

Wijde Kunst
3. bijdragen
"IN OORSTEN EEN"
192

DE STIJL



MAANDBLAD VOOR DE MO-
DERNE BEELDENDEN VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOES-
BURG MET MEDEWERKING
VAN VOORNAME BINNEN- EN
BUITENLANDSCHE KUNSTE-
NAARS. UITGAVE X. HARMS
TIEPEN TE DELFT IN 1917.

C. BRUIJNZEEL & ZONEN

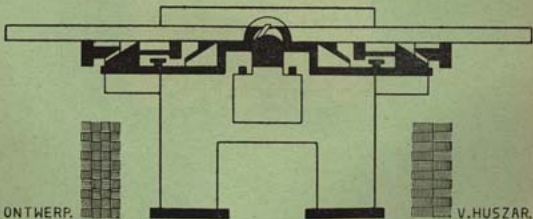


ROTTERDAM



PARKETVLOEREN

EIKENVLOEREN MET KOPSCHE GROEF EN MESSING
OM DIRECT OP DE BINTEN TE SPIJKEREN



ONTWERP.

V. HUSZAR.

ABONNEMENT
BIJ VOORUITBETA-
LINGE INNENLAND
4.50 BUITENLAND
5.50 PER JAAR-
GANG. VOOR AN-
NONCES WENDE
MEN ZICH TOT
DEN UITGEVER.

DE STIJL

MAANDBLAD VOOR DE BEELDENDE
VAKKEN. REDACTIE THEO VAN DOES-
BURG. UITGAVE X. HARMS TIEPEN.

ADRES VAN RE-
DACTIE: KORT
GALGEWATER 3
LEIDEN. ADMI-
NISTRATIE: X.
HARMS TIEPEN,
HYPOLITUSBUURT
37 DELFT, INTERC.
TEL. 729 EN 690.

1e JAARGANG.

DECEMBER NEGENTIENHONDERDZEVENTIEN

NUMMER 2.

DE NIEUWE BEELDING IN DE SCHILDERKUNST.

DOOR PIET MONDRIAAN. 2. DE NIEUWE BEELDING ALS STIJL.

De schilderkunst — in wezen één en onveranderlijk — heeft zich steeds in zeer onderscheidene uitingen geopenbaard. De achter ons liggende kunstuitingen — die zich als zoovele stijlen kenmerken — onderscheiden zich slechts van elkander door oorzaken van tijd en plaats, waar zij in wezen één zijn. Hoe verschillend ook in verschijning, kwamen zij toch alle uit éénzelfde bron voort: uit het universeele, uit het diepste wezen van al het bestaande. Daardoor vertoonen alle historische stijlen één gemeenschappelijk streven, n.l. om het universeele tot uitdrukking te brengen.

Zoo heeft alle stijl een tijdelooze inhoud en een tijdelijke verschijning. De tijdelooze (universeele) inhoud kunnen we het universeele van stijl, de tijdelijke verschijning de karakteristiek of het individueele van stijl noemen. Diè stijl, waarin het individueele van stijl het meest dienstbaar gemaakt is aan het universeele van stijl, zal de grootste stijl zijn: diè stijl, waarin de universeele inhoud het meest bepaald beeldend naar voren treedt, zal de zuiverste stijl zijn.

Heeft alle schilderkunst een tijdelooze inhoud, zij is slechts beeldende kunst, zij vertoont slechts stijl, doordat die inhoud zich ook werkelijk beeldt.

In schilderkunst moet de stijl verschijnen: zij kan niet door onderwerp of voorstelling uitgedrukt worden.

Het universeele van stijl moet door het individueele van stijl, d.i. door de wijze van stijlbeelding, tot uiting komen.

De wijze van stijlbeelding is van den tijd en beeldt de verhouding van den tijdgeest tot het universeele. Zij is datgene, wat een bepaalde kunstuiting karakteriseert, datgene, waaraan men de historische stijlen onderkent.

Het universeele van stijl daarentegen is eeuwig en hetgeen alle stijl tot stijl maakt. Het is de beelding van het universeele, dat, naar ook de wijsheid leert, de kern van den menschelijken geest uitmaakt, hoewel het daarin door onze individualiteit gesluierd blijft. Zoo min als het universeele in ons tot bepaaldheid gekomen is, zoo min verschijnt het buiten ons in bepaaldheid. Hoewel het universeele zich door de natuur uitdrukt

als het volstrekte, komt het volstrekte in de natuur slechts in natuurlijke kleur en vorm verborgen of gesluierd tot beelding. Hoewel het universeele zich beeldt als het volstrekte, in lijn door het rechte, in kleur door het vlakke, het pure en in verhouding door het evenwichtige, openbaart het universeele zich in de natuur slechts als drang naar het volstrekte — als drang naar het rechte, het vlakke, het pure, het evenwichtige, en wel door spanning van vorm (lijn), vlakheid, intensiteit, zuiverheid van natuurlijke kleur en natuurlijke harmonie.

Het volstrekte nu naar voren te brengen, is hetgeen de kunst tot uitdrukking brengt, is hetgeen zoowel het universeele als het individueele van alle stijlbeelding inhoudt. Het universeele van stijl maakt het volstrekte aanschouwelijk door het individueele van stijl. Omdat het individueele van stijl aangeeft de wijze waarop en de mate waarin het volstrekte aanschouwelijke gemaakt is, vertoont het de geestesgesteldheid van den tijd en is juist datgene wat een stijl voor een zekeren tijd geschikt doet zijn, wat de levenswaarde van een stijl uitmaakt.

Het individueele van stijl is dus niet te scheiden van het universeele van stijl (de stijl als tweeheid stellen we hier slechts voor om te komen tot zuiver begrip van hare beteekenis).

De schilderkunst kan het volstrekte op tweeërlei wijzen beelden: in bepaaldheid, d. i. zooals het buiten ons niet verschijnt, en in vorm en natuurlijke kleur gesluierd, zooals het door de natuur tot uitdrukking komt. Op de eerste wijze verschijnt de stijl geheel en al op de wijze der kunst, op de tweede wijze komt zij steeds min of meer op de wijze der natuur tot uiting.

Op de wijze der natuur, want ook de natuur vertoont stijl. Evenals de kunst, vertoont zij inderdaad het universeele van stijl door het bijzondere, het individueele, want elk ding openbaart op zijn eigen wijze het universeele. Zoo kunnen we zeggen dat de natuur ook het individueele van stijl vertoont. Maar op geheel andere wijze dan de kunst. Want in de natuur is het individueele van stijl geheel gebonden aan het bijzondere, aan de natuurlijke verschijning der dingen, terwijl in kunst het individueele van stijl daarvan volkomen vrij moet zijn, en alleen gebonden is aan tijd en plaats. Daarom kan de kunst in volkomenheid stijl beelden, waar stijl in de natuur meestal gesluierd blijft. Zal de kunst stijl in volkomenheid beelden, zoo moet zij zich zoodanig vrij maken van de natuurlijke verschijning der dingen, dat zij die niet beeldt: dan moet zij de gespannenheid van vorm, de intensiteit van kleur en de harmonie, welke de natuur vertoont, in een abstracte verschijning beelden.

Doch, hoe dan ook — steeds brengt de schilderkunst de zichtbare stijl in de natuur tot een den mensch ontroerende uitdrukking: steeds werkt zij min of meer de stijl in de natuur tot stijl in kunst om. De schilder ziet in diè mate stijl in de natuur, dat hij tot stijlbeelding als vanzelf gedreven wordt. De stijl in de natuur vereenigt zich, als het ware, met het stijlgevoel in den kunstenaar: door het in-een-gaan van stijl in uiterheid en stijl in innerlijk wordt het kunstwerk geboren. Zoo komt de stijl, welke de natuur vertoont, door de schilderkunst tot zulk een uitdrukking, dat zij (betrekkelijk) algemeen voel- en zichtbaar wordt.

Het artistiek temperament, het aesthetisch zien, erkent dan stijl; de alledaagsche

x N5
S8

v.1

1917/18

Ms. 2

vizie daarentegen ziet deze noch in kunst noch in natuur. De alledaagsche vizie is de vizie van het individu, dat zich niet boven het individueele verheffen kan. Zoolang de materie individueel gezien wordt, kan de stijl niet gezien worden. Zoo staat de alledaagsche vizie alle kunst in den weg. Zij wil geen stijl in kunst, zij verlangt de gedetailleerde afbeelding. De kunstenaar daarentegen wil en zoekt stijl: dit is zijn strijd. Door den strijd tegen uiterlijk en innerlijk individueel-zijn groeit echter zijn stijlbegrip: al meer en meer bewust beeldt hij het universeele — het universeele, dat, diep in hem, niet strijdt, maar intuïtief spontaan zich uit en rustig zich ontplooit.

Het universeele in den kunstenaar doet hem in het individueele buiten hem een ordening erkennen, die zich, vrij van alle individueel-zijn openbaart. Die ordening is daarin echter gesluisd. De natuurlijke verschijning der dingen is meestal grillig volgroeid; hoewel het bestaande in indeeling en veelheid een bepaalde ordening vertoont, treedt deze meestal niet in klaarheid naar voren maar is door samengesteldheid van vormen en kleuren naar achteren gedrongen. Hoewel deze ordening in het natuurlijke, althans voor het ongeoefende oog, niet aanstonds zichtbaar is, is het toch deze evenwichtige ordening, welke de diepste ontroering der harmonie in den aanschouwer bewerkt. Als nu de diepte der ontroering afhankelijk is van de mate der innerlijke harmonie, zal in die zelfde verhouding de evenwichtige ordening beseft worden. Wanneer de aanschouwer tot zekere bewustheid van de cosmische harmonie gekomen is, zal hij — t.w. het artistiek temperament — naar de zuivere beelding van harmonie, naar de zuivere beelding van de evenwichtige ordening gaan verlangen.

Is hij kunstenaar, zoo volgt hij zelfs niet meer de ordening op de wijze der natuur maar beeldt die inderdaad op de wijze der kunst: hij verwerkt de ordening, zooals we die visueel zien, in uiterste consequentie. De evenwichtige ordening, door ons individueel-zijn begrensd en gesluisd in het individueele, verschijnt dan zooals zij inderdaad is — n.l. als universeele ordening: de beelding toont het universeele van stijl in bepaaldheid. In den huidige tijd blijft de evenwichtige ordening in de beelding dan toch nog zeer betrekkelijk: het onvolkomene kan het volkomene niet afspiegelen.

In den stijl op de wijze der natuur, daarentegen, is de ordening steeds min of meer gebonden aan de verschijning der natuur en kan dus niet exact als evenwichtige ordening gebeeld worden. Stijl op de wijze der natuur werd in de traditioneele schilderkunst geëischt, omdat deze directe beelding van het bijzondere, naast de beelding van het universeele, inhield.

Zoo b.v. in portretkunst: het bijzondere type is niet te beelden zonder natuurlijke vormen of natuurlijke kleur. Ook het bijzondere: landschap, stilven — alle bijzonderheid.

Daar alle bijzonderheid-in-verschijning een bijzondere inhoud heeft, en een bijzondere sensatie opwekt, welke, in de natuurlijke verschijning der dingen gebeeld, niet met de kracht der realiteit zelve tot ons komt, is de moderne tijd tot andere wijzen van beelden gedwongen. Deze wijzen hebben echter, als stijl, slechts levensvatbaarheid in de toekomst, voor zooverre zij de beelding van het universeele uit die van het individueele in meerdere bepaaldheid naar voren brengen. Doen zij dit inderdaad, dan vervalt echter weder de preciese beelding van het bijzondere. Zoo

is de beelding op de wijze der natuur de schilderkunst voor de bijzondere verschijning der dingen, en zal de stijl op de wijze der natuur blijven bestaan, zoolang die bijzondere verschijning in de beelding geëischt wordt.

Dat de consequentie van den stijl op de wijze der kunst, daarentegen, de bijzondere verschijning der dingen in de beelding uitsluit, is geen negatie der dingen zelve. Zij toch beeldt het universeele — de kern van alle dingen. Zoo beeldt zij de dingen juist in meerdere volkomenheid.

De consequentie van den stijl op de wijze der kunst is product van de ervaring, dat de beelding in natuurlijke kleur en vorm onbevredigend is. Van de zijde van het bijzondere gezien, blijft zij steeds beneden de verschijning zelve der dingen, van de zijde van het universeele is zij steeds individueel. Geen kunst heeft dan ook door afbeelding de kracht en grootheid der natuur tot uitdrukking kunnen brengen: alle ware kunst heeft het universeele meer laten domineeren dan het dit oogenschijnlijk in de natuur doet.

Zoo moest, tenslotte, de exacte beelding van het universeele optreden. Om deze beelding als stijl te erkennen, is noodig in te zien, dat stijl in kunst aesthetisch beeldende verinnerlijking is, waar stijl in de natuur zich door beeldende veruiterlijking openbaart.

In deze tegenstelling ligt de verhouding van kunst en de verschijning der natuur. Slechts wat voor de alledaagsche aanschouwing een zekere overdrijving is van den stijl in de natuur, doet, in het algemeen stijl, in kunst ontstaan. In de oude kunst werd de spanning van vorm (lijn), de intensiteit, zuiverheid der kleur en de natuurlijke harmonie geprononceerd — soms overdreven. In de nieuwe kunst groeide deze overdrijving aan tot vorm en kleur als beeldingsmiddelen op zich zelve. Toen de beeldingsmiddelen vrij van natuurlijkheid verschenen, traden deze echter eerst in zuiver licht, en kwam de gebondenheid van vorm en natuurlijke kleur naar voren. Toen volgde, in korten tijd, de verbreking van vorm en het tot bepaaldheid stellen van de kleur. Zoo werd het universeel beeldingsmiddel gevonden.

De nieuwe beelding, de consequentie van den stijl op de wijze der kunst, begint daar, waar vorm en kleur als eenheid gebeeld wordt in het rechthoekig vlak *). Met dit universeel beeldingsmiddel kan de gecompliceerdheid der natuur herleid worden tot enkel verhoudingsbeelding in-bepaaldheid.

De nieuwe beelding, de komende stijl, is de uitdrukking van het verdiepte innerlijke niet alleen, maar ook van het rijkende uiterlijke (natuurlijke) in den mensch. Juist de meerdere gelijkheid in den graad van ontwikkeling van dat innerlijke en uiterlijke, de meerdere harmonie in de verhouding van deze niet te scheiden twee-eenheid, kan slechts den nieuwen stijl tot stand brengen. Slechts het rijkende natuurlijke is over het natuurlijke heen en nadert het abstracte, en is dus homogeen met het innerlijke, dat abstract is. Slechts het rijkende uiterlijke in den mensch doet een abstracte ziening van het uiterlijke buiten hem ontstaan. Zoo wordt de abstracte beelding, die toch reëel is, geboren. Zij is reëel, omdat inhoud en verschijning der dingen ontsluit is: de inhoud, doordat zij in bepaaldheid

*) Hierover in een volgend artikel.

gebeeld wordt, den verschijning, doordat zij van het natuurlijke ontstaan is en toch de kern van het natuurlijke behoudt.

Cultuur van den geheelen mensch was dus noodzakelijk om hem tot een beelding te voeren waarin het natuurlijk reële verinnerlijkt is tot abstracte realiteit *).

Hoewel cultuur van zijn natuurlijkheid samen gaat met die van 's menschen meer innerlijk wezen, houdt zij niet altijd gelijken tred met deze laatste.

Zoo kunnen we verklaren, waardoor eerst thans de abstract reële beelding verschijnt. Uit hare verschijning kunnen we besluiten dat eerst thans een evenwichtigheid in de verhouding van het uiterlijke en innerlijke, van het natuurlijke en geestelijke in den mensch is ingetreden. Deze nieuwe verhouding moet een nieuwen stijl doen ontstaan. Waar, in kunst, steeds min of meer de stijl op de wijze der natuur verscheen, vervalt deze en maakt plaats voor de zuivere uiting van den stijl op de wijze der kunst.

Deze stijl kan slechts verschijnen als de aesthetische vizio van het universeele-in-bepaaldheid. Daar door evenwichtige plaatsing van het thans gevonden universeel beeldingsmiddel het universeele-in-bepaaldheid gebeeld kan worden, is de nieuwe stijl in dezen tijd gegrond.

Een bepaalden cultuur, een zeker ontwikkelingsstadium van het universeele in de massa, wordt in een periode eerst zichtbaar, na in een voorgaande door en in het individu voorbereid en gerijpt te zijn: de stijl verschijnt, na reeds lang bestaan te hebben.

Stijl is dus reeds zichtbaar, ook in een cultuurloozen tijd: we behoeven niet op een cultuurperiode te wachten om stijl te erkennen bij den enkeling. Is onze tijd cultuurloos, (cultuur als eenheid der massa gezien) de beginselen eener cultuur zijn reeds ontwikkeld en in het individu uitgesproken: geheel gereed om als cultuur te verschijnen — als cultuur, die zich, in kunst, als de nieuwe stijl zal uiten.

In een cultuurloozen tijd moet men den komenden stijl erkennen in dië beeldingswijze, welke de meest directe, meest klare weerspiegeling is van het universeele — al verschijnt zij slechts bij enkelen. In een cultuurloozen tijd moet in een kunstuiting echter niet de komende stijl gezien worden, omdat zij de uiting der massa is: zoo lang de cultuur niet in algemeenheid verschijnt, zullen de uitingen der massa een karakteristiek vertoonen die verouderd is.

Slechts in een waren cultuurtijd kunnen we algemeene gelijksoortigheid van kunstuiting verwachten.

De nieuwe cultuur zal die van het gerijpte individu zijn, gerijpt, zal het individu open staan voor het universeele en hiermede meer en meer een worden.

Thans nadert de tijd, dat het individu als massa daartoe in staat is.

Voorheen ontstonden de tijdperken van cultuur doordat het universeele door een bijzonder individu (boven en buiten het volk staande) in de massa opgewekt werd. Ingewijden, Heiligen, Goden, brachten het volk als van buiten af de erkenning van en het gevoel voor het universeele, en daarmede het begrip van zuiveren stijl dan. Als de kracht van

*) Over abstracte realiteit in een volgend nummer.

een dezer Universeeën had uitgewerkt, verviel het gevoel voor het universeele, de massa zonk in het individuele terug, totdat weder nieuwe kracht door andere Universeeën van buiten af toestroomde. Maar juist door het terugzinken in het individuele, kwam dit tot rijpheid in den individu-mensch zelf en werd het bewustzijn van het universele in hem ontwikkeld. Zoo kan thans, in kunst, het individuele als het universele-in-bepaaldheid gebeeld worden.

(Wordt voortgezet).

LA PEINTURE D'AVANT-GARDE.

PAR GINO SEVERINI.

Le machinisme et l'art (Reconstruction de l'Univers). — Il est certain qu'à chaque civilisation correspond une forme d'art, et que pour créer cette forme d'art, l'artiste doit comprendre et aimer les objets et les corps qui vivent dans son époque.

J'ai proclamé et défendu la beauté des locomotives, des aéroplanes, des linotypes, etc., cependant cela n'implique nullement, comme pas mal d'artistes semblent le croire, que pour faire une oeuvre moderne, il soit nécessaire de représenter exclusivement ces corps et objets nouveaux.

J'ai dit dans un article précédent (Mercure de France, 1er février 1916) que „si la physiologie humaine et son produit l'intelligence sont immuables, la psychologie, étant relative au contenu variable de l'intelligence et aux transformations de la vie extérieure, n'est pas immuable.

Les grands événements intellectuels modifient graduellement notre notion de l'Univers et tous les éléments de notre civilisation”.

Je crois que tout le monde est d'accord en admettant que ces événements intellectuels et ces objets nouveaux influencent notre expression d'art, dans laquelle ils existent virtuellement, à l'état de „force” même, si l'oeuvre d'art ne les représente pas réellement.

Cet aphorisme de Jean Cocteau résume cela avec justesse: „L'artiste doit avaler une locomotive et rendre une pipe”.

Je n'entends faire aucune restriction sur le choix du sujet; je voudrais seulement qu'on comprenne que les objets familiers qui nous entourent, et dont nous nous servons couramment, constituent des „sujets modernes” et qu'il n'y a pas besoin de se creuser la tête pour aller chercher ailleurs que chez soi des „sujets” qui seraient, forcément, inspirés par des convictions intellectuelles, d'ordre plus ou moins philosophique, et non pas par un sens purement plastique, par un désir de faire uniquement de la peinture.

La précision, le rythme, la brutalité des machines et leurs mouvements, nous ont sans doute conduits vers un nouveau réalisme que nous pouvons exprimer sans peindre des locomotives.

Tous les efforts des peintres d'avant-garde tendent vers l'expression de ce réalisme nouveau qui, étant tributaire de la sensation et de l'idée, avait été défini par moi dans mon article

précèdent: réalisme idéiste, en adoptant l'expression de Remy de Gourmont qui me paraît très exacte. (1).

La hantise de pénétrer, de conquérir avec tous les moyens le sens du réel, de s'identifier avec la vie par toutes les fibres de notre corps est à la base de nos recherches, et des esthétiques de tous les temps.

Il faut voir en ces causes d'ordre général les origines de nos constructions géométriques et exactes, de nos applications sur la toile de matières différentes, comme étoffes, paillettes, verres, papiers, et de toutes les tentatives qui, malheureusement, furent plus ou moins mal comprises ou systématisées.

Dans des recherches personnelles, j'ai poussé mes expériences jusqu'à combiner des plans mobiles en carton et en papier, auxquels on pouvait imprimer un mouvement de rotation, et de translation.

De là à appliquer des moteurs ou autres forces mécaniques il n'y a plus aucun effort de pensée à faire. Mais nous avons tous abandonné ces moyens d'atteindre le réalisme et le mouvement dans le tableau, le rapport entre des „quantités" de couleurs et les directions des lignes, moyens exclusivement picturaux, devant donner seul le sens du réel que nous cherchons.

Car si le rôle de l'artiste était de donner une apparence, un simulacre de vie réelle, son but serait manqué d'avance. Toute réalité étant parfaite, comme disait Spinoza, je ne vois pas ce que l'artiste pourrait faire de mieux, si son effort tendait vers cette perfection, sinon de renoncer à l'art. Sans compter que sur ce chemin, il serait depuis longtemps surpassé par le constructeur de machines.

L'inventeur est aussi un créateur, et l'artiste est avant tout un inventeur, mais jusqu'à présent, je pense que les deux créations, quoique analogues, ne peuvent s'identifier.

Il y a cependant analogie entre une machine et une œuvre d'art. Tous les éléments de matière qui composent un moteur, par exemple, sont ordonnés selon une volonté unique, celle de l'inventeur-constructeur, qui ajoute à la vitalité intégrale de ces différentes matières une autre vie ou action, ou mouvement. Le procédé de construction d'une machine est analogue au procédé de construction d'une œuvre d'art.

Si on considère aussi la machine du point de vue de l'effet qu'elle produit sur les spectateurs, nous découvrons aussi une analogie avec l'œuvre d'art.

En effet, à moins d'être esclave d'un parti-pris quelconque, on ne peut pas ne pas éprouver une sensation de plaisir, d'admiration, devant une belle machine.

L'admiration est en elle-même un plaisir esthétique, et puisque le plaisir esthétique, produit en nous par une machine peut être considéré comme Universel, nous pouvons conclure que l'effet produit sur le spectateur par la machine et celui produit par l'œuvre d'art sont analogues.

(1) On pourrait l'appeler „idéalisme", mais Remy de Gourmont observe très justement qu'il y a deux „idéalismes" très différents. Un qui vient de idéal et qui est „l'expression d'un état d'esprit moral ou religieux, synonyme de spiritualisme", et l'autre qui vient de idée, et qui est une „conception philosophique du monde". (Platon, Schopenhauer, Bacon, etc.) C'est ce dernier idéalisme prenant sa base sur la matière et sur la forme qui s'identifie avec l'art, c'est pourquoi j'ai cru devoir l'adopter dans cette expression: réalisme idéiste, qui le définit sans possibilité de doute.

En continuant jusqu'aux extrêmes limites ces raisonnements, il serait facile de créer une esthétique qui, pour être logique, devrait supprimer le mot art (ne signifiant plus rien) et le remplacer par les mots: création scientifique, ou industrie.

Cette esthétique donnerait naturellement la même signification à un aéroplane qu'à un tableau; deux réalités que je persiste, malgré leur analogie et mon admiration sans bornes pour les machines, à considérer comme différentes l'une de l'autre. L'esprit d'invention qui préside à la création de l'oeuvre d'art n'est pas le même que celui qui préside à la construction d'une machine.

Le premier reconstruit l'Univers pour une fin désintéressée, l'autre en prend des éléments pour atteindre un but déterminé qui est sa raison d'être. La vie ou action que le constructeur donne à la matière ne sera jamais une synthèse de vie indépendante, et la machine ne vivra jamais la vie autonome de l'oeuvre d'art. Les deux inventions ne peuvent pas non plus se compléter ou se fondre.

Le genre d'empirisme qui, issu de nos premières recherches réalistes, tend, paraît-il, à cette union des deux esprits d'inventions à une origine seulement intellectuelle, abstraite, et par conséquent, ne peut conduire qu'en dehors de l'art plastique, vers des créations arbitraires qui voudraient être autonomes, et qui ne seront qu'amorphes, anonymes.

L'oeuvre d'art plastique ne sera autonome et universelle qu'en gardant ses attaches profondes dans la réalité: elle sera une réalité en elle-même, plus vivante, plus intense et plus vraie que les objets réels qu'elle représente, qu'elle reconstruit, pourvu que les éléments qui la composent n'appartiennent ni à l'arbitraire ou caprice, ni à l'imagination, ni au bon goût décoratif.

J'entends par „bon goût décoratif“ cette logique qui suggère parfois à des artistes de mettre, par exemple, une ligne courbe près d'une ligne droite, parce que cette ligne droite en a besoin, en prenant ainsi le „moyen“ pour le „but“.

Cette logique est plus près de la modiste que du peintre.

Lorsqu'une forme ou une couleur n'ont comme raison d'être que la forme et la couleur qui leur est voisine, cette forme et cette couleur ne sont ni vraies, ni essentielles, ni plastiques. Elle sont simplement arbitraires et décoratives; elles n'appartiennent pas aux objets, et ne peuvent, par conséquent, les reconstruire.

Cette reconstruction de l'Univers est un phénomène bien simple, appartenant au mécanisme de la perception en général, car il est certain que nous recréons les objets chaque fois que notre oeil les regarde pour les connaître. Elle est donc relative à la psychologie de l'artiste, dont la vraie fin, affirme Guyau, est de créer la vie, la réalité; mais, par une „sorte d'avortement“, il ne peut pas arriver jusque-là.

C'est pourquoi, ne pouvant pas être Dieu, „il se fait Dieu à sa manière“, c'est-à-dire, qu'il reconstruit l'Univers en créant une vie à soi, vie représentative qui est le côté essentiel qualitatif, et éternel, de la vie réelle.

AESTHETISCHE BESCHOUWINGEN DOOR V. HUSZAR.

Het lijkt mij nuttig in dit tijdschrift analytisch een kunstwerk te behandelen in verband met het in concreto zien der nieuwe beeldende kunst. Ik heb menigmaal ondervonden, dat

zoowel kunstenaars als leeken, die niet direct met de moderne beweging in aanraking komen, de nieuwe kunst niet begrijpen en ze daarom belachelijk vinden. Dit zal hieruit te verklaren zijn: dat men zich niet kan of wil inspannen om een andere geesteshouding aan te nemen dan die waaraan men gewend is.

De practisch-aesthetische studies e. a. werken van H. P. Bremmer geven genoeg aanleiding zich in alle soort kunstwerken te verdiepen, maar hoe weinigen doen dit? Waar het Bremmers doel is de kunstwerken van alle soorten en tijden te leeren kennen en begrijpen, is het ons voornemen uitsluitend werken van onzen tijd te behandelen. Dit is zeer noodzakelijk, niet slechts van aesthetisch, maar tevens van sociaal standpunt, aangezien de kunstenaar van onzen tijd geheel anders tegenover het maatschappelijke leven staat, dan de kunstenaar van vóór onzen tijd. Bijna alle vakken hebben hunne plaats in de maatschappij veroverd, waarom moet de beeldende kunst apart blijven staan? Men zegt, dat de kunst meestal haar tijd vooruit is, doch, wanneer wij de kunst in het algemeen in haar maatschappelijk verband bestudeeren, dan blijkt het, dat elke kunstuiting van haar tijd is. Hierop kom ik nog in een volgend artikel uitvoeriger terug.

Dikwijls wordt de vraag gesteld, waar de moderne beeldende kunst eigenlijk heen wil. De moderne beeldende kunst met haar uiterlijke verscheidenheid heeft in wezen een innerlijke overeenkomst, d. i.: het algemeen geestelijke in tegenstelling met het individueel geestelijke van vóór onzen tijd. Het is niet toevallig dat men in alle landen ditzelfde streven constateeren kan. Wel komt het bij het eene individu sterker dan bij het andere te voorschijn, doch dit zijn verschillen van persoonlijken aard. Voor ons is het slechts van belang, te weten, waarom het gaat. Wij moeten waken voor het onechte, en ook daarom vooral is het noodig door woorden en beelden het essentieële der nieuwe beweging bewust in ons op te nemen. Naarmate de geest op deze manier vatbaar gemaakt wordt voor de nieuwe strooming, ontwikkelt en wijzigt zich langzamerhand het onderscheidingsvermogen. De volgende vergelijkingen dienen om tot het inzicht te komen, dat een modern beeldhouwwerk als dit, ernstig werk is. Om de bezwaren te weerleggen, die telkens tegen deze uitingen inkomen n. l. dat het uit onvermogen is, dat men z. g. wanstaltige vormen gebruikt, en niet z. g. schoone (lees dag-week- e. a. bladen over Archipenko), heb ik een officieel vertegenwoordiger der schoone vormen, Prof. Schott, genomen. Zulke vertegenwoordigers heeft ieder land in overvloed.

Beschouwen wij nevensgaande beide werken dan zou men kunnen zeggen, dat afbeelding 2. ook een uiting van onzen tijd is. Dat is het ook, maar geen aesthetische. Zulk werk prikkelt uiterlijk, niet ongelijk aan goedkoope romans.

Het werkt op den beschouwer door associaties in direct verband met de natuur zonder meer, in tegenstelling met het werk er naast (afb. 1.), waar de natuur geestelijk verwerkt is. Voor zoover hier nog aan natuurvormen is vastgehouden, is dit van ondergeschikt belang, daar de hoofdzak bij dit werk wel aesthetisch is. Het beeldend vermogen, waarom het in dit werk gaat, d. w. z. de manier waarop het plastische positief zóó en niet anders gegeven wordt, is in dit werk overheerschend. Dit is ombeelden van de realiteit in tegenstelling met het afbeelden bij Afb. 2.

Voor de moderne kunst is het geestelijk aesthetisch proces: beelden, d. w. z. van de realiteit uit met aesthetische middelen: lijn, vorm, kleur, ruimte, tot een verwerkt nieuw

beeld, tot een zelfstandig aesthetisch object komen. De term beelden is reeds algemeen en kan ook als hulpmiddel dienen voor details.

Vincent v. Gogh e. a. hebben voor de nieuwe opvatting in de kunst den weg geopend. In zijn ernstige, bewuste brieven (Franschen tijd) vertelt hij hoe hetgeen hij visueel waarneemt, door hem omgebeeld wordt tot een aesthetisch-geestelijke aanschouwing zoo b. v. over zijn slaapkamer: „C'est cette fois-ci ma chambre à coucher tout simplement, seulement la couleur doit ici faire la chose et en donnant par sa simplification un style plus grand aux choses, être suggestive ici du repos ou du sommeil en général. Enfin la vue de tableau doit reposer la tête on plutôt l'imagination. Les murs sont d'un violet pâle. Le sol est à carreaux rouges. Le bois du lit et les chaises sont jaune beurre frais, le drap et les oreillers citron vert très-clair. La couverture rouge écarlate. La fenêtre verte. La table à toilette oranjée, la cuvette bleue. Les portes lilas. Et c'est tout-rien dans cette chambre à volets clos. La carrure des meubles doit maintenant encore exprimer le repos inébranlable. Les portraits sur le mur et un miroir et un essuiemains et quelques vêtements. Le cadre comme il n'y a pas de blanc dans le tableau, sera blanc. Cela pour prendre ma revanche du repos forcé que j'ai été obligé de prendre. J'y travaillerai encore tout la journée demain, mais tu vois comme la conception est simple. Les ombres et ombres portées sont supprimées, c'est coloré à teintes plates et franches comme les crepons. Cela va contraster avec par exemple la diligence de tarascon et le café de nuit". (Vincent v. Gogh. Brieven aan zijn broeder deel III uitgegeven en toegelicht door zijn schoonzuster J. v. Gogh-Bonger).

Het aesthetische element (de drang om te beelden) komt bij Archipenko nog meer op den voorgrond. Bij Vincent werkten verschillende elementen (literaire, humanitaire enz.) nog afleidend.

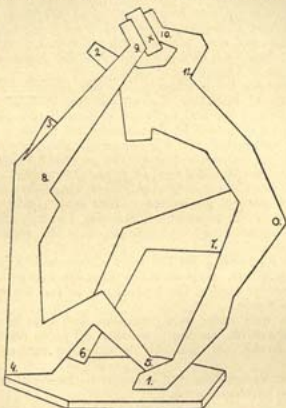
Beschouwen wij nu afb. 1 wat nauwkeuriger en een vorm volgend b. v. vanaf 1 naar 2, dan is er een spanning die in twee hoofdbewegingen, met tusschen-bewegingen, een gedecideerde actie uitdrukt. Deze actie wordt overgenomen, met een tusschenruimte, die beeldend meewerkt, naar 3, en gaat met tusschenbewegingen naar 4. Zulk een dwingende actie vindt men op afb. 2 nergens. Zie b. v. de figuur rechts, zij is slap, toont nergens spanning; in denzelfden geest zijn de andere vormen, men vindt nergens een steunpunt. De open ruimten zijn gaten, zij doen zwak aan en de menschen behoeven zich bij het aanschouwen van dergelijk werk niet in te spannen. Het is als een straatdeuntje in tegenstelling met een streng muzikaal werk. Kunst is nu eenmaal geen uitspannings of genotmiddel, maar vraagt inspanning en ernst om begrepen te worden. Academische knapheid vindt men bij Prof. Schott meer dan bij Archipenko, maar deze zou dit werk niet hebben kunnen maken, wanneer hij de natuurvormen niet volkomen beheerschte.

Wanneer men bovengenoemde groote omlijning goed in zich heeft opgenomen, zoo dwingt zij tot medeleven, eerst naar boven, dan naar beneden; dit is rythme. Dit rythme herhaalt zich telkens in andere vormen en andere ruimten, want de ruimten, die door de vormen omschreven worden, werken als beeldend element mede. Neem b. v. de grootste tegenover de kleinere rechts, dan hebben deze beide dezelfde rhythmische werking van beneden naar boven en omgekeerd. Evenzoo doen de twee hoekige vormen, op en neer, 4 op 5 en 6 op 7. De eene neemt van de andere de beweging over en sluit zich aan bij de ruimte. De linker schuine vorm 8 op 9 drukt een actieve beweging uit, die ingaat tegen de

beweging van 11 op 10. Let op het rustpunt X tusschen de twee bewegingen in en het verband tusschen de beide acties 8 op 9 en 1 op 0, die door de beide lichamen heengeen en ze zoo verbinden. Dergelijke rhythmische bewegingen kan men in afb. 2 nergens vinden. De vormen zijn bewegelijk door overlading van details. De bewegelijkheid, veroorzaakt door naar de natuur nagebootste lichaamsbewegingen, in tegenstelling met de aesthetische beweging, het rythme, in afb.

1, bewijst de geestelijke armoede van dit werk. Geen enkele vorm houdt verband met een andere, m.a.w. het beeldend element is niet te vinden.

Ja, hoor ik sommigen zeggen, Prof. Schott wilde iets anders dan Archipenko. Neen, beiden wilden hetzelfde n.l. het dansen uitbeelden. Het verschil bestaat in de waarneming; deze voert bij Prof. Schott tot een nabootsing van de natuur, die geen innerlijke waarde heeft, bij Archipenko tot een geestelijk proces, dat een aesthetische ombeelding tengevolge heeft. Men moet eens pro-



Analytisch schema van „DE DANS“ door Archipenko.

beeren lang en aandachtig deze werken te beschouwen. Afbeelding 2 wordt dan steeds vervelender en leger, in afbeelding 1 vindt men steeds meer, wat aandacht vraagt, zoo men zich ten minste voor het werk openstelt. Stelt men zich ten slotte voor in welk gebouw deze werken zullen passen, dan kan men afb. 1 met elk modern, monumentaal gebouw, dat sterk en sober gebeeld is, in verband brengen. Daarentegen past afb. 2 slechts in een gebouw met torentjes, erkertjes en verdere versiering, waar alles mooi lijkt, maar het begrip kunst ontbreekt.

AAN DE MEDEWERKERS.

Bijdragen voor het eersvolgend nummer moeten, ter voorkoming van vertraging, uiterlijk den 16en van den maand in ons bezit zijn.

REDACTIE.

DE MODERNE SCHILDERIJ IN HET INTERIEUR (SLOT).

DOOR ANTHONY KOK.

Plaast echter diezelfde aristocraat een „Lazarus“ of een „Job op den mesthoop“ van dezen of genen beroemden schilder in dien salon dan zal men het geheel buitengewoon schoon vinden. Die figuur hindert door haar natuurlijke aanwezigheid. Die figuur hindert niet door haar geïmitieerde natuurlijke aanwezigheid. Nu trek ik de conclusie door en zeg: hoeveel zuiverder aesthetisch zal dus eene schilderij zijn, waarin het beeldend wezen van den bedelaar is omgezet, zonder dat de beschouwer door den humanitairten invloed, die van de natuurlijke bedelaarsfiguur uitgaat, wordt afgeleid.

Indien iemand een interieur wil inrichten, waarin alle aanwezige voorwerpen één zelfde aesthetisch gevoelen moeten uitdrukken, kunnen daarvoor in de moderne beter dan in de oude school werken gevonden worden, welke dat gevoelen inderdaad belichamen.

Alleen die personen zullen uitsluitend bij de natuurimitatie blijven die niets of zeer weinig voelen voor het zuiver aesthetische. Het aesthetische is beeldende uiting van het Universeele wezen. De mensch kan het aesthetische nog niet los van het humanitaire of natuurlijke ervaren. Zelfs wordt het aesthetische in den regel ondergeschikt gemaakt aan het humanitaire. Het absoluut geestelijke kan daarom door geen mensch uitgedrukt worden en de mogelijkheid van uitdrukking van den zuiveren geestestoestand door eenig middel is niet denkbaar.*).

Dat is dan ook het doel der moderne schilders niet. Het zijn alle slechts aanduidingen van het geestelijke, voorzoover die aanduidingen door de ervaring bepaalde geestes-eigenschappen karakteriseren.

Het is een feit, dat de tegenstelling (de dissonnant als tegenstelling) met de omgeving meer harmonieert dan de gelijkheid. Daarom zullen bepaalde tegenstellingen en ook bepaalde gelijkheden gekozen moeten worden. Die keuze hangt af van den kiezer, om al dan niet tot harmonie te kunnen komen.

Wanneer een dronken man onder een preek een kerk komt binnenstroompen, zal die tegenstelling zeer onharmonisch aandoen; wanneer echter de prediker in zijn preek den dronkaard zoodanig uitbeeldt, dat daardoor de onthouder schittert, zal die tegenstelling zeer harmonisch zijn.

Dit is van toepassing op de inrichting van interieurs en het hangt van den inrichter af of de harmonie al dan niet verkregen wordt.

De moderne kunstvoortbrengselen zijn de meest geschikte om den toon der interieurs te verhoogen en te verdiepen, en door hun aesthetische zuiverheid een volstrekt beeldend geheel met de moderne bouwkunst te vormen.

Voor het moderne kunstwerk bestaan de aanduidingen nieuw, ouderwetsch enz., in den gewonen modezin niet, daar een kunstwerk van rein aesthetische uiting voor alle tijden is.

Tilburg, 16 Juni 1917.

*) Toch wel: de machine. Red.



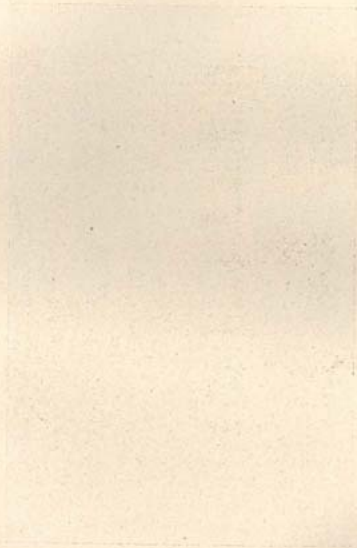
BULAGE III VAN „DE STIJL”. EERSTE JAARGANG, N^o. 2, AFB. I, „DE DANS”. ALEXANDRE ARCHIPENKO.





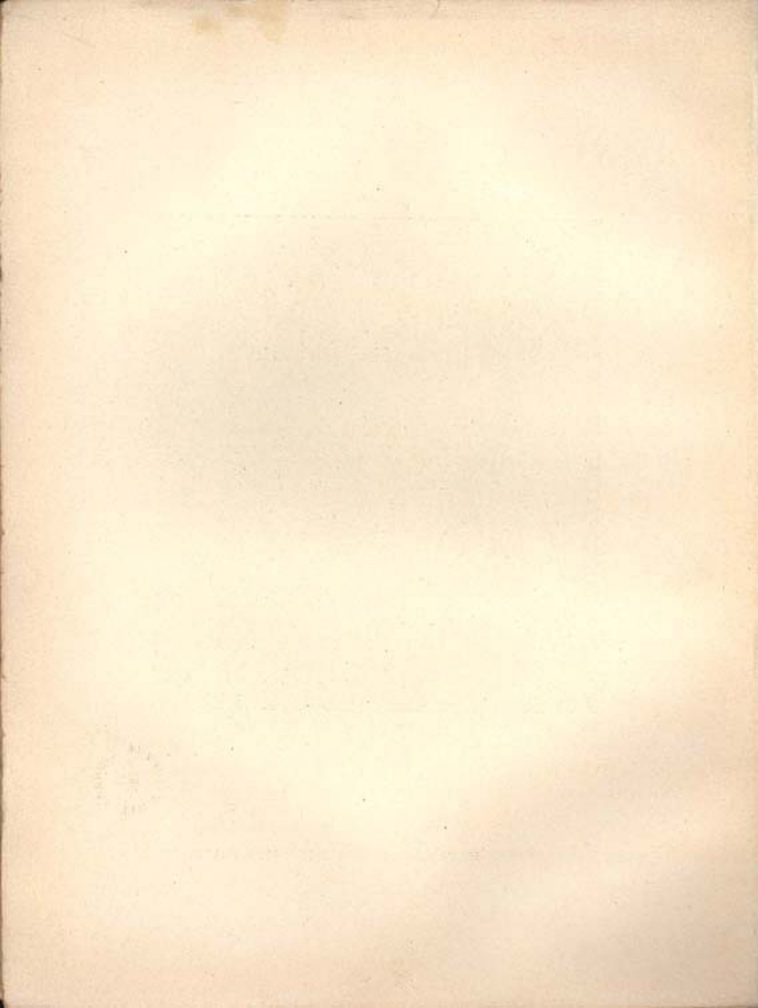
BULLAGE IV VAN „DE STIJL”, EERSTE JAARGANG, Ns. 2, AFB. 2. „BRUNNEN” PROF. SCHOTT.

1871
JAN 1
1871





BIJLAGE V VAN „DE STIJL”, EERSTE JAARGANG, N^o. 2, GINO SEVERINI, „NATURE MORTE (1917).



MARTIN

VOORNAAMSTE ADRES VOOR

VLOER en WANDTEGELS

ITAL. en ENG. MOSAÏK

TERRAZZO VLOEREN GRANITO

HOUTPARQUET VAN LOUIS DE WAELE

SECTIELEN GERAKKEN SCHOORSTEENEN

VAN JOOST THOOFT EN LABOUCHERE.

HOUTGRANIEET (TORGAMENT)

BUREAUX en MONSTERZALEN
AAN HET ACHTEROOSTEINDE 2/4-G.

1/4 HOOGESLUIS AMSTERDAM

AMSTERDAM

EN
SCHOORSTEENMANTELS-
HAARDBEKLEEDINGEN.
TE



J. W. GIPS,
DEN HAAG,
DUNKLERSTR. HOEK
2e SWEELINCKSTR.

**ATELIER VOOR
BESCHILDERD
EN EENVOUDIG
GLAS IN LOOD.**

P. J. JANSEN,
AALMARKT 3
LEIDEN.

LEVERING VAN MO-
DERN BOEK- EN
HANDELSDRUKWERK

VRAAGT CONDITIES.

FIRMA A. J. VAN DER LINDE,
AMSTERDAM,
ROZENGRACHT 38,
TELEPHOON 6111.

**SCHILDER-, TEEKEN-,
ETS- EN HOUTGRAVU-
RE BENODIGDHEDEN.**

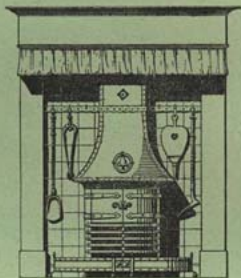
G. M. ACRONIUS.
Kunstnijveraar.



BLOEMENBAAL
Klinkerweg 77.

ONTWERPER VAN VOORWERPEN
VOOR VERLICHTING, VERWARMING
EN VERSIERING DER WONING.

CUPRERA



ATELIERS VOOR METAALBEWERKING
DEN HAAG NIEUWEMOLSTRAAT 2-8
AMSTERDAM HEERENGRACHT 270 ROTTERDAM ZUIDBLAAK 68