

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

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

Jef Lambrecht

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

Expressionisme in Nederland 1910-1930

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

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

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

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

meer of minder nadrukkelijk van de expressionistische vormtaal bedienden, vertonen onderling zowel overeenkomsten als verschillen, zowel samenhang als divergentie in opvattingen en evolutie. Komt daarbij dat sommige figuren al degelijk bestudeerd zijn (individuele kunstenaars als bijvoorbeeld Gestel, Sluyters of Kruyder, en groepen, zoals „De Ploeg” of de kunstenaars van Bergen), terwijl anderen - de minder bekenden uiteraard - nog wachten op een eigen monografie die hun persoonlijk aandeel in het Nederlandse „modernisme” in het eerste kwart van onze eeuw zou kunnen belichten. Toch slaagde de tentoonstelling erin de grove evolutielijnen - en de inbreng van de belangrijkste figuren daarin - te verduidelijken.

In Nederland ontstond het expressionisme kort voor de Eerste Wereldoorlog onder directe invloed van vooral Franse en Duitse kunstenaars. Jan Sluyters was de eerste die al in 1906 in Parijs, in de ban van de fauvisten kwam (zie *De Spaanse danseres*, afb. 1). Ook Kees van Dongen schilderde er zijn eerste fauvistische doeken. Mondriaan op zijn beurt volgde de vereenvoudiging van vorm en de kleurenexperimenten van Sluyters. Door onderlinge contacten kwamen andere Nederlandse artiesten in aanraking met dit modernisme. Spoedig volgde ook de invloed van het kubisme, die tot krachtiger vormen leidde, onder meer bij Leo Gestel, terwijl Lodewijk Schelfhout vooral beïnvloed werd door het analytisch kubisme van Braque en Picasso.

Ook de eerste Duitse expressionisten, met name die van Die Brücke (Dresden, 1906), evenals het Italiaanse futurisme (met zijn weergave van de beweging door ritmische herhaling) kregen in Nederland bekendheid en hielpen het internationale ideeëngoed en de moderne vormtaal steeds meer verbreiden. Van de tweede groep van Duitse expressionisten, die van Der Blaue Reiter (München, 1912), was het vooral Kandinsky die een grote invloed uitoefende op



Afb. 1. - Jan Sluyters, „Spaanse danseres”, 1906, olie op doek, 95 x 107 cm, part. coll.

Jacoba van Heemskerck en haar twee vrouwelijke collega's: de uit Silezië afkomstige Else Berg en de dochter Toorop, die een tijdlang in het Zeeuwse Domburg samenwerkten en exposeerden. Kandinsky's kleurtheorieën bereikten via J. van Heemskerck ook enkele andere kunstenaars. Antroposofische en theosofische opvattingen (waarvan ook Mondriaan aanhanger was) speelden eveneens een rol, hetgeen zich uitte in het gebruik van kleurbanen en aura's. Het voorbeeld van de Duitse schilders en beeldhouwers - met hun deformatie van lijn en volume en hun kleurgebruik in dienst van de intensivering van de expressie - werkte ook in op het werk van enkele Nederlandse beeldhouwers.

Toen brak de Eerste Wereldoorlog uit, die het neutrale Nederland zelf spaarde en tal van gevluchte kunstenaars uit de oorlogslanden daar deed belanden, o.a. de Vlamingen De Smet en Van den Berghe, later ook Rik Wouters (+1916) en Cantré. Tijdens de oorlog kwamen de Nederlandse schilders - vanuit een behoefte aan terugkeer naar een zeker realisme - tot een meer gematigde vorm van expressionisme, zij het met behoud van een aantal vormelementen uit het kubisme en het futurisme. De Fransman Le Fauconnier, die toen in Nederland verbleef, had daar een grote invloed op de schilders in Bergen, wier landschappen in een meestal vrij

donker koloriet nog altijd door het kubisme bepaald bleven. De Vlamingen De Smet en Van den Berghe, door Leo Gestel in contact gebracht met de Bergenaren, kwamen vrijwel onmiddellijk in de ban van dat Nederlandse expressionisme. Eerst waren ze werkzaam in Amsterdam, naderhand vestigden ze zich in het Gooi (Blaricum). Enkele jaren na de oorlog keerden ze naar Vlaanderen terug en zouden daar (samen met Permeke, die zijn expressionisme in Engeland had opgedaan, en met Servaes, die in Latem gebleven was) de tenoren van het Vlaamse expressionisme worden.

Na de oorlog was intussen in Groningen de kunstenaarsgroep „De Ploeg” opgericht rond Wiegiers, de gebroeders Wiegman en Dijkstra. Zij beoefenden een eigen vorm van expressionisme en zorgden aldus voor het voortbestaan van een richting die elders in Nederland eigenlijk al aan het verdwijnen was. Vooral belangrijk was hun werkwijze tussen 1923 en 1926. Geïnspireerd door de voormalige Brücke-kunstenaars, vooral door Kirchner die met Wiegiers (zie diens *Landschap met rode bomen*, 1924, afb. 2) persoonlijk bevriend was, schilderden zij in gedeformeerde vormen en met felle contrasterende kleuren hun typische landschappen en (zelf-)portretten.

Intussen werkten elders in Nederland afzonderlijke figuren als de Haarlemmer Herman Kruyder, die emotionele doeken vol angst en dreiging schilderde, en de beide Brabanders Hendrik Chabot en Hendrik Wiegiersma. In de levensgrote figuren van Chabot, hoekig en in vereenvoudigde vormen geschilderd, en in de van zware kleuren verzadigde doeken van Wiegiersma is de invloed merkbaar van Gust de Smet en Fritz van den Berghe, die aldus hun „tol” aan de Nederlandse kunst zouden terugbetalen. De cirkel lijkt hiermee gesloten.

Het expressionisme in Nederland is een complex gegeven, waarvan nog niet alle compo-



Afb. 2. - Jan Wiegiers, „Landschap met rode bomen”, 1924, wasverf op doek, 70 x 70 cm, coll. Stedelijk Museum, Amsterdam.

nenten uitputtend beschreven zijn. Doordat echter de besproken tentoonstelling (en in de catalogus ook de tijdschroniek en de inleidende tekst) zoveel mogelijk chronologisch werden opgezet, is de ontwikkelingsgang ervan wel degelijk te volgen. De meeste Nederlandse kunstenaars bleven vasthouden aan de zichtbare werkelijkheid als uitgangspunt van hun kunst. Anders dan enkele van hun buitenlandse voorbeelden, Kandinsky bijvoorbeeld, kwamen ze niet of nauwelijks tot abstractie. Uit diverse modernistische stromingen - fauvisme, Duits expressionisme, kubisme, futurisme - stelden zij ieder een eigen stijl samen. Wat hen verbond was vooral de hartstochtelijke drang tot verhevigde expressiviteit, maar zonder de realiteit los te laten. Binnen dat (eigenlijk kortstondige) Nederlandse expressionisme moeten we dus ook de Vlamingen De Smet, Van den Berghe en Cantré situeren, voor wie de Nederlandse „ballingschap” van wezenlijk belang voor hun artistieke evolutie is gebleken.

In dit verband kan men niet anders dan terugdenken aan die andere tentoonstelling, in 1990 in het Museum van Gent georganiseerd,

over het *Vlaams expressionisme in Europese context. 1900-1930* (3), waarin gedeeltelijk hetzelfde verhaal wordt verteld, uiteraard met nadruk op de Vlamingen, maar vanuit dezelfde premissen en evenzeer in internationaal verband gezien. De beide exposities complementeren elkaar als een uniek tweeluik dat spontaan tot onderlinge vergelijking uitnodigt. Gelukkig bestaan van beide tentoonstellingen voortreffelijke catalogi, die de lezer/kijker hiertoe ongetwijfeld zullen inspireren.

Paul Huys

Noten:

(1) Het museum is een stichting van het Amerikaanse echtpaar William Henry Singer Jr.-Anna Spencer-Brugh. Rond de villa De Wilde Zwanen, die het echtpaar sinds 1911 in Laren bewoonde, heeft architect Wouter Hamdorff Sr. in 1956 een cultureel centrum gebouwd dat een concertzaal en een museum omvatte. In 1994 werd het museum door architect Hubert-Jan Henket grondig gerenoveerd. Adres: Oude Drift 1, Laren. Tel. (00-31)-2153-156.56.

(2) *Expressionisme in Nederland. 1910-1930*, Singer Museum Laren, door PIET en JOSÉ BOYENS, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1994, 248 p.

(3) *Vlaams Expressionisme in Europese context. 1900-1930*, Museum voor Schone Kunsten Gent, door ROBERT HOZEE e.a., Snoeck-Ducaju & zoon, 1990, 398 p.

De paradox van de fotografie

De Paradox van de Fotografie, een kritische geschiedenis is een boek dat beslist geschreven moest worden: gewoon omdat het in het Nederlandse taalgebied nog niet bestond en er behoefte blijkt aan niet slechts historische informatie maar ook aan analytische studie en beschouwing rond een medium dat, alhoewel meer dan 150 jaar oud, actueel blijft. De auteur, Johan M. Swinnen (°1945), is zelf fotograaf, docent fotografie en kunstgeschiedenis, en levert fotokritiek voor de radioprogramma's *De Kunstberg* en *Dossier 3* van BRTN-Radio 3. Bovendien is hij een bekende figuur bij alle soorten fotografie-evenementen in binnen- en buitenland. Vanuit die achtergrond was hij de geschikte persoon om een boek als dit te schrijven temeer daar hij zelf in zijn inleiding de criteria zeer hoog legt. Hij stelt vast, dat er tot nu toe nog maar weinig methodisch onderzoek naar de geschiedenis van de fotografie plaats vond op basis van de wetenschappelijke normen; dat een romantische benadering het meestal beter deed dan exact feitenonderzoek; dat er nu meer en meer gestreefd wordt naar een nieuw soort fotogeschiedenis waarvoor echter kwalitatieve en kwantitatieve ge-

gevens aanwezig moeten zijn die eerst verzameld en daarna verwerkt moeten worden. *De Paradox van de Fotografie* streeft dit na en rechtvaardigt alleen daardoor al zijn bestaan, besluit de auteur. Terecht dus mag de lezer zijn verwachtingen hoog spannen daarbij uitgenodigd door een fraaie uitgave, gebonden, ruim 400 bladzijden dik en rijkelijk geïllustreerd. Een kritische geschiedenis mag met een kritisch oog bekeken worden want, schrijft Swinnen, de vragen die opgeroepen worden tijdens de lectuur zijn even interessant en belangrijk als de antwoorden. Dat de auteur dit boek heeft willen schrijven, betekent dat hij een verantwoordelijkheid is aangegaan, zijn nek heeft uitgestoken in een milieu (van fotografen en de fotografie) dat weliswaar klein maar niet minder giftig is en dat hij daarvoor een applaus verdient.

Dat het boek, zoals voorzien, vragen oproept is niet verwonderlijk. De materie is zelfs in 150 jaar, erg uitgebreid maar de beoordeling ervan en het omgaan ermee is zo subjectief dat verscheidene meningen als gelijkwaardig beschouwd kunnen worden. In mijn kritiek op dit boek wil ik dan ook de details onbesproken laten, ook al zijn historische vergissingen en onjuistheden in een werk met die pretentie ontoelaatbaar al was het alleen maar om de geloofwaardigheid niet in gevaar te brengen. Nee, mijn grootste probleem met dit boek is zijn gebrek aan samenhang en aan logische continuïteit bij het behandelen van de diverse hoofdstukken. Soms kreeg ik de indruk dat de auteur zijn kaartensysteem door elkaar had gegooid en het niet meer in de juiste volgorde kon zetten. Hij springt van de hak op de tak, weidt uit over bepaalde details die niet terzake doen in het geheel en doet argeloos een bewering die we ook al aan het begin van het hoofdstuk ontmoet hadden. Het is duidelijk, dat dit boek op een slordige manier werd samengesteld uit teksten die ik mij ondermeer zeer goed herinner uit lezingen voor BRTN-Radio 3 in 1989 die, bij het natrekken van de typescripts, een veel helderder indruk achterlieten. Ook andere teksten en teksten van anderen (citatens of niet) worden dooreengeweven zonder dat een eenheid bereikt wordt.

Een andere opmerking: wanneer de uitgevers dan toch met een historisch-wetenschappelijk boek voor de dag willen komen, dan moeten ook alle gegevens kloppen. Ik schreef