marguerite Schlobach. In de tentoonstellingszalen van Les xx zou hij net als Fernand Khnopff en andere ‘vingtisten’ vallen voor het subtielere realisme van James McNeill Whistler. De portretten die Van Rysselberghe van Octave Maus (1885) en van de zusters Camille van Mons en Marguerite van Mons (1886) schilderde, zijn daarvan sprekende voorbeelden. Van Rysselberghe zou in enkele werken ook het impressionisme van Claude Monet en Auguste Renoir uitproberen, maar doorslaggevend voor de verdere evolutie van zijn schilderkunst was zijn bezoek, in 1886, aan de achtste en laatste tentoonstelling van de impressionisten in Parijs, waar hij *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte* (‘Zondagmiddag op het eiland La Grande Jatte’) van Georges Seurat zag. Seurat werd uitgenodigd op de volgende tentoonstelling van *Les xx*, in 1887. Van Rysselberghe, Willy Finch, Henry van de Velde en enkele andere Belgische kunstenaars begonnen op slag met de nieuwe techniek te experimenteren. De neo-impressionistische methode om systematisch kleurvlekjes op een hagelwit schilderdoek te plaatsen is een zeer doeltreffende wijze om de luminositeit van een schilderij ongehoord krachtig te maken. Tegelijkertijd zette het neo-impressionisme de deur open naar een heel nieuw coloristisch spectrum én een vernieuwde aandacht voor de vormgeving van picturale composities. Die uiteenlopende mogelijkheden worden in feite goed geïllustreerd in het neo-



oo Georges Seurat (1859-1891)
Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte, 1884-1886
Olieverf op doek
207,5 x 308,1 cm
The Art Institute Chicago

oo Théo van Rysselberghe (1862-1926)
Ontwerp voor affiche van de tentoonstelling van La Libre Esthétique, 1897
Postkaart aan Octave Maus
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Théo van Rysselberghe (1862-1926)
Verso postkaart aan Octave Maus, 1897
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Théo van Rysselberghe (1862-1926)
Maria Sèthe aan het harmonium, 1891
Olieverf op doek
118 x 84,5 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



impressionisme van Van Rysselberghe, Finch, Van de Velde en Lemmen.

Van Rysselberghe adapteerde de techniek van het neo-impressionisme en werkte met de gebruikelijke grote stippen, maar gebruikte voor de details in zijn portretten, bijvoorbeeld de gelaatstrekken, kleinere stippen. Zo slaagde hij erin om de pointillistische techniek aan te wenden in vrij natuurgetrouwe portretten – ongetwijfeld was hij de belangrijkste neo-impressionistische portretschilder. Maar hij aarzelde ook niet om, zoals in het *Portret van Maria Sèthe aan het harmonium*, gedurfde kleurencombinaties te gebruiken. Théo Van Rysselberghe verhuisde in de loop van de jaren 1890 van Brussel naar Parijs, om zich in 1911 definitief aan de Côte d'Azur te vestigen.

Willy Finch (1854-1930) was net als Ensor van Britse afkomst – zijn grootouders waren in 1818 naar Brussel verhuisd. In 1865 gingen de ouders van Finch op de Oostendse zeedijk een hotel uitbaten. Finch debuteerde in een realistische of autochtoon-impressionistische stijl die verwant is aan Ensors vroege werk. Ook Finch zou enkele jaren later helemaal in de ban zijn van Seurats neo-impressionisme, al koos hijzelf vaak voor een wat minder orthodoxe uitvoering, wat hem toeliet om sneller te werken. Willy Finch maakte soms gebruik van gekleurde onderlagen waarover hij bijvoorbeeld witte sneeuwvlokken stippelde. Alle neo-impressionisten of pointillisten evolueerden al snel naar een minder tijdrovende impressionistische techniek. Nog enkele jaren later ging Finch zich wijden aan de sierkunsten en leverde hij ontwerpen voor de faience-ateliers van de familie Boch in La Louvière. In 1897 vertrok hij naar Finland, waar hij de keramieksectie in de Iris-fabriek in Porvoo zou gaan leiden. Na het faillissement van die fabriek, in 1902, werd Finch benoemd tot leraar aan de academie van Helsinki en begon hij opnieuw te schilderen. Ook hij koos voor een bredere uitvoering van een schilderkunst, die wat luminositeit en kleurenpalet betreft wel trouw bleef aan het neo-impressionisme.

Henry van de Velde (1863-1957) was misschien wel de interessantste van de Belgische neo-impressionisten, omdat hij van bij het begin de formele aspecten van deze nieuwe kunst en techniek naar waarde heeft geschat. Van de Velde probeerde consequent de richtlijnen van Seurat te volgen: de voorstelling wordt opgebouwd met behulp van ronde stippen van gelijke grootte, in primaire kleuren, die van een afstand in het oog van de toeschouwer versmelten. *De vrouw bij het raam* van 1889 behoort tot een reeks van zeven dorpstaferelen die de kunstenaar tentoonstelde onder de overkoepelende titel *Faits du village* ('Dorpsaangelegenheden'). Geïnspireerd door het



oo Affiche voor de 'Exposition Internationale de peinture, de sculpture, de gravure et de dessin. Organisée par Les XX', Palais des Beaux-Arts, Brussel, 1886
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Affiche voor de 'Exposition des xx, Conférence de M. Henry Van De Velde sur Le paysan en peinture', Musée Moderne, Brussel, 1891
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo **Henri van de Velde** (1863-1957)
Vrouw bij het raam, 1889
Olieverf op doek
125 x 111 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



symbolisme wilde hij kennelijk het louter anekdotische aspect van de genreschilderkunst overstijgen.

Van de Velde studeerde schilderkunst aan de kunst-academie in Antwerpen en bij de beroemde portret-schilder Carolus-Duran in Parijs. Hij werd lid van Les xx en werd evenzeer getroffen door de artistieke vernieuwing die Seurat voorstelde. Nadat Van de Velde bij Les xx werken van Vincent van Gogh had gezien, begon hij ook die innovaties uit te proberen. Jammer genoeg stopte Van de Velde in 1892 met schilderen om zich eerst op de toegepaste kunsten en vervolgens op de architectuur toe te leggen. In 1899 vestigde hij zich in Duitsland, waar hij als architect en pedagoog zijn belangrijkste bijdrage tot de geschiedenis van het modernisme zou leveren. Met Harry Kessler werd hij de grondlegger van de *Kunstgewerbeschule* en de academie in Weimar, de voorloper van het Bauhaus, dat door Walter Gropius zou worden voortgezet in Dessau. Van de Velde ontwierp het Kröller-Müller Museum in Otterlo en de universiteitsbibliotheek in Gent, waar hij vanaf 1925 professor was aan het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde.

Het werk van Georges Lemmen (1865-1916) is nog niet grondig bestudeerd. Lemmen was een uitstekende kunstcriticus maar zijn schilder- en graveerwerk was ongelijk van kwaliteit. In 1888 werd hij lid van Les xx. Lemmen zou vooral de nieuwe coloristische mogelijkheden van het neo-impressionisme exploreren. Hij maakte ook kennis met de intimistische iconografie van Edouard Vuillard, Pierre Bonnard en andere Nabis-kunstenaars. Daardoor schijnt Lemmen een brug te hebben gelegd naar de kunst van Rik Wouters.

Ook de werken die Henri Evenepoel (1872-1899) in amper zes jaar tijd schilderde, verraden een belangstelling voor Les Nabis, met name voor het werk van Maurice Denis. In 1892 vertrok Evenepoel naar Parijs, waar hij toegepaste kunst zou gaan studeren, maar in plaats daarvan werd hij aanvaard als leerling van Gustave Moreau. Zijn medeleerling Henri Matisse zou vele jaren later nog vol lof spreken over het buitengewone talent van Evenepoel. Henri Evenepoel leerde in Parijs veel belang te hechten aan een zorgvuldig afgewogen compositie. Daardoor hebben sommige van zijn werken, vooral de portretten, een wat klassiek karakter gekregen. Maar die zorg voor een evenwichtige indeling van het schilderijoppervlak, en uiteraard de hoog opgetrokken horizon die hij in de kunst van de Nabis leerde waarderen, lieten Evenepoel ook toe om de kleuren, in brede vlakken, behoedzaam een wat autonomere rol te laten spelen. De dieprode *Loge* en de voorstudie van *Zondag in het Bois de Boulogne* illustreren dat treffend.



- oo Henri Evenepoel (1872-1899)
Zelfportret met pijp,
atelier van de kunstenaar in
Blidah (Algerije), 1897-1898
Archief voor Hedendaagse
Kunst in België, Brussel
- oo Henri Evenepoel (1872-1899)
Sophie, Charles, Henriette en
Louise De Mey tijdens een
wandeling, wijk Les Invalides,
Parijs, herfst 1898
Archief voor Hedendaagse
Kunst in België, Brussel
- oo Henri Evenepoel (1872-1899)
Henriette, het kind-meisje,
Charles en Sophie De Mey
tijdens een wandeling,
Place de la Concorde,
Parijs, herfst 1898
Archief voor Hedendaagse
Kunst in België, Brussel
- oo Henri Evenepoel (1872-1899)
Henri Matisse in het atelier van
Henri Evenepoel, Parijs, Avenue
de la Motte-Picquet, oktober 1897
Archief voor Hedendaagse Kunst
in België, Brussel
- oo Henri Evenepoel (1872-1899)
Zondag in het Bois de Boulogne
(studie), 1891
Olieverf op doek
59 x 90 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



Luminisme

Wereldwijd was het commerciële succes van de Franse impressionisten omstreeks 1900 een feit. Emile Claus was sedert de jaren 1870 bedrijvig als miserabilistisch en naturalistisch schilder à la Bastien-Lepage, maar rond 1890, op veertigjarige leeftijd, zou hij verliefd worden op de zonovergoten optimistische kijk op de natuur van Claude Monet.

Claus studeerde aan de academie in Antwerpen en vestigde zich daar. Hij schilderde vooral portretten en realistische genrestukken. In 1882 oogstte hij voor het eerst succes, met *Hanengevecht in Vlaanderen*, dat op de Parijse Salon werd tentoongesteld. In 1883 vestigde hij zich aan de oevers van de Leie in het Oost-Vlaamse Astene, in Villa Zonneschijn. Aangespoord door zijn vriend, de schrijver Camille Lemonnier, en onder invloed van de Franse impressionisten, met name Claude Monet, van wie hij de werken tijdens zijn reizen naar Parijs rond 1890 leerde kennen, veranderde Claus zijn stijl. In 1904 stichtte hij de kunstenaarskring Vie et Lumière. Emile Claus werd de bekendste en populairste Belgische impressionist. Voor het impressionisme van Claus en zijn vele medestanders werd een nieuwe term bedacht – alsof het ‘luminisme’ van de Belgische schilders op een betekenisvolle manier zou verschillen van de Franse impressionistische voorbeelden.

Met het impressionisme kreeg de schilderkunst in België vanaf 1885-’90 een volstrekt nieuw en modern aanzijn. De oude picturale traditie en de klassieke kunsttheorie waren toen nagenoeg dood en begraven.

James Ensor en het antiklassieke
schoonheidsideaal

Het belang van James Ensors kunst overstijgt misschien wel de context van de late 19de eeuw. Zijn jongere collega Rik Wouters bewonderde in de eerste plaats Ensors buitengewoon coloristische talent; hij vond dat Ensor wat dat betreft Cézanne en Renoir overtrof en recht had op een plaats naast de allergrootsten. Er zijn als het ware meerdere Ensors: de componist van *La Gamme d’amour*; de schrijver die op zijn minst meer wilde zijn dan louter verslaggever; de schilder van de monumentale burgersalons, van schitterende stillevens en marines. Maar de meeste bekendheid geniet Ensor natuurlijk als schilder van een groteske wereld waarin het masker een vooraanstaande rol speelt. De belangstelling van Ensor is zo breed dat het lijkt alsof alle motieven van het fin de siècle vroeg of laat in zijn werk opduiken. Nadat ook Ensor in de eerste tentoonstelling van Les xx de kunst van de Franse



oo Emile Claus in zijn atelier met Charles Van der Stappen
Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Brussel

oo Emile Claus (1849-1924)
Laatste zonnestralen
op het hoeffe, ca. 1899
Olieverf op doek
60 x 73 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Emile Claus
Zonnegloed, 1905
Olieverf op doek
57,5 x 73,9 cm
Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle



impressionisten en het symbolisme van Redon ontdekt had, stopte hij enkele jaren met schilderen en ging hij hoofdzakelijk etsen en tekeningen maken. Ensor was dan wel geen gelovige, maar hij behandelde in die jaren meermalen religieuze thema's. Via de religie exploreerde hij een irrationele wereld en onderzocht hij de mogelijkheid om de expressieve kwaliteiten van het licht en de vormgeving te intensifiëren. Vanaf 1888 schilderde hij de eerste bekende maskertaferelen. De kunst van Ensor is fundamenteel grotesk en vaak hilarisch en sarcastisch.

James Ensor is tot op zekere hoogte en met opzet een unieke verschijning. Maar zijn afkeer van het klassieke schoonheidsideaal en zijn voorliefde voor expressievere vormen vinden we ook terug bij kunstenaars die veel ernstiger waren dan hij, zoals Georges Minne.

De remmende voorsprong van de avant-garde in België

Omstreeks 1900 ontdekten Paul Klee, Emile Nolde en andere kunstenaars in Duitsland de groteske kunst van James Ensor. Merkwaardig genoeg bleef de invloed van Ensor in eigen land beperkt tot de schetsmatige weergave en het heftige coloriet. Voortbouwend op het impressionisme, geïnspireerd door Ensor, Cézanne en de Nabis, zouden kunstenaars als Auguste Oleffe, Rik Wouters, Fernand Schirren, Willem Paerels, Anne-Pierre de Kat, Jean Brusselmans en Edgar Tytgat zich voor de Eerste Wereldoorlog beperken tot een zoektocht naar een grotere kleurintensiteit, een sterke vereenvoudiging van de vormgeving en een bondige techniek. Robert Hoozee merkte al op dat "hun kunst louter op het zintuiglijke gericht was". Hij beschouwde het werk van Rik Wouters, terecht – door het vasthouden aan een realistisch natuurbeeld – eerder als een intensifiëring van het impressionisme, dan, zoals bijvoorbeeld bij Matisse het geval is, een overwinning op het natuurbeeld.

Jean Brusselmans (1884-1953) zou wel vrij vroeg, in de schilderijen die hij voor de Eerste Wereldoorlog maakte, bijna systematisch afstand nemen van een natuurgetrouwe weergave van de natuur door op zoek te gaan naar mogelijkheden om niet langer licht en kleur met elkaar te versmelten maar in tegendeel vorm en kleur te laten samenvallen. Die zoektocht leidde logischerwijs tot de quasi constructivistische voorstelling van het platteland die van Brusselmans een vreemde *fellow traveler* van de Belgische expressio-nisten zou maken.

De stap naar een modernistische autonomie van het kleurgebruik en de vormgeving werd door enkele



oo Edgar Tytgat (1879-1957)
Model in atelier
Olieverf op doek
75 x 62 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



oo Rik Wouters (1882-1916)
James Ensor, Willem Paerels en Auguste Oleffe in een Antwerps bordeel na een vernissage bij Kunst van Heden
Inkt op papier
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen

oo Jean Brusselmans (1884-1953)
Vrouw bij de opschik, 1916
Olieverf op doek
67 x 57 cm
Collectie Belfius Bank



Belgische kunstenaars gezet toen ze hun vaderland verlieten. Jules Schmalzigaug (1882-1917) was als kunstcriticus weliswaar nauw betrokken bij het Antwerpse kunstleven, maar zijn bijzonder korte artistieke loopbaan speelde zich in feite grotendeels af in het buitenland. Hij studeerde in Karlsruhe en ontdekte in Parijs, in 1912, het futurisme. Hij vertrok meteen naar Venetië, waar hij met succes de methode van Umberto Boccioni en Giacomo Balla bestudeerde om door middel van kleur en vorm op het platte oppervlak van het schilderij de dynamiek van het moderne leven te ontketenen. Ook in Schmalzigaugs futuristische composities, zoals *Licht + spiegels en menigte: interieur van een populaire balzaal te Antwerpen* van 1914, kunnen we moeiteloos de erfenis van het neo-impressionisme herkennen. Schmalzigaug keerde terug naar België en vestigde zich bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog in Den Haag. Na zijn zelfmoord in 1917 raakte hij in de vergetelheid.

De avant-gardekring Les xx had in sneltreinvaart een volstrekt nieuwe artistieke agenda opgesteld: innovatie *as such*, subjectief en radicaal pleinairisme, impressionisme, symbolisme, neo-impressionisme, gotisch primitivisme, de maatschappelijke functie van de kunsten, de emancipatie van de sierkunsten... De belangstelling van La Libre Esthétique voor de Parijse avant-garde zou na 1900 niet helemaal verdwijnen: Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, André Derain, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini en Giacomo Balla werden uitgenodigd, maar de Belgische kunstenaars en critici bleven in de ban van het impressionisme en het symbolisme. Wellicht heeft hier de ‘wet van de remmende voorsprong’ gespeeld. In 1937 beschreef historicus Jan Romein in *De dialectiek van de vooruitgang* het merkwaardige fenomeen dat een voorsprong op een bepaald terrein er vaak toe leidt dat er weinig stimulans is om verdere verbetering of vooruitgang op te zoeken, zodat een ander je vroeg of laat voorbijstreeft. Zo werden de Londense straten in de jaren 1930 nog altijd met gaslantaarns verlicht, terwijl andere steden elektrische straatverlichting hadden. De verklaring lag voor de hand: Londen was een van de eerste steden die op grote schaal stadsverlichting invoerde op een ogenblik dat de keuze voor gas de meest vooruitstrevende was. Andere steden volgden pas later en opteerden voor elektriciteit; Londen voelde niet de noodzaak om de verouderde maar goed werkende infrastructuur te veranderen.

Literator en kunstcriticus André De Ridder verbleef gedurende de Eerste Wereldoorlog in Amsterdam. Achteraf schreef hij: “Terwijl we in ons land voorttrappen in de sinds jaren begane wegen van het



oo Jules Schmalzigaug op groeps-
excursie in Nederland tijdens de
Eerste Wereldoorlog, 1916-1917
Archief voor Hedendaagse
Kunst in België, Brussel

oo Jules Schmalzigaug (1882-1917)
Indruk van een danszaal, 1914
Olieverf op doek
52,5 x 64 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen

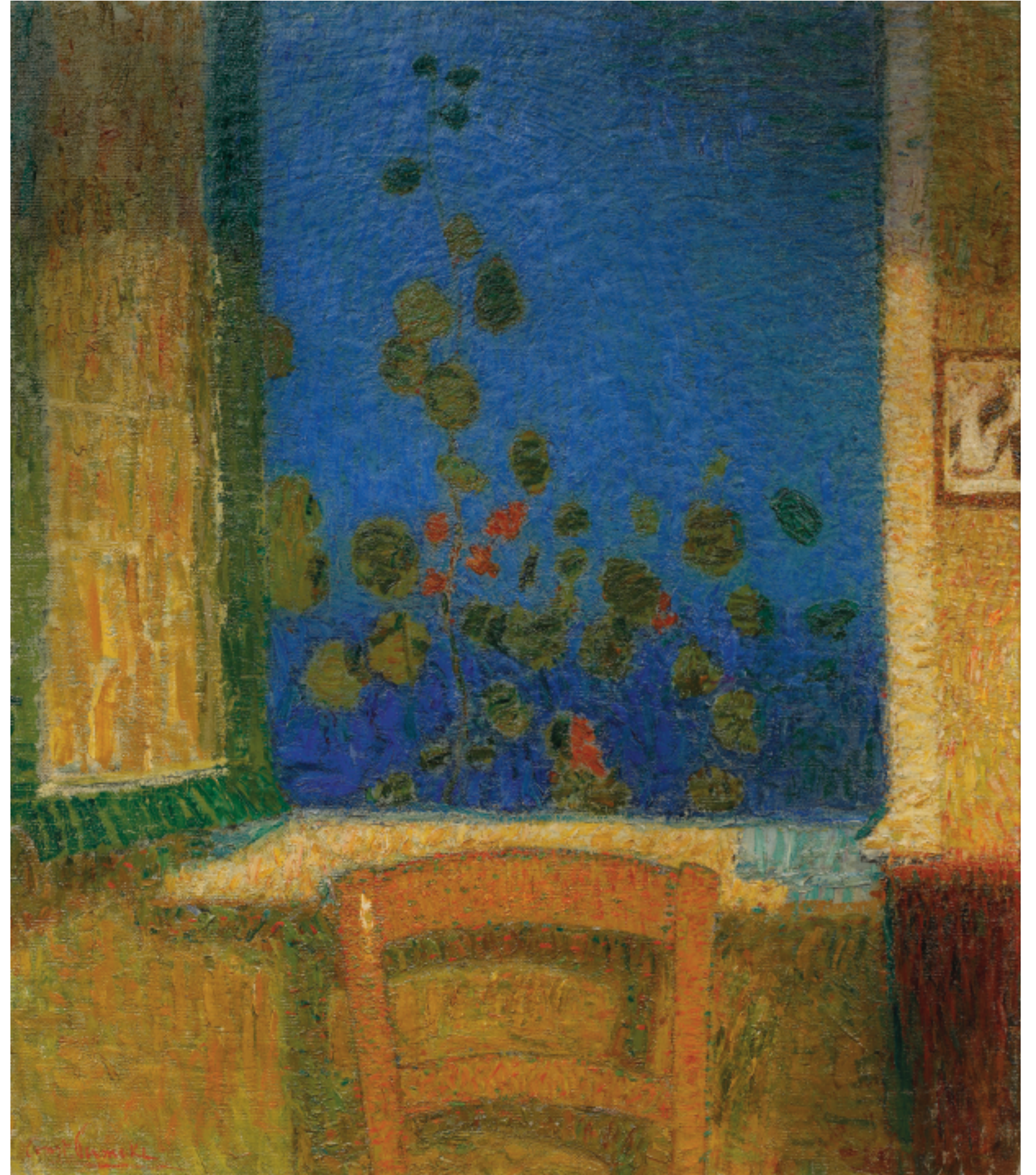


impressionisme en het néo-impressionisme, die ons naar gene nieuwe indrukken meer kunnen leiden, is er in Holland een prachtige modernistische beweging in vollen fleur [...].” Tijdens de **Groote Oorlog** hadden De Ridder, Gust De Smet, Frits Van den Berghe en Henri Van Straten in Nederland niet alleen een veilig onderkomen gevonden, zij leerden er ook de nieuwe kunst van Picasso, Chagall, Franz Marc, Le Fauconnier en de Franse kubisten kennen. Na hun terugkeer in België begonnen ze aan een nieuw artistiek verhaal.



oo Gustave de Smet (1877-1943)
Japans Stilleven, 1914-15
Olieverf op karton
71,7 x 56,8 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Constant Permeke (1886-1952)
Het blauwe venster bij avond, 1911
Olieverf op doek
96,5 x 83,5 cm
Vyncke-Van Eyck, Gent





Andere tijden, nieuwe werelden

De Lage landen in vuur en vlam

Aan het begin van de twintigste eeuw raakte Europa in een stroomversnelling. Technologische en wetenschappelijke ontwikkelingen speelden een steeds grotere maatschappelijke rol. Hierdoor ontstond een breuk met de oude tijd en overheerste een gevoel van maakbaarheid en optimisme. Tegelijkertijd voelde mensen zich onzeker om zich over te geven aan de nieuwe snelheid die de samenleving voortstuwde. Raasde deze trein naar het paradijs, of stond hij op het punt om te ontsporen? Lange tijd is deze periode met terugwerkende kracht overschaduwd door de Eerste Wereldoorlog. Historici zochten naar aanwijzingen voor de gruwelijkste periode uit de geschiedenis van Europa tot dan toe. Maar als we ons voorstellen dat de Grote Oorlog niet zou hebben plaatsgevonden en ons indenken hoe het geweest moet zijn om te leven in een periode waarin snelheid, vernieuwing en vooruitgang de samenleving beheersten, dan voel je de sensatie van die tijd.¹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat kunstenaars naar nieuwe mogelijkheden zochten om hier uitdrukking aan te geven. In amper tien jaar tijd vond een explosie van kunststromingen plaats. Fauvisme, expressionisme, luminisme, futurisme en orphisme ontstonden allemaal in de periode 1905-1914. Ze hebben een ding met elkaar gemeen: het gebruik van kleur als expressiemiddel.

Hiermee vormden deze kunststromingen een cruciale schakel in de ontwikkeling van de moderne kunst. Ook de Lage Landen speelden daarbij een belangrijke rol. Maar wat dreef deze kunstenaars en waartoe leidden hun experimenten met kleur? Het verhaal van de bevrijding van kleur is onlosmakelijk verbonden met de idee van de avant-garde waarbij de kunstenaar als een gids in het donker de massa de weg wijst. Een kenmerk van de avant-garde is dat zij in eerste instantie niet gewaardeerd wordt omdat het publiek het belang of de schoonheid van een nieuwe kunst nog niet kan inzien. Een gevolg van het avant-garde denken is de autonomie van de beeldende kunst die zijn tijd ver vooruit is en die los staat van maatschappelijke ontwikkelingen. Zo is in het verleden de kunstgeschiedenis vaak geïnterpreteerd en gepresenteerd.

Maar wanneer je de maatschappelijke en kunsthistorische ontwikkelingen als twee blauwdrukken over elkaar legt, dan wordt duidelijk dat zij onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Het turbulente tijdvak 1905-1914 is misschien wel de meest vruchtbare periode in de Westerse kunstgeschiedenis die het beste te omschrijven is als een moderne Renaissance. Het was een vuur dat in de tweede helft van de 19^e eeuw in Frankrijk ont-

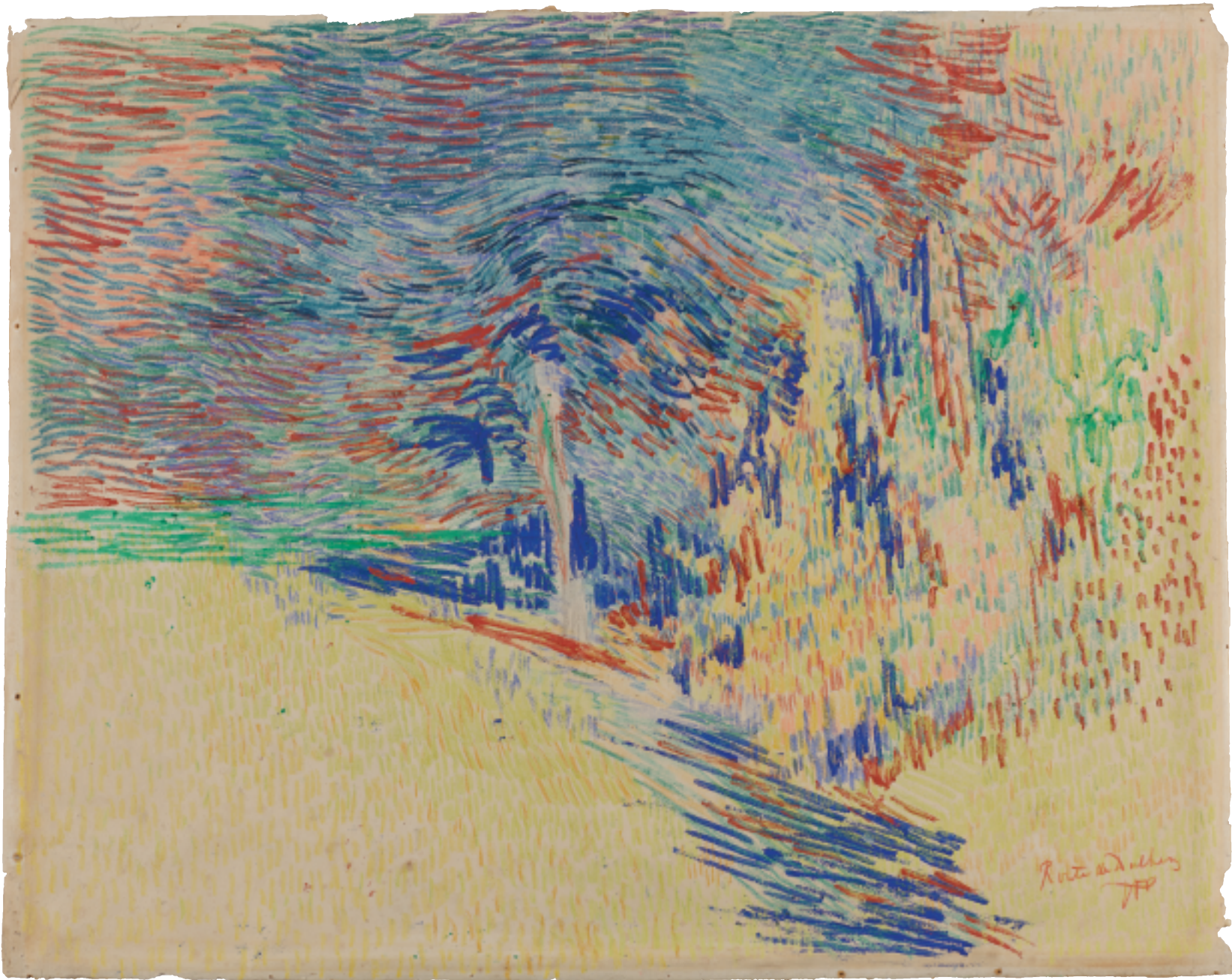


p. 00
Jan Sluijters (1881-1957)
Bal Tabarin (detail), 1907
Olieverf op doek
200 x 140 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

oo *Promenade sur Paris en aeroplane*, ca. 1906
Onbeschreven briefkaart
9 x 14 cm
Particuliere collectie

oo *Grand Prix tijdens Exposition De Bruxelles*, 1910
Gelatinézilverdruk
8 x 10,5 cm
Particuliere collectie

oo *Johan Thorn Prikker* (1868-1932)
Route te Dalheim, ca. 1905
Krijt op papier
44 x 57 cm
Gemeentemuseum Den Haag



brandde en dat zich begin twintigste eeuw ontwikkelde tot een uitslaande brand die ook de Lage Landen in vuur en vlam zette. Parijs speelde zowel bij de ontbranding als bij de aanwakkering van het vuur in Nederland en België een cruciale rol. Toch was het uiteindelijk de Nederlandse landschapstraditie die de kleur definitief bevrijdde. (afb. 1)

Nationale sentimenten, internationale uitwisselingen
De periode rond de eeuwwisseling kenmerkt zich door zowel een diepgewortelde vaderlandsliefde als een internationale blik naar buiten. Als gevolg van de industrialisatie trokken steeds meer mensen in Europa naar de daardoor explosief groeiende steden. Het spoornetwerk breidde zich in snel tempo uit en maakte (inter)nationaal reizen bereikbaar. Ondanks het heersende nationalisme was het een tijd waarin iedereen met elkaar in contact stond, reisde en zich verbonden voelde.² In Nederland werd de post vier keer per dag bezorgd en dankzij het internationale telegraafnetwerk konden burgers met de ‘snelheid der gedachte’ met de andere kant van de wereld communiceren. In 1881 werd in Amsterdam de eerste telefooncentrale van Nederland in gebruik genomen, zo’n tien jaar later volgde de eerste internationale verbinding met België. Ook de pers droeg bij aan deze open samenleving. Een groot aantal dagbladen en gespecialiseerde tijdschriften was overal ter wereld verkrijgbaar. Vanaf 1890 was het in Nederland bovendien mogelijk om ook foto’s te reproduceren, wat ervoor zorgde dat mensen het gevoel kregen dat ze gebeurtenissen over de hele wereld van dichtbij konden meemaken.

Al deze ontwikkelingen beïnvloedden ook de kunstwereld. Reproducties van schilderijen maakten het mogelijk om de nieuwste ideeën over kunst internationaal te verspreiden. In zwart wit, uiteraard. Dit leidde overigens ook tot misverstanden. Zo ontstond de diepe bewondering van het werk van Paul Cézanne bij de Belgische kunstenaar Rik Wouters aanvankelijk door het zien van reproducties. Een kennismaking met de echte schilderijen - jaren later in Parijs - bracht voornamelijk teleurstelling. (afb. 2) Wouters veronderstelde dat Cézannes werk veel intenser van kleur zou zijn.³ Desondanks stimuleerde de verspreiding van internationale tijdschriften kunstenaars vooral om zich niet alleen landelijk, maar ook internationaal te oriënteren. In 1907 werd bovendien de kleurenfotografie uitgevonden, wat opnieuw een gevoel van sensatie teweegbracht. Ondanks het feit dat het nog decennia zou duren voordat de kleurenfotografie massaal zou worden toegepast, zorgde deze uitvinding ervoor dat de functie van kunst als registratie van de werkelijkheid

definitief had afgedaan.

De internationale Wereldtentoonstellingen in deze periode belichamen zowel deze constante zoektocht naar vooruitgang als de blik naar buiten. Hier toonde men de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van transport, economie, cultuur en wetenschap aan de wereld. Ieder land etaleerde zijn prestaties in een zelf ingericht paviljoen. De Wereldtentoonstellingen waren internationaal maar hierdoor tegelijkertijd het resultaat van een diep geworteld nationalisme. Deze prestigieuze evenementen vonden in de grote steden in Europa en Amerika plaats en hadden een enorme impact op de vooruitgang. Ook in Nederland en België vonden veel Wereldtentoonstellingen plaats: in Amsterdam (1883, 1887 en 1895), Antwerpen (1885), Brussel (1888, 1894 en 1910), Luik (1905) en Gent (1913). De meest toonaangevende Wereldtentoonstellingen waren echter in Londen en Parijs te zien, waarvan de edities van 1867, 1878, 1889 en 1900 in de Franse hoofdstad het meest tot de verbeelding spreken.

In het land der kleuren
Op cultureel gebied gaf Parijs tot in de 20^e eeuw de toon aan. De kunstvernieuwingen in België en Nederland werden voornamelijk vanuit de Franse hoofdstad gevoed. Veel Nederlandse en Belgische kunstenaars bezochten Parijs, maar door de toenemende mobiliteit werd het ook steeds gemakkelijker om tentoonstellingen over de grenzen te laten reizen. Het explosief groeiende verenigingsleven aan het einde van de 19^e eeuw gaf ruimte aan een toenemende differentiatie in de samenleving. Ook kunstenaars verenigden zich. Zij vormden vruchtbare kernen die zich steeds meer onafhankelijk opstelden ten opzichte van innovatieve internationale kunst.⁴ Maar het duurde lang voordat kunstenaars in Nederland en België werkelijk geconfronteerd werden met de nieuwste ontwikkelingen uit Parijs. Pas in 1886 toonde kunstenaarsvereniging Les XX in Brussel het werk van de Franse impressionisten Claude Monet en Pierre-August Renoir.⁵ (afb. 3)

In België was de invloed van het impressionisme vele malen groter dan in Nederland. Zo was James Ensor al vroeg geïnteresseerd in het vrije kleurgebruik van Monet. In 1885 schreef hij een brief aan de secretaris van Les XX, Octave Maus, waarin hij erop aandrong het werk van de Franse impressionist te tonen.⁶ Het is niet bekend waar Ensor schilderijen van Monet voor het eerst heeft gezien, mogelijk op een van de tentoonstellingen die de Franse kunsthandelaar Durant-Ruel al in de jaren 1870 in België organiseerde of wellicht door

oo Rik Wouters (1882-1916)
Herfst, 1913
Olieverf op doek
135 x 140 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



reproducties in tijdschriften.⁷ Zijn *Oestereetster* (1882) lijkt rechtstreeks geïnspireerd op het schilderij *Le Déjeuner* (1868) van Monet. Met dit werk verbeeldde de Franse kunstenaar zijn gezinsleven tijdens het ontbijt. Op tafel ligt een exemplaar van *Le Figaro*, de toonaangevende ochtendkrant die op dat moment sinds een jaar als eerste dagblad in Europa niet wekelijks, maar dagelijks verscheen. Het was een manier voor Monet om de actualiteit van zijn schilderkunst te benadrukken. (afb. 4 + afb. 5) Net als Monet schilderde Ensor op provocatief groot formaat een intieme interieurscène. Aan tafel zit een anonieme welgestelde dame die zichzelf tegoed doet aan een schaal met oesters. Net zo brutaal als de voorstelling zelf, is de techniek waarmee Ensor de kleuren op het doek smeerde. Hij schilderde de voorstelling met een paletmes in navolging van de Franse realist Gustave Courbet, waarmee hij de kleuren bij het aanbrengen op het doek mengde.⁸

In Nederland was de invloed van het impressionisme in eerste instantie vooral zichtbaar in het werk van Jan Toorop. Kort nadat hij lid werd van Les XX, waar ook hij kennis maakte met het impressionisme, schilderde Toorop een kleine groep werken die duidelijke verwantschappen met deze kunststroming vertonen. (afb. 6) Toch zijn deze schilderijen veel sterker gerelateerd aan het werk van Ensor dan aan de schilderijen van Monet. In *Trio Fleuri* (1885-1886) is goed zichtbaar hoe in navolging van Ensor ook Toorop met een paletmes de kleuren op het doek aanbracht. Door deze techniek ontstaat een grove, vlakke en expressieve verfstreek waarmee de nadruk ligt op de formalistische aspecten van verf en kleur. Ook voor Ensor waren deze formele aspecten belangrijk. Hij benadrukte deze aanvankelijk door de titel van *De Oestereetster*, die hij oorspronkelijk exposeerde onder de naam: *In het land der kleuren*.⁹

Een verbluffend zakenman ben je!

Als talentvol organisator zette Toorop zich continu in voor de promotie van modern georiënteerde kunstenaars. Met de tentoonstellingen die hij organiseerde in Amsterdam en Den Haag vormde hij de schakel tussen België en Nederland.¹⁰ Maar hij bemiddelde ook bij verkoop van zijn Belgische vrienden. Zo adviseerde hij in 1901 de Haagse verzamelaar Willem Jan Leuring het werk *De dode haan* (1894) van Ensor aan te kopen.¹¹ (afb. 7). Uit een brief blijkt dat Toorop ook voor Lemmen regelmatig bij verkoop bemiddelde. Lemmen schrijft hem in het voorjaar van 1901: “Een verbluffend zakenman ben je! Als je zo doorgaat, geef ik je een deel van de opbrengst; je zou zelfs mijn compagnon kunnen worden.” In de brief tekent Lemmen als grap een ontwerp voor hun fictieve toekomstige samenwerking:



oo James Ensor (1860-1949)
De oestereetster, 1882
Olieverf op doek
207 x 150 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen

oo Claude Monet (1840-1926)
Le Déjeuner, 1868-1869
Olieverf op doek
231,5 x 151 cm
Städel Museum, Frankfurt

oo James Ensor (1860-1949)
De intrige, 1890
Olieverf op doek
89,5 x 149 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



‘Lemmen, Toorop & Co / Teekeningen in alle soorten / Groot – en detailhandel / Brussel – Den Haag – New York. Maar zonder gekheid, ik wil je oneindig bedanken, het is heel erg aardig van je. Wat het geld betreft, bespaar je de moeite van het opsturen; je zou het misschien ook kunnen optellen bij het geld dat ik nog krijg voor de werken die op de Wereldtentoonstelling zijn verkocht.’”¹² (afb. 8)

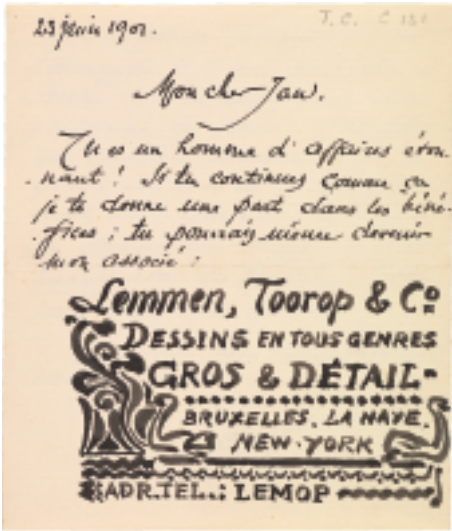
Ondanks de toenemende mobiliteit bezocht in Nederland en België slechts een kleine groep mensen de internationale tentoonstellingen van moderne kunst . Desondanks wisten kunstenaars over de landsgrenzen heen steeds beter met elkaar in contact te komen. Met brieven informeerden zij elkaar over actuele gebeurtenissen. In een brief aan Toorop schrijft Lemmen hem over de tentoonstelling van L'Association pour l'art, die door bemiddeling van Toorop later naar Den Haag zou doorreizen. De brief geeft een indruk van een beperkte belangstelling bij het publiek, maar ook van het enthousiasme dat de kunstenaars onderling deelden over nieuwe ontwikkelingen: “Er zitten ook een paar schitterende Van Goghs bij, maar wat je echt moet zien is een landschap bij Hampton Court van Camille Pissarro: wonderschoon, een echt museumstuk [...] Ik betwijfel echter of deze tentoonstelling in Antwerpen zowel vanuit artistiek als financieel oogpunt een succes zal zijn: men is hier te veel met de handel bezig om naar schilderijen van een paar gekken te komen kijken! [...] Op de dag van de opening hebben we 12 catalogi verkocht voor 50 cent per stuk, amper 6 franc om de portier mee te kunnen betalen!”¹³ Lemmen hoopte dat de tentoonstelling in Den Haag meer succes zou hebben: “Ik geloof, mijn beste Jan, dat we in Den Haag op veel meer sympathie zullen kunnen rekenen; daar is men oneindig veel kunstzinniger dan in België, vooral in vergelijking met Antwerpen.”¹⁴

Vooruitgang door wetenschap

De kruisbestuiving in de Lage Landen vond eind 19^e eeuw vooral in Brussel, Den Haag en Amsterdam plaats, waarbij Les XX het schakelpunt vormde tussen Frankrijk en Nederland. Hier werd naast het impressionisme tegelijkertijd ook het Franse neo-impressionisme of pointillisme van Georges Seurat en Paul Signac getoond, waarvan het werk door de nieuwe tijdgeest werd gevoed. In een samenleving die grotendeels gedreven werd door wetenschappelijke vernieuwingen is het niet vreemd dat kunstenaars eind 19^e eeuw gevoed werden door nieuwe wetenschappelijke kennis over de waarneming van licht en kleur. Seurat bewonderde de impressionisten maar had ook kritiek op de vluchtigheid van hun schilderijen. Hij streefde naar een



oo James Ensor (1860-1949)
Le Coq mort (De dode haan), 1894
Olieverf op doek
80 x 100 cm
Kunsthalle Mannheim



oo Brief van Georges Lemmen aan Jan Toorop, 23 juni 1901
Koninklijke Bibliotheek, Den Haag



oo Paul Signac (1863-1935)
Theatre libre - Application du cercle chromatique de Mr. Ch. Henry, 1888
Lithografie
16 x 18,6 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Georges Lemmen (1865-1916)
Beach at Heyst, ca. 1891
Olieverf op doek
17 x 24,5 cm
Pallant House Gallery, Chichester, Groot Brittannië (Kearley legaat, kunstfonds 1989)



minder vergankelijke kunst waarvoor hij oplossingen zocht. Op basis van nieuwe kennis over licht en kleur ontwikkelde hij zijn kleurenleer waarmee hij feitelijk de wetenschap gebruikte voor de oplossing van een artistiek dilemma. (afb. 9) Het werk van Seurat werd in 1887 voor het eerst in de Lage Landen bij Les XX in Brussel getoond. De invloed van deze schilderijen was groot. Zowel in België als in Nederland vond het pointillisme van Seurat directe navolging in het werk van onder andere Finch, Toorop, Van Rysselberghe en Lemmen.¹⁵

Ondanks de grote overeenkomsten in de verwerking van het pointillisme in Nederland en België zijn er ook duidelijke verschillen te ontdekken. Het schilderij *Alcoholisme* (1888) laat zien hoe Jan Toorop kort na de tentoonstelling bij Les XX de invloed van Seurat ondergaat. Met zachte pastelkleuren schilderde Toorop met een subtiel pointillé een interieur waarbij hij het binnenvallende licht in kleur verbeeldde. Het werk heeft veel verwantschap met het schilderij *La couturière* (1888) van Georges Lemmen. (afb. 10 en afb. 11) Ook Lemmen schilderde met een verfijnde stippeltechniek een interieur dat hij opbouwde uit zachte, harmonieuze kleurstellingen. Een vergelijking van *Alcoholisme* en *La couturière* laat zien hoe de twee kunstenaars de invloed van het neo-impressionisme van Seurat op eenzelfde manier lijken te ondergaan. Er is echter een belangrijk verschil. Toorop schilderde het levenloze lichaam van een man die door overmatig alcoholgebruik is overleden, terwijl Lemmen een lieflijke scène verbeeldt van een breiende vrouw zittend voor het raam. Lemmen zocht naar de ultieme verhouding tussen vorm en kleur die voor hem belangrijker was dan de voorstelling zelf. Het is duidelijk dat Toorop in *Alcoholisme* daarnaast ook op zoek was naar een inhoudelijke verdieping. Simpelweg het toepassen van een gerationaliseerde schildertechniek was te beperkt om uitdrukking te geven aan zijn evoluerende ideeën over kunst op dat moment. Ideeën die sterk maatschappelijk gerelateerd waren.¹⁶

Hoewel uiteindelijk een relatief grote groep kunstenaars in Nederland en België het pointillisme omarmde en in hun schilderijen toepaste, werden ook snel de beperkingen duidelijk. Een belangrijk nadeel van het pointillisme was het feit dat de techniek gebaseerd was op een gerationaliseerde, wetenschappelijke methode, wat de spontaniteit van het schilderij niet ten goede kwam. Het gevaar van de techniek was dat niet alleen het persoonlijke handschrift van een kunstenaar in de verdrukking kwam, maar dat het ook tot een inhoudsloze kunst leidde. Toorop vond hier in eerste instantie



oo Georges Lemmen (1865-1916)
Femme cousant à la fenêtre
(De naaister bij het raam), 1895
Olieverf op doek
46 x 38 cm
Association des amis
du Petit Palais, Genève

oo Jan Toorop (1858-1928)
Alcoholisme, 1888,
Olieverf op doek
74 x 65 cm
Particuliere collectie



een oplossing voor in de onderwerpen van zijn schilderijen. Maar ook Lemmen, die van mening was dat de voorstelling ondergeschikt was aan kleur en vorm, kwam al snel tot de conclusie dat het pointillisme hem als kunstenaar te veel beperkte. In een brief aan Finch schreef hij in 1901: “Mij dunkt dat een te strenge inachtneming van de “principes” [...] aan de werken elke emotie ontnemt, elke opwinding, elke naïviteit.”¹⁷ Volgens hem gaf het pointillisme de indruk van iets dat “volgens een traktaat is gemaakt, van een ingenieurs-schilderij.”¹⁸

In de ontwikkeling van Toorop is te zien hoe zijn penseelvoering al snel expressiever wordt om op die manier - zoals Lemmen het noemde - de emotie en de opwinding in het schilderij toe te laten. Het werk *De houthakker* (1905) toont een opvallend expressieve penseelvoering. (afb. 12) Toorop vormde hiermee een belangrijke inspiratiebron voor jonge kunstenaars die het ingeslagen pad van de bevrijding van kleur verder zouden bewandelen. Opvallend genoeg was het de generatie kunstenaars die veelal geboren was rondom 1880, kunstenaars als Otto van Rees, Kees van Dongen, Jan Sluijters en Rik Wouters, die met nieuw elan de 20^e eeuw tegemoet traden. In de periode 1905-1914 zochten zij naar nieuwe mogelijkheden om op een heel directe manier uitdrukking te geven aan de tijdgeest. Ook zij vonden daarbij hun inspiratie in kleur.

Kleur als communicatiemiddel

Wilde je in de nieuwe samenleving succesvol zijn, dan moest je weten hoe je de massa kon bespelen. Het werd daardoor steeds belangrijker *hoe* iets gepresenteerd werd, meer dan de inhoud ervan.¹⁹ Kunstenaars speelden daarbij een belangrijke rol. Veel van de vernieuwers in de beeldende kunst waren opgeleid als grafisch vormgever en maakten naast hun ‘vrije werk’ ontwerpen voor verpakking van alles dat verkocht kon worden. Daarbij vervaagde de grens tussen het ‘vrije werk’ en het werk dat zij in opdracht maakten. De Franse kunstenaar Henri de Toulouse-Lautrec was aan het einde van de 19^e eeuw met zijn affiches ter promotie van het nachtleven in Parijs een belangrijke inspirator voor veel kunstenaars, ook in de Lage Landen. (afb. 13) Hij ontwikkelde een beeldtaal waarmee hij de massa wist aan te spreken, maar waarmee hij tegelijkertijd door zijn mede kunstenaars als vernieuwer in de kunst gewaardeerd werd. Hij exposeerde diverse keren bij Les XX in Brussel, maar ook bij Voor de kunst in Utrecht waar zijn werk goed werd ontvangen.²⁰ Kenmerkend aan deze affiches zijn de grote en felle kleurvlakken die de Parijzenaar op straat van afstand moesten verleiden.



oo Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Jane Avril, 1893
Lithografie
124,5 x 89,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Troupe de Mademoiselle Églantine, 1896
Lithografie
62,3 x 81 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Jan Toorop (1858-1928)
De arbeid (houthakker), 1905
Olieverf op doek
100,8 x 92,2 cm
Gemeentemuseum Den Haag



De Belgische kunstenaar Henri Evenepoel was een groot bewonderaar van Toulouse-Lautrec. Hij voelde zich aangetrokken door het leven dat hij en andere Franse kunstenaars als Jules Chéret en Théophile Steinlen in hun affiches verbeeldden. (afb. 14) Na zijn opleiding als grafisch vormgever in Brussel vertrok Evenepoel in 1892 naar Parijs, waar hij kennismaakte met een nieuwe wereld. Zijn fascinatie voor het leven in de stad, zowel van de bourgeoisie als van de arbeiders, vormde voor hem een onuitputtelijke inspiratiebron. Om zichzelf te ontwikkelen in het tekenen *d’après nature* volgde hij lessen bij Gustave Moreau. Deze Franse kunstenaar had een reputatie als schilder van symbolistische allegorieën en een voorliefde voor de oude Italiaanse meesters. Hoewel Moreau en Evenepoel fundamenteel van mening verschilden over de rol van kunst in de samenleving, hadden zij grote bewondering voor elkaars werk. De twee kunstenaars symboliseren de generatiekloof tussen de oude vergeestelijkte samenleving en het nieuwe materialisme. Moreau was de traditionele mening toegedaan dat kunst een hoger doel moest vervullen. Evenepoel wilde daarentegen de wereld om hem heen vastleggen. Zonder een moraliserende boodschap en zonder oordeel. Een voornaam discussiepunt voor de twee kunstenaars was daarbij het gebruik van kleur. Volgens Moreau had Evenepoel de neiging te veel en te felle kleuren te gebruiken. Kleuren moesten in balans zijn met de voorstelling en gezamenlijk een harmonieus geheel vormen. Maar voor Evenepoel moest kleur op een veel directere manier communiceren. In zijn schilderijen gebruikte hij daarom kleur om de aandacht van de kijker in de compositie te sturen.²¹ Zoals de rode letters op het reclamebord voor de Moulin Rouge op het schilderij *Het loopmeisje* (afb. 15 + afb. 16). Of de dame in roze op het schilderij *Zondag in Bois de Boulogne*. (afb. 17 + afb. 18) Met het schilderen van uitgesproken stofontwerpen onderzocht Evenepoel de kracht van kleur en vorm, een fascinatie die hij deelde met zijn tijdgenoot Henri Matisse, eveneens leerling van Moreau. (afb. 19) Matisse en Evenepoel raakten bevriend en deelden elkaars voorliefde voor decoratieve stofpatronen. Matisse was afkomstig uit een familie van wevers die kostbare stoffen voor de bourgeoisie in Parijs maakte. Kort na het overlijden van Evenepoel was hij degene die als grondlegger van het fauvisme de kracht van kleur in zijn schilderijen tot het uiterste zou drijven. Maar hoewel Evenepoel vaak gezien wordt als voorloper van een meer expressieve toepassing van kleur, was hij uiteindelijk een toeschouwer. Met zijn schilderijen, talloze tekeningen, foto’s en brieven documenteerde Evenepoel zijn korte leven als vreemdeling in Parijs. In 1899 overleed de kunstenaar op zevenentwintigjarige



- oo *Moulin Rouge*, ca. 1900
Gelatinezilverdruk
10,5 x 8 cm
Particuliere collectie
- oo *Bal du Moulin Rouge*, ca. 1906
Onbeschreven briefkaart
14 x 9 cm
Particuliere collectie
- oo **Henri Evenepoel** (1872-1899)
Het loopmeisje
Olieverf op doek
81 x 76 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



leeftijd aan de gevolgen van tyfus.

De grenserving tussen het werk in opdracht en het ‘vrije werk’ zien we ook terug in het oeuvre van Georges Lemmen, Kees van Dongen en Jan Sluijters. Maar ook Jan Toorop was een kunstenaar die regelmatig in opdracht werkte en precies wist hoe hij met de massa moest communiceren. Voor de Wereldtentoonstelling in het Amerikaanse St. Louis in 1904, met een potentieel publiek van 20 miljoen bezoekers, maakte hij het tegelschilderij *Jong Holland*. Een jaar eerder was het naar zijn ontwerp uitgevoerd door de Haagse Plateelbakkerij Rozenburg. De voorstelling van een man en vrouw in Zeeuwse klederdracht met een kind in de branding, is opgebouwd uit krachtige geabstraheerde kleurvormen.²² Kort daarvoor had Toorop in opdracht voor de Beurs van Berlage een serie tegeltableaus ontworpen met symbolische voorstellingen van het Heden, Verleden en de Toekomst. Deze tegeltableaus werden hoog in de vestibule van de hoofdingang geplaatst. Met een vergelijkbare stilistische beeldtaal als bij *Jong Holland*, waarmee hij op afstand kon communiceren, spoorde hij de beurshandelaren in Amsterdam aan om op een ethische wijze hun vak uit te oefenen. (afb. 20)

Het gezicht van de nieuwe tijd

Ook Kees van Dongen omarmde de nieuwe tijd. Hij wilde Parijs niet als toeschouwer verbeelden, maar er midden in staan, er deel van uitmaken. Kort na het overlijden van Evenepoel bezocht Van Dongen de Wereldtentoonstelling in Parijs, waar hij een serie van dertig illustraties voor de *Nederlandsche Gids op de Parijsche Tentoonstelling in 1900* maakte. (afb. 21 + afb. 22 + afb. 23) Op de Nederlandse afdeling in de schilderijenzalen van het Grand Palais toonde overigens Van Dongen en Toorop, samen met andere Nederlandse kunstenaars, verschillende werken op papier.²³ De Wereldtentoonstelling van 1900 was het grootste evenement uit de menselijke geschiedenis ooit.²⁴ In een half jaar tijd werd de manifestatie bezocht door maar liefst 60 miljoen mensen. De door Van Dongen geïllustreerde gids informeerde de Nederlandse bezoeker over alle aspecten van dit grootse evenement. Over wat er te zien was in de landpaviljoens, over de 50 toegangen, de verschillende restaurants, waar je rolstoelen kon huren en over het gebruik van het openbaar vervoer. Hierbij werd uitgebreid aandacht besteed aan het comfort en het gemak van het zogenaamde *trottoir roulant*. Deze elektrisch aangedreven beweegbare loopplank bestond uit drie elementen: een vast gedeelte, een gedeelte met een snelheid van 4,25 km per uur en een gedeelte van 8,5



oo Jan Toorop (1858-1928)
Jong Holland, 1903
Tegeltableau (ontwerp
Jan Toorop, uitvoering
Plateelbakkerij Rozenburg)
105 x 160 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo *Exposition Universelle
de 1900*, 1900
Gelatinézilverdruk
21 x 28 cm
Particuliere collectie

oo J.D. Looyen, Nederlandsche gids
op de Parijsche tentoonstelling
in 1900, Amsterdam 1900
(met omslag en illustraties van
Kees van Dongen)

oo Henri Evenepoel (1872-1899)
*Promenade du dimanche au Bois
de Boulogne* (Zondagswandeling
in het Bois de Boulogne), 1899
Olieverf op doek
190 x 300 cm
Musée des beaux-arts de Liège



km per uur. Wanneer de bezoeker zelf zou lopen kon hij met een snelheid van 15 km per uur op comfortabele wijze door het tentoonstellingsgebied reizen en op elke willekeurige plek afstappen om van bovenaf het terrein te bekijken. Ook het complete schema van 126 congressen die tijdens de Wereldtentoonstelling georganiseerd werden, is in de gids opgenomen. Zoals het congres over elektriciteit, over anti-slavernij, journalistenverenigingen, homeopathie en vrouwenrechten. De nieuwste uitvindingen die op de wereldexpo te zien waren, zoals de geluidsfilm, het *trottoir roulante*, de roltrap, de diesel motor en het elektriciteitspaleis, maakten duidelijk wat de nieuwe samenleving kenmerkte: snelheid en vooruitgang.

Parels in de tumblers champagne

De vooruitgang in de samenleving was overal zichtbaar. De Wereldtentoonstelling van 1900 had met de vele toepassingen de revolutie van elektriciteit aangetoond. Ook in de restaurants, cafés en *music halls* werd elektriciteit steeds vaker toegepast. Net als Evenepoel werd Van Dongen aangetrokken door dit bruisende nachtleven.²⁵ Samen met de Nederlandse journalist Tom Schilperoort trok hij erop uit om in Montmartre het uitgaansleven van dichtbij mee te maken. Schilperoort schreef over Van Dongen: “IJverig stort hij zich in den grooten prachtigen stroom van het leven, vol van emotie en afwisseling en doolt hij weer door de bergen en dalen van de menschen-maatschappij en steeds ontdekt hij wat nieuws. Dat teekent den man van energie.”²⁶ (afb. 25) Waar de schilderijen van Evenepoel feitelijk een impressionistische verslaglegging zijn, vond Kees van Dongen een manier om veel intenser uitdrukking te geven aan de sensaties van zijn tijd. Het *Algemeen Dagblad* publiceerde in 1905 naar aanleiding van zijn tentoonstelling bij de Franse kunsthandelaar Ambroise Vollard: “Hij werkt alleen en uitsluitend in het oogenblik [...] men bedenke zich geen dieper impressionisme. Op dit oogenblik, geeft Van Dongen het nieuwste, het gezicht van dezen tijd wordt niet dichter dan door hem benaderd.”²⁷ (afb. 26)

De fascinatie voor de nieuwe tijd vormde ook voor Jan Sluijters de kern van zijn vernieuwing. Het had hem moeite gekost om zijn begeleiders van de Prix de Rome ervan te overtuigen dat het voor zijn ontwikkeling belangrijker was om in Parijs te zijn.²⁸ De stad stond bekend om zijn platte vermaak en aardse verleidingen. Dat was precies wat Sluijters aantrok. Hij wilde het nachtleven van Parijs schilderen. Niet als toeschouwer maar als deelnemer. Tijdens zijn verblijf in de Franse hoofdstad legde Sluijters eerst *Café Olympia* vast, een



oo Exposition Universelle de 1900
– Le Chemin de Fer Électrique
& le Trottoir Roulant, 1900
Gelatinezilverdruk
21 x 28 cm
Particuliere collectie

oo Le cabaret du Lapin Agile
– Montmartre, 21 november 1906
Beschreven briefkaart
9 x 14 cm
Particuliere collectie

oo Kees van Dongen (1877-1968)
Chinagrani (danseuse), 1906
Olieverf op doek
81,5 x 54,5 cm
Museum Voorlinden,
Wassenaar



populaire *music hall* met een uitgebreid programma van theater en dansvoorstellingen. (afb. 27) Kort daarna schilderde hij de legendarische nachtclub *Bal Tabarin*. Het werk toont ons de grote danszaal die in december 1904 in Parijs zijn deuren opende.²⁹ Nieuw aan Bal Tabarin was het overweldigende elektrische licht waarvan de kleur met filters kon worden aangepast waardoor de grote danszaal met afwisselend blauw, rood en geel licht het publiek kon betoveren.³⁰ De beroemde nachtclub Moulin Rouge was kort daarvoor omgebouwd tot een ‘gewone’ *music hall* naar het concept van Café Olympia, waar de bezoeker op comfortabele fauteuils naar voorstellingen kon kijken. Maar bij Bal Tabarin maakte je zelf deel uit van het dansgezelschap. Zoals te lezen in de Nederlandse pers: “Moulin Rouge is de legende, Bal Tabarin de hedendaagse werkelijkheid.”³¹ (afb. 28)

Aan het begin van de avond kwamen betaalde paren de dansvloer op om de menigte op te zwepen. Om ervoor te zorgen dat de tent goed gevuld was, hingen er overal in Parijs affiches, liepen er zogenaamde ‘sandwichmannen’ met aankondigingsborden door de stad en reed er een promotiewagen toeterend door de straten.³² Tijdens speciale avonden, zoals het *bal masqué* en het *concours d’épaules* (een wedstrijd om de mooiste blote schouders voor vrouwen) werd de entreprijs met 3 francs verhoogd.³³ Bij Bal Tabarin zelf waren de meest uiteenlopende ansichtkaarten te koop als aandenken aan een wilde nacht. Overal in Europa zijn deze kaarten terug te vinden die toeristen na een bezoek aan vrienden verstuurden. (afb. 29 + afb. 30) Bal Tabarin had een internationale aantrekkingskracht en werd ook in de Nederlandse dagbladen uitgebreid beschreven. Zoals door de verslaggever van *de Telegraaf* in 1905: “Een galanacht bij Tabarin; dat is brand van machtige guirlanden electriek, voortdurende spiraalzeuling van duizenden serpentines – wit licht tusschen roode lipjes; glanzig licht van dauwdruppels van frissche bloemen, glanzig licht uit jonge of jongdoende oogen. De geslepen spiegelranden branden blauwe vonken. ’t Licht zet streepjes aan de wijnglazen – parels in de tumblers champagne. Een galanacht bij Tabarin – dat maakt je dronken van petillante geurtjes en odeurtjes. Daar zie je mousse van kant schemeren; blonde, roode, lichte figuurtjes draaien,- draaien, draaien.”³⁴

Het schilderij van Sluijters is de visuele verbeelding van zo’n nacht. (afb. 31) Het bovenste gedeelte verbeeldt de draaiing van het licht door de elektrische guirlandes die hoog vanaf het plafond naar beneden hingen. Deze elektrische lichtbronnen verbeeldde Sluijters als een abstracte kleurexplosie waarbij de pasteuze verf een



oo Foto van Jan Sluijters voor het schilderij *Bal Tabarin* in zijn atelier in Amsterdam, 1907
RKD – Nederlands instituut voor kunstgeschiedenis

oo *Bal Tabarin*, ca. 1905
Onbeschreven briefkaart
14 x 9 cm
Particuliere collectie

oo *Affiche du Bal Tabarin par Grün*, ca. 1905
Onbeschreven briefkaart
14 x 9 cm
Particuliere collectie

oo *Bal Tabarin – Montmartre-Paris*, 6 september 1905
Beschreven briefkaart
14 x 9 cm
Particuliere collectie

oo Jan Sluijters (1881-1957)
Bal Tabarin, 1907
Olieverf op doek
200 x 140 cm
Stedelijk Museum Amsterdam



groot contrast vormt met de vlak geschilderde onderzijde van het doek. Daar heeft hij de figuren in de dansende menigte op een bijna karikaturale wijze weergegeven. De gelijkenis met de vele promotiebriefkaarten van Bal Tabarin is opvallend. Het laat zien dat Sluijters gewend was illustraties voor opdrachtgevers te maken. Net als bij Evenepoel en Van Dongen vervaagt hier de grens tussen het ‘vrije werk’ en het werk dat hij in opdracht maakte. Het was zijn wens om de sensatie van het moment te verbeelden. Zoals *de Telegraaf* schreef: “Zoo’n bende moet je zien; halfdronken van de kleuren en het licht, de maatwiegeling en het besef van het korte, korte leven....”³⁵

Terugkeer naar de natuur

Bij terugkomst in Nederland kreeg Sluijters het zwaar te verduren. Als gevolg van zijn losbandige schilderkunst en verheerlijking van de aardse verleidingen werd zijn beurs van de Prix de Rome stopgezet. Ook in de pers waren de reacties niet mild.³⁶ *Bal Tabarin* werd het symbool van de vernieuwing in de schilderkunst en dat was alles behalve positief. Al snel realiseerde Sluijters zich dat deze kritieken belangrijk waren voor zijn landelijke bekendheid. Was de afwijzing door de pers immer niet hét bewijs van de ware avant-garde kunstenaar? In een brief aan Vincent Cleerdin meldde hij: “Enfin [...] nog een paar zulke weigeringen en ik zal een beroemd man worden.”³⁷ Aan J.A. Sillem, secretaris van de Commissie van Toezicht van de Rijksakademie schreef hij: ‘Men kan toch niet “au sérieux’ aannemen, dat plots alle technische bekwaamheid van mij geweken zou zijn, wanneer ik zooals in mijn laatste werken de kleuren als ‘t ware los naast elkander zet....’³⁸ Daarnaast verdedigde Sluijters zijn ‘losbandige’ schilderijen met het standpunt dat hij slechts de werkelijkheid verbeeldde. Hij zei daarover dat: “het eerlijk vertolken van de waarheden in de natuur nooit aanstoot kan geven hoogstens “cru” kan zijn.”³⁹ Kunstenaar en criticus Conrad Kickert verdedigde Sluijters in het *Algemeen Dagblad* in het voorjaar van 1907: “We zullen het nu maar voor uitgemakt houden, dat, als je het z.g. onzedelijke “mooi” weergeeft, je ‘n groot schilder bent en dat kunst niets, helemaal niets met het onderwerp, dus ook niet met al of niet zedelijkheid te maken heeft.”⁴⁰ Maar wat bedoelde Kickert hier precies? Was hij werkelijk van mening dat het hoogste doel voor een kunstenaar was om iets ‘mooi’ weer te geven? En wat was dan ‘mooi’? Als kunst niets meer met het onderwerp te maken had, waren het dan de felle kleuren, de vrije vormen of de compositie die de kwaliteit van de nieuwe kunst bepaalden? Of bedoelde Kickert juist dat goede kunst meer is dan de voorstelling alleen en meer ook dan kleur en vorm?

Kunstenaars als Kees van Dongen en Jan Sluijters schilderden het straat- en nachtleven van Parijs waarmee zij feitelijk de nieuwe materialistische samenleving verbeeldden. Met een expressieve schildertoets en felle kleuren wilden zij op een persoonlijke wijze uitdrukking geven aan het gevoel van snelheid, dynamiek en opwindend die de tijdgeest zo kenmerkten. Maar voor de critici was deze eigentijdse verdieping moeilijk te staven met afbeeldingen van dansende mensenmassa’s, elektrische draaimolens en Noord-Afrikaanse buikdanseessen. Zij zagen vooral een fel kleurgebruik met voorstellingen van de vluchtige, materialistische samenleving. Het kleurgebruik werd als decadent ervaren en de voorstellingen als onzedelijk en oppervlakkig. Dit waren de eerste tekenen van de ontsporing van de voortrazende trein!

Meer naar de natuur en minder naar Manet kijken

Verdieping moesten kunstenaars in de natuur vinden. In 1903 concludeerde het *Algemeen Handelsblad* naar aanleiding van een tentoonstelling bij La Libre Esthetique over de inmiddels overleden Evenepoel dat hij schilderde “met een brutalen blik op de realiteit der dingen en met een verbazenden poot, een weergaloos talent om die dingen in mooie krachtige kleuren weer te geven.”⁴¹ Maar tegelijkertijd was het advies bij langer leven: “meer te kijken naar de natuur en minder naar Manet.”⁴² Het was hetzelfde advies dat Sluijters na zijn terugkomst uit Parijs kreeg. Sluijters nam deze raad ter harte en werkte een aantal maanden aaneengesloten in de bossen bij Renkum waar hij, zo zei hij zelf, “zijn weg naar de natuur had terug gevonden.”⁴³ Het advies om naar de natuur te werken kwam voort uit het idee dat de kunstenaar zijn werk moest bezielen. De sleutel tot deze bezieling lag besloten in de relatie tussen de kunstenaar en de natuur. Deze overtuiging ging terug tot de romantiek en was een breed gedeelde opvatting over de landschapsschilderkunst in de 19^e eeuw. In de nieuwe materialistische samenleving, waarbij de inhoud overvleugeld werd door de presentatie ervan, was deze opvatting misschien wel actueler dan ooit. In 1905 werden de aantekenboeken van de Franse 19^e-eeuwse landschapsschilder Camille Corot gepubliceerd. Daarin noteerde Corot rond 1855 de volgende kunstopvatting: “Werkelijkheid is een onderdeel van kunst, maar alleen gevoel maakt haar tot een geheel. Zoek bij het schilderen van de natuur eerst naar vorm, dan naar waarden en relaties tussen kleurtonen, naar kleuren en uitvoering. Maak het geheel vervolgens ondergeschikt aan je persoonlijke gevoelens: onze gevoelens zijn net zo werkelijk als wat dan ook.”⁴⁴ Feitelijk was dat ook wat kunstenaars als Van Dongen en Sluijters nastreefden. Zij wilden de ervaring van een

oo Jan Sluijters (1881-1957)
Bosweg, 1910
Olieverf op doek
50 x 64 cm
Particuliere collectie,
courtesy Kunsthandel
Ivo Bouwman, Den Haag



plek, tijdens een bepaald moment in de tijd op de meest intense manier weergeven. Maar in plaats van eerst naar vorm, kleur en uitvoering te kijken, stelden zij de emotie voorop. Zoals Sluijters het verwoordde: “Als ik bijvoorbeeld de zon zou willen schilderen op het landschap, zou ik dit landschap eerst wel mijn rug willen toekeren, om daarna, wanneer ik de sensatie, welke het glanzen der zon op het landschap in mij opwerkte, voel, te gaan componeren in gelen en blauwen en groenen, waaruit ‘t landschap te voorschijn zou komen.”⁴⁵ Kleur als uitdrukking van het gevoel speelde hierbij een essentiële rol, zonder de noodzaak de visuele werkelijkheid te moeten volgen.

Het gekook van vlammen

In Nederland domineerden Van Dongen en Sluijters in de pers als de grote vernieuwers. Maar er was nog een kunstenaar die kort na de eerste schermutselingen in 1907 zich in de strijd zou mengen. Piet Mondriaan, die op dat moment bekendheid genoot als landschapschilder, zou zich in korte tijd profileren tot meest vooruitstrevende wegbereider. Opvallend genoeg waagde Mondriaan zich daarbij niet aan de verbeelding van de nieuwe tijd. Althans, niet in zijn thema’s. Bij Mondriaan geen draaimolens, mensenmassa’s of buikdanseressen. Hij bleef zijn inspiratie in de Nederlandse landschapstraditie vinden. Vanuit dit onderwerp vond hij een weg om de kleur uiteindelijk definitief te bevrijden.

Bij het zien van *Molen bij zonlicht* (1908) kunnen we ons goed voorstellen dat de intenties van Mondriaan hetzelfde waren zoals Sluijters ze beschreef en toepaste in een schilderij als *Bosweg* (1909), of zoals Kees van Dongen met zijn *Schovenbindsters* (1905). (afb. 32) Inspiratie hiervoor vonden deze kunstenaars in het werk van Vincent van Gogh. In 1905 werd de gevoelskunstenaar bij uitstek postuum geëerd met een presentatie op de Salon d’Automne in Parijs, een omvangrijke tentoonstelling met meer dan 450 werken in het Stedelijk Museum Amsterdam en een presentatie in het Museum in Dordrecht met 100 tekeningen uit de collectie van kunstenaar en tijdgenoot Hidde Nijland.⁴⁶ Kunstenaars ervoerden deze tentoonstellingen als een ware ontdekking.⁴⁷ Het zette hen aan om zelf ook kleur op expressieve wijze in hun schilderijen toe te passen. Israël Querido beschrijft de sensatie die hij voelde bij het zien van *Molen bij zonlicht* van Mondriaan: “Zoo iets moordends van kleur hebt ge nog nooit gezien. – Het is een gekook van vlammen. De contouren van den molen staan te bloeden in rood en ‘t is één zegend geel. – ‘t Is bloedstroomsel. Het is goud-geel, indisch geel en cadmiumlicht met stralend vermilioen en oranje, wemelt als één kleurregen uit den gezengden

hemel. Het zijn vlokken gloed, brandende verpatsen gegist, doordanst van ultra-marijn-violetjes, licht, hel en ongedekt van glans-werkingen. Roode okers, gele okers en kobalt. – licht. – Wat stelt ‘t voor? De zomerdag, buiten en op z’n brandendst. – Alweer wou Mondriaan schilderen, niet den molen als mooien molen, niet de kleur, de lucht, het licht, de boomen of atmosfeer, als mooie boomen, mooie luchtkleur, maar het sensatie-moment van de hoogste dag-gloeïng.”⁴⁸

Kleurrijke decadentie

Hoewel Evenepoel en Sluijters kritiek kregen dat zij meer naar de natuur moesten kijken, was dat geen vrijbrief voor kunstenaars die dat wel deden. Ook Mondriaan moest het ontgelden. Het felle kleurgebruik in zijn luministische schilderijen werd door critici evengoed gezien als een symptoom van de geesteszieke samenleving. Frederik van Eeden – die eerder nog enthousiast publiceerde over de felle kleuren van Vincent van Gogh – schreef in 1909 naar aanleiding van de tentoonstelling van Mondriaan, Sluijters en Spoor bij de kunstenaarsvereniging St. Lucas in Amsterdam: “Bij Mondriaan is de val tragisch en ontzettend. Zijn oorspronkelijke begaafdheid is het grootst, en zijn val het diepst. In zijn oudere periode zijn waarlijk prachtige motieven. Zijn visie van de natuur is grootsch en nobel. Zijn kleur is hier en daar wonder-mooi [...] Wie toen zijn hoofd op hol heeft gebracht is niet geheel duidelijk. Vermoedelijk Van Gogh. Maar duidelijk is dat hij, vrij van alle schoolschheid geworden, totaal het evenwicht verloor en op ‘t afschuwelijkst aan ‘t kladden is gegaan. Alle decadence verraaft zich ‘t eerst in het kleurgevoel. Ook bij de chronische decadence van een geheel volk zien we de fijne kleurensin het eerst verzwakken. Bij Mondriaan openbaart zich dit symptoom in een ontzettende orgie van de meest rauwe, barbaarsche en felle kleuren, die hij bij elkaar kon smeren.”⁴⁹ Uit deze recensie wordt nogmaals duidelijk hoe het gebruik van felle, ‘barbaarsche’ kleuren in verband werd gebracht met decadentie en een degeneratie van de samenleving.

Uiteindelijk is ook *Molen bij zonlicht* een intense weergave van de ervaring van een plek op een bepaalde tijd. Het is de verbeelding van het moment zoals Mondriaan dit ervoerde. Voor Sluijters en Van Dongen was dit op dat moment een doel op zich. Maar voor Mondriaan was het slechts een fase in zijn ontwikkeling. Een belangrijke fase, dat wel. Hij zocht echter naar een manier om dieper te kunnen doordringen tot de ‘kern der dingen’. Mondriaan wilde met kleur en vorm een universele kunst maken die de overgang verbeeldde van de materiële naar een vergeestelijkte wereld. In een brief als reactie op de lyrische recensie van Querido

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Molen; Molen bij zonlicht, 1908
Olieverf op doek
114,8 x 87 cm,
Gemeentemuseum Den Haag



schreef hij in 1909: “Voorloopig althans wil ik mijn werk laten blijven op het gewone zintuigenterrein, want daar leven we nog in. Maar toch kan kunst een overgang reeds vormen tot fijnere regionen: ik noem het misschien verkeerd geestelijke gebieden, want alles wat vorm heeft, is nog niet geestelijk heb ik gelezen. Maar ‘t is toch de omhooggaande weg, van de stof af.”⁵⁰ Het was een aankondiging van wat komen ging.

De keuze van het landschap als onderwerp kwam weliswaar voort uit zijn eigen ontwikkeling, het was ook essentieel in zijn streven om een tijdloze en universele kunst te maken. Een schilderij als *Bal Tabarin* van Sluijters is door zijn visueel herkenbare uiting van een specifiek moment in de tijd direct ook een historisch document. Het onderwerp zelf is niet tijdloos. Vanuit die gedachte is het begrijpelijk dat Mondriaan de nieuwe wereld niet verbeeldde. Dit betekende overigens niet dat hij zich van de samenleving afwendde. Hij was een groot liefhebber en deelnemer van de nieuwe tijd. Het feit dat het landschap als onderwerp in de artistieke ontwikkeling van Mondriaan zo’n essentiële rol speelde, staat niet op zichzelf.⁵¹ Ook Monet, Cézanne, Signac, Van Gogh en Matisse maakten in de natuur de meest cruciale fases in hun ontwikkeling als kunstenaar door.⁵²

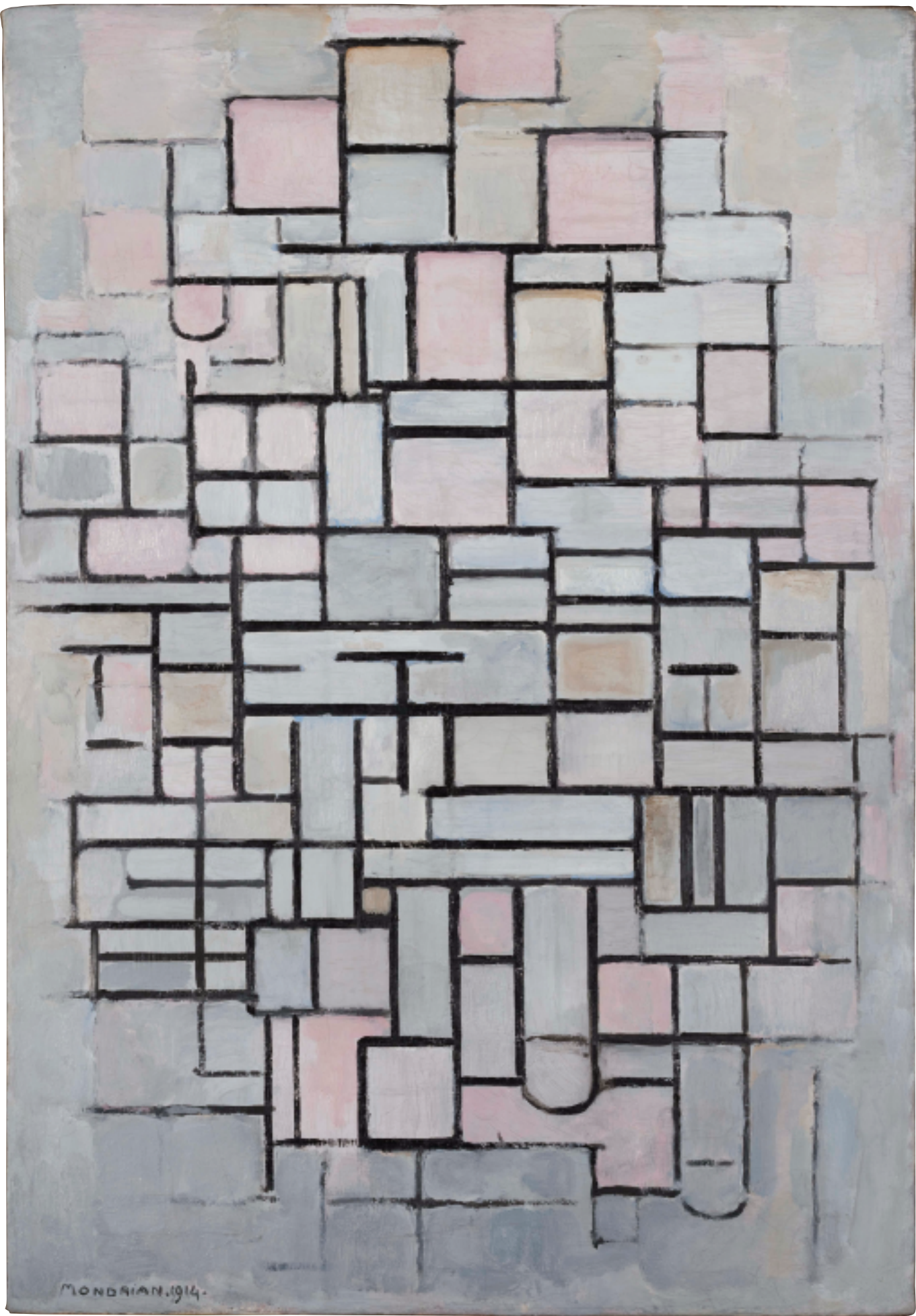
Het fundament der dingen

Dat Mondriaan verder wilde waar Sluijters gebleven was, werd door critici opgemerkt maar niet gewaardeerd. Het geïllustreerd weekblad *De Kunst* schreef in 1910: “Nu vraag ik mij af [...] móet Mondriaan zoeken naar nieuwe wegen, naar nieuwe uitdrukkingsmethoden; heeft een kunstenaar als hij dat nodig? Ik zou antwoorden van neen; nodig is het in geen geval, zelfs niet gewenscht. Maar moet ik er dan opzet achter zoeken, reklame-zucht? Of spruit het voort uit zijn karakter? Opzet en reklame-zucht mag ik niet aannemen [...] Eerder denk ik dat zijn verbeelding, zijn idée-fixe, zijn suggestie, zijn wil om iets anders te maken dan anderen, hem zóó ver heeft gebracht, dat hij de grens van het gemotiveerde, van het te verklarene, het bereikbare, heeft overschreden en vervallen is in . . . het ziekelijke. En nu ben ik waar ik wezen moet: de wijze waarop Mondriaan ons de grootheid der natuur, de diepte van karakters, het trillen van licht, het warrelen van kleur, wil doen gevoelen, — die wijze, die methode, dat systeem wijst op iets ziekelijks, iets abnormaals! Het is geen schilderkunst meer, het is zelfs geen kunst meer [...] Het is niets anders dan wetenschap, scheikunde, toegepaste chemie en physica.”⁵³ Maar wat Mondriaan deed was geen wetenschap, het was geen scheikunde, geen toegepaste chemie en ook geen physica. Het was



oo Rik Wouters (1882-1916)
Zelfportret met zwarte ooglap, 1915
Olieverf op doek
102 x 85 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Composition No. IV
(Compositie No. IV), 1914
Olieverf op doek
88 x 61 cm
Gemeentemuseum Den Haag



een zoektocht naar wat hij noemde ‘het fundament der dingen’ dat hij niet wilde bereiken door toepassing van de wetenschap, maar door te kijken, te voelen, te denken en te doen. Hij streefde daarbij naar een synthese tussen filosofie en schilderkunst. In zijn brief aan Querido schreef hij: “Ik geloof zoo, dat u ook ‘t groote verband erkent tusschen filosofie en kunst, en juist dit verband ontkennen de meeste schilders.”

De zoektocht van Mondriaan leidde hem uiteindelijk naar de abstracte kunst die in veel opzichten als een radicale breuk, maar ook als een logische stap met de voorgaande periode gezien kan worden. Het schilderij *Composition No. IV* (Compositie No. IV) toont de ontwikkeling van Mondriaan een aantal jaar na zijn luministische periode. (afb. 33) Feitelijk is het schilderij een abstrahering van de werkelijkheid, zoals ook een schilderij als *Zelfportret met zwarte ooglap* van Rik Wouters dat is.⁵⁴ (afb. 34) Een vergelijking van deze twee schilderijen maakt inzichtelijk hoe het proces van de bevrijding van kleur in Nederland veel radicaler verliep dan in België. Wouters was degene in België die van de ‘generatie 1880’ het meest extreem gebruik maakte van de kracht van kleur. Maar ondanks zijn uitbundige en intense kleurgebruik maken zijn schilderijen zichtbaar dat hij oorspronkelijk als beeldhouwer was opgeleid. Zijn voorstellingen blijven uiteindelijk altijd ruimtelijk. In tegenstelling tot het luminisme van Jan Sluijters, Kees van Dongen en Piet Mondriaan, bij wie kleur loskwam van de visuele werkelijkheid om in het platte vlak een diepere betekenis te kunnen verbeelden. Mondriaan ging daarin het verst. Hij wilde het materialistische aspect terugdringen en het geestelijke vergroten om zo tot een universele kunst te komen.

Met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog verstomde het kleurenexperiment in Europa. Nederland bleef neutraal. Ook voor de kunsten. Doordat veel buitenlandse kunstenaars naar Nederland vluchtten, vond hier ironisch genoeg in een tijd van oorlog en ellende, een culturele opleving plaats. Belgische kunstenaars als Gustave de Smet, Frits van den Berghe en Rik Wouters maakten hier belangrijke artistieke ontwikkelingen door waarmee zij na de oorlog op hun beurt weer de Belgische kunst beïnvloedde. Maar de culturele opleving in Nederland had niets meer te maken met het experiment van kleur zoals Europa dat in het voorafgaande decennium doormaakte. Nadat veel kunstenaars met veel enthousiasme naar het front waren getrokken om definitief af te rekenen met de oude samenleving, werden al snel de gruwelijkheden zichtbaar. Het experiment van kleur verstomde. Het vuur was gedoofd. Toch was het in Nederland dat

Mondriaan na terugkomst uit Parijs de kleur definitief bevrijdde. Hoe radicaal de stap naar abstractie ook lijkt, hij was zorgvuldig voorbereid. Het kan geen toeval zijn dat de definitieve breuk met de visuele werkelijkheid uiteindelijk tijdens de oorlog - buiten de stad - in het neutrale Nederland plaatsvond. Andere tijden, creëren nieuwe werelden.

oo Gustave de Smet
Maannacht met sneeuw, 1917
Olieverf op doek
73 x 81,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



Het was de lijn die
de kleur bevrijdde



De grote doorbraak van Mondriaan rond 1907 naar een nieuwe opvatting van het beeld maakte hem tot aarts-vader van het modernisme. Het moment is meestal beschreven als een plotselinge, bewuste en vrije keuze in de richting van een nieuw kleurgebruik. De kunstenaar reageerde daarbij op wat hij tegenkwam in zijn directe omgeving. Hij leerde het werk van internationale kunstenaars kennen, hij werd beïnvloed door de kleurenleer van Goethe of hij probeerde aansluiting te vinden bij Hollandse kunstenaars die de ramen open-den, waardoor een frisse wind vanuit Parijs Nederland kon bereiken. Vanuit het werk zelf dient zich een andere benadering aan. Het nieuwe was voor een kunstenaar als Mondriaan vooral een vorm van herkennen, van wat alleen vanuit het eigen werk kon worden verklaard. Het is daarom zaak de ontwikkelingen in het werk van 1905 tot 1908 nauwkeurig te analyseren. Door maar half begrepen uitspraken van de kunstenaar zelf, in interviews en autobiografische teksten aan het eind van zijn leven, is Mondriaans grote doorbraak beschre-ven als een plotselinge ontvankelijkheid voor een nieuw kleurgebruik. Hoewel in Uden in 1904 het kleurgebruik al aanmerkelijk veranderde, bleek Mondriaan vooral het tekenen in 1906 en 1907 naar een ander niveau te hebben getild, ruim voordat hij in staat was de kleur een andere rol te geven in het schilderen. Het tekenen veranderde het schilderen. Veranderingen in zijn teken-stijl maakten hem bewust van ritme en balans, van beweging en van energie, van een schoonheid die meer in het materiaal gezocht moest worden dan in de afbeeldende of symbolische functie van dat materiaal.

Kijken

Eerst had hij vooral stilgestaan. Alleen maar gekeken. Het ruisen van de bomen. De nauwelijks merkbare beweging die dat veroorzaakte. Alsof niet de kruinen bewogen maar hij zelf een beetje wankelde. Een vrijwel gesloten kruin van dennentakken stond boven hem, hoog weg, zachtjes wiegend, ook al was er eigenlijk geen wind. Nergens iemand. De zomeravond zinderde nog na. De bomen reikten met hun eindeloze stammen omhoog. Een laatste heldere lucht nog, laag boven de onzichtbare horizon, ergens achter de bomen. Geen lichtstralen meer. De laatste schemering. Van onderen, de zon al weg, maar toch nog scherp. Weinig lucht te zien, alleen nog kleine stukjes hier en daar als hij het hoofd in de nek legde. Naar boven toe dan het steeds donkerdere blauw van de nachthemel, naast het donkere bruingroen van de naalden en de takken. Juist het minieme contrast, dat dicht tegen elkaar aanliggende diepe groen en blauw, maakte de gewaar-wording ongrijpbaar. Een lichte verschuiving met een



P. 00
oo **Piet Mondriaan** (1872-1944)
Duin II (detail), 1909
Olieverf op doek
37,5 x 45,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo **Jac. Vetter** (1877-1955)
Portret van Piet Mondriaan, 1907
RKD - Nederlands instituut voor
kunstgeschiedenis

oo **Piet Mondriaan** (1872-1944)
Devotie, 1908
Olieverf op doek
94 x 61 cm
Gemeentemuseum Den Haag



grote visuele werking. Indrukwekkend. Onmetelijke ruimte. Tijdloos. Of beter: uit de tijd getild. Het kijken kwam zo tot zichzelf. Geweldig was dat. Alleen maar kijken. ‘Aanschouwen’ noemde hij dat vaak wel, een beetje plechtig, om het kijken van de kunstenaar te onderscheiden van de gewone, alledaagse beleving. Het kijken werd in het aanschouwen boven zichzelf uitgetild. Donker en wat duister. Geheimzinnig ook. Alsof het kijken ruimte maakte voor iets wat alleen maar van de geest was, los van het denken. Dat boven het denken uitsteeg. Werd een bos daarom dan zo iets als een kathedraal, in de beleving? Weg van het materiële, in ieder geval. In de langzaam omhoog-kruipende donkerte vielen alle contrasten weg. Details trokken zich terug. Overdag hadden ze joelend geje-geld om zijn aandacht. Nu vielen ze stil en nestelden ze zich in het donker van de nacht. Zelfs de lage zon was nog steeds heet geweest. Onder de dennen vertaalde de hitte zich toen nog als geur. Een mengsel van bos-grond, hars en dennennaalden. Dat viel nu ook allemaal weg en maakte plaats voor onbekende, zoete geuren van de nacht. De scherpe tekening van de bomen verloor zich wat, in een wazigere atmosfeer, zich voor-bereidend op wat komen ging. De hevige contrasten van de dag vervaagden. Contouren werden zachter. Alsof de dag de adem verder maar even inhield, moed verzamelend, zich opmakend voor een nieuwe dag. Duisternis trok de avond binnen. Bovenin waren de kruinen van de dennen al bijna in de nacht.

Hij pakte zijn schetsboek en zijn potlood en maakte een snelle schets, eigenlijk meer wat aantekeningen. Hij noteerde wat hij zag, verzamelde de ingrediënten voor later, een constructie, een herinnering, zodat hij die ooit zou kunnen gebruiken, in zijn atelier, als uitgangs-punt voor een werk. De omhooggaande beweging van de bomen, de elegante, trage curves van de stammen, de hoge kruinen, het web van de vertakkingen, de vreemde worteling van elke boom in de bosgrond, met knoestige, woeste bulten die de bosgrond leken om te woelen. De ruimte ook die dat alles teweegbracht, en tegelijk de mysterieuze donkerte die neerdaalde over het geheel. Het lage licht. Het deed hem denken aan tekeningen die hij vijf jaar eerder had gemaakt van een toen winters beukenbos, in natuurgebied de Bekendelle bij Winterswijk even verderop (afb. ○○). Daar was hij toen vooral geïnteresseerd in de weergave van het eigenaardige, oranjeachtige licht, dat leek te stralen van de bladeren op de bosgrond. Een beetje een griezelig licht. Onaards. Licht dat een eigen bron leek te hebben. Daar werd het bos ook spiritueel, geestelijk. Hij had de tekening nog in zwart krijt uitgevoerd op wit papier, met witte hoogsels, op zoek naar hetzelfde effect. Hij had die toen cadeau gedaan aan Albert van



○○ Piet Mondriaan (1872-1944)
Bos, 1899
Watersverf en gouache en papier
45,5 x 57 cm
Gemeentemuseum Den Haag

○○ Piet Mondriaan (1872-1944)
Bos, 1899
Potlood, kleurpotlood,
zwart en wit krijt op papier
30,6 x 40,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

○○ Piet Mondriaan (1872-1944)
Avondlandschap, ca. 1908
Olieverf op doek
64 x 93 cm
Gemeentemuseum Den Haag



den Briel. Op dit moment, nu, oog in oog met dit zomerse bos, wist hij niet precies wat hem zo trok. Het majestueuze misschien, grillig en groots tegelijk. Of ook hier het licht? Uitdovend. Waardoor optisch de verhoudingen veranderden. Volle realiteit.¹ Overal verdwijnende details, maar het was zaak die ondergeschikt te maken aan het geheel. Ze alleen nog fluisterend aanwezig te hebben. Hij bedacht wat hij met het schetsje zou kunnen gaan doen. Misschien was het goed te proberen er een grote tekening van te maken. Echt groot. Het indrukwekkende zou daarmee goed uitkomen, en misschien zou het ook mogelijk zijn de beweging, de vormen en de kleur te vangen in de grote contour die de gewaarwording domineerde. Detail én overweldigend geheel.

Hij wandelde verder. Het was een prachtige zomerdag geweest. Hevige zon, weinig wolken, blakerende hitte op de heidevelden. Rondlopend was hij aan de andere kant van de uitgestrekte heide van het eenzame Drienensche veld gekomen. Na een tocht die eindeloos leek, was er een holle zandweg. Steeds nieuwe vergezichten. Rechte eiken- en beukenlanen. Zandsporen en klaphekken. Breed tussen de bomen liggende boerderijen, met kippen op het erf die zich wasten in het hete zand en kinderen die voorzichtig kwamen gluren vanuit de wijde deuren wie die vreemde wandelaar daar was. Zo deed hij dat nu al een paar weken. Een koe die loeide. Achter een greppel het graan. Dan weer over smalle kronkelpaden, die zich verloren in zandige verstuivingen en bos. Zacht golvend terrein, met veel hagen en struiken. In de middag was het heet en stil geweest, zinderend. Van de vlakte was hij naar een van de grote bossen gevoerd. Nu was het vol in de avond. Het werd langzaam koel. Dauw diende zich aan. Een schijn van wind toen in de donkerte van dat bos. Laat thuis, heet, moe, hongerig en dorstig.

Zo maakte hij lange dagen, gevuld met kijken. Ook 's avonds, of beter, in de nacht. Dan kon hij bij een schaapskooi op de heide onder een groep bomen totaal de tijd vergeten. Bij maanlicht. De rust van het landschap was dan onwaarschijnlijk en zette al zijn zintuigen wagenwijd open. Op die momenten was hij te klein om alles te bevatten. Buiten alle plaats en tijd. Hij zag alles als één geheel, en tegenover al het menselijke willen zag hij, als dat wegviel, een glimp van het onveranderlijke, waardoor hij de eeuwigdurende puls van de natuur voelde. De kleuren vielen weg in de donkerte en het bleke maanlicht gaf alleen nog een hint van het rood van het pannendak, dat zich nauwelijks onderscheidde van het zachte grijsgeel van het rieten dak. De wei om de kooi heen baadde in zachte oker, terwijl de stammen en de grote kruinen van de bomen blauwig grijs oplichtten in het maanlicht. Alles werd

immaterieel dan. Mondriaan keek en keek. En alles kwam zomaar naar binnen. Hij moest eraan denken hoe hij van jonkheer Six op de Rijksacademie, nu bijna tien jaar geleden, had begrepen dat de Duitse filosoof Schopenhauer die manier van kijken omschreef als belangeloos. Schopenhauer ving die speciale manier van kijken in het mooie woord *Anschaung*. Vandaar natuurlijk dat Mondriaan het plechtstatige woord 'aanschouwen' zo graag reserveerde voor het beeldende zien. Schopenhauer gebruikte *Anschaung* om de verbinding te markeren tussen het kijken (het verzamelen van data) en het weten, het bewustzijn. Daar zat vanzelfsprekend een component in van eigenbelang, voor elk individu, want iedereen doet alles in de eerste plaats om er individueel beter van te worden. Maar in het *esthetische* zien, als alles – zoals nu – zomaar naar binnen kwam, gebeurde iets bijzonders. Dan viel elk individueel belang weg. Waardoor iets anders naar voren kon komen, een laag in het geestelijke die tot de essentie van het bestaan door wist te dringen. Hij noemde dat steeds vaker het "universeele", omdat het was alsof wat hij zag zich niet in zijn waarneming afspeelde, maar juist daarbuiten, in de wereld zelf. Zijn geest en de materiële wereld daarbuiten wisselden in het *esthetische* zien van positie, zo leek het. Het immateriële van de wereld daar voor hem, de maanverlichte wereld van de schaapskooi, kreeg iets wat louter van de geest was. Van de ervaring. Zoals dat was geweest bij de collectie Mesdag, met dat schilderij van Charles Daubigny (1817-1878), van die schapen in de vroegste uren van de ochtend, dat hij ooit bij een bezoek aan Den Haag had gezien.² Het abstracte van het geestelijke was daar ook op een heel fijne manier zichtbaar, tastbaar, geworden. Nu gebeurde dat weer, in die schaapskooi. Beeldend zou dat in kleur en lijn moeten kunnen worden gereconstrueerd.

Dat vroeg om concentratie. Hij moest eerst verdwijnen in de wereld van de schaapskooi, vreemd genoeg, om er met alle uiterlijk vertoon dat daarbij kwam kijken een kunstwerk van te kunnen maken. Dat dan wel weer het strikt individuele zou weten te overstijgen. De aandacht moest hij sterk richten, want alleen op die manier kon hij meester blijven over het handelen, de waarneming vertalen naar het beeld. Daarom deed hij deze tochten het liefst in zijn eentje. Alleen met zijn schetsblok en een potlood. En wat brood, beleg en een beetje drinken. Die proviand was hem meegegeven door het dienstmeisje van de vermogende familie Hulshoff Pol, die in Hengelo een grote villa had vlak bij het station. Mondriaan logeerde daar, in boerderij De Waarbeek, vlak buiten de bebouwde kom. Het was een kapitale traditionele boerenhoeve, waar hij fijn kon werken in het splinternieuwe atelier

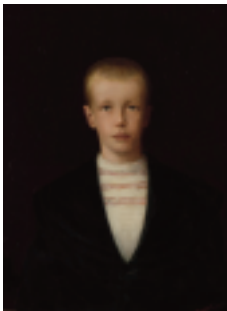
oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Aäronskelk;
Blauwe bloem, 1908-1909
Olieverf op doek
46 x 32 cm
Gemeentemuseum Den Haag



van Albert G. Hulshoff Pol (1883-1957), die Mondriaan een jaar eerder had leren kennen via de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae. Elf jaar jonger was Hulshoff Pol, en hij keek op tegen Mondriaan. Hij was een leerling van Arnold Gorter, de voorzitter van kunstenaarsvereniging St. Lucas, met wie Mondriaan als archivaris van het bestuur veel te maken had.³ Mondriaan had in augustus 1905 ook de portretten geschilderd van twee kinderen van de oom van Albert Hulshoff Pol, een militaire arts die over was uit Nederlands-Indië.

Het atelier

Dat atelier van Hulshoff Pol was geweldig, en Mondriaan kon daar flink uitpakken. In 1905 had de vader van Albert Hulshoff Pol een vergunning gevraagd om de aangebouwde *endskamer* van De Waarbeek om te vormen tot een groot atelier voor zijn zoon. Mondriaan werd zelfs de eerste gebruiker. En hij had er nogal de ruimte. Hoe vaak Mondriaan naar Hengelo toe ging om er te werken is onbekend. Hij keek er in oktober 1906 een paar weken rond. Maar er zijn ook aanwijzingen dat hij er met Albert Hulshoff Pol al eerder was, in de zomer, en dat het idee voor de tekening van het bos toen geboren werd. Ook keerde hij in 1907 en 1908 een aantal keer terug naar de omstreken van Hengelo, maar wanneer dat dan precies was, blijft onduidelijk. Het is opvallend dat Mondriaan direct na zijn eerste verblijf in Twente een aantal grote tekeningen tentoonstelde: *Avond* en *Dennebosch*, de eerste in oktober 1906 bij Arti, de andere in mei van het jaar daarop, bij St. Lucas. Ze waren het beginpunt van een bijzondere groep tekeningen op een uitzonderlijk groot formaat die een belangrijke, tot nu toe nooit beschreven of opgemerkte schakel zouden gaan vormen in de ontwikkeling van Mondriaans werk in die jaren. Dat tot op heden deze tekeningen niet de aandacht hebben gekregen die ze verdienen, ligt aan het feit dat sommige tot aan zijn dood in bezit van de kunstenaar bleven en daardoor vrij laat op de markt kwamen, om vervolgens geruisloos in verzamelingen te verdwijnen. Andere werden al veel eerder verworven door privépersonen die ervoor zorgden dat ze ondergebracht werden in koesterende museale collecties. Ze vielen nooit op, als groep. Toch moet Mondriaan in New York nog met een van zijn bezoekers, Jimmy Ernst (1920-1984), de zoon van Max Ernst (1891-1976), gesproken hebben over het belang van die tekeningen voor de ontwikkeling van zijn stijl.⁴ Het gaat om ten minste vijftien tekeningen, allemaal hoger dan 60 cm en sommige breder dan een meter – soms zelfs anderhalve meter. De meeste maakte Mondriaan met zwart



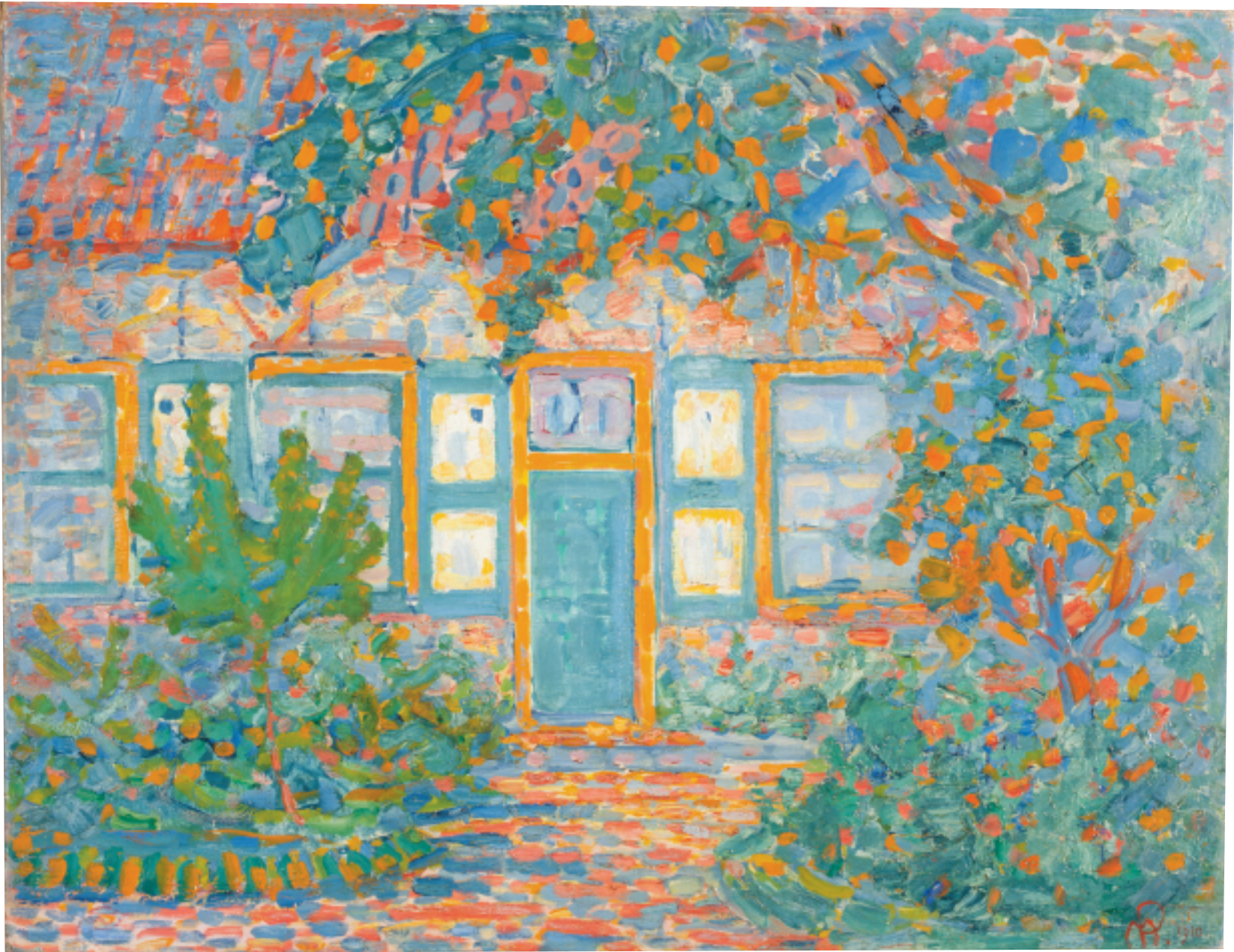
oo Boerderij 'De Waarbeek', waar Piet Mondriaan en Albert Hulshoff Pol ca. 1906-1908 atelierruimte hadden
Gelatinezilverdruk
RKD – Nederlands instituut voor kunstgeschiedenis

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Avond, 1906
Houtskool, krijt en waterverf op papier
74 x 98 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Portret van J.P.G. Hulshoff Pol, ca. 1905
Olieverf op doek
75 x 55,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Portret van D.J. Hulshoff Pol, 1905
Olieverf op doek
75 x 55,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Huisje bij zon, 1909
Olieverf op doek
52,5 x 68 cm
Gemeentemuseum Den Haag



krijt en houtskool, maar sommige werkte hij op met rood conté, of met sanguine, transparante waterverf of alleen met waterverf. Het lijkt erop dat Mondriaan, toen hij een keer in Twente de smaak te pakken had gekregen, ook in zijn atelier in Amsterdam een tijdlang grote tekeningen ging maken.

De verhouding tussen tekenen en schilderen in de Nederlandse traditie verdient hier wat meer aandacht. Mondriaan-deskundige Robert Welsh beschreef de relatie tussen de tekeningen en de schilderijen bij Mondriaan vanuit een 19de-eeuwse Franse academische traditie.⁵ Dat was ook de traditie waarin Mondriaan, in Amsterdam, zijn onderwijs genoot. In die traditie waren tekenen en schilderen streng gescheiden. Tekenende was wat er gebeurde ter voorbereiding op een schilderij, om een idee uit te werken op papier. In de Hollandse traditie vanaf de 16de en al helemaal vanaf de 17de eeuw lag dat totaal anders. Tekenende en schilderen waren daar in één doorgaande lijn praktisch verbonden met het omzetten van het geziene naar het geconstrueerde. Alleen de middelen verschilden. Een kunstenaar kon schilderen met houtskool en tekenen met de kwast. Mondriaan was meer onderdeel van *die* traditie dan van de academische. Om het ruw te zeggen: de Rijksacademie had geen vat gekregen op wat Mondriaan geleerd had in zijn jeugd en bevestigd had gezien in de omgeving van Willem Maris. In de academische traditie was tekenende een verheven stadium in het ontstaan van het kunstwerk. De plaats waar zich de goddelijke vonk voltrok. Waar tekenende de vorming van het idee inhield, in theorie en praktijk. Tekenende vormde zo de eigenlijke kern van het creatieve proces. Daaruit volgde dat de tekenkunst een grote zelfstandigheid werd toegekend. Schilderen betekende vooral uitvoeren. In de 17de-eeuwse Hollandse traditie was dat volstrekt anders. Schilderen en tekenende waren twee verschillende methodes. Die opvatting bereikte tamelijk ongeschonden de 19de eeuw van de Haagse school. Mondriaan werkte in die traditie en niet in de Franse academische, en daarom is in de meeste teksten over hem de verhouding tussen tekenende en schilderen hiërarchisch begrepen: het schilderen kwam na het tekenende. Omdat Mondriaan in zijn vroege werk tekenende en schilderen voortdurend simultaan, naast elkaar en door elkaar gebruikte, kwam Welsh in zijn artikel tot de conclusie dat bij Mondriaan een functieverwarring optrad tussen beide media. Soms vormden tekeningen zich als schilderij – zoals in *Avond* – en soms werd een schilderij een tekening, zoals in het latere, kubistische werk. Er zijn nog andere voorbeelden aan te wijzen, juist na 1907, na de fase van de grote tekeningen. Zo is *Bosch; Bos bij Oele* eigenlijk een grote tekening, net als *Bomen aan het Gein*:



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Dennebosch, 1906
Zwart krijt op papier
111 x 67 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Bosch; Bos bij Oele, 1908
Olieverf op doek
128 x 158 cm
Gemeentemuseum Den Haag



opkomende maan. En heeft een doorwerkte pastel als *Boerderij Geinrust* of een uitgewerkte tekening als *Boerderij* de rijkdom van een schilderij.

Formaat

Wat Mondriaan boeide aan het grote formaat is met- een goed te zien aan de tekening die hij in oktober 1906 onder de titel *Dennebosch* tentoonstelde. Het formaat gaf de kunstenaar niet alleen de mogelijkheid de schaal op te schroeven, wat een overweldigend effect teweeg- bracht. Alsof de kijker zelf in het bos stond. Die kathedraal. Dat effect zal Mondriaan waarschijnlijk op het oog hebben gehad – het zou zelfs de eerste aanleiding kunnen zijn geweest. Maar het grote formaat daagde de kunstenaar vervolgens ook uit tot iets anders. Tot lange lijnen en tot het afstemmen van de op het papier ver uit elkaar liggende tonen en waarden. En het lichaam van de kunstenaar zou erdoor tot beweging worden aangezet. Naar voren stappen om te tekenen, naar achteren stappen om te zien wat er gebeurde. Bij een kleine tekening was dat anders. Daar was de relatie tussen oog, hand en het krijt dat het papier raakte direct. Een kortegolffrequentie. Mondriaan werd door het formaat uitgedaagd het vel papier te bespelen zoals een dirigent een orkest leidt. Met verschuivingen en aanpassingen links en rechts, boven en onder, en voor en achter, overal en alles tegelijk. De lijn die iets wilde voorstellen, die de contour van een boom wilde aangeven, of een tak, een kruin, die de donkerte van lucht of een deel van de bosgrond wilde worden, ging plotseling in de beweging van het maken ook iets anders voorstellen en werd abstracter. Die lijn gaf uiteraard, als altijd, ongeacht het formaat van het vel papier, antwoord op andere lijnen en tonen. Maar bij een tekening als *Dennebosch* begonnen de lijnen en tonen tijdens het maken door het formaat ook ant- woord te geven op de bewegingen van de maker, op de beweging van het maken. Onbedoeld introduceerde Mondriaan zo argeloos een element van dans, van een cadans in de geïntensiveerde lijn. De beeldstructuur kreeg door dit lichamelijke een vloeiende, natuurlijke gedaante. Dat toonde zich in het resultaat als een hechtere organisatie. In *Dennebosch* ondernam een lijn ineens een tochtje dat min of meer losstond van de voorstellende functie, maar dat wel ongekend spannend was in de beweging en bijdroeg aan het geheel, zoals onderlangs, in de horizontale lijnen op de bosgrond. Ook kregen arceringen plotseling een adem, die klopte met de beweging waaruit ze voort- kwamen. En kreeg een grotere of minder grote druk van het krijt op het papier een zelfstandigheid die fijn was om te beleven, zowel in het maken als in het bekijken.



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Boerderij Geinrust, ca. 1906
Houtskool, zwart en rood krijt op papier
47,5 x 65 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Boerderij Geinrust, 1907
Waterverf op papier
31 x 41 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Geinrust, ca. 1906-1907
Houtskool, waterverf en pastel op papier
43 x 64 cm
Particuliere collectie, Nederland

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Rij van elf populieren in rood, geel, blauw en groen, 1908
Olieverf op doek
69 x 112 cm
Collectie Museum de Fundatie, Zwolle en Heino/Wijhe



Waar Mondriaan zich als elke tekenaar op het formaat van een klein velletje papier kon verliezen op de vierkante centimeter – weg van de wereld –, daar werd op een groot vel papier het lichaam van de maker juist *onderdeel* van de wereld, en ‘leende’ hij, in het maken, zijn lichaam aan de wereld, zoals dat genoemd zou kunnen worden.⁶ Arceren werd op dat grote formaat bewegen, letterlijk en figuurlijk. Tekenen werd op een andere manier toveren dan op een illusionistische manier, want onvermoede betekenissen kregen gestalte als een fysieke beweging, in de ruimte. Dat kwam vloeiend, als vanzelf tot stand, in de puls van het werk. In *Avond*, een tekening die al verder was dan het rudimentaire *Dennebosch*, kon Mondriaan de tegenstellingen in dit ritmische spel uitbuiten: de gradaties grijs en zwart in een gedoezelde kruin konden opeens extra aangezet worden met een dansende, de buitenvorm van het grijs net niet volgende, zwarte lijn. In vlak gedoezelde passages in steeds wisselende grijs-tinten creëerden de korte haaltjes van een gum licht en beweging. De planken in de wand van de schaapskooi vormden een mooi, struikelend timbre. De dunne, lange, horizontale lijnen die tekening gaven aan het hobbelige weiland kregen een mooi tegenwicht in korte, achteloze haaltjes die graspollen voorstelden, maar die tegelijk een aangename motoriek introduceerden, onderlangs de tekening, waarop de rest van een wereld gebouwd kon worden. Vluchtig met houtskool getekende rondjes die bloemen voorstelden, gaven daarbinnen dan weer een heel eigenstandig tempo aan. Verfraaiing kreeg hier inhoud. Het gaf niet alleen uitdrukking aan een wereld, maar toverde die ook nog eens op een speciale manier tot leven. Het was een belangrijk moment. Het maken van een tekening – het distribueren en organiseren van lijnen en (suggesties van) kleuren op een plat vlak – werd zo – op groot meer dan op klein formaat – een overeenkomst zoeken tussen het lichaam en de wereld, het in harmonie brengen van het lichamelijke en het geestelijke. Als Mondriaan later schreef: “Dit is het schoone in het leven, dat de mensch in harmonie is met zijn eigen ziening”, dan had hij een dergelijke overeenkomst op het oog.⁷ En: “Steeds moet, in schilderkunst, een rythme van kleur en lijn ons werkelijkheid doen voelen.”⁸ Dat is exact hoe *Dennebosch* en *Avond* werkten. Alles spande in deze tekeningen *in de vorm* samen, om een overweldigende werkelijkheid in beeld te brengen. Die werd tastbaar doordat de dynamiek van de beeldtaal aanstekelijk werkte en de toeschouwer in beweging bracht.

Tentoonstellingen

Hoe Mondriaan erbij kwam om zijn vaardigheid in het tekenen zo te perfectioneren, blijft een kwestie van gissen. Misschien was het simpelweg het plezier dat komt met vakmanschap. Hij ging op in zijn werk. Maar ook waren er in Amsterdam tentoonstellingen geweest, in 1905, met veel tekeningen, van Vincent van Gogh en Kees van Dongen, en die kunnen Mondriaan ertoe hebben aangezet om het avontuur van die vaardigheden verder uit te diepen. Van Gogh was te zien in een groots overzicht, in zes zalen op de eerste etage van het Stedelijk Museum. Samensteller was Willem Steenhoff (1863-1932), die net als assistent op de afdeling schilderkunst van het Rijksmuseum tot onderdirecteur was gepromoveerd. Hij ging veel met jonge kunstenaars om en schreef kritieken voor tijdschriften en weekbladen. Steenhoff had ervoor gekozen het hele oeuvre te tonen, dus niet alleen het vroege werk maar ook, voor het eerst in Amsterdam, het late Franse werk. En veel tekeningen – er waren er maar liefst tweehonderd opgenomen in de tentoonstelling. In de kranten verzekerden de Amsterdamse critici elkaar ervan dat het zaak was bij het zien van dit late werk de herinnering aan wat schilderkunst hoorde te zijn los te laten.⁹ Van Gogh was een eerlijk mens die wilde weergeven zoals hij zelf meende dat er het beste uitdrukking kon worden gegeven aan de beelden die zijn geest beheersten. “Voor al, lach niet, veroordeel niet om één schilderij, één werk.”¹⁰ Van Gogh was een apostel geweest, een roepende. Dat was taal die de Amsterdammers begrepen. Naar een apostel kon je maar beter luisteren. In de catalogus stonden ook een paar brieven, waarin Van Gogh precies uitlegde aan zijn broer wat hem bewoog. Mondriaan moet dat een geweldig idee gevonden hebben. Door brieven te schrijven kon de kunstenaar zijn publiek op een heel directe, persoonlijke manier inzicht geven in wat hem ten diepste bewoog. Het was een uitstekend instrument om zonder al te opzichtig verklaringen af te leggen toch iets te kennen te geven van de bedoelingen. Ook zal Mondriaan het roerend eens zijn geweest met wat criticus en kunstenaar Johan Gosschalk schreef in de inleiding. Gosschalk citeerde, met diens instemming, een Franse criticus die had beweerd dat het geen zin had één enkel schilderij van Van Gogh te zien; dat alleen door alles te zien een beter begrip van het werk tot stand kon komen. Ontwikkeling was immers alles. Alleen daarin konden de diepere bedoelingen van een kunstenaar worden gelezen.

Juist de late tekeningen van Van Gogh konden Mondriaan op dat moment van de ontwikkeling van zijn techniek iets leren over de uitdrukkingmogelijk-

oo Vincent van Gogh (1853-1890)
Papaverveld, juni 1890
73 x 91,5 cm
Olieverf op doek
Gemeentemuseum Den Haag,
bruikleen Rijksdienst voor het
Cultureel Erfgoed



heden van een geaccentueerd gebruik van de suggestieve lijn en de contour, en met terugwerkende kracht zeiden ze ook iets over het bijzondere karakter van de vroege tekeningen. In die vroege tekeningen overheerste een lijn die in zijn motoriek het psychische naar een objectief niveau tilde. Maar in de late tekeningen keerde de waarneming zich binnenstebuiten en verloor Van Gogh zich in korte, energiek naast elkaar geplaatste haaltjes, in stippels, in de vertragende beweging van lange lijnen en in kordaat herhaalde dwarrelingen (afb. oo), daarmee een wereld oproepend die aan alle kanten knetterde van het licht en van de beweging, niet alleen letterlijk maar ook figuurlijk, in symbolische zin, omdat verfraaiing ook hier inhoud werd. Van Goghs tekeningen waren expansief, alsof ze uit hun voegen barstten van de energie, en tegelijk waren ze zeer ingehouden als het om de bouw ging, om de structuur. Er was in alle lawaai van streep en stippel een evenwichtige verhouding, zo moet Mondriaan hebben geconstateerd. De wijze van uitdrukking had iets. De tekeningen boden een mogelijkheid om los te komen van de beeldtaal van Willem Maris, om het maar eens kort te zeggen. De functie van de lijn in de voorstellingswereld van Maris was een losjes gehanteerd expressief middel in dienst van de voorstelling. Vage, schampende tekenbewegingen waren vooral gereserveerd voor de wind in de wilgen. En witte hoogsele produceerden licht op de flanken van een koe. De tekeningen van Van Gogh leerden Mondriaan dat beweging en tempo, en een stralende werking, ook konden ontstaan als er sprake was van zorgvuldig geconstrueerde tegenstellingen, van contrastwerking. Open lijnen en gesloten lijnen die zelfstandig of juist suggestief werkten, als contour, droegen daar veel aan bij. Als lijnen of contouren binnen het geheel van de tekening gingen antwoorden op andere lijnen, en op de maker en, vervolgens, op de kijker, dan kwam er een dynamiek tot stand die de tekening verlevendigde. Door gradaties en overgangen ontstonden verschuivingen en struikelingen, op het niveau van de beleving en de waarneming. Werkelijkheid en illusie liepen, waar de lijn ritme werd, volstrekt door elkaar.

Dat bleek ook op de tentoonstelling die Mondriaan daarna zal hebben kunnen zien van werk van Kees van Dongen, in mei 1906 in de Rotterdamse Kunstkring. Zoals elke Amsterdamse kunstenaar wist Mondriaan van Jan Toorop via Otto van Rees dat Kees van Dongen in Parijs veel contacten had gelegd, met kunstenaars als Maurice de Vlaminck (1876-1958) en Henri Matisse (1869-1954). Die kunstenaars zouden in het najaar van 1905 bekend worden als ‘les fauves’ – de wilden – vanwege hun exploderende en schreeuwerige kleurgebruik dat elk gevoel voor harmonie om zeep hielp,

geen enkele schatplichtigheid toonde aan de kleuren die de traditie voorschreef, en kennelijk genoeglijk zwolg in kleur als orgie. Maar toen Mondriaan het werk zag in Rotterdam viel hem toch allereerst iets anders op: de vrijheid, de non-conformistische manier waarop Van Dongen iets had gemaakt dat niet op kunst leek, of althans niet op de kunst die overal te zien was. Kunst was hier geen formule meer. In de zestig schilderijen en tekeningen die Van Dongen in Rotterdam toonde, werd iets gedaan dat direct was, onafhankelijkheid van geest, en dat direct vanuit de intuïtie tot stand gebracht leek. Hier was iets gemaakt dat de schilderkunst opnieuw uitvond, redde; dat niet loom en saai voortborduurde op wat er al was, maar dat in de heftige kleurcontrasten en in een woeste toets iets zocht dat er nog níét was, dat opnieuw uitgevonden moest worden, dat van god los was.

Moderniteit

Iets dergelijks had Mondriaan ook gezien op de grote tentoonstelling bij Arti et Amicitiae, in februari 1905, van Paul Gabriël, een van de coryfeeën van de Haagse school. Ook bij hem waren de kleuren soms fel en eigenwijs, met zwaar groene bomen tegen een strakke, diepblauwe lucht, met klaterende, hoog opklimmende luchten, met paars, rood en een onverwacht geel dat de grijze gradaties van de Haagse school doorbrak en verlevendigde. Die plotselinge kleuren maakten ruimte in de compositie, waardoor de ruimtelijkheid een visuele richting kreeg, tonen en kleuren gewicht, en waardoor actieve en passieve passages ontstonden, die ontvankelijk en extravert tegenover elkaar kwamen te staan. Kortom, waardoor organisatie ontstond. De contrasten waren daarbij zwaar opgeschroefd, met fel zonlicht dat een blinde zijgevel van een huis witheet deed opgloeien. Met Franse kleuren soms, zoals een criticus verzuchtte, wat erop wees dat Gabriël aan de kleurstellingen van Monet en Renoir raakte, waar ze in Amsterdam maar niet aan konden wennen." En al bleef het kleurgebruik van Gabriël dan braaf in vergelijking met Van Dongen, ook hier was de ontketening van de kleur gebaseerd op de zekerheid van de lijn, van de juiste, de nodige lijn, die niet alleen een voorstellende functie had maar ook op zichzelf een lust was voor het oog. In de eerste zaal bij Arti had het helemaal vol gehangen met die tekeningen – niet alleen Mondriaan moet onder de indruk zijn geweest van de onvermoeibare drang van Gabriël om intuïtief de mogelijkheden van de tekening steeds weer opnieuw uit te buiten. Uiteindelijk betaalde zich dat uit in het schilderen. Daar bleek de kunstenaar in staat om een eigen vorm te vinden en los te komen van de beeldtaal

oo Vincent van Gogh (1853-1890)
Oogst, 1888
Bruine inkt en potlood op papier
24,5 x 31,9 cm
National Gallery of Art,
Washington



van de Haagse school. Dat werd vooral ook zichtbaar in de meest recente schilderijen bij Arti, de bloemstillevens van viooltjes, grote voorstellingen van duistere werelden waar, uit een warreling van kleur, de schoonheid van de bloemetjes tevoorschijn werd gehaald en iets geestelijks mee kreeg. Dat moest hij ook kunnen.

Wat Mondriaan ook bijzonder zal hebben bevallen aan zowel de tentoonstelling van Gabriël als die van Van Gogh en Van Dongen in Rotterdam, was dat er werk uit alle perioden te zien was, waardoor de ontwikkeling zichtbaar werd. Speciaal Van Dongen had zijn werk geperiodiseerd laten ophangen.¹² Daarmee kwam het laatste werk, dat hij ook juist naar Nederland had gestuurd, erg goed uit. Het was een staalkaart van de nieuwe bedoelingen die Van Dongen op het oog had met de schilderkunst. Zijn laatste doeken gaven een natuurobservatie waar ze in het kalme Nederland niet van terug hadden. Modern, uit de tijdgeest voortkomend, in nerveuze toetsen en fel en ongecontroleerd tegen elkaar gezette kleuren die zich noch aan traditie, noch aan regels, noch aan goede smaak iets gelegen lieten liggen. Maar vóór alles was het de vrijheid waarmee ze de onbekende wereld van Parijs lieten zien die de schilderijen van Van Dongen zo bijzonder maakte. “Het helse Parijs, van hevig en nerveus leven, van tingeltangels en kermissen, van vreemd kunstlicht en van wilde dans, van boulevardherrie, van de grootstedse huizenrijen waarin zich duizenden levens tegelijk afspeelden, van wijde pleinen, woelige theaters, restaurants, cafés, van bussen, fiacres, camelots, van heel dat geraasmakende, nooit verflauwende leven vol contrasten, vol rusteloos jagen naar genot, naar prikkelende aandoeningen, van dat leven vol zucht naar altijd sterker.”¹³

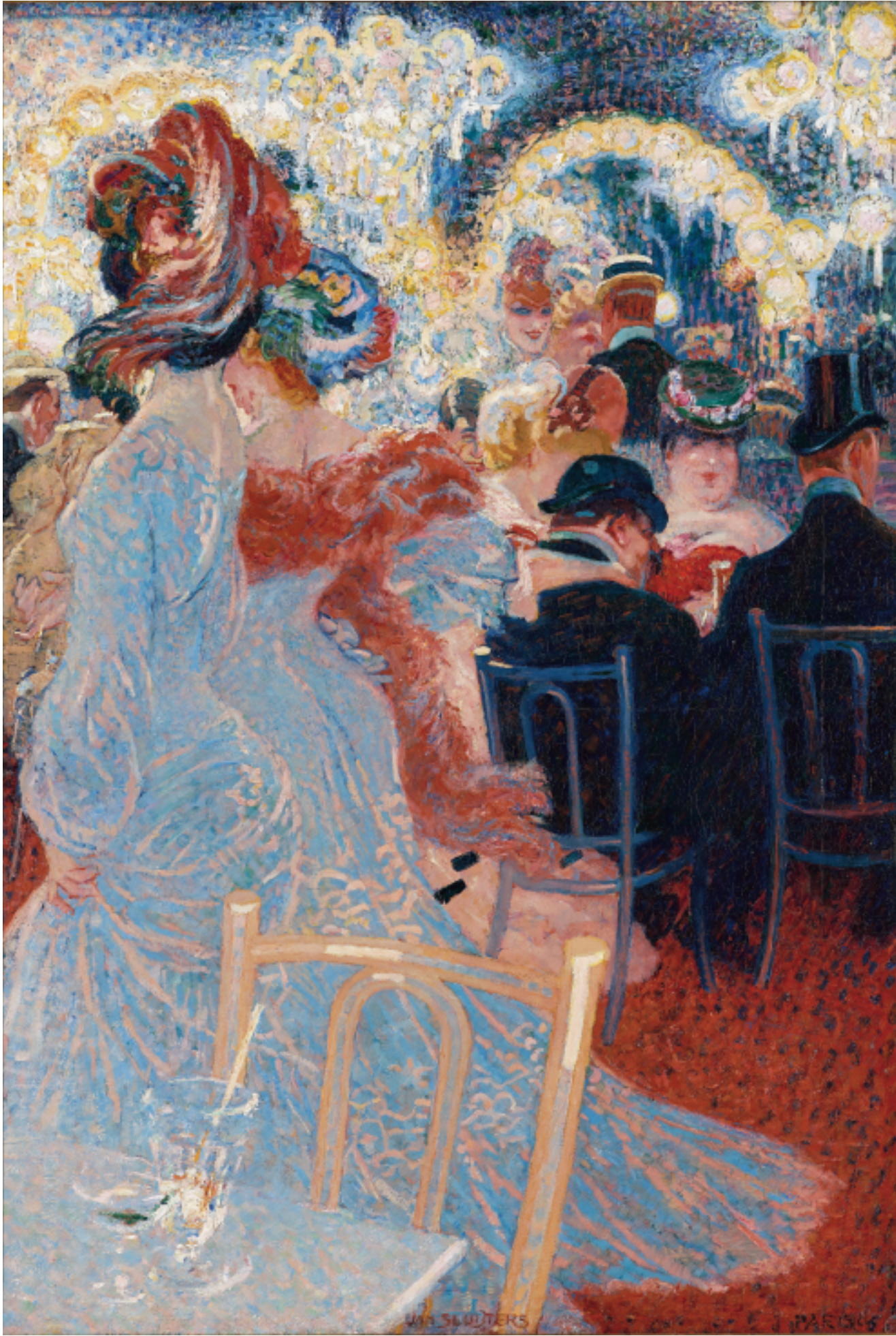
Wat de zenuwen prikkelde in het mondaine leven van alledag – en ‘s nachts – prikkelde ook de zenuwen bij het kijken naar de beelden van de kunst. Dat zeer eigentijdse mocht dan de ontketening van de kleur in het werk van veel kunstenaars een particulier karakter geven, Mondriaan liet zich door dat gedaas op het niveau van de onderwerpkeuze niet van de wijs brengen. Hij zocht het niet in de sterkte maar in de samenstelling van de prikkeling, niet in de breedte maar in de diepte. De moderne cultuur van de massa, met het uitgaansleven, de materialistische verbruiscultuur en de lichte vrolijkheid die daarbij hoorde, had geen invloed op de toen drieëndertigjarige kunstenaar. Of althans, niet op zijn werk. Want al gaven foto’s (Mondriaan op de Spanje-reis in september 1903) de indruk van een man die het mondaine leven op prijs begon te stellen, de reis liet geen spoor na in het werk. De reis ging van IJmuiden per pakketboot onder andere naar Bordeaux, Biarritz en Bilbao en duurde bijna vier



oo *Café Olympia*, ca. 1905
Onbeschreven briefkaart
14 x 9 cm
Particuliere collectie

oo *Paris La nuit - Sortie de l'Olympia*,
ca. 1904
Onbeschreven briefkaart
9 x 14 cm
Particuliere collectie

oo **Jan Sluijters** (1881-1957)
Café de nuit/Café Olympia, 1906
Olieverf op doek
92 x 62,5 cm
Collectie Nardinc



weken.¹⁴ Mondriaan liet zich samen met zijn reisgenoten, beeldend kunstenaar Simon Maris (1873-1935) en verzamelaar Frits Bodenheim (1876-1946), in allerlei studentikoze en mondaine situaties fotograferen – in ‘grappige’ poses bij het vertrek uit de haven van Amsterdam, op het strand bij Bayonne, dinerend op een terrasje, en losjes leunend tegen het hek van een van de arena’s in Bilbao, waar een stierengevecht werd bezocht. Wat vooral opvalt, is dat Mondriaan voor de aankomst in IJmuiden op 25 september kennelijk erg veel moeite had gedaan zijn baard en snor te soigneren, en dat hij zijn beste pak had aangetrokken voor de valreep (afb. oo). Ook op andere foto’s presenteerde de kunstenaar zichzelf als iemand voor wie het uiterlijk ertoe deed (afb. oo).

Met dat al bleef Mondriaan onaangeraakt door het moderne, zoals dat wél zichtbaar werd bij Kees van Dongen. Die volgde daarin het spoor van de Franse dichter Charles Baudelaire in zijn bekende essay ‘Peintre de la vie moderne’.¹⁵ Moderniteit werd daarin voorgesteld als een radicale keuze voor het primitieve, de “directe, kinderlijke onbeschaafdheid” die het de kunst mogelijk zou maken een nieuw soort “eeuwigheidswaarde” te bereiken. De prostituee en de bohème leefden bij die provocerende, louche schoonheid en vertegenwoordigden het ongecultiveerde. Onvoor- ingenomen intensiverde Van Dongen de kleuren. Hij omgaf ze met scherp getekende contouren. Hij wist in contrastrijke, felle tinten de levendigheid van de duistere kanten van het leven te treffen. Hij ving het elektrische licht in halo’s, die zich als vibrerende bewegingen om de figuren heen bevonden. Het waren grootse en robuuste uitspraken die niet alleen in Frankrijk de gemoederen in beweging brachten. Terwijl Van Dongen vanuit zijn grote vakmanschap te werk ging, wekten zijn onorthodoxe en wilde visuele oplossingen de indruk dat hij onoprecht handelde en dat hij alleen op het choquerende en het extreme uit was.

Series

Veel later, in 1941, gaf Mondriaan in een autobiografische tekst te kennen dat Van Dongen een grote invloed op hem uitoefende. Maar daar was in stilistische zin rond 1905-1907 nog niets van te merken, en al helemaal niet in het werk dat hij in die jaren tentoonstelde. Hij bleef onaangedaan zijn eigen spoor trekken, met de onderwerpen die hem altijd geïnteresseerd hadden, zonder zich te bekommeren om de eventuele eigentijdsheid van zijn onderwerpen of zich door die opwinding te laten afleiden. Juist niet. Hij concentreerde zich, als hij niet in Twente was, in zijn schilderijen onverstoorbaar op de onderwerpen die hem ook vóór 1905



oo Frits Bodenheim (1876-1946)
Piet Mondriaan en Simon Maris
dinerend in Bordeaux, tijdens een
reis naar Spanje, september 1903.
RKD – Nederlands instituut voor
kunstgeschiedenis

oo Frits Bodenheim (1876-1946)
Simon Maris en Piet Mondriaan
in de arena te Bilbao, tijdens hun
reis naar Spanje, september 1903
RKD – Nederlands instituut voor
kunstgeschiedenis

oo Anoniem
Piet Mondriaan, Simon Maris
en Frits Bodenheim op de kade
van IJmuiden voor hun vertrek
naar Frankrijk en Spanje, eind
augustus 1903
RKD – Nederlands instituut voor
kunstgeschiedenis

oo Anoniem
Simon Maris, Piet Mondriaan
en Frits Bodenheim op de kade
van IJmuiden voor hun vertrek
naar Frankrijk en Spanje, eind
augustus 1903
RKD – Nederlands instituut voor
kunstgeschiedenis

oo Anoniem
Piet Mondriaan, Frits Bodenheim
en Simon Maris op de kade,
vermoedelijk bij aankomst in
IJmuiden na hun reis naar
Frankrijk en Spanje,
25 september 1903
RKD – Nederlands instituut voor
kunstgeschiedenis

oo Jan Sluijters (1881-1957)
Kinderslaapkamer, 1910
Olieverf op doek
105,5 x 82,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



hadden geïnteresseerd. Meer en meer maakte hij reeksen schilderijen, van vlotte, schetsmatig opgevatte werken tot groot en gedetailleerd uitgewerkte varianten van een motief, zoals in *Boerderij bij Duivendrecht*. Die boerenhoeve lag op iets meer dan vijf kilometer van Mondriaans atelier in het centrum van Amsterdam, aan de weg over de dijk langs de oostzijde van de Groote Duivendrechtse Polder. Het was de eerste grote boerderij vlak buiten Amsterdam, gelegen aan de rand van de uitgestrekte 17de-eeuwse polder, met zijn kleine stukjes land, doorsneden van vele, smalle slootjes.

Als hij Twente verwisselde voor Amsterdam zocht Mondriaan dit oude, vertrouwde gebied uit om zijn verbeelding te prikkelen. Er bestond maar één – traditionele – aanleiding om een boerderij als motief te kiezen voor een schilderij: het was een embleem van de rijkdom en overvloed van het Hollandse landschap. Het zal Mondriaan inmiddels niet veel meer hebben uitgemaakt, omdat elk motief in aanmerking kwam om door te dringen tot de universele wereld die school in door de lijn beheersbaar gemaakte kleur. De vroegst bekende versie, uit het voorjaar van 1905, lijkt een vlotte olieverschets. Maar Mondriaan ging toch vrij precies en doorwrocht te werk. Hij zette de tekening ruw op in sterk verdund blauw en oker. Direct daarna schilderde hij eerst de boerderij met ernaast het zomerverblijf met grijs gemengde oker, en met roodbruin voor het rieten dak. De beschutting van de bomen legde hij daaroverheen in bruin en grijs. Dat alles deed hij met een behoorlijke bravoure. Vervolgens ging hij helemaal los in de lucht, die vanuit een koel grijsblauw op stelten werd gezet met roze en geel, met accenten blauw en grijs, gemengd op het doek zelf, met open plekken waar de takken van de bomen moesten komen. De vaart naast de boerderij werd op dit gamma afgestemd, net als de boerderij, die hier en daar nog wat accenten kreeg. Met een schraal penseel borstelde hij vervolgens – naar het aloude recept van Willem Maris – de takken en de bladeren in, bewegelijk en vluchtig, om daarna de voorgrond en de verte nog aan te zetten met een onwaarschijnlijk en ongepast groen, dat hij direct temperde in de werking en afvlakte met blauw en grijs.

In deze eerste versie van *Boerderij bij Duivendrecht* was nog geen spoor te vinden van de structuur en de sprankelende motoriek van het handschrift dat Mondriaan datzelfde jaar in Twente zou gaan ontwikkelen in de grote tekeningen. In *Veld met bomengroep bij avond* uit 1907 is Mondriaan te zien aan het voorlopige einde van de ontwikkeling. Met onnoemelijk veel details en fijne, subtiele bewegingen is in deze voorstelling van een hoek van een veld ergens in de avond in Twente de mogelijkheid van lijn en vorm



oo Reinier Drekestraan (1874-1959)
Piet Mondriaan in zijn atelier in de Sarphatistraat 42 te Amsterdam, 1908
RKD – Nederlands instituut voor kunstgeschiedenis

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Boerderij bij Duivendrecht, ca. 1905
Olieverf op doek
46 x 59 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Veld met bomen bij avond, 1907
Olieverf op doek
78 x 91 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Molen; de rode molen, 1911
Olieverf op doek
150 x 86 cm
Gemeentemuseum Den Haag



uitgewerkt. Dat heeft Mondriaan zo subtiel gedaan dat kleur eigenlijk nauwelijks ontbreekt, want overal is helderheid en contrast ademend aanwezig. Overal suggesties en beweging, vinnige haaltjes, lome lijnen, losjes geplaatste contouren, strakke volumes, vervagende contouren. Overal spant de beweging van de maker samen met de levendigheid van de voorstelling. Deze tekeningen zijn van een ongelooflijke bravoure. En met terugwerkende kracht excelleren ook de schilderijen en waterverftekeningen van motieven langs het Gein steeds meer in het technische en het gestructureerde. Een schilderij als *Avondlandschap aan het Gein* of *Groot landschap* is ondenkbaar zonder het technische vernuft dat in de tekeningen werd gewonnen. Terwijl de grote tekeningen hem veel leerden over het organisch en vanzelfsprekend groeiende, werden de versies van zijn onderwerpen in de omgeving van Amsterdam steeds uitdagender en leek Mondriaan steeds meer in staat de formele mogelijkheden van het motief uit te buiten. Deze werkwijze is aanleiding geweest voor veel speculatie in kunsthistorische studies over de rol van het seriematige in het werk van Mondriaan.¹⁶ Hij zou gekeken hebben naar Claude Monet, of zou als pre-modernistische kunstenaar wezenlijk los hebben gestaan van de academische traditie. Hier kan worden volstaan met de constatering dat Mondriaan niet de enige Nederlandse kunstenaar was die zo te werk ging. Al zijn collega's herhaalden succesvolle motieven, met minieme verschuivingen en veranderingen in compositie, atmosfeer en stemming. Het was een vertrouwde praktijk, in de laat-19de-eeuwse Nederlandse kunst volstrekt gangbaar: met name Jacob en Willem Maris waren bedreven in de serie. Deels was dat zeker om de markt te bedienen: de zogenaamde *potboilers* – het seriewerk waar de schoorsteen van moest roken – verzekerden hen van een regulier inkomen. Maar deels was het ook een picturale zoektocht, een oprecht streven naar virtuositeit en verdieping, naar uitblinken op de vierkante millimeter. Een criticus van de grote Maris-tentoonstelling van 1899 werkte dat laatste aspect uit door de series in het werk van Jacob Maris te vergelijken met het werk van een toneelspeler die elke avond zijn rol opnieuw inhoud en glans geeft door zijn spel te variëren.¹⁷

Alleen kwam daar in het geval van Mondriaan nog iets bij. Want al snel was hij aan het snuffelen langs de grenzen van de mogelijkheden van zijn materiaal en zijn motieven, van de kleur en de lijn. Zo stelde hij de aquarel *Boerderij Landzicht* in de omfloerste tonaliteit van het werk van Willem Maris, terwijl hij het olieverfschilderij *Boerderij Landzicht* uitvoerde in een helder, sprankelend coloriet dat aan Gabriël herinnerde (afb. oo). Die enorme variëteit in stijl herinnerde



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Avondlandschap aan het Gein, 1907
Olieverf op doek
76 x 135,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Groot landschap, 1907-1908
Olieverf op doek
75 x 120 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Boerderij Landzicht, 1905
Waterverf op papier
38,5 x 61 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Boerderij Landzicht, ca. 1905
Olieverf op papier
30,5 x 36,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Vuurtoren bij Westkapelle, 1910
Olieverf op doek
135 x 76 cm
Gemeentemuseum Den Haag



aan Jan Toorop, die ook rond 1905 bekend kwam te staan als een kunstenaar die ongrijpbaar was in zijn stilistische verschijning en die daarmee ook onpeilbaar werd in zijn spirituele diepgang en reikwijdte. Toorop was in 1904 vanuit Katwijk naar Amsterdam verhuisd, waar hij zijn uiteengevallen gezin weer bij elkaar probeerde te vegen terwijl hijzelf de beschutting zocht van het katholicisme. In Amsterdam drukte hij een duidelijk spirituele stempel op alle stilistische ontwikkelingen. Toorop had bewezen dat het precieze pointillé dat hij in de jaren 1890 toepaste, net als de zwierige, beweeglijke serpentinlijn of de blokachtige verftoets die hij leende van Paul Signac, een spirituele lading mee kon krijgen mits ze gebruikt werden in combinatie met de juiste onderwerpen en in de juiste context werden begrepen. De oudere kunstenaar maakte met zijn werk grote indruk op Mondriaan. Ook brak Toorop de gesloten Amsterdamse wereld open door de contacten die hij meebracht uit Brussel, de Société des Vingt (Les xx) en La Libre Esthétique, die de decoratieve werking van kleur en lijn op allerlei manieren wisten te koppelen aan mystiek en symbolisme.

Symbolisme

Mondriaan had zich daar – vanuit zijn grote interesse voor het bovenzinnelijke en geestelijke – goed in verdiept. Zijn bewondering voor Toorop ging ver. Het had ervoor gezorgd dat hij al in de eerste jaren van de zoste eeuw met hem bekend werd. De internationaal opererende Toorop had de ontvankelijkheid van Mondriaan voor wat zich buiten de Nederlandse ateliers afspeelde aanmerkelijk vergroot. Ferdinand Hodler, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Georges Seurat, Claude Monet: ze waren allemaal binnen handbereik gekomen, maar zonder dat Mondriaan de behoefte had gevoeld – of in staat was geweest – deze kunstenaars blind na te volgen. Mondriaan was tastenderwijs op zoek naar zijn eigen vrijheid. Hij zocht niet het impressionisme zoals dat in Nederland begrepen werd in de rake verbeelding van collega’s als Breitner, Israëls of zelfs Verster. Hij zocht – en daarin was Toorop hem ook lief geworden – een dieper, zuiverder impressionisme. Nog in 1914, in gesprek met de criticus Augusta de Meester Obreen, voor een artikel in *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift*, had Mondriaan aangegeven dat bij de zoektocht naar dat ‘zuiverder impressionisme’ zijn vaardigheid als solide tekenaar hem van pas kwam, naast zijn intuïtieve benadering van de kleur. Hij zocht, zo zei hij, innerlijk te verbeelden. Terwijl de impressionist weergaf wat zijn ogen aanschouwden, zijn zinnen doorschouwd en genoten hadden, was het zijn streven steeds geweest



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Duin II, 1909
Olieverf op doek
37,5 x 45,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Duin III, 1909
Olieverf op karton
29,5 x 39 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Jan Toorop (1858-1928)
Ein Teich a Domburg, 1908
Olieverf op paneel
Particuliere collectie



om de natuur zo dicht mogelijk nabij te komen, zich intens, met alle krachts- en zenuwinspanning te concentreren op zijn visie, om op die manier door het uiterlijke tot het innerlijke te komen, dus het geestelijke. In 1914 voegde hij daaraan toe dat hij uiteindelijk het uiterlijke helemaal los had kunnen laten, “teneinde, buiten het feitelijk waarneembare om, zijn gewaarwordingen van de geest te geven”.¹⁸ Dat was achteraf natuurlijk. Op het moment zelf ging dat tastenderwijs, op zoek naar de diepere lagen van de geest door de lijn en de kleur.

Kleur kreeg tijdens het verblijf van Mondriaan in Twente een vreemde wisselwerking met het tekenen. Hij had een groot aantal stukken karton kunnen kopen, met een formaat van ongeveer 64 x 76 cm. Het ging om houtboard, houtvezels die samen met oud papier – deels nog bedrukt met letters – en lijm geperst waren tot platte platen die aan voor- en achterzijde werden afgedekt door karton.¹⁹ Een tiental gebruikte Mondriaan voor schetsen die hij maakte in de omgeving van Amsterdam in de jaren 1906-1907. Maar hij gebruikte ze vooral in Twente.²⁰ Ongeveer vijfendertig platen moet hij hebben meegezeuld naar Twente, ofwel hij liet ze daarheen vervoeren door een transportbedrijf.²¹ Een onbekend aantal bleef over om versneden te worden tot kleinere formaten die Mondriaan in 1909 gebruikte in Zeeland voor duinlandschappen en zeegezichten. Mondriaan hanteerde op deze kartons een totaal andere dan de van hem bekende werkwijze. Hij zette de compositie niet langer op in sterk verdunde verf waaroverheen hij dan met steviger verf het beeld verder uitwerkte. Hij ging direct te werk, *alla prima*, met een losse en schetsmatige hand in een weinig officiële, sterk tekenachtige stijl. Het lijkt erop dat hij wat hij aan structuur had gewonnen in de grote tekeningen nu op het relatief kleine formaat van het goedkopere karton in verf kon gaan consolideren. Verflagen vloeiden in elkaar over. De achterkant van het penseel gebruikte Mondriaan om de tekening te forceren. Kwastharen bleven haken in een zigzaggende verfstreek. Transparante lagen en vette, dekkende passages wisselden elkaar af, en hier en daar nam hij de verf af met een veeg van een doek of een vinger. Vlekken werden meegenomen en werden tot onderdeel, soms zelfs tot hoofdbestanddeel van de voorstelling.

Hiermee kwam van alles los, gedragen door zijn inmiddels behendige en stevige organisatietalent en het gevoel voor motoriek, de handeling van binnen-uit, van wat in het tekenen gewonnen was. Dat had gevolgen voor de tekeningen die hij op kleiner formaat maakte. Een aantal daarvan, met voorstellingen van kale stoppelvelden in Twente, werden bijna abstract. *Geploegd land* is eigenlijk alleen nog ritmiek, puls, in



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Duin 1, 1909
Olieverf op karton
30 x 40 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Zee na zonsondergang, 1909
Olieverf op karton
41 x 76 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Polderlandschap, ca. 1908
Houtskool op papier
39 x 76,5 cm
Verblijfplaats onbekend

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Zomer, duin in Zeeland, 1910
Olieverf op doek
134 x 195 cm
Gemeentemuseum Den Haag



een afwisseling van licht en donker. Een voorlopig hoogtepunt in de gewonnen, gewaagde vrijheid van handelen was *De rode wolk*, geschilderd ergens in de nazomer van 1907, toen Mondriaan opnieuw in Twente verbleef, in de buurt van Oele, waar hij naar verluidt bij de lokale bovenmeester van de lagere school sliep.²² Mondriaan gaf het landschap weer in een helder en vluchtig blauw, dat hij virtuoos en los opzette. De zig-zaggende en beweeglijke penseelstreek volgde de opzet, die hier en daar nog als een donkerblauwe penseeltekening zichtbaar was. De gekromde horizon plaatste hij in enkele zwaar aangezette, donkerblauwe likken verf. De lucht goot hij in een gloeiend, helder blauw. De roze avondwolk maakte hij vooral ruimtelijk door de komvormige opbouw van het landschap eronder, een compositiewijze die Mondriaan in die jaren vaker gebruikte, om een vlakke, louter uit kleur opgebouwde compositie ruimte te verlenen. Het heldere, complementaire oranje van de wolk blies door het beeld en vormde een tegenwicht tegen de sokkel van het landschap.

Harde kleurtegenstellingen en een geladen, expressieve penseelvoering. Waar groeide die nieuwe opvatting precies uit? Aan de ene kant brak Mondriaan in deze schilderijen radicaal, zo leek het, met de tonale wereld van de nachtlandschappen en bekende hij zich tot een expressieve werkwijze. In navolging van Aleid Loosjes-Terpstra voerden de meeste auteurs de omslag in het werk terug op Mondriaans contact met het modernistische, arbitraire kleurgebruik van Jan Sluijters (1881-1957) en met het werk van Kees van Dongen (1877-1968), dat Mondriaan in juli 1906 kon hebben gezien bij Kunsthandel C.M. van Gogh in Amsterdam. Jan Sluijters was met het geld van de Prix de Rome naar Parijs geweest en had uit die moderne metropool een on-Hollandse, divisionistische stijl meegenomen die ook nog eens heel expressief was. Moderne onderwerpen joegen de kunstcritici helemaal de gordijnen in. Maar hoe weergaloos de studie van Loosjes-Terpstra ook was, haar relaas was gebaseerd op interviews met Sluijters en Van Dongen, en die informeerden haar vanuit hun eigen perspectief en in hun eigen voordeel. Ook is wel de Hodler-tentoonstelling genoemd, die tegelijk bij St. Lucas was te zien. Maar dat klopt niet, want daar was alleen heel vroeg werk van Hodler samengebracht, uit de collectie van Otto Lanz, een medische professor aan de Universiteit van Amsterdam.²³ Toch moet worden overwogen dat geen van deze evenementen van doorslaggevend belang is geweest. *De rode wolk* was veeleer het resultaat van experimenten die de kunstenaar voor zichzelf uitvoerde in de beslotenheid van het atelier of tijdens de hierboven geschetste zwerftochten in het vrije veld.



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Landschap bij Oele, 1907
Houtskool op papier
29,5 x 32 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
De rode wolk, 1907
Olieverf op doek
36 x 49,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

Een poging om door te dringen tot diepere zielslagen, tot het universele dat daar schuilging. In het geval van *De rode wolk* was het de expressieve neerslag van een ervaring in Twente. Het Gemeentemuseum bewaart ook nog een snelle schets in zwart krijt, *Landschap bij Oele*, die Mondriaan maakte op een inferieur stuk pakpapier – misschien wel het papier waarin het brood van de dag verpakt was geweest. Met een vrije hand plaatste hij daar in zwart krijt met wat rake lijnen de vormen van het landschap dat even later in het atelier zou transformeren tot *De rode wolk*.

Het is een fraai voorbeeld van wat Van den Briel zei dat er soms in het werk gebeurde, zonder dat Mondriaan daar invloed op kon uitoefenen: “Hij schilderde als Mondriaan, omdat hij niet anders kon schilderen. [...] En altijd de spotzucht met zichzelf, als hij ineens anders ging werken als een uitschietende golf, en hij het zelf nog moest beginnen te begrijpen, omdat er ontkenning van vroeger werk in besloten was.” Mondriaan toonde geen van deze schilderijen eerder dan op de grote tentoonstelling die hij in januari 1909 organiseerde in het Stedelijk Museum, samen met Cees Spoor en Jan Sluijters. Zij brachten hem op een spoor, maar waarschijnlijk zonder aanvankelijk precies te begrijpen wat er gaande was. Mondriaan zocht en vond in zijn eigen zintuigelijke waarneming een wereld die iets aan het oog onttrok, iets bovenzinnelijks, iets dat verborgen bleef in het gewoon waarneembare. Hij deed dat op een onderzoekende manier, diep ingaande op wat het materiaal hem zelf kon vertellen, alsof hij de schilderkunst opnieuw wilde uitvinden door het tekenen. Hij deed dat niet door te gaan *shoppen*, door leentjebuurtje te spelen bij andere kunstenaars. Hij wist tevoren niet waar hij op uit wilde komen of waar hij naartoe wilde. Hij wist dat er iets ontbrak, en zijn drijfveer was het om een beeldend equivalent te vinden voor het universele dat hij diep weg voelde in het landschap, in zijn ervaring. Maar hoe hij dat tevoorschijn moest toveren was hem een raadsel. Het kon niet bedacht worden, niet intellectueel geconstrueerd of vanuit de hoge hoed van een theorie tevoorschijn worden getrokken. Het kon alleen gevonden worden in het schilderen zelf.

Fijnere gebieden

Wat hem wel hielp, steeds meer, waren de meer esoterische bronnen die overal in de westerse wereld opdoken bij het onderzoeken van de grondslagen van de geest: de theosofie, het hindoeïsme en het boeddhisme, Spinoza en het filosofisch idealisme. Er is buitengewoon veel geschreven over de interesse van Mondriaan voor het esoterische, en het is aantoon-

baar dat hij zich vanaf 1908 – maar waarschijnlijk al eerder, vanaf 1898 – graag verdiepte in deze materie. De esoterie bood mogelijkheden om de diepste krochten van de menselijke psychologie te doorgronden. Het functioneren van de geest, los van begrippen en concepten, kwam dicht bij de volledige ‘abstractie’ van het denken, en had iets van ‘essentie’ maar ook van ‘psychologie’.²⁴ Het esoterische bood een instrument waarmee vat kon worden gekregen op die vreemde associaties, dromen, zenuwen en angsten die in de menselijke geest werden aangetroffen en die de waarneming van de werkelijkheid kleurden en richting gaven. Kunst hoefde niet langer alleen maar de werkelijkheid te verbeelden maar was ook juist hét gebied waarop die kleuring van de werkelijkheid door de diepten van het psychologische gestalte kon krijgen. De interesse van Mondriaan voor het esoterische was mede ingegeven door zijn behoefte boven het individueel psychologische uit te stijgen en het universele te doorgronden, waar met name de theosofie heerste. De universele, bovenzinnelijke wereld die schuilging achter de werkelijkheid kon alleen worden waargenomen door de mens die zich met zijn innerlijk, met zijn ziel, ontvankelijk maakte voor die wereld.

En dat kon Mondriaan helpen bij het zichtbaar maken van de fijnere gebieden, in zijn schilderkunst. Hier moet worden benadrukt dat Mondriaan geen specialist was op het gebied van het esoterische. Hij vond zichzelf een “oude ziel”, zo verzuchtte hij op het eind van zijn leven tegen een vriend in New York, wat inhield dat hij vooral veel *herkende* in de esoterie, niet dat hij er veel van leerde of geleerd had. Hij was vóór alles een schilder. En terwijl Amsterdam de sensatie van de eigentijdse, moderne kunst proefde, was Mondriaan in de beslotenheid van zijn atelier aan het experimenteren, met lijn en met kleur, met schetsmatigheid en met precisie, systematisch op zoek naar de mogelijkheden van zijn beeldmiddelen en proefondervindelijk op zoek naar de grondslagen voor zijn kunst. Hij schilderde en tekende er de twee versies van *Bomen aan het Gein: opkomende maan*. De parallel aan het beeldvlak geplaatste bomen stonden ook decennia later nog bekend als “Les cinq arbres”, die “[...] met hun weerspiegeling als de mooiste Chineesche prenten”, een geliefd, poëtisch element waren.²⁵ De geschilderde versie deed Mondriaan naar het lijkt *alla prima*, waarbij hij over een okerkleurige, dunne onderlaag heen het rood, het roodbruin en het zwart van donker naar licht opzette, met accenten groen en geel, in een stevig handschrift, met pulserende bewegingen, arcierend, zigzaggend, en met duidelijk gemarkeerde horizontale en verticale streken. Mondriaan maakte ook een meer beschrijvende houtskooltekening waarin hij de lineaire

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Avond; De rode boom, 1908-1910
Olieverf op doek
77 x 99 cm
Gemeentemuseum Den Haag



mogelijkheden van het motief verder onderzocht. In de geschilderde versie was iedere menselijke aanwezigheid uitgebannen en legde hij de nadruk op het plastische van de vlakke, ondiepe wereld die door het maanlicht werd beschenen. In de tekening domineerde de lijn, het instrument waarmee een werkelijkheid werd beschreven waarin uiteindelijk die lijn oploste. In het schilderij beheersten louter kleur, vorm en atmosfeer een sterk door lijnen beheerste voorstelling. Beide benaderingswijzen hanteerde Mondriaan niet opeenvolgend, waarbij het een de voorstudie was en het ander het eindresultaat. De kwaliteiten van de gekozen techniek had hij dermate verzelfstandigd en uitgebuit, dat tekening en schilderij gelijkwaardige maar tegengestelde polen werden binnen een ordenend geheel van werkwijzen. Dat werd later, in de periode 1914-1916, in 1918 en in de jaren '20 en '30 een belangrijk principe. De reductie van het instrumentarium tot de lijn stelde Mondriaan in staat complexe momenten in zijn ontwikkeling het hoofd te bieden, op zoek naar nieuwe mogelijkheden voor zijn werk.



oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Bomen aan het Gein:
opkomende maan, 1907
 Houtskool en potlood op papier
 63 x 75 cm
 Gemeentemuseum Den Haag

oo Piet Mondriaan (1872-1944)
Bomen aan het Gein:
opkomende maan, 1907
 Olieverf op doek
 79 x 92,5 cm
 Gemeentemuseum Den Haag



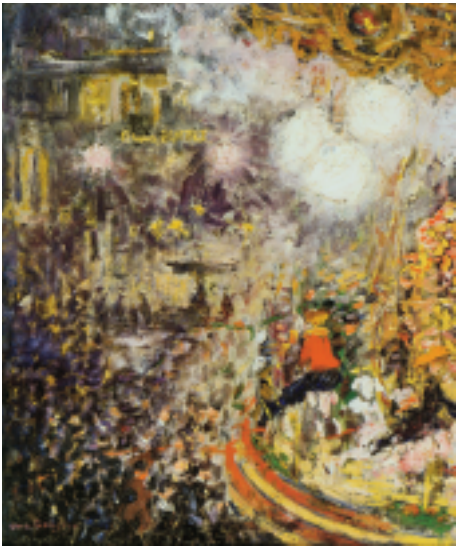
Van Dongen: Hollandse fauve of 'verfranschten Hollander'?



“Van Dongen heeft hard gewerkt sinds het afgelopen jaar. Hij heeft zijn werkwijze veranderd, het is kleuriger. Hij schildert heel kleurrijk met helderlichte partijen.” Zo schreef in februari 1905 Kaya Batut aan haar partner, de linkse schrijver Alexander Cohen. Het voelde nog wat onwennig, bekende zij, en ze gaf aan meer van Kees van Dongens vroegere, grijze palet te houden, maar de kunstenaar zelf was er erg mee ingenomen.¹ Kaya, die eerder dan Cohen van een lange reis door Indochina en Nederlands-Indië naar Frankrijk terugkeerde, gaf vanuit Parijs verslag van haar eerste indrukken. Van Dongen, zo berichtte zij verder, had intussen zijn tentoonstelling gehad – in november 1904 bij Galerie Vollard – en was daarover zeer tevreden: de kritieken waren goed geweest, heel complimenteaus. Ook Guus, ofwel Kuku, Van Dongens echtgenote, was zeer gelukkig, want in blijde verwachting van een kleine Kuku.

Kaya’s brieven aan Cohen dateren van ongeveer een maand voor de opening van de jaarlijkse Salon des Indépendants, de juryloze tentoonstelling van ‘Onafhankelijken’. Ongetwijfeld doelde zij op het werk dat Van Dongen onder handen had en daarvoor in maart zou inzenden, zoals zijn beide weergaven van door elektrische witlichtbollen verlichte draaimolens met varkens – een nieuwigheid op de Parijse wijk-kermissen – en het vlot getoetste, grotere doek *Le Boniment*, waarop clowns het publiek proberen te lokken, een streven dat Van Dongen voor zichzelf voor ogen had. Waar hij ook in slaagde. Niet alleen vond dit als ‘trekker’ bedoelde doek, evenals de twee *Un Carrousel* getitelde werken, een koper, maar bovendien werd zijn gehele inzending uiterst positief ontvangen: “een nieuwe meester” leek zich aan te dienen (afb. oo).²

De doorbraak van de kleur kwam op het juiste moment en op een plaats waar die overtuigend als vernieuwend werd herkend. De 21ste Salon des Indépendants eerde in 1905 met twee retrospectieven de jong overleden Vincent van Gogh en Georges Seurat, kunstenaars voor wie deze vanuit het neo-impressionisme opgerichte Salon van belang was geweest. Het bestaansrecht van de Indépendants, in het streven naar vrijheid, eigentijdsheid en vernieuwing, werd ermee bevestigd. Samen met de eveneens jaarlijkse Salon d’Automne, zo benadrukten vooruitstrevende kunstcritici als Louis Vauxcelles, Roger Marx en Charles Morice, was de Indépendants onmisbaar als wijkplaats voor geweigerden door de officiële Salons – de Société des Artistes français en de Société Nationale des Beaux-Arts – én als kweekplaats voor nieuwe ‘leidende’ persoonlijkheden. Hieruit trad dan nu, betoogde Vauxcelles in een aan de Salon



p. 00
oo Kees van Dongen (1877-1968)
Lieuses (Schovenbindsters, detail), 1905
Olieverf op doek
37.5 x 45 cm
Particuliere collectie, Antwerpen

oo Kees van Dongen (1877-1968)
Un Carrousel, 1905
Olieverf op doek
46 x 55 cm
Condation Bemberg, Toulouse

oo Kees van Dongen (1877-1968)
Carrousel, Place Pigalle, 1905
Olieverf op doek
Formaat
Fondation Bemberg, Toulouse

oo Kees van Dongen (1877-1968)
Femme rattachant son jupon (Vrouw die haar onderrok vastmaakt), 1902-03
Olieverf op doek
55 x 46 cm
Particuliere collectie



gewijde bijlage van de *Gil Blas*, een glanzende beloftevolle generatie van “gedurfde jonge schilders” naar voren, “oprechte tekenaars, krachtige coloristen”.³ ‘Fauves’ zouden ze een paar maanden later, bij de opening van de najaarssalon, worden genoemd. Deze ontwikkeling duurde tot ongeveer 1907 en luidde een reeks van volgende avant-gardebewegingen in. Zo vlot echter als de uit Rotterdam afkomstige Hollander Van Dongen erin was geslaagd een plek binnen die nieuwe voorhoede te veroveren, zo snel richtte het verloop ervan zich tegen hem. Zijn aansluiting bij het Franse modernisme verliep als een soort hink-stap-sprong; het eerste succes kwam al in 1906 tot een keerpunt.

Vooruitgang door kleur

In het begin had Van Dongen, die zich in september 1899 in Montmartre vestigde, zich vooral als tekenaar-illustrator willen bewijzen. In een internationaal gericht, links-anarchistisch milieu kreeg hij rond de eeuw-wisseling bekendheid. Er volgden illustratieopdrachten voor maatschappijkritische bladen als *L’Assiette au Beurre*, *La Caricature* en *La Revue blanche*, waarover Félix Fénéon (in 1905 koper van *Le Boniment*) de redactionele leiding had. In deze omgeving van *dreyfusards* ‘paste’ Van Dongens sobere, vloeiende, directe en tegelijk hekelende tekenstijl. In dit Montmartre-milieu leefde ook een afkeer van de esthetiserende en mystificerende kunst van de officiële Salons. De schrijver Émile Zola had die al in zijn laatste Salonkritiek (1896) als “verwassen en verbleekt linnengoed”, “bloedeloos” en “weezinwekkend” getypeerd en had het verlangen geuit naar een ruwere, oprechtere soort kunst.⁴

Tijdens de Parijse Wereldtentoonstelling van 1900 was deze kritiek opgelaaid. Een bij die gelegenheid georganiseerde tentoonstelling, ‘La Décennale’ – een internationaal overzicht van tien jaar hedendaagse kunst – was uitvoerig becommentarieerd. De invloed van de Franse Salonkunst, een pittoreske en modieuze navolging van het impressionisme, bleek alom aanwezig. Een slap palet van “blauwe en violette kleuren”, “even banaal als universeel”, dat inmiddels, aldus Emile Verhaeren, “van Tokyo tot aan New York wordt gebezigd door schilders zonder genie”.⁵ De zalen met Scandinavische en Belgische kunst, de laatste afkomstig uit de gelederen van Les xx en La Libre Esthétique, met onder anderen Fernand Khnopff, Emile Claus en Henri Evenepoel, vormden een welkome uitzondering. Binnen de Nederlandse sectie vielen zelfs de ‘met verve’ uitgevoerde schetsen van Van Dongen op (afb. oo). De Fransen daarentegen, die ongeveer de helft van de gereserveerde ruimte in het Grand Palais hadden opgeëist, bereikten met hun overdaad het



Mag deze erbij?

- oo *Le cabaret du Lapin Agile*
– Montmartre, 21 november 1906
Beschreven briefkaart
9 x 14 cm
Particuliere collectie
- oo *Exposition Universelle de 1900, La Porte Monumentale*, 1900
Gelatinézilverdruk
21 x 28 cm
Particuliere collectie
- oo *Exposition Universelle de 1900, Terrasse du Palais de l’Horticulture*, 1900
Gelatinézilverdruk
21 x 28 cm
Particuliere collectie
- oo J.D. Looyen, Nederlandsche gids op de Parijsche tentoonstelling in 1900, Amsterdam 1900 (met omslag en illustraties van Kees van Dongen)
- oo **Henri Evenepoel** (1872-1899)
Kermis bij Les Invalides
op zondag, oo
Olieverf op doek
64 x 92 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



omgekeerde effect. Tegenover de overtuigend gedemonstreerde technische vooruitgang (met de eerste metrolijn, het rollend trottoir en het elektrisch licht) had hun leidinggevende rol op het gebied van de kunst voor velen afgedaan.

De stroom van kritiek voedde nieuwe initiatieven, die ten dele vanuit kringen in Montmartre tot stand kwamen, zoals het kortdurende Collège d'esthétique moderne, de oprichting van de Salon d'Automne in 1902, en de opbloei van de Indépendants. Door zijn contacten met kunstenaars als Maximilien Luce, Pierre Girieud en mogelijk ook Charles Camoin was Van Dongen daarvan op de hoogte en was hij er zelfs deels bij betrokken (afb. oo). Er volgde een stijgende waardering voor de impressionisten van het eerste uur en kunstenaarspersoonlijkheden als Cézanne, Van Gogh en Gauguin. "Alles verandert", constateerde in 1901 bijvoorbeeld Odilon Redon, en ook hijzelf kon op toenemende belangstelling rekenen. Het was waarschijnlijk ook onder invloed van deze op vooruitgang gerichte 'tegen'-beweging dat Van Dongen omstreeks 1903 zijn tekenpen voor het penseel verwisselde. In een terugblik op Van Dongens beginjaren memoreerde de bevriende schrijver Saint-Georges de Bouhélier dat die zich van zijn academisme en het nog door "de oude Israëls" geïnspireerde, tonalistische jeugdwerk trachtte te bevrijden. Kunstenaars als Cézanne, Monet, Gauguin en Van Gogh trokken hem naar elders: "Het modernisme had hem in de ban en hij voelde zich bestemd daar de vertolker van te worden."⁶

Op zijn eerste solotentoonstelling, in 1904 bij Galerie Vollard in de Parijse rue Laffitte, wilde Van Dongen de geboekte vooruitgang laten zien. Hij hing, zo informeerde de journalist Carel Scharten, het vroege werk – nog donker van toon – in "dof-gouden" lijsten, door schotten gescheiden van recente stukken, waaronder de door Monet geïnspireerde reeks gezichten op de stad Parijs, gezien vanaf de heuvels van Montmartre en de butte Chaumont, en zijn indrukken van de zee bij Trouville aan de Normandische kust. Deze doeken, rijker en 'teer' van kleur en 'breed van behandeling', waren gevat in witte lijsten.⁷ De inrichting droeg ertoe bij dat in reacties het accent op Van Dongens ontwikkeling werd gelegd. "Door het contact met de Franse kunst maakt hij zich vrij", klinkt het in een Franse bespreking. Ook werd opgemerkt dat hij verder durfde te gaan dan "onze" impressionisten. Het samenspel van jeugd, 'robuste eenvoud' dankzij zijn afkomst, en Parijs élan zou met de gevolgde aandacht voor kleur en 'directheid' van techniek de gewenste vernieuwing hebben opgeleverd.⁸ Van Dongen had zijn palet als het ware opgewaardeerd.



oo Maximilien Luce en echtgenote, Charles Camoin, Kees en Guus van Dongen, Montmartre, ca. 1903. Fotograaf onbekend. RKD – Nederlands instituut voor kunstgeschiedenis

oo J Kees van Dongen (1877-1968) *Modjesco*, 1908
Beschilderd en geglaazuurd bord
Diameter : 23,5 cm
Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch

oo J Kees van Dongen (1877-1968) *Mistinguette en faïence*, 1908
Beschilderd en geglaazuurd bord
Diameter: 23,3 cm
Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch

oo Kees van Dongen (1877-1968) *Archer à cheval (Boogschutter te paard)*, 1908
Tegeltableau
19,2 x 24 cm
Particuliere collectie



In 1905 bracht Van Dongen met zijn jonge gezin de zomermaanden door in Fleury-en-Bière bij Barbizon, samen met Otto en Adya van Rees, die sinds 1904 in Parijs verbleven. In de ‘vrije’ natuur (“Van Dongen liep in sarong, naakt bovenlichaam, en strohoed”, aldus Van Rees) ontstond een reeks heftig getoetste landschappen met lage horizonnen, indrukken van het seizoen, zoals de arbeid op het omringende korenland en in wijngaarden, luchten met “de trillende straling van een heeten zomerdag” of “wild wolkengejaag”. Met die titel *Une saison* exposeerde Van Dongen het resultaat bij de jonge Galerie Druet, gevestigd in de rue du Faubourg-Saint-Honoré, gelijktijdig met de roemruchte Salon d'Automne van 1905. Ook dat overzicht gold “in vergelijking met het vroegere werk” als een vooruitgang, “vrijer” en “origineler”, in één lijn met Van Gogh, zo meende Henri Wiessing, de Parijse opvolger van Schar ten bij het *Algemeen Handelsblad*. “Is het niet om trots op te zijn voor ons kleine land, dat nu opnieuw een man van ons volk in de Fransche schilderkunst den nieuwen toon komt brengen, morgen misschien de nieuwe richting?”⁹

Ook in Franse kritieken werd Van Dongens vrijheid en durf als vernieuwend geprezen. Vauxcelles stelde bijvoorbeeld dat de jonge en onverschrokken Hollander Van Dongen zijn belofte meer dan waarmaakte. Arsène Alexandre in *Le Figaro* meende dat zijn reputatie nu definitief was gevestigd. Charles Morice, die die zomer in het gezaghebbende *Mercure de France* een enquête onder kunstenaars startte over de mogelijke richting van de kunst, benadrukte in een uitvoerige bespreking: “*Il ose tout*” (‘Hij durft alles’) – een vergelijking met Turner en Van Gogh lag wat hem betreft in het verschiet.¹⁰

Van Dongen achtte ondertussen de tijd rijp om ook de Nederlandse markt te veroveren. Zo schreef hij in mei 1905 aan Schar ten, inmiddels woonachtig in Apeldoorn, bezig te zijn met “hollandsche kunstkoopers”: “Jan Kalff van ‘t handelsblad was voor me bij Preyer en Buffa. Preyer schijnt niet erg te durven. Buffa wou wel wat zien. En kwam dan als ‘t hem bevalt wel eens bij me. [...] Welke lui zijn er bij Buffa? En wat zou ik sturen?” Maar Van Dongens actie bij de in Den Haag en Amsterdam gevestigde kunsthandels was tevergeefs, zo blijkt uit het vervolg: “Van Buffa kreeg ik de dingen die ik stuurde terug zonder eenig antwoord.”¹¹

Een keerpunt

Tot dusver was Van Dongen bij elke gelegenheid als vernieuwer bevestigd. “Hij had zijn plaats veroverd”, concludeerde Wiessing. Als kunstenaar was hij volgens Schar ten “bijna geheel een Franschman”.¹² Ook voor



oo Kees van Dongen (1877-1968)
Maison à Fleury
(Het huis in Fleury), 1905
Olieverf op doek
55,9 x 45,7 cm
Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud, Keulen

oo Kees van Dongen (1877-1968)
Meules (Hooibergen), 1905
Olieverf op doek
65 x 53 cm
Particuliere collectie

oo Voor het huis van Otto van Rees
in Fleury-en-Bière in 1905.
V.l.n.r. Guus v.D.; Otto v.R.;
Adya vR-D (bewogen) en
Kees v. D.
Archief Van Rees Stichting

oo Otto van Rees (1884-1957)
Korenveld, 1905
Olieverf op doek
73 x 50 cm
Particuliere collectie
Antwerpen



Franse critici maakte Van Dongen deel uit van de in Parijs opkomende avant-garde, maar dan als Hollander. Léon Bazalgette bijvoorbeeld, schrijvend voor het Brusselse *Le Samedi Littéraire et Artistique*, typeerde de oprukkende groep jongeren als “voornamelijk Fransen, die de Salon d'Automne veroverden, bekendheid kregen door de Indépendants en die flink gepusht werd door Druet”. Daartoe rekende hij ook Van Dongen “(Hollandais)”.¹³ Toch ging het mis.

Naarmate zich in de succesvolle voorhoede een kopgroep van ‘fauves’ begon af te tekenen, met Matisse als leider, veranderde de positie van Van Dongen – een buitenlander volgens Vauxcelles in zijn bespreking van de Indépendants van 1906. Het salonstuk *À la Galette*, een “verschrikkelijk” kleurschitterend doek, “het feest van het uitvaagsel” in de Moulin de la Galette – dat door Van Dongen was voorbereid in zijn nieuwe atelier in het Bateau-Lavoir – werd door de toonaangevende criticus als een “buitensporige furie” en “twijfelachtig avontuur” afgedaan.¹⁴ Was hij eerst onthaald als een Hollandse kunstenaar die in Parijs de schilderkunst verrijkte, juist nu werd het accent op zijn afkomst gelegd – “*un sale étranger*”, repliceerde Van Dongen. Zelfs een Nederlandse recensent oordeelde: “Matisse, de Franschman, is meer echt Fransch, van zuiverder opvallenden rijkdom, vergeleken bij de invloeden, die wij den vreemdeling Van Dongen nog voelen ondergaan.”¹⁵ Noch voor een expositie bij de pas opgerichte moderne kunstkring in Le Havre, die eind mei 1906 opening, noch voor een rondreizende tentoonstelling van moderne Franse kunst in Duitsland werd Van Dongen geselecteerd, en ten slotte bleek hij evenmin betrokken bij een overzicht van eigentijdse kunst in Brussel dat eerder dat jaar, van 22 februari tot 25 maart, plaatsvond.

Octave Maus, directeur van La Libre Esthétique en verantwoordelijk voor dat overzicht, nodigde daarvoor, naast een delegatie van jonge Belgen, ook Franse fauves en in Parijs actieve buitenlandse kunstenaars uit. Van Dongen zou, zoals blijkt uit een publieke aankondiging in januari, Nederland vertegenwoordigen, samen met de in Brussel actieve (tonalistische) Willem Paerels, en hij ontving daartoe ook een uitnodiging. Gaande-weg lijkt Maus zijn plan echter te hebben bijgesteld. Zo berichtte Van Dongen in januari voor hem een map met tekeningen te hebben achtergelaten bij Vollard, maar in februari werd duidelijk dat hij niet was geselecteerd.¹⁶ Misschien sloot bij nader inzien Van Dongen niet aan bij het esthetische ideaal dat Maus in Brussel wilde tonen en in de catalogus toelichtte als een ‘Evolutie’: de ‘nieuwe’ kunst zou een synthese zijn, groots en eenvoudig, zonder anekdotisch element. Dat was ook waar blijkens hun correspondentie Derain



oo Kees van Dongen (1877-1968)
Le moulin de la Galette, 1904-1906
Olieverf op doek
Verschillende afmetingen
Diverse collecties

oo Kunstenaar
Titel, 0000
Materiaal
00 x 00 cm
Collectie

oo Willem Paerels (1878-1962)
Kermis, 1909
Olieverf op doek
71 x 74,5 cm
Kunsthandel Jacques Fijnaut



en Matisse in die tijd naar op zoek waren, een meer evenwichtig vervolg op de eerste uitbarstingen van pure kleur. “Hij is niet Frans”, oordeelde Derain enige maanden later over Van Dongen.¹⁷

Het tegenvallende verloop van de receptie van Van Dongen lijkt de aanzet te zijn geweest tot een her-nieuwde poging om in zijn vaderland te exposeren. Op 23 maart 1906 werd in een vergadering van het bestuur van de Rotterdamsche Kunstkring een brief voorgelezen waarin de journalist M.J. Brusse aandacht vraagt voor het werk van de te “Parijs bekende Holland-sche schilder Kees van Dongen”. De expositie die zou volgen, van 24 mei tot 17 juni, bevatte in totaal een zeventigtal werken en reisde aansluitend nog naar Zwolle (afb. [oo](#)).¹⁸

In zijn brieven aan Sophie Plate, bestuurslid van de Kunstkring, onderstreepte Van Dongen er waarde aan te hechten “alleen te exposeren, ook om zoveel moge-lijk te laten zien”. Hij hoopte bovendien een typerend groot doek als *À la Galette* in Rotterdam te tonen. En ook nu wenste Van Dongen zijn werk, indien mogelijk, geperiodiseerd te hangen: “Voor de groepeerings heb ik ’t liefst dat de oudere grijzere dingen bij elkaar komen te hangen op eene muur en vervolgens de nieuwere zoo dat een beetje de verschillende perioden te zien zijn.” De vroege Rotterdamse werken hadden Nederlandse titels, de rest was in het Frans. Hij gaf ook extra aan-wijzingen: “De nos. 49 (Août)-60 (Lieuses) en 47 (Septembre) vormen eene drievoudigheid evenals de nos 34 (Enfant)-59 (Nuages) en 35 (Enfant). ’t Zal goed doen deze ook zo te groepeeren.”¹⁹ Maar wanneer het niet zou staan, mocht ervan worden afgeweken.

Over de publieke ontvangst van de tentoonstelling is helaas niets bekend. Aannemelijk is dat ze in elk geval door Rotterdamse kunstenaars werd bezocht, aangezien verschillende van hen dat jaar vrijkaarten voor de door de Kunstkring georganiseerde exposities ontvingen; “aan meer bekende kunstenaars”, zo was ook besloten, werden aparte uitnodigingen verstuurd. Wat overblijft van deze eerste presentatie van Van Dongen in Nederland zijn de reacties in de pers, aan de hand waarvan een aanzienlijk deel kan worden gereconstrueerd.²⁰

“Met veel moed”, zo introduceerde in het *NRC* Johan de Meester, had Van Dongen de “strijd voor zijn kunst-overtuiging te Parijs gevoerd [...] dat hij iemand is, blijkt ook hier.” De literator was waardierend over het oudere werk, “nog hier in Holland gemaakt, dat bij den ingang der zaal links bijeen hangt [...] kleine, behagelijk-kloeke buitenstudies, een drietal expressieve portretten, gevoelig van toon, en een naaktstudie uit 1898, waarin de toongevoeligheid tot iets werkelijk fijns geworden is. Ook het grote schilderij van paarden vóór stort-



oo Tent. cat: Tentoonstelling van Schilder- en Teekenwerk van Kees van Dongen (Parijs), Rotterdamsche Kunstkring, Rotterdam (1906)
RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis

oo Kees van Dongen (1877-1968)
Lieuses (Schovenbindsters), 1905
Olieverf op doek
37.5 x 45 cm
Particuliere collectie, Antwerpen



karren, schoon te Parijs gemaakt, staat nog onder Hollandschen invloed." Dan volgt zijn beschrijving van het latere werk, "lichter" en "frisscher", dat in 1904 ook bij Vollard te zien was, "dingen als 28 [*L'Isle St. Louis*] en 43 [*Maison à Montmartre*]" . Hij huldigde ook de fauvistische periode: "Daarna worden de kleuren en wordt heel het sentiment in het werk van hoe langer hoe grooter, opzettelijke felheid. [...] Ook in het viertal stukjes op den rechter-achterwand lééft Montmartre, al is nr. 30 op naam der Folies Bergère gesteld. Hoe kenschetsend zijn hier de houdingen der confereerende dames! Doch het meeste is in 32 bereikt, dien van houding, van kleur, van stof- en beweging-uitdrukking waarlijk voortreffelijke Pierrot. Op het groote 62 [*À la Galette*] is een decoratief effect verkregen."

Frits Lapidoth, werkzaam voor de *Nieuwe Courant*, beschreef "het groote lawaaiding" uitvoeriger: "Heel kranig, omdat de geoutreerdheid van het schilderij geheel dekt die van zoo'n publiek bal met oogverblindend licht, benauwdheid van dringende mannen en vrouwen, beschilderde meiden in opzichtige kleeeren, lawaai van muziek en 't schrille der gemeenheid op zoo'n blanke-slavinnen-markt." Dat schrille beviel hem ook in werken uit 1905: "48 [*Août*], 57 [*Un Carrousel*], 58 [*Nuages*], 59 [*Lieuses*] in welk laatste Van Dongen de Natuur (Zomerhitte op korenveld) precies schijnt te zien als de herrieverlichting in een bal of draaimolen met rozeroode varkentjes en kakelbonte, gierende juffies." Lapidoth, die zelf rond 1890 in Parijs verbleef, prees het "geoutreerde" hiervan, zoals ook in de "drie giftige deerns bij een trap in de Folies Bergère". Hij had minder affiniteit met het eigentijdse primitivisme van Van Dongen. "Onrustbarend", was zijns inziens de "nagemaakte naïviteit" van "no. 12 (paarden in korenland) [...], 32 een onmogelijk groenachtig slangen-menschje (pierrot); 19 (Chinagrani) dat denken doet aan de primitieve kunst van half-beschaafden." De Montmartre-indrukken vond hij daarentegen "in zoo-verre volmaakt écht, omdat het bewijst in welke mate en hoe een sensitief persoon alles overdreven in exasperatie gaat zien, onder dat gemeene licht en in de verpeste omgeving, waar Van Dongen zijn onderwerpen nu eenmaal heeft gezocht." De welwillende waardering sloot aan bij persoonlijke herinneringen aan de wereldstad, als centrum van vermaak.

Voor wie de tentoonstelling niet kon bezoeken, zoals de schilder Jan Sluijters, die na een tussenstop in het voorjaar in Parijs vanaf midden mei 1906 zijn tweede Prix-de-Rome-jaar hier vervolgde, kon zich door deze besprekingen en een enkele negatieve reactie wel een beeld vormen.²¹ Zo refereerde Sluijters in 1907 nog aan de kritiek van A.C. Loffelt, een liefhebber van de meer tonale, "blonde" naoogst van de



oo Daniel-Henri Kahnweiler
in Picasso's atelier aan
11 boulevard de Clichy,
Parijs, ca. 1910
Musée Picasso, Parijs

oo Kees van Dongen (1877-1968)
*Portret van Daniel-Henry
Kahnweiler*, 1907
Olieverf op doek
65 x 54 cm
Association des amis
du Petit Palais, Genève



Haagse school, die eerder Van Gogh wegens “onrijp kleurgeschetter” veroordeelde, en nu dus Van Dongen: “groene boomen blauw” afgebeeld “op een rooden grond”; “bonte lappendekens en waanzinnige stippelvisioenen”.²² Uiteindelijk werd er niet meer verkocht dan een tweetal tekeningen en het schilderij *Maison à Montmartre* (later door Henriëtte Reuchlin-Lucardie aan het Museum Boijmans Van Beuningen geschonken). “We hebben dus niet veel succes gehad met deze tentoonstelling”, concludeerde Van Dongen na afloop, het was “de menschen wat vreemd op ‘t dak gevallen”. Dat benadrukte ook oud-stadgenoot Arie van Veen in zijn recensie: de “boulevardherrie” hoorde bij Parijs, maar “in onze Kunstkringzaal” komend uit “de bedaarde en eenigszins saaie Witte de Withstraat [...]” maakt dat alles “een eenigszins ander effect”.

Een schilderkunstig colorisme

Terwijl het de Franse fauves voor de wind ging, wijzigde voor Van Dongen de situatie in Parijs nauwelijks. Zijn inzending voor de Salon d’Automne van 1906 werd voor een belangrijk deel afgewezen en de ontvangst van het wel aanwezige werk was wederom overwegend negatief. Kort daarop besloot hij enige tijd in Nederland door te brengen, wat verrassend is, gezien de hier eerder gebleken geringe afzetmogelijkheden. Het valt ook op dat Van Dongen zich tijdens zijn verblijf nauwelijks binnen de Nederlandse kunstwereld manifesteerde. Een expositie van zijn tekeningen bij Kunsthandel C.M. van Gogh in Amsterdam en een bijdrage van een portret aan de Levende Meesters-tentoonstelling van 1907 vormen de uitzonderingen.

Maar Van Dongen bezocht met Luce en Rodo Pissarro, die hem korte tijd vergezelden, wél het Mauritshuis en het Rijksmuseum, waar zij samen de *Saul en David* en *Het Joodse bruidje* van de late Rembrandt bewonderden. Daarin lijkt ook een belangrijke reden voor zijn reis schuil te gaan. Door de draad met zijn jeugdwerk en het Hollandse schildersverleden weer op te pakken – mogelijk op advies van de recentelijk bij Bernheim-Jeune aangestelde Fénéon – verbond Van Dongen ‘Franse’ kleuren en ‘Hollandse’ tonaliteiten in een schilderkunstig colorisme dat als naïef direct, Parijs sensueel én als iets “noordelijks” oogde. Hij creëerde aldus doelbewust nieuwe kansen voor zijn modernisme: naast Matisse en tegenover het kubisme van Picasso. Het mooi open portret van Dolly, de dochter van de kunstenaar, in *La Fille aux rubans* en de innemende foto van haar in het atelier van Picasso voor *Trois femmes* brengen die nieuwe verworvenheid in beeld (afb. oo). Hiervoor ontstond vervolgens ruimere belangstelling, onder meer bij Daniel-Henry



oo Foto van Dolly (De dochter van Kees van Dongen) in het atelier van Picasso voor het schilderij *Les Trois Femme* van Picasso, 1908, Musée Picasso de Paris

oo Kees van Dongen (1877-1968) *Portret van Dolly/Meisje met strikken*, 1909
Olieverf op doek
55 x 46 cm
Gemeentemuseum Den Haag



Rik Wouters in Nederland



In de loop van de 19de en 20ste eeuw koos een verrassend groot aantal westerse kunstenaars vrijwillig voor een lastig bestaan. De Belgische beeldhouwer en schilder Rik Wouters (Mechelen 1882 – 1916 Amsterdam) was een van hen. Zijn doopnaam was Henri, en hij signeerde enkele werken met de Nederlandstalige vorm, Hendrik, maar vrij snel zou hij nog uitsluitend zijn roepnaam gebruiken. Rik werkte enkele jaren als leerjongen in het atelier van zijn vader, een meubelmaker in Mechelen. In diezelfde periode trachtten de architecten Victor Horta en Henry Van de Velde, in navolging van de Britse kunstfilosoof William Morris, de toegepaste kunsten of de sierkunsten nieuw leven in te blazen door ze op voet van gelijkheid met de klassieke ‘schone’ (beeldende) kunsten te beoefenen. Dat was niet de weg die Rik wilde inslaan. Hij wilde ‘zuiver’ artistiek werk maken en dat, in prijskampen en tentoonstellingen, aan het oordeel van kenners, collega’s en critici onderwerpen.

Van 1897 tot 1901 volgde Rik les aan de kunstacademie in Mechelen en bij de Mechelse beeldhouwer Theo Blickx (1874-1963). Na zijn middelbare studies zou hij vier jaar aan de academie in Brussel studeren. In 1902 werd hij opgeroepen om deel te nemen aan de loting voor militaire dienst. Hij werd voor een periode van twintig maanden als infanterist ingedeeld bij de Universitaire Compagnie in Brussel, waardoor hij de avondcursussen aan de academie kon blijven volgen.

In 1902 ontmoette Rik Hélène (of Nel) Duerinckx (1886-1971), een Nederlandse die geboren en getogen was in Schaarbeek bij Brussel. In de herinneringen die ze zelf bijna veertig jaar later zou neerschrijven vertelt Nel hoe zij, kennelijk als een vrijgevochten, zestienjarig meisje, de jonge academiestudent na een feestje ontmoette en hoe ze hem het hof maakte. De dag na hun kennismaking gingen ze wandelen en kusten ze elkaar. Rik bekende zijn nieuwe lief dat hij een armoedzaaiër was, maar dat hij geloofde dat hij een groot beeldhouwer en een groot schilder zou kunnen worden. Hij vroeg Nel of ze bereid zou zijn om samen met hem een leven vol opoffering te leiden, en of ze niet zou jammeren als ze honger zouden lijden. Want, zo zou Rik haar gezegd hebben: “Vooraleer ik een groot artiest zal zijn, zullen wij veel miserie kennen.”

In 1904 verliet Rik de academie en vestigde hij zich met Nel ten zuiden van Brussel aan de rand van het Zoniënwoud in Watermaal. Een jaar later huwden zij, maar bij gebrek aan bestaansmiddelen ging het koppel inwonen bij Riks vader in Mechelen. Die vond Nel naar verluidt “un morceau de modèle retiré de la boue” (een uit de goot opgeraapt stuk model), en na een vreselijke ruzie met hem vluchtte het koppel vrijwel zonder geld



p. 00
Rik Wouters (1882-1916)
De zieke met de witte sjaal (detail), 1912
Olieverf op doek
85,4 x 73,5 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

oo Rik Wouters
Archives et Musées de la Litterature, Brussel

oo Nel Wouters
Archives et Musées de la Litterature, Brussel

oo **Rik Wouters** (1882-1916)
Lezende vrouw, 1913
Olieverf op doek
gemaroufleerd op paneel
62 x 51 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



terug naar Brussel. Zes jaar lang leefden Rik en Nel in een toestand van voortdurende financiële zorgen. Rik verkocht weinig en voerde vaak werk voor anderen uit: een porseleinfabrikant, de meubelmakerij van vader of de beeldhouwers die voor de Wereldtentoonstelling van 1910 in Brussel werkten. Tegen zijn zin boetseerde hij ook portretten.

Maar in 1909 maakte Rik kennis met de welgestelde Franse kunstenaar Simon Lévy (1886-1973). Lévy zou Rik steunen: hij kocht voor hem duur schildermateriaal en voorzag hem van de nodige literatuur – Rik wilde koste wat het kost de brieven van zijn idool, de geniale hongerkunstenaar bij uitstek, Vincent van Gogh, lezen. In zijn eigen brieven aan Lévy klaagt Rik steevast over geldgebrek, maar vanaf 1909 kwam Marie Decat in dienst als huishoudhulp bij Rik en Nel, en nu en dan was er zelfs wat geld over om Nel een reisje naar Parijs te laten maken.

In 1911 stelde Wouters zijn sculpturen tentoon bij de belangrijkste tentoonstellingsvereniging van België, La Libre Esthétique in Brussel. Zijn werk werd opgemerkt en gunstig onthaald door kunstcritici-literatoren als Georges Eekhoud, Franz Hellens, Sander Pierron en Jules Elslander. Elslander introduceerde Rik bij het echtpaar Georges en Gabrielle Giroux, die een kledingzaak hadden in Brussel en in 1912 een kunsthandel of een handel in 'Meubles, curiosités, tapisseries, décoration de maison' openden in de Brusselse Koningstraat. Enkele jaren later zou de Galérie Georges Giroux ook de belangrijkste veilingzaal van België worden. Giroux en Wouters ondertekenden op 1 mei 1912 een zakelijke overeenkomst die een einde maakte aan de relatieve armoede van Rik en Nel. Giroux zou de kunstenaar gedurende tien jaar maandelijks 200 frank betalen. Tevens zou hij het inlijsten van de schilderijen en tekeningen en de uitvoering van de gipsen beelden in brons of marmer bekostigen. Giroux verkreeg daardoor het alleenrecht op de verkoop van al die stukken (Rik zou zich niet aan de afspraak houden). De opbrengst van elk verkocht stuk zou, na aftrek van de kosten, evenredig worden verdeeld onder Giroux en Wouters (een afspraak waar Giroux zich volgens Nel evenmin aan hield). Giroux verkocht kleine bronzen koppen, zoals het hoofd van *De dwaze maagd/Het zotte geweld* (1912) voor 300 tot 400 frank per stuk. Dankzij deze lucratieve overeenkomst kon Wouters in 1913 in zijn geliefde Bosvoorde aan het Zoniënwoud een eenvoudig huis bouwen met vier grote kamers op twee verdiepingen.

Tijdens de openingstentoonstelling van de Galérie Georges Giroux in 1912 toonde Wouters 13 sculpturen en 6 schilderijen, die van Octave Maus, secretaris van *les xx* en *La Libre Esthétique* en redacteur van het



oo Rik Wouters (1882-1916)
Huiselijke zorgen
Brons
220 x 76 x 76 cm
Gemeentemuseum Den Haag

oo Rik Wouters (1882-1916)
Vrouw aan het venster, 1915
Olieverf op doek
130 x 114 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



belangrijkste Belgische kunsttijdschrift, *L'Art moderne*, een lovende recensie kregen. Vooral *De dwaze maagd* viel in de smaak van Maus en andere critici. In 1914 organiseerde Giroux voor het eerst een grote solo-tentoonstelling van Wouters met 16 beelden, 44 schilderijen en 76 tekeningen en etsen. De tentoonstelling was een groot kritisch en financieel succes, de omzet bedroeg 18.000 frank. Het grootste deel van de tentoongestelde werken werd enkele maanden later ook bij de Antwerpse tentoonstellingsvereniging Kunst van Heden/L'Art contemporain getoond – overigens naast een ruime keuze uit het oeuvre van Vincent van Gogh en dat van James Ensor. Ensor, die inmiddels een gevierd kunstenaar was en door onder anderen Wouters zelf vereerd werd als een voorloper, contacteerde diverse verzamelaars om schilderijen voor de tentoonstelling in Antwerpen in bruikleen te krijgen. Aan Emma Lambotte verklaapte hij zijn beweegredenen: “... *il faut taper un peu vivement cette fois parce qu'il y a Van Gogh et Wouters.*” (vrij vertaald: “deze keer moet ik mijn beste beentje voorzetten, want Van Gogh en Wouters zijn van de partij”).²

Zoals vele jonge schilders in België kort na 1900 was ook Wouters op zoek naar een minder informele vorm van impressionisme. Zo herontdekten Wouters en andere Belgische schilders het vroege realistische werk van James Ensor, die, onder meer door gebruik te maken van het paletmes, af en toe eenvoudige, monumentale gedaanten had gerealiseerd. In zijn brieven zou Wouters overigens de draak steken met de talloze navolgers van Ensor in de Brusselse kunstkring Le Sillon: “De Sillonisten zwaaien allen met de messen en willen de dood van Ensor. Zij schijnen allen zijn geheim te hebben ontdekt. Het paletmes geeft fijne, tonale effecten en daarmee is alles gezegd. Enfin, godverdomme, allemaal platte metselaars (...).”

Paul Cézanne had een leven lang systematisch gezocht naar een oplossing voor het gebrek aan samenhang binnen het impressionisme. De oplossing waarmee hij experimenteerde, was uiteraard fundamenteleler dan de oplossingen die Ensor occasioneel vond. Het werk van de Franse schilder werd reeds in 1890 bij de Brusselse kunstenaarsvereniging *Les xx* getoond – Emile Verhaeren merkte al bij die gelegenheid op dat het weleens de schilderkunst van de toekomst kon zijn. Merkwaardigerwijs duurde het bijna twintig jaar vooraleer Belgische kunstenaars het werk van Cézanne gingen bestuderen. Wouters leerde het werk van Cézanne pas kennen in 1909, toen hij Simon Lévy ontmoette. Die bezorgde hem ook het boek met zwart-witreproducties dat de invloedrijke Duitse kunstcriticus Julius Meier-Graefe in 1910 over Cézanne



oo Rik en Nel Wouters in hun tuin te Bosvoorde, 1907-1908
Archives et Musées de la Littérature, Brussel

oo Nel Wouters
Archives et Musées de la Littérature, Brussel

oo Rik Wouters (1882-1916)
Vrouw in het zwart een krant lezend, 1912
Olieverf op doek
101 x 96 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



publiceerde. Toen Wouters in 1913 eindelijk Parijs bezocht, stelde hij vast dat alle jonge kunstenaars op een of andere wijze de vereenvoudigde en monumentale vormgeving van Cézanne imiteerden, maar dat “plus aucun travaille d’après les sensations que la vue lui offre” (vrij vertaald: “niet één laat zich nog leiden door de sensaties die het zien hem bieden”). Niemand probeerde nog zijn visuele waarneming weer te geven, en dat leek Wouters niet de juiste weg. In sommige brieven sprak hij met belangstelling en begrip over het kubistische werk van Jean Metzinger (1883-1946), maar de schilderkunst van Matisse en de fauvisten vond Wouters “idiot”. En het gedempte kleurenpalet van Cézanne ontgoochelde hem. Toch zou het niet correct zijn om de kunst van Wouters te herleiden tot een samenvoeging van de methode van Cézanne om eenheid in de compositie te brengen en de spectaculaire kleurencombinaties van Ensor. Wouters bestudeerde ook het werk van andere kunstenaars zeer grondig – de overeenkomsten met de intimistische, panoramisch in beeld gebrachte interieurs van Bonnard of Vuillard zijn opvallend. Het idee om zijn olieverfschilderijen op te vatten en uit te werken als aquarellen lijkt wel oorspronkelijk. Merkwaardig is ook hoe hij als beeldhouwer het voorbeeld van Rodin verrijkte met de picturale opvattingen van Cézanne.

Tweeënhalf jaar nadat Wouters een lucratieve overeenkomst met Giroux had gesloten, kwam er al een einde aan de mooie tijd. De kunstenaar werd op 4 augustus 1914 opgeroepen om als infanterist te gaan vechten tegen de Duitse troepen die België binnenvielen. Af en toe verzeilde Wouters in hachelijke situaties. Op de vlucht voor de Duitse troepen belandden Wouters en het regiment waartoe hij behoorde als krijgsgevangenen in het Nederlandse Zeist. Ondertussen was ook Nel naar Nederland gevlucht. Diverse vooraanstaande kennissen van het echtpaar bemiddelden bij de Nederlandse overheid, en spoedig kon Wouters in vrijheid in Nederland leven en werken. In juni 1914 vestigden Nel en Rik zich in Amsterdam. Rik was al maanden weer aan het werk. Hij schilderde en correspondeerde met de Galerie Giroux en was bezig aan de voorbereiding van een belangrijke tentoonstelling die in januari en februari 1916 in het Stedelijk Museum in Amsterdam zou plaatsvinden.

Al vele jaren klaagde Rik evenwel over onophoudelijke hoofdpijn. In de loop van een pijnlijke behandeling tegen een ontsteking van het bovenkaaksbeen bleek dat hij kanker had. In de zomer van 1914 onderging Rik een zware operatie die zijn gezicht volledig verminkte. Na de tentoonstelling in het Stedelijk Museum, in



Georges Giroux, n.a.m. 12
Boulevard de la Madeleine, 12, Boulogne
Paris 16, 1913

Kamp Amersfoort

oo Kunstenaar
Titel, 0000
Materiaal
00 x 00 cm
Collectie

oo Kunstenaar
Titel, 0000
Materiaal
00 x 00 cm
Collectie

oo Rik Wouters (1882-1916)
De Strijkster, 1912
Olieverf op doek
122,8 x 139 cm
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen



april 1916, werd Rik opnieuw in het ziekenhuis opgenomen. Hij overleed in juli, 34 jaar oud.

In de laatste jaren van zijn leven kon Wouters zich vergenoegen in de groeiende waardering van collega's, critici en verzamelaars voor zijn werk. De Antwerpse kunstenaar Floris Jaspers (1889-1964) bekende op late leeftijd, in een televisie-interview, dat hij als beginnend kunstenaar beïnvloed werd door "onzen Brusselse Cézanne, die op dat ogenblik de markt beheerste. Ge moest in die trant schilderen om erkend te worden." Na Rik Wouters' dood nam zijn populariteit gestaag toe, en vandaag behoort hij zonder meer tot de lievelingen van het Belgische publiek. De twee belangrijkste kunstmusea van België, respectievelijk in Brussel en Antwerpen, begonnen na de Eerste Wereldoorlog spoedig aan de opbouw van hun ongeëvenaarde Wouters-ensembles.

Catalogus Rik Wouters in SMA?

00 BIJSCHRIFT ETC

00 Rik Wouters (1882-1916)
Zelfportret met zwarte ooglap, 1915
 Olieverf op doek
 102 x 85 cm
 Koninklijk Museum voor
 Schone Kunsten Antwerpen



1 Monet in een brief uit 1884. Geciteerd in K.E. Sullivan, *Discovering Art. The Life, Time and Work of the World's Greatest Artists. Monet*, Londen 2003, p. 52.

2 Jules-Antoine Castagnary, 'L'Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes', *Le Siècle*, 29 april 1874. Geciteerd in Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago 1985, p. 16.

3 Brief van Monet aan Frédéric Bazille, december 1868. Geciteerd in Daniel Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, Lausanne 1974-1979, Vol. 1, p. 425.

Zie ook: Shiff 1985 (zie noot 2), p. 64.

4 Georges Seurat, geciteerd door Gary Tinterow, 'Parade de cirque 1887-1888', in Robert L. Herbert, *Georges Seurat 1859-1891*, New York 1991, p. 208.

5 Zie Paul Signac, 'From Eugène Delacroix to Neo-Impressionism', in Charles Harrison, Paul Wood en Jason Gaiger (red.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 1898, p. 983. Zie verder Marieke Jooren e.a., *Seurat*, Otterlo 2014.

6 Zie Paul Signac, 'From Eugène Delacroix to Neo-Impressionism', in Charles Harrison, Paul Wood en Jason Gaiger (red.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 1898, p. 984.

7 Signac in een brief aan Van Gogh, Cassis, maandag 8 april 1889.

18 Françoise Cachin, *Signac. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Parijs 2000, pp. 22-24.

9 Geciteerd in Anne Distel e.a., *Signac. Au temps d'harmonie*, Parijs 2001, p. 181.

10 Paul Signac, 29 september 1894. Geciteerd in Françoise Cachin, *Signac. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Parijs 2000, pp. 35-36.

11 Zie ook John Elderfield, *Henri Matisse: A Retrospective*. The Museum of Modern Art/New York 1992, pp. 38, 49-50; Jack Flam (red.), *Matisse. A Retrospective*, New York 1988; Yve-Alain Bois, e.a., *Henri Matisse. 1904-1917, Centre Pompidou*, Parijs 1993, p. 67.

12 Anoniem, 'Kleine tentoonstelling te Parijs', *Algemeen Handelsblad*, 14 april 1906.

1 Jan Toorop, *Losse teksten*, z.j., Koninklijke Bibliotheek Den Haag, TC C 170, p. 65 links [8]. Eerder geciteerd in Hefting 1989, p. 173. De tekst dateert van voor 1900.

2 Seurat en Signac ontwikkelden de stijl tussen 1884 en 1886. Vader en zoon Camille en Lucien Pissarro, Albert Dubois-Pillet, en later ook o.a. Charles Angrand, Henri-Edmond Cross en Maximilien Luce werkten in neo-impressionistische stijl. Zie Wendermann 1996, p. 15. Zie ook tent. cat. Seurat 2014, p. 42.

3 Zie hierover het artikel in deze catalogus van Frouke van Dijke.

4 Jan Sluijters in een brief aan Cees Spoor, ca. april 1910 (RKD Den Haag, NL-HAKKD 0843).

5 Loosjes-Terpstra 1987 (oorspr. 1959), pp. 70, 95 en 253 noot 1. Zie ook Ewers-Schulz 1996, pp. 9, 54-92. In de laatste publicatie wordt de term 'luminisme' ook internationaal gebruikt voor een dergelijk verhevigd pointillisme in Duitsland. In de tent. cat. *Licht door kleur. Nederlandse luministen 1976-77* is de term als verzamelbegrip gebruikt, maar tevens als aanduiding voor het 'Amsterdamse' luminisme.

in de laatste zin is kennelijk iets mis gegaan. Ofwel is deze zin niet volledig, ofwel moet er bv. staan 'Zie ook ten. cat....'

Als titel vd tent. cat. vond ik 'Licht door kleur. Nederlandse luministen'

6 Zie De Bodt 1995, pp. 11-20. Er woonden en werkten in de periode 1850-1890 minstens vijftig Nederlandse kunstenaars in Brussel, onder wie Vincent van Gogh (van oktober 1880 tot april 1881), die - voor zijn doorreis naar Parijs - ook een poosje in Antwerpen zou verblijven (van november 1885 tot maart 1886).

7 Toorop verbleef eerst in Brussel, daarna in het dorpje Machelen, even ten noorden van de stad, en keerde later weer terug naar Brussel. Hij zou in totaal vijf jaar in België doorbrengen, maar woonde tussentijds ook in Engeland en Nederland. Zie Van Wezel 2006, p. 18.

8 Voor een volledig overzicht van de catalogi van de tien exposities van Les xx, zie Delevooy 1981.

9 Bovendien werden er elk jaar rondom de expositie ook concerten en lezingen door literatoren geprogrammeerd.

10 Zie het tijdschrift *L'Art moderne*, 21 februari 1886, p. 59, onder het kopje 'Sottisiers des Vingties', oftewel 'Grappige en domme commentaren op de vingtisten'. *L'Art moderne* fungeerde als spreekbuis van Les xx. Overigens waren op de expositie van Les xx in 1886 ook de Nederlanders George Hendrik Breitner en Isaac Israëls uitgenodigd.

11 [Anoniem], 'Ouverture du Salon des xx', *L'Art moderne*, 30 januari 1887, TC C 170, p. 65 links [8]. Eerder geciteerd in Hefting 1989, p. 173. De tekst dateert van voor 1900.

12 William Finch als eerste in 1887; in 1888 Toorop, Théo Van Rysselberghe en Henry van de Velde (of die laatste in 1889, Van Wezel 2001, p. 36), waarna, in 1890, Georges Lemmen volgde. Zie ook Hofstede 2014. Het door Georges Lemmen getekende portret van Toorop, dat de stippeltechniek in zwart-wit vertoont en meestal 1886 wordt gedateerd, lijkt ook uit 1890 te stammen. Het werd in 1891 bij Les xx geëxposeerd.

13 [M.J. Brusse], 'Onder de Menschen. Bij Jan Toorop', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 20, 24, 26, 29 november en 1 december 1911, eerder geciteerd door Van Wezel 2001, p. 36. Voor de datering van Toorops pointillistische werk en de gevolgtrekking daaruit dat Toorop twee schilderijen heeft geantendeerd, zie Siebelhof 1975, Van Wezel 2001, p. 35, en Van Wezel 2006, p. 13.

14 Wendermann 1996, p. 15. Naast Toorop noemde Seurat acht andere vingtisten als zijn leerlingen: Anna Boch (de enige vrouw van Les xx), Frantz Charlet, William Finch, Dario de Regoyos, Guillaume Vogels, Van Rysselberghe, Van de Velde en Lemmen.

15 Van Wezel 1985, pp. 5, 7 en noot 16 en Van Wezel 2001, pp. 35-36.

16 *Redding en betoog* is een andere titel van het werk, waaruit de vermanende woorden aan de dochter spreken.

17 Van Wezel 1985, pp. 5, 7 en noot 17.

18 Ook bij zijn in dezelfde pointillistische stijl uitgevoerde pendanten *Voor de werkstaking. Donkere wolken* (1889), *Na de werkstaking* (1889-1890) koos Toorop voor de sociale thematiek.

19 Het schilderij werd door Toorop zelf in 1898 *November Zon's ondergang* genoemd, maar werd eveneens geëxposeerd als *Novemberriddag*, zie Van Wezel 1985, pp. 5, 6. Naderhand is ook de titel met 'bloembollenvelden' gebruikt. Die wekt m.i. te veel de suggestie van een voorjaarsdag, al is het feitelijk een juiste benaming voor deze velden.

20 Toorop signeerde het schilderij twee keer: linksonder met 'J. Th. Toorop' en later nog een keer rechtsboven, met signatuur en datering 1986 (ook vaak gelezen als 1885). Zie Van Wezel 1985, pp. 5, 7 en noot 15, en Van Wezel 2001, p. 36 noot 12. Volgens Siebelhoff 1975, pp. 94-95 en Van Wezel 2001 is het schilderij in 1889 ontstaan. Begin 1890 is het vermoedelijk onder de titel *Deux saules* (*Twee wilgen*) bij Les xx geëxposeerd.

20 Siebelhoff 1975, p. 94.

21 Zie Toorops notities over het pointillisme, noot 1, waarin hij o.a. experimenten aanhaalde uit het boek van Rood, dat hij zei te hebben gelezen.

Ogden N. Rood, *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry* uit 1879 werd in 1881 in het Frans vertaald als *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Dat Seurat deze studie van Rood had gebruikt, was al snel bekend. Zie o.a. [Anoniem], 'La Grande Jatte', *L'Art moderne*, 6 februari 1887, pp. 43-44.

22 Met dank aan Gerard van Wezel, die mij een afbeelding van deze voorstudie liet zien. Die zal worden opgenomen in diens publicatie over Toorop (2016).

23 Op de voorstudie is deze boer aan het ploegen met een paard, maar dat is op het schilderij weggelaten. Overigens is hier de oude, nog bestaande boerderij Haaswijk bij Oegstgeest afgebeeld.

24 *Tentoonstelling van de 'Société des xx'*, Panoramagebouw, Amsterdam, 25 mei-23 juni 1889. Hier hing werk van Anna Boch, Henri de Groux, Dario de Regoyos, Paul Dubois, William Finch, Georges Lemmen, Félicien Rops, Willy Schlobach, Jan Toorop, Théo Van Rysselberghe, Guillaume Van Strydonck en Guillaume Vogels. Het Panorama-gebouw uit 1880, gelegen aan de Plantage Middenlaan, werd in 1935 gesloopt. In de loop van de jaren waren er zes verschillende panorama's te zien; naast het *Beleg van Haarlem* bijvoorbeeld ook de *Intocht in Jeruzalem*, of de *Overwintering op Nova Zembla*.

25 *Tentoonstelling van Schilderijen en Teekeningen van eenigen uit de 'xx' en uit de 'Association pour l'Art' in den Haagschen Kunstkring*, Den Haag 15 juli-14 augustus 1892. Hier waren 43 werken van slechts tien exposanten te zien, waaronder vier zeegezichten van Seurat en drie schilderijen van Signac (en ook affiches van Toulouse-Lautrec en tekeningen van Odilon Redon). Volgens Tibbe 2002, p. 30, was er eerder al in 1888 een werk van Seurat in Amsterdam tentoongesteld, maar daar ging het om een tekening: *Au café concert*. Toorops eigen werk ontbrak opvallend genoeg in Den Haag, al is zijn symbolistische lithografie *Ridder voor de poort* op het omslag van de catalogus afgebeeld.

26 J. Staphorst (Jan Veth), 'Tentoonstelling van de "Société des Vingti" in het Panorama te Amsterdam', *De Nieuwe Gids*, IV, 1888/1889, deel 2, p. 432.

27 Johan de Meester, eerder aangehaald in Wendermann 1996, p. 17.

28 Balk 2006, pp. 38-39.

29 Het pointillisme van Aarts en Vijlbrief duurde maar kort. Aarts zou later veel bekender worden als graficus, Vijlbrief overleed in 1895. Alleen

Bremmer zette het pointilleren voort, al werd schilderen voor hem na 1895 een nevenbezigheid.

30 De expositie van Toorop in De Lakenhal te Leiden had plaats van 6 februari tot 18 maart 1894. Zie Joosten 1977; zie ook De Jongh-Vermeulen 1999, pp. 99-102. Balk 2006, p. 42 en afb. p. 53, verwijst naar een nog grover gestippelde en feller gekleurde *Molen* van Bremmer uit 1894.

31 De afgeknotte wilgen op Bremmers schilderij doen ook denken aan Toorops *Omgeving van Broek in Waterland* uit 1889 (Cincinnati Museum of Art, Ohio). Een beïnvloeding ligt voor de hand, omdat Bremmer over Toorops expositie een uitgebreide recensie schreef in een regionale krant, en daartoe diens werk nauwkeurig bestudeerde. A.H. [H.P. Bremmer], 'De tentoontelling der werken van Jan Toorop in de Lakenhal', *De Zuidhollander*, 8-10 en 12-15 februari 1894. Zie De Jongh-Vermeulen 1999, p. 99, en Joosten 1977, pp. 579-593.

32 Balk 2006, p. 42.

33 Balk 2006, p. 43. Het feit dat Toorop tussen 1892 en 1900 geen pointillistisch werk heeft gemaakt, is volgens Hildelies Balk de reden waarom Bremmer en zijn Leidse vrienden de geschiedenis ingingen als "de belangrijkste vertegenwoordigers van het Nederlandse pointillisme tussen 1893 en 1900". Alleen daarom is volgens haar hun werk nog altijd "op alle internationale tentoonstellingen over het pointillisme" te zien.

34 Het was Willem Steenhoff die in 1907 de omschrijving "meetkundig rangschikkend" gebruikte. Zie Loosjes-Terpstra 1987 (1959), p. 35.

35 Over Ferdinand Hart Nibbrig, de Larense School en het echtpaar Singer, zie Roodenburg-Schadd 2014, p. 70. Voor de kwestie rond de aankoop van het Gemeentemuseum, zie G. Knuttel Wzn, Gemeentemuseum 's-Gravenhage. *Catalogus van de schilderijen, aquarellen en teekeningen*, Den Haag 1935, pp. xv-xvi. In zijn catalogus noemde Knuttel Hart Nibbrig "in Nederland de consequentste vertegenwoordiger" van het pointillisme van Seurat (p. 186).

36 Brief van Jan Sluijters aan Cees Spoor, 7 juli 1910 (RKD Den Haag, NL-HAKKD 0843).

37 *Catalogus van de eerste internationale tentoonstelling*, Den Haag (Booschood, Bezuidenhout), 9 mei-12 juni 1901, met 239 werken van 45 kunstenaars. Zie ook Wendermann 1996, pp. 27-28. Overigens kreeg deze 'eerste' tentoonstelling in Den Haag geen vervolg, wat erop duidt dat het moderne kunstklimaat in Den Haag verslaptte. Zie Loosjes-Terpstra 1987 (1959), p. 33.

38 P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, 1899. Signac nam echter geen afstand van Seurat. Hij beschouwde zijn boek, dat hij aan Seurat opdroeg, eerder als een verdere uitwerking van diens ideeën.

39 Toorop schilderde niet meteen in 1897 met de grove toets; in 1897-1899 werkte hij nog met fijne stippen.

40 Het schilderij symboliseert vooral door de figuren de levensloop van de mens. Hierbij representeren de meisjes en de vissers op de achtergrond en de vrouw met het kind op de voorgrond de jeugd en het actieve leven, terwijl het contemplatieve leven van de ouderdom wordt weergegeven door de oude mannen op de voorgrond. In zijn geheel staat het gepointilleerde schilderij ook symbool voor het leven van de gelovige Katwijkse vissersbevolking. Het geeft daarbij een positievere kijk dan de symbolistische zwart-wittekening *Les Calvinistes de Katwijk* uit 1891 (Centraal Museum Utrecht), waarop Toorop in compositorisch opzicht teruggreep.

41 Joosten 1980, p. 276. De brief aan Bremmer is ongedateerd, maar als datering werd door mw. Bremmer 12 juli 1904 opgegeven.

42 Loosjes-Terpstra 1987 (1959), p. 14.

43 Heiser 2010, p. 96.

44 Zie o.a. Vincent van Gogh aan zijn zuster Willemien, eind oktober 1887, Brief 574: "Verleden jaar schilderde ik bijna niet anders dan bloemen om aan andere kleur mij te wennen dan grijs, n.l. rose, zacht of fel groen, lichtblauw, violet, geel, oranje, mooi rood." Zie <http://www.vangoghletters.org/vg/>.

Zie ook tent. cat. Van Gogh en Gauguin 12 juli 1904 opgegeven.

45 Vincent van Gogh aan zijn zuster Willemien, eind oktober 1887, Brief 574: "Verleden jaar schilderde ik bijna niet anders dan bloemen om aan andere kleur mij te wennen dan grijs, n.l. rose, zacht of fel groen, lichtblauw, violet, geel, oranje, mooi rood." Zie <http://www.vangoghletters.org/vg/>.

Zie ook tent. cat. Van Gogh en Gauguin 12 juli 1904 opgegeven.

46 Vincent van Gogh aan zijn broer Theo, 4 mei 1888, Brief 604: "Mais le peintre de l'avenir c'est un coloriste comme il n'y en a pas encore eu [...]". Zie <http://www.vangoghletters.org/vg/>.

47 Het betreft het schilderij *La Vigne rouge* (*De rode wijngaard*), 1888, dat werd gekocht door kunstenaress Anna Boch.

48 Frederik van Eeden, 'Vincent van Gogh', *De Nieuwe Gids* VI, 1890/1891, deel 1, pp. 266, 267. Het artikel is gedateerd 'Bussem, 25 november [1890]'. Op p. 263 schrijft Van Eeden over de algemene waardering voor Van Gogh: "Van Gogh zal zoo moeielijk hoog gesteld worden. Want het groote publiek lacht hem nu uit, zooals zij elk nieuw en origineel artistiek verschijnsel

doen, en de groote schilders, al erkennen zij zijn ernst en genialiteit, halen de schouders op voor zijn werk, als iets ziekelijks, iets geforceerds, iets mislukts."

49 Vincent van Gogh, *De zaaier met ondergaande zon*, 1888, thans in de collectie E.H. Bührle in Zürich. Dit is een voorafgaande versie op jute van het hier afgebeelde schilderij *De zaaier met ondergaande zon* uit het Van Gogh Museum, Amsterdam. Van Eeden had het schilderij, dat door Johanna (of Jo) van Gogh "un des principals des oeuvres de Vincent" werd genoemd, al in oktober 1890 gekregen. Johanna schonk het uit erkentelijkheid voor Van Eedens bemoeienis bij de behandeling van de depressies van haar man, Theo van Gogh. Zie Frederik van Eeden, *Dagboek 1878-1923. Deel 3: 1911-1918* (ed. H.V. van Tricht), Culemborg 1971, aantekeningen 12 maart 1914, p. 1360, noot 6. Met dank ook aan Louis van Tilborgh.

50 Dat was kort nadat in maart 1892 bij de Rotterdamse Kunsthandel Oldenzeel Van Goghs eerste expositie in Nederland te zien was geweest.

51 Is. Querido, 'Vincent van Gogh', *Op de hoogte*, 2 (1905) 8, p. 478.

52 W. Vogelsang, 'Tentoonstelling Vincent van Gogh', *Onze Kunst*, 4 (1905), nr. 2, pp. 61-62. Willem Vogelsang (1875-1954), toen nog privaattoecent aan de Universiteit van Amsterdam, werd in 1907 de eerste voltijdse hoogleraar kunstgeschiedenis van Nederland.

53 De polemiek werd in 1905 vooral aangezwengeld door de oudere, conservatieve criticus A.C. Loffelt, die een zeer kritische recensie over de Van Gogh-tentoonstelling schreef. Zie A.C. Loffelt, 'Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Gemeente-Museum te Amsterdam', *Het Nieuws van den Dag*, 26 juli 1905. Die kritiek lokte diverse reacties uit. Israël Querido (zie noot 51) vatte de verdeeldheid van de meningen over Van Gogh samen: "Van Gogh vereert men hartstochtelijk, of men scheldt hem uit."

54 Joh. Cohen Gosschalk, 'Vincent van Gogh', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jaargang 15 (1950), deel 30, p. 231.

55 Dat waren o.a. Jan Toorop, Antoon Derkinderen, Saar de Swart, Marius Bauer, George Hendrik Breitner, Co Breman, Simon Moulijn en Eduard Frankfort. Zie lijst genodigden, Dossier Van Gogh tentoontelling 1905, Bibliotheek Van Gogh Museum, Amsterdam. Zie ook www.geheugen-vannederland.nl.

56 C. Kickert, 'Kunstpraatje xxiv Vincent van Gogh', *Haarlemsch Dagblad*, 14 augustus 1905.

57 Aldus Loosjes-Terpstra 1987 (1959), pp. 103 en 255 noot 2, waarin zij erop wijst dat de schilder Herman Gouwe een van de vele Van Gogh-nachvolgers was. Voorts werden niet alleen Sluijters, Gestel, Mondriaan en Toorop daartoe gerekend, maar ook o.a. Hendrik Jan Wolter, Gerrit van Blaaderen, Dirk Filarski, Arnout Colnot, Jacoba van Heemskerck, Jaap Weyand en de Rotterdamse kunstenaar Bernard Klene.

58 Sluijters verbleef van februari tot juni 1905 in Rome, waarna hij doorreisde naar onder andere Florence (half juli) en Venetië (begin augustus), om rond half september 1905 in Amsterdam terug te keren. Zie tent. cat. Jan Sluijters 1999, pp. 12-13 en 103. De Van Gogh-expositie was in juli en augustus 1905 te zien. In *De Amsterdammer* van 2 september 1905 verscheen Willem Steenhoffs slot-beschouwing over de expositie, waarin hij schreef: "De tentoontelling is nu gesloten."

59 Van Dongen verbleef vanaf 1899 in Parijs, Van Rees vanaf het najaar van 1904. Beiden woonden in het kunstenaarscomplex Bateau Lavoir, waar ook Picasso verbleef. Van Rees werkte al pointillistisch toen hij naar Parijs kwam, nadat hij in de zomer van 1904 bij Jan Toorop in Domburg was geweest. Zie Hopmans 2010, pp. 22-29, Van Vloten 1994, p. 18, 101-103.

60 Over zijn verblijf in Parijs in 1906 vertelde Sluijters later (aan Aleid Loosjes-Terpstra) dat hij bij de *Salon d'Automne* van dat jaar vooral onder de indruk was gekomen van het werk van Paul Gauguin. Zoals aangevoerd door Anita Hopmans verraadt zijn werk echter vooral de invloed van Van Dongen. Zie Hopmans 1993, p. 32, en Hopmans 1999, pp. 76-82. Zie ook haar artikel in deze catalogus.

61 Over het nieuwe van deze elektrische feestverlichting, zie Hopmans 1993. Zie ook het artikel van Doede Hardeman in deze catalogus.

62 G. Simons, 'Reizigers en reizen', *De Telegraaf*, 13 mei 1906. Simons was een met Sluijters bevriend journalist. Eerder geciteerd in Hopmans 1993, p. 33, en Hopmans 1999, p. 77.

63 C. Kickert, 'Tentoonstelling St. Lucas', *De Telegraaf*, 4 april 1907. Eerder geciteerd in Hopmans 1999, p. 85.

64 Ewers-Schultz 1996, p. 135.

65 Loosjes-Terpstra 1987 (1959), pp. 44 en 49. Volgens Loosjes-Terpstra's Amsterdam. Zie ook www.geheugen-vannederland.nl.

66 De titel *De rode wolk* is volgens

de eerste eigenaar van het werk, Mondriaans vriend A.P. van den Briel,

van Mondriaan zelf. In 1909 wordt de wolk op het schilderij door Willem Steenhoff al als 'oranje' beschreven. Joosten/Welsh 1998, deel I, nr. A569.

67 C. Kickert, 'Feuilleton. St. Lucas', *De Telegraaf*, 7 mei 1908.

68 Zie A., 'Kunst en letteren', *Het Volk*, 10 mei 1908.

69 Door de haast waarmee de expositie was georganiseerd, is er alleen een catalogus gepubliceerd met de 250 werken van Spoor. Ook van Mondriaan zouden er volgens de recensies ca. 250 stukken hebben gehangen, wat doet vermoeden dat het aandeel van Sluijters vergelijkbaar was, al zijn de genoemde aantallen erg groot, zelfs als er veel kleine studies of tekeningen werden getoond. Zie Joosten/Welsh 1998, deel I, p. 128. Zie ook Janssen 2008, pp. 126-127.

70 F. van Eeden, 'Gezondheid en verval in de kunst (naar aanleiding der tentoonstelling Spoor - Mondriaan - Sluyters', *Op de hoogte*, 6 (1909) 2, p. 82. Cees Spoor (1867-1928) was een vriend van Toorop en Mondriaan - met die laatste ging hij in 1909 naar Domburg. In 1905, vier jaar eerder dan Mondriaan, had hij zich aangesloten bij de Theosofische Vereniging. Zie M. Bax, *Het web der schepping*, Amsterdam 2006, pp. 261-263.

71 Is. Querido, '(van menschen en dingen). Een schilders-studie. Spoor, Mondriaan en Sluyters. Piet Mondriaan', *De Controleur*, 29 mei 1909. Eerder geciteerd in Joosten/Welsh 1998, deel I, nr. A654, pp. 427-428. Daarin staan ook citaten uit andere recensies.

72 Ook is deze weergave wel vergeleken met het verhevigde perspectief van Van Goghs *Nachtcafé* uit 1888. Zie ook De Raad 2011, p. 50.

73 Over Sluijters in Laren, zie Roodenburg-Schadd 2014, pp. 78-83. Sluijters deelde zijn verdere leven met Greet, die hem drie kinderen schonk.

74 Domburg had zich sinds eind 19de eeuw ontwikkeld tot een bescheiden maar levendige badplaats en een mondain oord voor 'badkuren'. Dat laatste was te danken aan de beroemde Duitse arts Johann Georg Mezger (1838-1909), die vanaf 1887 's zomers in Domburg resideerde, en onder wiens patiënten zich veel hooggeplaatsten uit het buitenland bevonden. Van Vloten 1994, pp. 13-17, Joosten/Welsh, deel I, pp. 439-443, en Huussen/Van Paaschen 2005, p. 18-24. Voor de kunstenaars die naar Domburg kwamen, zie Van Vloten 1994. Toorop kwam voor het eerst in Domburg in 1898, maar bracht er vanaf 1903 regelmatig enkele weken of maanden door, 's zomers dan wel 's winters. Henry van de Velde, die in 1896 in Domburg verbleef, heeft hem

mogelijk op deze badplaats geatend.

75 Uitspraak van Mondriaans vriend Albert van den Briel, eerder geciteerd in Janssen 2008, p. 133.

76 Joosten/Welsh, deel I, nrs. A693, A702, A703 en A704. In totaal schilderde Mondriaan in 1909 veertien zee-, strand- en duingezichten. Zie ook Janssen 2008, pp. 132-137.

77 Janssen 2008, p. 136; De Raad 2010, p. 51; Roodenburg-Schadd 2015, p. 47 en noot 74. Alle drie schreven Sluijters, Mondriaan en Gestel soms op de achterkant van een doek: 'NIET VERNISSEN!', of woorden van gelijke strekking.

78 Huussen/Van Paaschen 2005, p. 25. Janssen 2008, pp. 107-110. Joosten/Welsh 1998, deel I, A671. De eerste studies zijn te zien op de foto uit 1908 van Mondriaans atelier aan het Sarphatipark 42 in Amsterdam.

79 C.L. Dake, 'Aanteekeningen over beeldende kunsten. St Lucas I', *De Telegraaf*, 4 mei 1910.

80 Voor Gestels *Blauwe boom*, zie Roodenburg-Schadd 2015, pp. 48-50. Van de maannachten van Sluijters bestaan vijf schilderijen, genummerd 1 t/m iv. RKD Kerncollectie Sluijters, nrs. 100125, 100126, 100157, 100158 en 100159.

81 Ook de tentoonstellingen van Sint Lucas waren in dat opzicht minder uitsluitend 'Amsterdams' dan ze op het eerste gezicht lijken. Hier zonden bijvoorbeeld ook Jacoba van Heemskerck uit Den Haag, Hart Nibbrig en Breman uit Laren of kunstenaars uit Rotterdam hun werken in.

82

richt en in 1913 de Hollandsche Kunste-naarskring, als afsplitsing van Sint Lucas. Daarnaast ontsproten nog tal van kleine kunstenaarsgroepen.

⁸⁷ Voor de drie verschillende versies, zie Roodenburg-Schadd 2015, pp. 63-67.

⁸⁸ Jan Toorop, *Opening tentoonstelling*, manuscript, KB, TC c 169D (microfilm). De volledige tekst van deze openingsrede staat ook in Rothuizen 1998, pp. 76-80.

⁸⁹ Zie Wouthuysen 2010, p. 128.

⁹⁰ W. Steenhoff, 'Tentoonstelling Moderne Kunstkring 11', *De Amsterdammer*, nr. 1901, 30 november 1913.

⁹¹ L. Gestel, *Autobiografische notities, Schrift B*, p. p. 46, Universiteitsbibliotheek Leiden, BPL 3049/1.

⁹² C. Elout, 'Kunst in Den Haag. Naar aanleiding van L. Gestel's werk', *Algemeen Handelsblad*, 25 maart 1913.

⁹³ Tekst brief Mondriaan aan H.P. Bremmer, Parijs, 29 januari 1914 (Gemeentearchief Den Haag, o836-01 11, p. 191). Eerder geciteerd in Janssen 2014, p. 50.

¹ Deze tekst is gebaseerd op volgende publicaties: Denis Coeckelberghs en Pierre Loze, 1770-1830. *Om en rond het van kleine kunstenaarsgroepen*. *neo-classicisme in België*, (tent. cat.) Elsene 1986; Dominique Marechal e.a., *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen*, (tent. cat.) Brussel 2005; Camille Lemonnier, *L'Ecole Belge de Peinture 1830-1905*, Brussel 1991, is een heruitgave van het belangrijkste boek dat tot nog toe over de 19de-eeuwse schilderkunst werd geschreven.

Lemonnier kende veel van de kunstenaars, van Charles Degroux tot Emile Claus, vanaf de jaren 1860 persoonlijk en is een bevoorrecht getuige geweest; MaryAnne Stevens en Robert Hoozee, *Impressionisme en symbolisme. De Belgische avant-garde 1880-1900* (tent. cat. Antwerpen/Londen) 1994, behandelt, beknopt maar ter zake, de hele late 19de eeuw; Serge Goyens de Heusch, *Het impressionisme en fauvisme in België*, Antwerpen: Mercatorfonds 1988, is een uitvoerig overzicht. Michel Draguet, *Het symbolisme in België*, Antwerpen: Mercatorfonds 2004, is het meest volledige overzicht; Robert Hoozee, Piet Boyens, Inge Henneman, Monique Tahon-Vanroose, Helke Lauwaert, Serge Goyens de Heusch, Ronny Gobyn, *Moderne Kunst in België 1900-1945*, Antwerpen: Mercatorfonds 1992; Herwig Todts en Johan Desmedt, *Van licht naar kleur. Rik Wouters en tijdgenoten – De la lumière à la couleur. Rik Wouters et contemporains*, Mercatorfonds & Dexia Bank, 2011; Herwig Todts, *600 jaar Belgische kunst in 500 kunstwerken*, deel 7: *Van Antoine Wiertz tot Henri Leys. Neoclassicisme en romantiek* (met bijdragen van Joost de Geest & Michael Palmer); deel 6: *Van Henri De Braekeleer tot Emile Claus. Realisme en impressionisme* (met bijdragen van Joost de Geest & Michael Palmer); deel 5: *Van Fernand Khnopff tot James Ensor. Symbolisme en idealisme* (met bijdragen van Joost de Geest & Michael Palmer), Tiel: Lannoo, 2007; Susan Canning, *Henry Van De Velde (1863-1957). Schilderijen en tekeningen*, Antwerpen 1988; Jane Block e.a., *The Neo-Impressionist Portrait, 1886-1904*, Indianapolis 2014; Danielle Derey-Capon, *Henri Evenepoel, 1872-1899*, Brussel 1994; Koenraad Dobbeleer e.a., *Jean Brusselmans*, Oostende 2013; Valérie Verhack, Giovanni Lista en Willard Bohn, *Jules Schmalzigaug; Een Belgisch futurist*, Brussel 2010.

² Maurice Maris 'vergeten 'Mondriana', *Jong Holland* 1998, 2, pp. 22-35.

³ Voor het hierna volgende baseer ik mij op Anita Hopmans, 'Kropotkin van het Bateau-Lavoir', De grote ogen van Kees van Dongen, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2010, p. 27-28.

⁴ Gebaseerd op waarnemingen van de verschillende personages die de kunstenaar opvoert in Piet Mondriaan, 'Natuurlijke en abstracte realiteit. Trialoog (gedurende een wandeling van buiten naar de stad)', *De Stijl*, 2, 1918-1919, 9 (juli 1919), pp. 97-99.

⁵ Manuscript van James Johnson Sweeney over Mondriaan, collectie MOMA, New York, waarin Sweeney gewag maakt van een bezoek aan de Mesdag Collectie in Den Haag.

⁶ [Anon.], 'Kunst en Letternieuws', *De Telegraaf*, 24 december 1903, Avondblad, 2de blad.

⁷ Jimmy Ernst, *A Not-So-Still Life. A Memoir*, New York (St. Martin's/Marek) 1984, p. 213.

⁸ Robert Welsh, 'Mondriaan als tekenaar', *Mondriaan. Tekeningen, Aquarellen, New Yorkse Schilderijen, Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)*, Den Haag (**Gemeentemuseum Den Haag**) en Baltimore (The Baltimore Museum of Art), 1980-1981, pp. 35-62.

⁹ Maurice Merleau-Ponty [ed. Galen A. Johnson], 'Eye and Mind', *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston (Northwestern University Press) 1993, p. 123.

¹⁰ Piet Mondriaan, 'Natuurlijke en abstracte realiteit. Trialoog (gedurende een wandeling van buiten naar de stad)', *De Stijl*, 2, 1919, 11 (september 1919), p. 121.

¹¹ Piet Mondriaan, 'Natuurlijke en abstracte realiteit. Trialoog (gedurende een wandeling van buiten naar de stad)', *De Stijl*, 2, 1919, 8 (juni 1919), p. 89.

¹² Gio [Jan Kalff], 'Laatste berichten. Vincent van Gogh-tentoonstelling', *Algemeen Handelsblad*, z.d., avondblad, 1ste blad, p. 2.

¹³ Gio [Jan Kalff], 'Laatste berichten. Vincent van Gogh-tentoonstelling', *Algemeen Handelsblad*, z.d., avondblad, 1ste blad, p. 2.

¹⁴ Giovanni [Jan Kalff], 'Kunst en Wetenschappen. De Gabriël-tentoonstelling', *Algemeen Handelsblad*, 17 februari 1905, avondblad, 3de blad, p. 10.

¹⁵ Anita Hopmans, De grote ogen van Kees van Dongen, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2011, p. 26.

¹⁶ A. v. V. [Arie van Veen], 'Kunst en Wetenschappen. Rotterdamse Kunstkring. Kees van Dongen', *Algemeen Handelsblad*, 13 juni 1906, avondblad, 2de blad, p. 7.

¹⁷ Paul Gorter en Frans van Burkom, 'Mies Maris' vergeten 'Mondriana', *Jong Holland* 1998, 2, pp. 22-35.

¹⁸ Voor het hierna volgende baseer ik mij op Anita Hopmans, 'Kropotkin van het Bateau-Lavoir', De grote ogen van Kees van Dongen, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2010, p. 27-28.

¹⁶ Zie William Seitz, 'Monet and Abstract Painting', *Art Journal* 6, no. 1 (herfst 1956); John Coplans, 'Serial Imagery: Piet Mondrian', tent. cat. *Serial Imagery*, Pasadena en Santa Barbera (Pasadena Art Museum), 1968-1969; en speciaal Yve-Alain Bois, 'De Iconoclast', in: tent. cat. *Piet Mondrian 1872-1944*, Den Haag (**Gemeentemuseum**), Washington (National Gallery) en New York (Museum of Modern Art), 1994-1995.

¹⁷ [Anon.], 'Jaap-Maris-Tentoonstelling', *De Telegraaf*, 21 december, avondblad. Deze recensie werd waar-schijnlijk geschreven door Henriëtte Hendrix, die veel in de kringen rond Jacob Maris verkeerde en die Mondriaan rond deze tijd ook in die kringen leerde kennen. Ons is hier dus, met eerstehandsinformatie, een onverwacht kijkje in de theorievorming van de Haagse school-schilders gegund.

¹⁸ Augusta de Meester Obreen, etc.

¹⁹ Zie restauratierapport door Lidwien Speleers, met een voorlopige analyse van het materiaal van o334271.

²⁰ Het gaat daarbij om A457, A459, A460, A478, A479, A485, A486 en A487.

²¹ Een aantal van deze werken op hardboard (o.a. A478) heeft een label op de achterzijde van de firma Van Gend & Loos, waaruit blijkt dat het om 'bestel-goed' gaat van Mondriaan en dat het vanuit Hengelo zaterdag na 16.00 uur bezorgd moest worden op het adres Albert Cuypstraat 272.

²² Robert Welsh, 'Mondrian in Twente (circa 1906-early 1908), Introduction', *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until early 1911)*, Antwerpen (Mercatorfonds) 1998, pp. 369-370.

²³ Anne Tabak en Hans Janssen, 'Kunnen niet eens groote Franschen gevraagd worden? Mondriaan, Hodler en de introductie van het modernisme in Nederland', *Jong Holland*, 14, Vol. 4 (1998), pp. 20-37.

²⁴ Gebaseerd op een analyse van het begrip *abstractie* in Nederlandse kranten van 1905.

²⁵ Nescio [pseudoniem voor J.H. Grönloh], 'Natuurdagboek 1946-1955, notitie voor 5 maart 1950', *Verzameld werk*, deel 2, p. 105.

Dit artikel is een verdere uitwerking van 'Fluctuating Fortunes: Kees van Dongen, a Dutch Fauve in the French Arena', tent.cat., *Passions Fauves. Henri Matisse and Fauvism/Matisse and the Fauves*, Wenen (Albertina), 2013-2014, pp. 302-313, en maakt deel uit van mijn proefschrift over Kees van Dongen.

¹ "Van Dongen a beaucoup travaillé depuis l'année dernière. Il a changé sa manière de faire, plutôt comme coloris. Il peint très coloré et des clairs lumineux. Je ne suis pas encore habituée à ses nouvelles couleurs, j'aime mieux ses anciens gris sombres. Mais lui est très content." Brief van Kaya Batut aan Alexander Cohen, 20 februari 1905; particuliere collectie. In een brief van 7 februari 1905 meldt zij haar eerste treffen met 'les Van Dongen'.

² Charles Morice, 'Le xxie Salon des Indépendants', *Mercure de France* (1905), dl. 54 (15 april), pp. 547-548.

³ "[...] nous possédons aujourd'hui une luxuriante génération de peintres jeunes, hardis jusqu'à l'outrance, dessinateurs probes, puissants coloristes". Louis Vauxcelles, 'Le Salon des Indépendants', *Gil Blas* (Supplément), 23 maart 1905.

⁴ "[...] des linges décolorés par de longues lessives [...] de tableaux exsangues, d'une paleur de rêve, d'une chlorose prémitidité, aggravée par la mode [...]" me jette au souhait d'un artiste de rudesse et de ténèbres!": Émile Zola, 'Peinture' (*Le Figaro*, 2 mei 1896), in: F.W.J. Hemmings, Robert J. Niess (eds.), *Émile Zola. Salons*, Genève, Parijs 1959, p. 266.

⁵ "[...] couleurs bleues et violettes [...] à Tokyo aussi bien qu'à New York [...] adoptée par des peintres sans génie, elle devient aussi banale qu'universelle". Paul Aron (ed.), *Emile Verhaeren. Ecrits sur l'art. T. II: 1893-1916*, Brussel 1997, p. 781.

⁶ "Le modernisme le hantait et il se sentait destiné à en devenir l'interprète": Saint-Georges de Bouhélier, 'Ah! Si Van Dongen ne s'était pas fait naturaliser', *L'Epoque*, 5 juli 1938.

⁷ Carel Scharten, 'Kees van Dongen. Parijs, 26 nov.', *Algemeen Handelsblad*, 29 november 1904.

⁸ Le masque rouge [Adolphe Tabarant], 'Notes d'art', *L'Action*, 1 december 1904; Charles Saulnier, 'Revue d'art. I. – Expositions. [...] Kees Van Dongen, Bertha Zuricker [sic]', *Revue Universelle* 5 (1905), nr. 129, p. 123; Arsène Alexandre, 'La vie artistique. [...]

¹¹ Expositions divers', *Le Figaro*, 24 november 1904; Albert Lantoiné, 'L'Art à Paris. xli. Exposition des œuvres de Kees Van Dongen', *La Fédération Artistique*, 1904, nr. 9 (4 december), p. 69.

⁹ Anon. [Henri Wiessing], 'Tentoonstelling van Kees van Dongen te Parijs', *Algemeen Handelsblad*, 31 oktober 1905.

¹⁰ Louis Vauxcelles, 'Exposition Kees van Dongen', *Gil Blas*, 26 oktober 1905; Charles Morice, 'Art Moderne. Expositions de MM. Kees Van Dongen [...]', *Mercure de France* (1905), dl. 58 (1 december), p. 451: 'Il ose tout, et l'on est tenté de préférer à propos de lui les plus grands noms de Turner à Van Gogh'.

¹¹ Briefkaarten en brief van Kees van Dongen aan Carel Scharten, 23 mei, 15 juni en eind juni 1905, collectie Letterkundig Museum, Den Haag.

¹² Henri Wiessing, op. cit. (noot x); Carel Scharten, 'Kees van Dongen', *De Amsterdammer* (1905), nr. 1461 (25 juni), p. 7.

¹³ "Voici enfin la troupe nombreuse et tumultueuse des jeunes, des Français pour la plupart, qui ont conquis le Salon d'Automne après s'être révélés aux Indépendants et que M. Druet a vigoureusement poussés". Léon Bazalgette, 'Lettre de Paris – Expositions de printemps', *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 28 april 1906, p. 13.

¹⁴ "Il s'est risqué dans une aventure redoutable [...] la furie outrancière heurte. [...]; c'est la fête de la crapule. [...]; les girandoles brillent d'un éclat effroyable". Louis Vauxcelles, 'Le Salon des Indépendants', *Gil Blas* (Supplément), 20 maart 1906.

¹⁵ Anon. [A.J. Hanks Drielsma?], 'Over een vernissage op Bagatelle en allerlei anders', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 18 mei 1906.

¹⁶ Voor de organisatie van deze tentoonstelling en brieven van Van Dongen aan Octave Maus (respectievelijk: 'Janv. '06-'; '22 Jan. '06'; 'Mars '06', inv. 15776-15778): Archief voor Hedendaagse Kunst in België (ANKB), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. Voor de eerste aankondiging: *Le cri de Paris*, 10 (1906), nr. 469 (21 januari), pp. 7-8.

¹⁷ René Labrusse, Jacqueline Munck, *Matisse-Derain. La vérité du fauvisme*, Parijs 2005, p. 341.

¹⁸ Notulen Rotterdamse Kunstkring en brieven van Van Dongen aan Sophie Plate, Archief van de Rotterdamse Kunstkring (inv. 76), Stadsarchief Rotterdam.

¹⁹ Brief van Kees van Dongen aan Sophie Plate, 14 mei 1906. Aan zijn brief had hij een lijst toegevoegd waarop het getal 24 is doorgestreep. Dit verklaart de verspringing van de nummers (49 is 48 in de catalogus, enzovoorts).

²⁰ Anon. [Johan de Meester], 'Kees van Dongen' (I en II), *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 24 mei en 3 juni 1906; F.L. [Frits Lapidoth], 'De Vierjaarlijksche te Rotterdam (Slot). Kees van Dongen. W. de Zwart', *De Nieuwe Courant*, 2 juni 1906; A. v. V. [Arie van Veen], 'Rotterdamse Kunstkring. Kees van Dongen', *Algemeen Handelsblad*, 13 juni 1906.

²¹ Voor een eerste bericht vanuit Parijs (na het eerdere bezoek in april), brief Jan Sluijters aan J.A. Sillem ('Paris – Dinsdagmiddag'), 22 mei 1906: Archief Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (inv. 90), Noord-Hollands Archief, Haarlem. De Van Dongen-tentoonstelling in Rotterdam opende op donderdag 24 mei (Hemelvaartsdag).

²² Jan Sluijters, 'Kunstkritiek!! (ingezonden)', *De Telegraaf*, 12 juli 1907; A.C. Loffelt, 'Kees van Dongen in den Rotterdamschen Kunstkring', *Het Nieuws van den Dag*, 1 juni 1906. Voor de kritiek van Loffelt op Van Gogh: 'Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Gemeente-Museum te Amsterdam' en 'Antwoord' (op een ingezonden brief van H.P. Bremmer), *Ibidem*, 26 juli en 10 augustus 1905.

¹ Olivier Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, Brussel: Belgian Art Research Institute, 2000, is een volledig gedocumenteerd overzicht van Wouters' leven en werk; 'alle brieven en documenten van Rik Wouters zijn in deze publicatie gereproduceerd en de 'herinneringen' van Nel werden er in hun oorspronkelijke vorm in opgenomen. Eric Min, *Rik Wouters. Een biografie*, Antwerpen: De Bezige Bij, 2011, **is een prettig boek**. Olivier Bertrand, *Rik Wouters – Les peintures / De schilderijen – Catalogue raisonné*, Antwerpen: Pandora, 1994, biedt een nagenoeg volledig overzicht. Een soortgelijk overzicht van de beelden en de tekeningen ontbreekt.

² In die jaren begon Ensor ook aan een reeks van replieken en heldere herhalingen van zijn oudere werk. Sommige daarvan staan zeer dicht bij de originele versies uit het begin van de jaren 1880. Enkele van die werken werden door Ensor overigens opzette-lijk geantidateerd. De liefhebbers van Ensors oudere werken wisten uiteraard niet beter dan dat ze een origineel vroeg werk hadden gekocht; Ensor hielp hen niet uit die droom – en zijn biografen Emile Verhaeren en Grégoire Le Roy evenmin. Daarnaast schilderde Ensor heldere versies van het *Stilleven met eend* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) uit 1880 of *De oestereetster* uit 1882. Deze heldere versies onderscheiden zich niet alleen van de vroege, 'donkere' interieurs en stillevens, maar evenzeer van de coloristisch fellere werken van na 1884. Ze staan wat opvatting en uitvoering betreft dicht bij het vernieuwde impressionisme van Wouters. Werd Ensor beïnvloed door het voorbeeld van zijn jongere bewonderaar? (Zoals Joseph Haydns Parijse symfonieën de invloed van de jonge Mozart verraden.) Zie: Herwig Todts, 'Ensor – Wouters en weerom. Misverstanden omtrent het modernisme / Vice-versa. Des qui-proquos autour du modernisme', in: Olivier Bertrand, Gérard Audinet & Herwig Todts, *Rik Wouters. Bronnen en werken / Des origines à l'œuvre* (tentoonstellingscatalogus Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2002, pp. 33-49, 223-237.

³ Carel Scharten, 'Kees van Dongen. Parijs, 26 nov.', *Algemeen Handelsblad*, 29 november 1904.

⁴ Le masque rouge [Adolphe Tabarant], 'Notes d'art', *L'Action*, 1 december 1904; Charles Saulnier, 'Revue d'art. I. – Expositions. [...] Kees Van Dongen, Bertha Zuricker [sic]', *Revue Universelle* 5 (1905), nr. 129, p. 123; Arsène Alexandre, 'La vie artistique. [...]

¹¹ Expositions divers', *Le Figaro*, 24 november 1904; Albert Lantoiné, 'L'Art à Paris. xli. Exposition des œuvres de Kees Van Dongen', *La Fédération Artistique*, 1904, nr. 9 (4 december), p. 69.

⁹ Anon. [Henri Wiessing], 'Tentoonstelling van Kees van Dongen te Parijs', *Algemeen Handelsblad*, 31 oktober 1905.

¹⁰ Louis Vauxcelles, 'Exposition Kees van Dongen', *Gil Blas*, 26 oktober 1905; Charles Morice, 'Art Moderne. Expositions de MM. Kees Van Dongen [...]', *Mercure de France* (1905), dl. 58 (1 december), p. 451: 'Il ose tout, et l'on est tenté de préférer à propos de lui les plus grands noms de Turner à Van Gogh'.

¹¹ Briefkaarten en brief van Kees van Dongen aan Carel Scharten, 23 mei, 15 juni en eind juni 1905, collectie Letterkundig Museum, Den Haag.

¹² Henri Wiessing, op. cit. (noot x); Carel Scharten, 'Kees van Dongen', *De Amsterdammer* (1905), nr. 1461 (25 juni), p. 7.

¹³ "Voici enfin la troupe nombreuse et tumultueuse des jeunes, des Français pour la plupart, qui ont conquis le Salon d'Automne après s'être révélés aux Indépendants et que M. Druet a vigoureusement poussés". Léon Bazalgette, 'Lettre de Paris – Expositions de printemps', *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 28 april 1906, p. 13.

¹⁴ "Il s'est risqué dans une aventure redoutable [...] la furie outrancière heurte. [...]; c'est la fête de la crapule. [...]; les girandoles brillent d'un éclat effroyable". Louis Vauxcelles, 'Le Salon des Indépendants', *Gil Blas* (Supplément), 20 maart 1906.

¹⁵ Anon. [A.J. Hanks Drielsma?], 'Over een vernissage op Bagatelle en allerlei anders', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 18 mei 1906.

¹⁶ Voor de organisatie van deze tentoonstelling en brieven van Van Dongen aan Octave Maus (respectievelijk: 'Janv. '06-'; '22 Jan. '06'; 'Mars '06', inv. 15776-15778): Archief voor Hedendaagse Kunst in België (ANKB), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. Voor de eerste aankondiging: *Le cri de Paris*, 10 (1906), nr. 469 (21 januari), pp. 7-8.

¹⁷ René Labrusse, Jacqueline Munck, *Matisse-Derain. La vérité du fauvisme*, Parijs 2005, p. 341.

¹⁸ Notulen Rotterdamse Kunstkring en brieven van Van Dongen aan Sophie Plate, Archief van de Rotterdamse Kunstkring (inv. 76), Stadsarchief Rotterdam.

¹⁹ Brief van Kees van Dongen aan Sophie Plate, 14 mei 1906. Aan zijn brief had hij een lijst toegevoegd waarop het getal 24 is doorgestreep. Dit verklaart de verspringing van de nummers (49 is 48 in de catalogus, enzovoorts).

²⁰ Anon. [Johan de Meester], 'Kees van Dongen' (I en II), *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 24 mei en 3 juni 1906; F.L. [Frits Lapidoth], 'De Vierjaarlijksche te Rotterdam (Slot). Kees van Dongen. W. de Zwart', *De Nieuwe Courant*, 2 juni 1906; A. v. V. [Arie van Veen], 'Rotterdamse Kunstkring. Kees van Dongen', *Algemeen Handelsblad*, 13 juni 1906.

²¹ Voor een eerste bericht vanuit Parijs (na het eerdere bezoek in april), brief Jan Sluijters aan J.A. Sillem ('Paris – Dinsdagmiddag'), 22 mei 1906: Archief Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (inv. 90), Noord-Hollands Archief, Haarlem. De Van Dongen-tentoonstelling in Rotterdam opende op donderdag 24 mei (Hemelvaartsdag).

²² Jan Sluijters, 'Kunstkritiek!! (ingezonden)', *De Telegraaf*, 12 juli 1907; A.C. Loffelt, 'Kees van Dongen in den Rotterdamschen Kunstkring', *Het Nieuws van den Dag*, 1 juni 1906. Voor de kritiek van Loffelt op Van Gogh: 'Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Gemeente-Museum te Amsterdam' en 'Antwoord' (op een ingezonden brief van H.P. Bremmer), *Ibidem*, 26 juli en 10 augustus 1905.

¹ Olivier Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, Brussel: Belgian Art Research Institute, 2000, is een volledig gedocumenteerd overzicht van Wouters' leven en werk; 'alle brieven en documenten van Rik Wouters zijn in deze publicatie gereproduceerd en de 'herinneringen' van Nel werden er in hun oorspronkelijke vorm in opgenomen. Eric Min, *Rik Wouters. Een biografie*, Antwerpen: De Bezige Bij, 2011, **is een prettig boek**. Olivier Bertrand, *Rik Wouters – Les peintures / De schilderijen – Catalogue raisonné*, Antwerpen: Pandora, 1994, biedt een nagenoeg volledig overzicht. Een soortgelijk overzicht van de beelden en de tekeningen ontbreekt.

² In die jaren begon Ensor ook aan een reeks van replieken en heldere herhalingen van zijn oudere werk. Sommige daarvan staan zeer dicht bij de originele versies uit het begin van de jaren 1880. Enkele van die werken werden door Ensor overigens opzette-lijk geantidateerd. De liefhebbers van Ensors oudere werken wisten uiteraard niet beter dan dat ze een origineel vroeg werk hadden gekocht; Ensor hielp hen niet uit die droom – en zijn biografen Emile Verhaeren en Grégoire Le Roy evenmin. Daarnaast schilderde Ensor heldere versies van het *Stilleven met eend* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) uit 1880 of *De oestereetster* uit 1882. Deze heldere versies onderscheiden zich niet alleen van de vroege, 'donkere' interieurs en stillevens, maar evenzeer van de coloristisch fellere werken van na 1884. Ze staan wat opvatting en uitvoering betreft dicht bij het vernieuwde impressionisme van Wouters. Werd Ensor beïnvloed door het voorbeeld van zijn jongere bewonderaar? (Zoals Joseph Haydns Parijse symfonieën de invloed van de jonge Mozart verraden.) Zie: Herwig Todts, 'Ensor – Wouters en weerom. Misverstanden omtrent het modernisme / Vice-versa. Des qui-proquos autour du modernisme', in: Olivier Bertrand, Gérard Audinet & Herwig Todts, *Rik Wouters. Bronnen en werken / Des origines à l'œuvre* (tentoonstellingscatalogus Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2002, pp. 33-49, 223-237.

³ Carel Scharten, 'Kees van Dongen. Parijs, 26 nov.', *Algemeen Handelsblad*, 29 november 1904.

⁴ Le masque rouge [Adolphe Tabarant], 'Notes d'art', *L'Action*, 1 december 1904; Charles Saulnier, 'Revue d'art. I. – Expositions. [...] Kees Van Dongen, Bertha Zuricker [sic]', *Revue Universelle* 5 (1905), nr. 129, p. 123; Arsène Alexandre, 'La vie artistique. [...]

¹¹ Expositions divers', *Le Figaro*, 24 november 1904; Albert Lantoiné, 'L'Art à Paris. xli. Exposition des œuvres de Kees Van Dongen', *La Fédération Artistique*, 1904, nr. 9 (4 december), p. 69.

⁹ Anon. [Henri Wiessing], 'Tentoonstelling van Kees van Dongen te Parijs', *Algemeen Handelsblad*, 31 oktober 1905.

¹⁰ Louis Vauxcelles, 'Exposition Kees van Dongen', *Gil Blas*, 26 oktober 1905; Charles Morice, 'Art Moderne. Expositions de MM. Kees Van Dongen [...]', *Mercure de France* (1905), dl. 58 (1 december), p. 451: 'Il ose tout, et l'on est tenté de préférer à propos de lui les plus grands noms de Turner à Van Gogh'.

¹¹ Briefkaarten en brief van Kees van Dongen aan Carel Scharten, 23 mei, 15 juni en eind juni 1905, collectie Letterkundig Museum, Den Haag.

¹² Henri Wiessing, op. cit. (noot x); Carel Scharten, 'Kees van Dongen', *De Amsterdammer* (1905), nr. 1461 (25 juni), p. 7.

¹³ "Voici enfin la troupe nombreuse et tumultueuse des jeunes, des Français pour la plupart, qui ont conquis le Salon d'Automne après s'être révélés aux Indépendants et que M. Druet a vigoureusement poussés". Léon Bazalgette, 'Lettre de Paris – Expositions de printemps', *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 28 april 1906, p. 13.

¹⁴ "Il s'est risqué dans une aventure redoutable [...] la furie outrancière heurte. [...]; c'est la fête de la crapule. [...]; les girandoles brillent d'un éclat effroyable". Louis Vauxcelles, 'Le Salon des Indépendants', *Gil Blas* (Supplément), 20 maart 1906.

¹⁵ Anon. [A.J. Hanks Drielsma?], 'Over een vernissage op Bagatelle en allerlei anders', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 18 mei 1906.

¹⁶ Voor de organisatie van deze tentoonstelling en brieven van Van Dongen aan Octave Maus (respectievelijk: 'Janv. '06-'; '22 Jan. '06'; 'Mars '06', inv. 15776-15778): Archief voor Hedendaagse Kunst in België (ANKB), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. Voor de eerste aankondiging: *Le cri de Paris*, 10 (1906), nr. 469 (21 januari), pp. 7-8.

¹⁷ René Labrusse, Jacqueline Munck, *Matisse-Derain. La vérité du fauvisme*, Parijs 2005, p. 341.

¹⁸ Notulen Rotterdamse Kunstkring en brieven van Van Dongen aan Sophie Plate, Archief van de Rotterdamse Kunstkring (inv. 76), Stadsarchief Rotterdam.

¹⁹ Brief van Kees van Dongen aan Sophie Plate, 14 mei 1906. Aan zijn brief had hij een lijst toegevoegd waarop het getal 24 is doorgestreep. Dit verklaart de verspringing van de nummers (49 is 48 in de catalogus, enzovoorts).

²⁰ Anon. [Johan de Meester], 'Kees van Dongen' (I en II), *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 24 mei en 3 juni 1906; F.L. [Frits Lapidoth], 'De Vierjaarlijksche te Rotterdam (Slot). Kees van Dongen. W. de Zwart', *De Nieuwe Courant*, 2 juni 1906; A. v. V. [Arie van Veen], 'Rotterdamse Kunstkring. Kees van Dongen', *Algemeen Handelsblad*, 13 juni 1906.

²¹ Voor een eerste bericht vanuit Parijs (na het eerdere bezoek in april), brief Jan Sluijters aan J.A. Sillem ('Paris – Dinsdagmiddag'), 22 mei 1906: Archief Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (inv. 90), Noord-Hollands Archief, Haarlem. De Van Dongen-tentoonstelling in Rotterdam opende op donderdag 24 mei (Hemelvaartsdag).

²² Jan Sluijters, 'Kunstkritiek!! (ingezonden)', *De Telegraaf*, 12 juli 1907; A.C. Loffelt, 'Kees van Dongen in den Rotterdamschen Kunstkring', *Het Nieuws van den Dag*, 1 juni 1906. Voor de kritiek van Loffelt op Van Gogh: 'Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Gemeente-Museum te Amsterdam' en 'Antwoord' (op een ingezonden brief van H.P. Bremmer), *Ibidem*, 26 juli en 10 augustus 1905.

¹ Olivier Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, Brussel: Belgian Art Research Institute, 2000, is een volledig gedocumenteerd overzicht van Wouters' leven en werk; 'alle brieven en documenten van Rik Wouters zijn in deze publicatie gereproduceerd en de 'herinneringen' van Nel werden er in hun oorspronkelijke vorm in opgenomen. Eric Min, *Rik Wouters. Een biografie*, Antwerpen: De Bezige Bij, 2011, **is een prettig boek**. Olivier Bertrand, *Rik Wouters – Les peintures / De schilderijen – Catalogue raisonné*, Antwerpen: Pandora, 1994, biedt een nagenoeg volledig overzicht. Een soortgelijk overzicht van de beelden en de tekeningen ontbreekt.

² In die jaren begon Ensor ook aan een reeks van replieken en heldere herhalingen van zijn oudere werk. Sommige daarvan staan zeer dicht bij de originele versies uit het begin van de jaren 1880. Enkele van die werken werden door Ensor overigens opzette-lijk geantidateerd. De liefhebbers van Ensors oudere werken wisten uiteraard niet beter dan dat ze een origineel vroeg werk hadden gekocht; Ensor hielp hen niet uit die droom – en zijn biografen Emile Verhaeren en Grégoire Le Roy evenmin. Daarnaast schilderde Ensor heldere versies van het *Stilleven met eend* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) uit 1880 of *De oestereetster* uit 1882. Deze heldere versies onderscheiden zich niet alleen van de vroege, 'donkere' interieurs en stillevens, maar evenzeer van de coloristisch fellere werken van na 1884. Ze staan wat opvatting en uitvoering betreft dicht bij het vernieuwde impressionisme van Wouters. Werd Ensor beïnvloed door het voorbeeld van zijn jongere bewonderaar? (Zoals Joseph Haydns Parijse symfonieën de invloed van de jonge Mozart verraden.) Zie: Herwig Todts, 'Ensor – Wouters en weerom. Misverstanden omtrent het modernisme / Vice-versa. Des qui-proquos autour du modernisme', in: Olivier Bertrand, Gérard Audinet & Herwig Todts, *Rik Wouters. Bronnen en werken / Des origines à l'œuvre* (tentoonstellingscatalogus Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2002, pp. 33-49, 223-237.

Deze publicatie is verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Kleur ontketend*, te zien in het Gemeentemuseum Den Haag van 3 oktober 2015 tot en met 3 januari 2016.

Directeur

Benno Tempel

Concept en organisatie

Frouke van Dijke
Doede Hardeman
Herwig Todts

Auteurs

Frouke van Dijke
Doede Hardeman
Anita Hopmans
Hans Janssen
Caroline Roodenburg-Schadd
Herwig Todts

Eindredactie

Frouke van Dijke
Doede Hardeman

Tekstredactie

Chantal Huys
Hadewych Van den Bossche

Vertalingen Engels-Nederlands / Frans-Nederlands

uVA Talen

Beeldredactie

Alice de Groot
Dwi Tirtadji
Vivien Entius

Vormgeving

Typography Interiority & Other Serious Matters, Den Haag

Productiebegeleiding

Hadewych Van den Bossche

Druk

die Keure, Brugge

Bindwerk

Brepols, Turnhout

Uitgave

Gemeentemuseum Den Haag
Uitgeverij Hannibal

Foto omslag

Kees van Dongen
Portret van Dolly, 1909
Olieverf op doek
55 x 46 cm
Gemeentemuseum Den Haag

De tentoonstelling en de publicatie zijn tot stand gekomen in nauwe samenwerking met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.



Manfred Sellink, directeur
Herwig Todts, conservator moderne kunst
Elsje Janssen, directeur collecties
Veerle De Meester, coördinator tentoonstellingen

Met dank aan samenwerkingspartners
Algemene afvaardiging van de Vlaamse regering



Universiteit Leiden



Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag



Voor meer informatie over Gemeentemuseum Den Haag, zie www.gemeentemuseum.nl

Voor meer informatie over Uitgeverij Hannibal, zie www.uitgeverijhannibal.be

Uitgeverij Hannibal maakt deel uit van Uitgeverij Kannibaal



HANNIBAL

© 2015 Uitgeverij Hannibal / Gemeentemuseum Den Haag / de auteurs

ISBN 978 94 9208 148 3
D/2015/11922/24
NUR 644

De publicatie en tentoonstelling zijn mogelijk gemaakt dankzij de financiële steun van Nationale Nederlanden



Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaand schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich tot de uitgevers wenden. Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam 2015