

Paul van Ostaijen en de beeldende kunsten

Voorlopig komt het er voor de moderne kunst geenszins op het bereikte resultaat aan, als de theorie maar onomstootbaar is.

(Paul van Ostaijen, 1917)

Tegenover de voorgaande meer objectieve generatie is deze van heden meer denkend. Niet in den zin van een theosophische betrachting, geen Delville-navolgers. Maar tegenover de bloot objectieve opvatting van de luministengeneratie, is de huidige van theoretiseerenden aard.

(Over het werk van Oscar en Floris Jaspers, 1917)

Paul van Ostaijen was de belangrijkste woordvoerder van het modernisme in Vlaanderen. Door zijn belangstelling voor de theoretische fundering van de moderne kunst, zowel literair als plastisch, verleende hij bovendien aan dat modernisme een intellectueel statuut. Het werd hem niet onvoorwaardelijk in dank afgenomen. Méér dan een halve eeuw na zijn dood blijft hij nog een controversiële figuur, al werd hij sinds de jaren vijftig het boegbeeld van een jonge avantgarde: in de bloemlezing 'Waar is de eerste morgen?' gaf Jan Walravens aan Van Ostaijen een ereplaats naast Gezelle in het voorportaal der 'experimentelen'. Maar wordt Van Ostaijen echt geaccepteerd, elders dan in de kleine parochie van getrouwen? Het valt te vrezen dat men verder niet méér dan lippendienst bewijst aan enkele eenvoudig in het geheugen liggende verzen als 'Marc groet 's morgens de dingen', of 'Melopee'.

De unieke betekenis van Paul van Ostaijen ligt niet enkel in zijn waarde als dichter, of als schrijver van groteske novellen, - al heeft hij op elk van die terreinen keurwerk voor anthologieën gepresteerd, - maar in de totaliteit van zijn oeuvre: naast de lyricus en novellist is er ook de essayist Paul van Ostaijen. Praktijk en theorie zijn voor hem gelijkwaardige fasen van één intellectuele en artistieke impuls. Eén van zijn axioma's als kunstkriticus is dan ook dat de kunstenaar enkel waarde heeft indien zijn intellect de controle behoudt over zijn lyrische aandrang. Deze zogenaamd 'cerebrale' instelling is wel de voornaamste oorzaak waarom hij minder respons kreeg dan een figuur van zijn formaat verdiende. De roep van August Vermeylen om 'more brains' vond in de Vlaamse cultuurgemeenschap nooit zo'n overweldigende weerklank.

Het is niet zo eenvoudig, Van Ostaijens theoretische opvattingen summier weer te geven, zonder aan hun betekenis tekort te doen. Men mag niet vergeten, dat hij geen academisch geschoold filosoof was, maar een kunstenaar, een dichter op de eerste plaats, die de theoretische bezinning op de artistieke praktijk tot het principe van de moderne kunst rekende, maar die daarbij niet het uitbouwen van een gesloten systeem beoogde. Zijn verzameld kritisch proza kan men dan ook van essay tot essay zien als de neerslag van 'een gedachte in wording', een progressieve formulering van standpunten en inzichten met betrekking tot de eigentijdse kunstvormen en geschriften die aansluiten aan de eigen problematiek. Alhoewel Van Ostaijen soms met een grote precisie wist te formuleren, treden er wel eens verschuivingen op in de betekenis die hij aan sommige termen hechtte, terwijl er ook niet zelden contradicties voorkomen in zijn begripsvorming.

In de kunsttheoretische beschouwingen van Paul van Ostaijen namen de beeldende kunsten een bevoorrechte plaats in. Zelfs is het zó, dat zijn

ars poetica in grote mate bepaald werd door zijn analyse van de plastische kunsten en de theorieën die daarover in de avantgardistische middens omstreeks de Eerste Wereldoorlog ontstonden. Hij onderkende daarbij de prioriteit van de beeldende kunst, inzonderheid de schilderkunst, in de doorbraak van een nieuwe kunstconceptie die na de eeuwwisseling had plaatsgegrepen. In zijn belangrijkste essay uit de voor-Berlijnse tijd, *'Ekspressionisme in Vlaanderen'*, dat in augustus-oktober 1918 in drie afleveringen van het tijdschrift *De Stroom* verscheen, gaf Van Ostaijen een eerste synthese van zijn opvattingen over moderne schilder- en beeldhouwkunst die hij eerder partieel had ontwikkeld in zijn recensies van de tentoonstellingen van Kunst van Heden en het Driejaarlijks Salon, of in zijn studies over het werk van de gebroeders Jaspers en Paul Joostens.

Van Ostaijen gebruikt de term 'ekspressionisme' om er de drie belangrijkste moderne kunstrichtingen mee aan te duiden, die na de eeuwwisseling doorbraken en een omwenteling beoogden ten opzichte van de sinds de Renaissance in West-Europa geldende artistieke normen: het Kubisme in Frankrijk, het Futurisme in Italië en het Expressionisme in Duitsland. Tegenover de 'fysioplastische' visie, waarin het principe van de 'mimesis', d.i. de nabootsing van de natuur, centraal stond, werd een 'ideoplastische' visie gesteld, waarin aan de zelfstandig scheppende geest van de kunstenaar en aan de onafhankelijkheid van het kunstwerk ten opzichte van de waargenomen werkelijkheid de grootste waarde wordt toegekend. Van Ostaijen ontwikkelde zijn opvattingen over deze fundamentele tegenstelling in nauwe aansluiting met de theorieën die omstreeks de Eerste Wereldoorlog door verscheidene auteurs waren geformuleerd. In Frankrijk had de dichter Guillaume Apollinaire in 1913 *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* gepubliceerd, waarin hij zich, ongeveer zoals Van Ostaijen dat zou doen voor de Antwerpse groep modernisten, als woordvoerder had opgeworpen van de kunstenaars die zich in 1911 voor het eerst in een groepstentoonstelling op het Salon des Indépendants te Parijs hadden gemanifesteerd. Geïnspireerd door het voorbeeld van Paul Cézanne, die de natuur wilde herleiden tot de 'kubus, kegel of cilinder', hadden vooral Picasso en Georges Braque de basis gelegd voor een nieuwe schilderkunst die de autonome organisatie van het beeldvlak voorstond ten koste van de traditionele, illusionistische weergave van voorwerpen in de ruimte. Ook de studie *Du cubisme* (1912) van A. Gleizes en J. Metzinger, twee vertegenwoordigers van de kubistische groep, werd herhaaldelijk met instemming door Van Ostaijen geciteerd, o.m. met betrekking tot het onderscheid dat hij wenste in stand te houden tussen kunst die naar een synthese van het natuurgegeven in het 'type' streeft, en kunst die de zuivere uitdrukking is van een innerlijke toestand. De problematiek die uit deze tegenstelling voortkomt, - d.w.z. tussen een expressionistische kunst die aan het natuurgegeven vasthoudt, en een abstracte kunst die helemaal los van dat natuurgegeven staat, - vormt een van de hoofdbekommernissen in Van Ostaijens kunstbeschouwing.

Insgelijks van grote invloed op het denken van Paul van Ostaijen was de Duitse theoreticus Wilhelm Worringer, wiens essay *Abstraktion und Einfühlung*, verschenen in 1908, aan de moderne kunst een anthropologische en stijlpsychologische grondslag verleende. Door aan het 'Kunstwollen' (een begrip dat werd ingevoerd door de kunsttheoreticus en -historicus Aloïs Riegl) een epochale, stijlbepalende waarde toe te kennen, voerde Worringer in het kunstproces een psychologische determinant in, die het mogelijk maakte de tegenstelling tussen de traditionele, op technisch kunnen steunende imitatieve kunst en de

Jos Léonard.

De dichter in het park (1916).

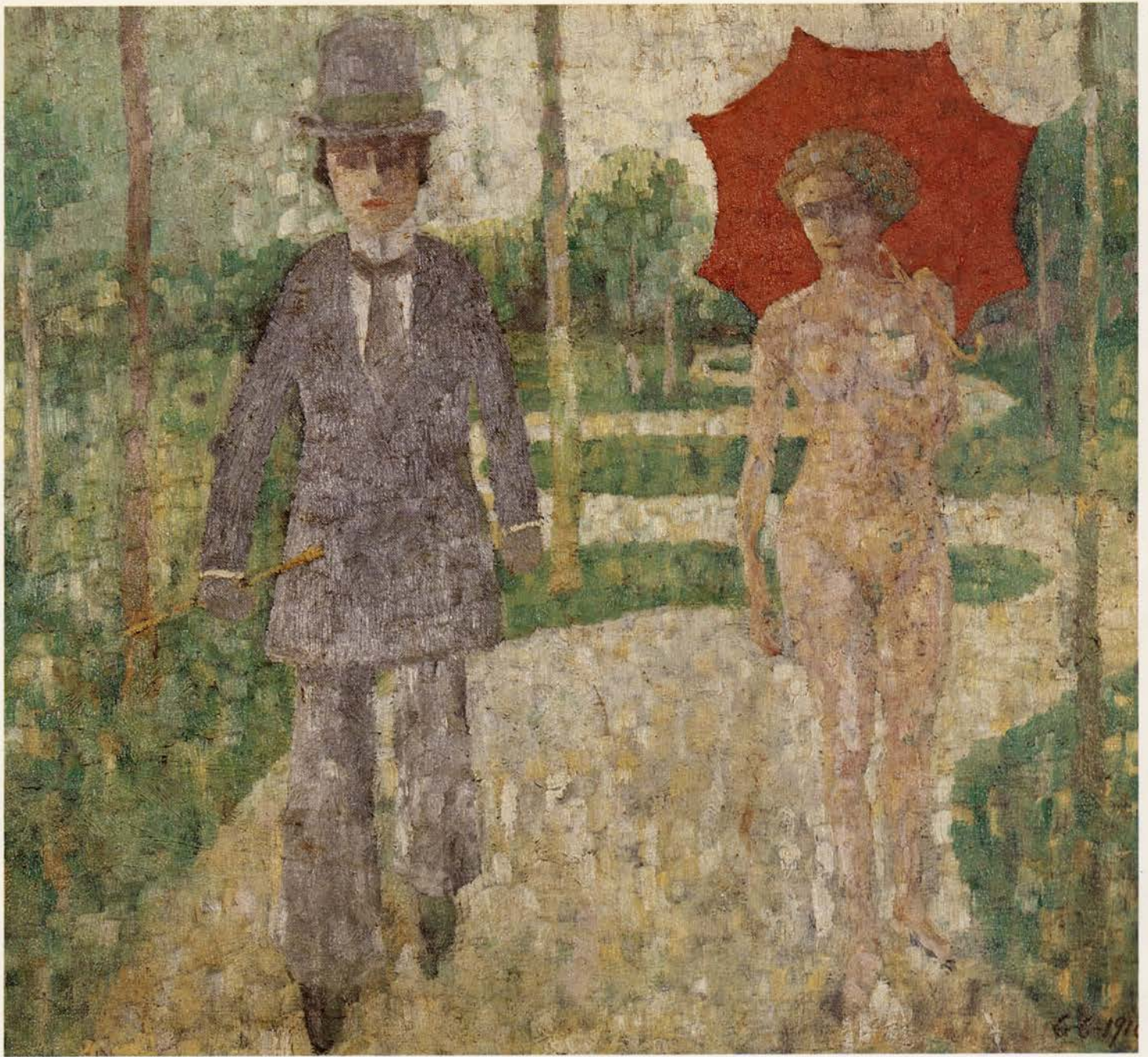
Olie / papier op board 50 x 54 cm.

A.M.V.C., Antwerpen.

Jos Léonard (Antwerpen 28.11.1892 - Elsene 13.5.1957). Graficus en typograaf; behoorde tot de eerste abstracte kunstenaars in België; nam deel aan de tentoonstellingen van de groep Moderne Kunst (1919) en van het Tweede Congres voor Moderne Kunst (1922) te Antwerpen; reeds in 1917 hield hij in de Vlaamse Kring te Mortsel een voordracht over Kubisme, Futurisme en Orfisme. Als schoolvriend van de dichter, publiceerde hij zijn herinneringen onder de titel *De jongensjaren van Paul van Ostaijen* (Vlaamsche Arbeid, 1925). Voor de bundel *Music-Hall* (1916) maakte hij een reeks tekeningen in Jugendstil, die evenwel door de dichter werden verworpen. In 1916 schilderde hij het portret van Paul van Ostaijen wandelend in het park met zijn 'muze', dat hij in 1920 aan Marnix Gijsen schonk: 'Als afscheidscadeau gaf hij me een doek van hem waarop Paul van Ostaijen stond afgebeeld. Met een vuurrode parasol beschermde zich een spier-naakte jongedame tegen de zon'. In 1921 was J. Léonard betrokken (samen met de Jaspersen en Paul Joostens) bij de - mislukte - poging om een 'Samenwerkende Vennootschap voor toegepaste kunst' op te richten.

*Alleenheerser over het werk dat hij schep-
pen gaat is de kunstenaar: hij doet de keus
onder de gans te zijner beschikking staan-
de materiële of geestelijke vormen of kleu-
ren. Daarenboven moet het werk meer geven
dan wat door een bloot-objektieve weer-
gave binnen het doek of het beeld kan
gebracht worden. Wat aldus het moderne
werk zal kunnen geven valt voorlopig bin-
nen de ruimte, die tussen die twee punten
ligt: 1e) een synthese van gelijksoortige
in de natuur waarneembare gebeurtenis-
sen (...), 2e) de louter lyries-individuele
emotie (...). De moderne kunst zal bijge-
volg van af het typen-synthetiserende tot
het abstracte van de louter subjektieve
uitdrukking omvatten.*

(Ekspressionisme in Vlaanderen, 1918)





De middelen die ter beschikking van de kunst staan zijn tweërlei: de middelen die reeds in de natuur bestaan en de middelen die door de geest van de kunstenaar zullen gecreëerd worden: er zijn aldus materiële en geestelijke middelen, doch het aanbrengen van beide moet gewettigd zijn door de 'innere Notwendigkeit', de ziele-drang van de kunstenaar, het subjeet, 'maitre souverain'. (...)
(Ekspressionisme in Vlaanderen, 1918)

In de eerst komende tijden van het ekspressionisme zal niet de louter lyrische uitdrukking van een ziele-drang overwegen, doch wel de synthetiserende drang en de verhouding tussen uiterlijkheid en innerlijkheid. Niet de lyrische Improvisationen van Kandinsky of de komposities van Mondriaan zullen vooreerst de norma van het ekspressionisme vormen, wel de rationele 'verdichting' van de verhouding tussen impressie en expressie, tussen objekt en subjeet, geest en materie, uiterlijkheid en innerlijkheid zoals dit het geval moet zijn in het tijdperk van overgangskunst, dat ligt tussen het materiële van het impressionisme en het abstrakt lyrische van een mogelijke toekomstkunst.
(Ekspressionisme in Vlaanderen, 1918)

(...) deze Antwerpse dichter, die het beste part van zijn genie verkwistte met het afschieten der pijlen van zijn giftige kritiek, vanuit de duistere hoeken waar hij zich graag schuilhield. Een koud stalen masker bedekte zijn waar gelaat en boezemde vrees in aan al wie meende te mogen glimlachen, terwijl hij het meest volstrekke misprijzen toonde voor al wat leven is, trilt en het hart verwarmt.
(Michel Seuphor)

Linksboven
Gevel van het café Hulstkamp.
Antwerpen, De Keyserlei.

Rechtsboven
Floris Jespers.
Portret van Paul van Ostaijen.
Olie / doek.
1927.
A.M.V.C., Antwerpen.

Rechtsonder
Paul van Ostaijen in het atelier van Floris Jespers.
Oude God, 1918.

moderne, autonoom scheppende kunst als de uitdrukking te beschouwen van tegengestelde, maar gelijkberechtigde instellingen ten opzichte van de werkelijkheid. De argumenten die Van Ostaijen aanwendde bij zijn veroordeling van de 'klassieke' normen die de traditioneel ingestelde kritiek tegen de moderne kunst aanvoerde, vond hij grotendeels in de geschriften van Worringher.

Nog belangrijker waren wel de ideeën van Kandinsky's boek *Über das Geistige in der Kunst* (1911), waarin eveneens het primaat van de geestelijke inhoud in de kunst wordt gesteld, en waarin de abstracte kunst als de resultante wordt beschreven van een ontwikkelingsproces volgens het principe van de 'innerlijke noodwendigheid', dat zowel in het kunstwerk zélf als in de geest van de kunstenaar actief aanwezig is en dat zal leiden tot een 'ont-materialisering' van het kunstwerk. Evenals Kandinsky was Van Ostaijen de mening toegedaan, dat de eigentijdse kunst zich in dat opzicht in een overgangsstadium bevond, en dat de zuivere abstractie toekomstmuziek was.

Men zou kunnen stellen, dat Van Ostaijens kunstopvattingen zich bewegen tussen de polen van een door het Franse Kubisme bepaald intellectueelisme en het door het Duitse Expressionisme van Kandinsky en 'Der blaue Reiter' bepaald religieus-mysticisme.

Plaatst Van Ostaijen zich in *Ekspressionisme in Vlaanderen* in theoretisch opzicht resoluut op een Europees niveau, dan is het kenmerkend voor zijn hele essayistische oeuvre, dat hij telkens zijn hoogst abstracte beschouwingen weet te betrekken op een concrete historische situatie en dat hij, als géén ander, het vermogen bezit om op indringende wijze een analyse te maken van de formele aspecten van individuele kunstwerken. In dit opzicht valt het ten zeerste te betreuren, dat tot nog toe Van Ostaijens kunsttheoretische inzichten zo goed als uitsluitend bestudeerd werden als zuivere *theorie*, zonder veel aandacht te schenken aan de historische context waarin ze werden geformuleerd, noch op grond van een onderzoek naar de kunstwerken waarop zijn beschouwingen betrekking hebben. De indringende comparatistische studie *Het vuur in de verte*, die Paul Hadermann wijdde aan Van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde, is in dat opzicht revelerend. Men zou wensen dat van *kunsthistorische* zijde een even uitvoerige en penetrante studie zou worden gemaakt van de kunstwerken waarop Van Ostaijens analyses betrekking hadden. Dit onderzoek zou dan wel erg bemoeilijkt worden door de omstandigheid dat slechts een miniem gedeelte van die werken in openbare verzamelingen te vinden zijn, maar dat ze, indien nog voorhanden, verspreid zijn over tal van particuliere verzamelingen. In feite werd, op een haast paradoksale manier, de scherpzinnigste van onze kunsttheoretici het slachtoffer van het verloop van de geschiedenis, aangezien de kunstenaars wier werken hem als illustratiemateriaal voor zijn theorieën dienden (en omgekeerd: wier werken hij ook als uitgangspunt kon aanwenden), in de latere kunsthistoriografie nauwelijks aan bod kwamen. Niet de Antwerpse groep modernisten, maar wel de expressionisten van de Latemse school, - waartegen Van Ostaijen zich had afgezet, - werden erkend als representatief voor het Vlaamse modernisme.

In *Ekspressionisme in Vlaanderen* geeft Van Ostaijen, na algemene beschouwingen over de tegenstelling tussen Impressionisme en Expressionisme en de opkomst van de drie hoofdrichtingen van het Europese modernisme, een diepgaande ontleding van het ontluikend modernisme in de Vlaamse kunst, waarbij aan James Ensor en Rik Wouters een belangrijke plaats wordt toegekend als voorbereiders

van de vernieuwing. Het laatste deel van zijn studie bevat een uitvoerige beschrijving van het werk van de drie Antwerpse kunstenaars waarin hij de nieuwe stijl aantreft: Floris en Oscar Jespers, Paul Joostens.

James Ensor was een buitenstaander, die met het luminisme (d.i. lichtschildering) van zijn tijdgenoten brak door de kleur als een zelfstandige waarde in het schilderij te introduceren; hij kondigt als 'denkend' schilder het Kubisme aan door de vormontleding en de vlakbehandeling die hij in sommige werken toepast; tenslotte stelt hij tegenover het burgerlijk rationalisme zijn 'hogere ratio', wanneer hij in de fantastiek van zijn maskeraferelen zijn subjectief aanvoelen van het mysterie een objectieve gestalte weet te verlenen, en dit wars van elke 'cabotinsmetafisiek' die eigen is aan de kunst van de Symbolisten. In Rik Wouters ziet Van Ostaijen de belichaming van het Brabants vitalisme. Hij heeft de les van Ensor begrepen, maar ook die van Cézanne, waar hij in zijn schilderijen het 'vals perspectivisme' vervangt door de drie-dimensionaliteit der dingen als een functie te zien van vorm én kleur, zoals hij in zijn beeldhouwwerken een constructieve waarde toekent aan het licht. Nadat hij in het werk van de gebroeders Jespers en Paul Joostens de invloed van James Ensor heeft aangetoond, gaat hij over tot een gedetailleerde karakterisering van hun specifieke betekenis voor de ontwikkeling van de nieuwe expressionistische kunst. In de monumentale kunst van Oscar Jespers onderkent hij het streven naar een nieuwe schoonheid, die niets te maken heeft met het klassieke schoonheidsideaal van de burger. De synthetische monumentaliteit vertolkt de eenheid tussen kunst en samenleving en in het scheppen van de nieuwe schoonheid ligt de taak van de moderne kunstenaar. Van een grote zin voor subtiele nuanceringen getuigt Van Ostaijens bespreking van het werk van Floris Jespers en Paul Joostens. Beiden zijn vertegenwoordigers van het Brabants vitalisme, maar waar Jespers een uitgesproken realiteitszin toont, wordt Joostens' werkelijkheidsaanvoelen bepaald door zijn godsdienstige geaardheid. Door zijn van nature realistische levensaanschouwing kon Jespers geleidelijk evolueren naar het expressionisme, omdat hij het impressionisme niet voelde beantwoorden aan de noodzaak een volwaardige eigentijdse werkelijkheidsvoorstelling te bieden; Joostens daarentegen, was reeds vanaf het begin van zijn artistieke werkzaamheid gewonnen voor het expressionisme.

Eind oktober 1918 vertrok Paul van Ostaijen, vrezend om voor zijn aktivisme en zijn aandeel in het incident met kardinaal Mercier gerechtelijk te worden vervolgd, naar Berlijn, waar hij tot in 1921 zou verblijven. Het handschrift van het net verschenen opstel over 'Ekspressionisme in Vlaanderen', dat een hoogtepunt van de Vlaamse essayistiek mag heten, werd door hem bij zijn afscheid aan zijn kunstbroeder Floris Jespers geschonken.

De Berlijnse jaren betekenden voor Van Ostaijen een gelegenheid om onmiddellijk in contact te komen met het kunstleven in één van de belangrijkste centra van het na-oorlogs modernisme. In de politiek en sociaal sterk bewogen aanvangstijd van de roemruchte Weimar-republiek heerste op artistiek gebied te Berlijn een koortsachtige drukte: naast de diverse vertakkingen van het expressionisme waren het vooral de Dadaïsten die er de toon aangaven.

Alhoewel Van Ostaijen min of meer afzijdig bleef, leerde hij toch enkele vooraanstaande kunstenaars kennen, zoals F. Stuckenberg, H. Campendonk en Mynona. Hij onderhield contact met het Antwerps milieu, al deden zich toch wel tekenen voor die er op wezen dat er barsten kwamen in de oude solidariteit. Het merkwaardigste incident is

James Ensor.

De val der opstandige engelen (1889).

Olie / doek 108 x 132 cm.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

De futuristen hebben heel juist gezien toen zij in hem een hunner voorlopers, niet hun baanbreker, aanschouwden. De Val der verdoemde Engelen was een der eerste pogingen om de dynamiek binnen de oppervlakte van een doek samen te dringen. Door zijnen wil tot denken, door zijne visie hoort Ensor bij de komenden, maar door zijne techniek die toch kan samengevat worden in het verkeerde principe licht enkel door kleur om te zetten, - zij zegden 'licht voor alles', maar dachten 'kleur voor alles', - behoort hij weer tot het vorige geslacht.

(Over het werk van Oscar en Floris Jespers, 1917)

Het kubisme heeft zich langzamerhand van de individuele esthetische neiging van elk kunstenaar in 't bijzonder losgemaakt. Het kubisme heeft zich van zijn eerste élan, uit individueel-psychische momenten bij de verscheidene kubistische schilders ontstaan, uit zijn subjectief-revolutionaire periode tot zijn organisatorische vlucht naar de ont-individualisering gekristalliseerd. Het kubisme is niet alleen meer een schilder-kunstige en plastiese aangelegenheid. Het is eerst en vooral een architectonische aangelegenheid: een nieuwe stijl scheppen. Een nieuwe esthetiese scolastiek als men wil. Streng. A bas l'anarchie. Weg met de goede smaak van het subjekt als norma. Wetten. Precisie, tastbare dingen. Kortom: weg met de artiest.

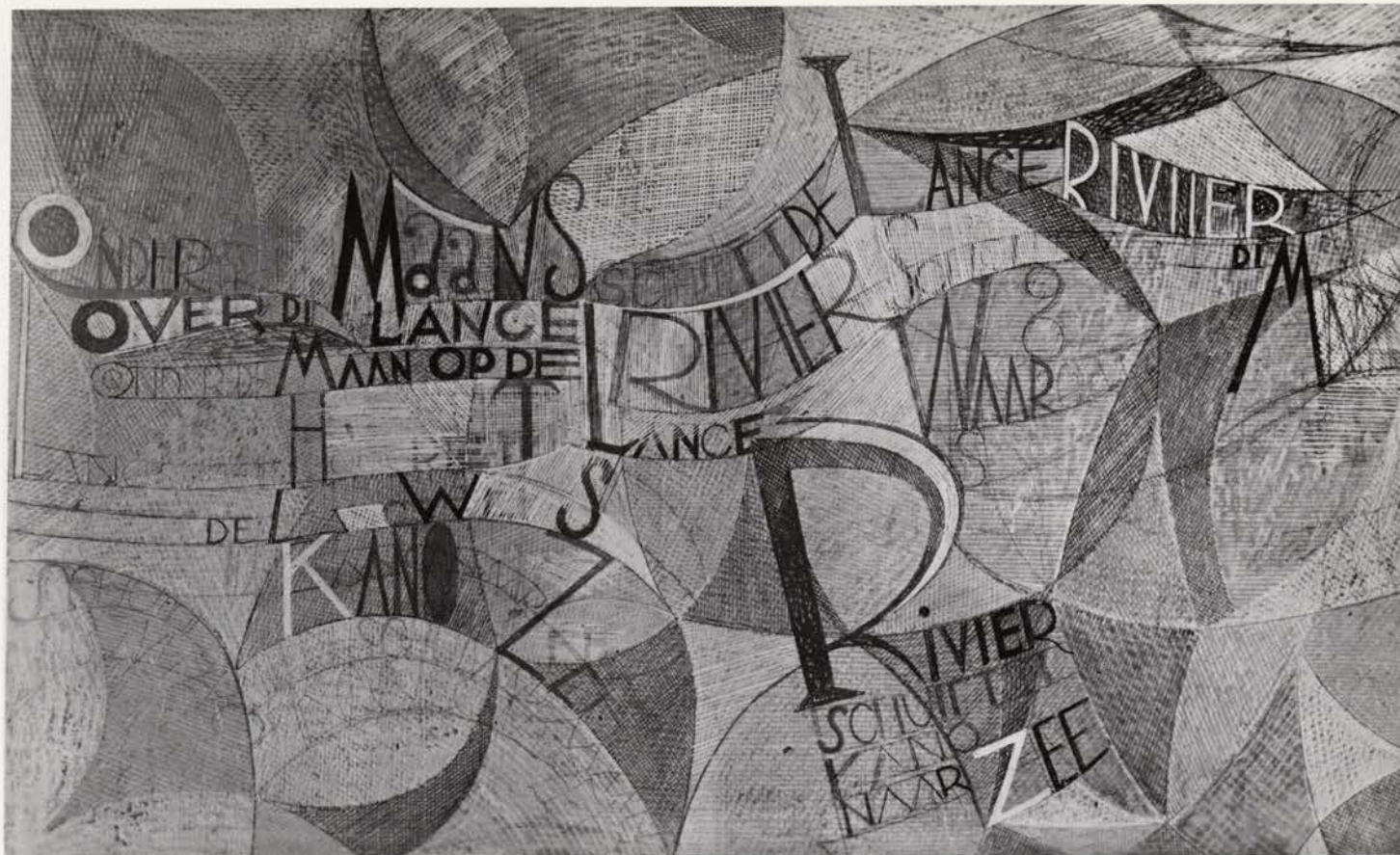
(Wat is er met Picasso, 1920)

Wat uit het kubisme moet worden is grotendeels van de nog bijna gans te creëren kubistische architectuur - van de kubistische beeldende eenheid - afhankelijk. En ook - we samenleving. Het kubisme dringt zich op als stijl van een nieuwe samenleving. (...) Het kubisme verliest zijn laatste zin in een bourgeoise samenleving, in salons en kunsthandels.

(Wat is er met Picasso, 1920)







Heinrich Campendonk.

Melopee.

Aquarel.

*Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
van België, Brussel.*

Links

Fritz Stückenberg.

Portret van Paul van Ostaijen.

Olie / doek 129,5 x 100.

1919.

Landesmuseum, Oldenburg.

in dat opzicht wel de verbanning van Paul Joostens uit de 'heilige kubistische kerk'. De 'bulla' waarmee Joostens in 1920 werd geëxcommuniceerd, moge dan als parodie bedoeld zijn, maar is toch ook revelerend voor de rechtlijnigheid (indien men niet wil spreken van dogmatisme) van de 'paus van Halensee', zoals Joostens Van Ostaijen noemde. De idee van frontvorming van een kleine groep getrouwen tegen het heir der 'vijanden', met daaraan verbonden de mogelijkheid van verraad binnen de eigen gelederen, zal overigens ook later naar voren komen, wanneer hij samen met Gaston Burssens en Eddy Du Perron een 'onserieuze escouade' vormt, wat dan insgelijks uitloopt op de teleurstelling die het tijdschrift 'Avontuur' voor hem betekende.

Tijdens de Berlijnse jaren voltrok zich in Van Ostaijens kunstopvattingen een verandering, die in grote lijnen neerkomt op een geleidelijke verwerping van het ethisch-humanitaire standpunt, dat in het pathos van het romantisch expressionisme zijn uitdrukking vindt, ten gunste van een strikter esthetisch standpunt, waaraan het begrip 'organisch expressionisme' wordt verbonden, en dat zal leiden, voor wat zijn poëtica betreft, tot het beoefenen van de 'zuivere lyriek', de woordkunst, een 'in het metafysische geankerd spel met woorden'.

In de opstellen die hij in Berlijn over de beeldende kunst schrijft, gaat hij de term 'ekspressionisme' (die overigens, zoals hoger werd gezegd, ruimer was opgevat dan wat men er nu onder verstaat) vervangen door de term 'kubisme'. Eén van de sleutelbegrippen van zijn artistiek credo zal worden: ontindividualisering, d.w.z. de noodzaak voor de kunstenaar om zijn subjectiviteit uit te schakelen, zodat hij in het kunstwerk een objectieve gestalte kan scheppen, die het resultaat is van een dubbele abstrahering: die ten opzichte van het 'ik' van de kunstenaar, en die ten opzichte van de werkelijkheid. Door P. Hadermann werd gewezen op de invloed die het denken van Plato op de ontwikkeling van Van Ostaijens ideeën heeft gehad, en hoezeer zijn opvatting over de 'extatische visie' met wat daar aan wazig religieus-mysticisme bijhoort, kan gezien worden als een afweermiddel tegen zijn innerlijke ontreddeing.

Van Ostaijen schrijft in deze Berlijnse jaren bijdragen voor twee tijdschriften waarin de post-expressionistische kunstopvattingen van de jaren twintig worden verdedigd: het betreft telkens een opstel over Heinrich Campendonk. Deze kunstenaar, die tot de groep Der blaue Reiter behoorde, zal voor Van Ostaijen de rol vervullen die hij eerder had toebedeeld aan zijn Antwerpse gezellen: als uitgangspunt voor zijn theoretische beschouwingen. De eerste versie van zijn studie over Heinrich Campendonk zond hij in voor het Italiaanse tijdschrift *Valori Plastici*, waarrond zich de zogenaamde 'metafysische' schilders (Giorgio de Chirico, Carra, Savino, e.a.) groepeerden, die als een prefiguratie van de surrealistten kunnen gelden. Het is niet onwaarschijnlijk dat Van Ostaijen de term 'fantasmatisch', die hij in 1920-21 introduceert, betrokken heeft uit de sfeer van deze schilders. Eenzelfde irrationalisme kenschetst eveneens het Duitse tijdschrift *Das Kunstblatt*, uitgegeven door Paul Westheim, waarin Van Ostaijen de tweede versie van zijn Campendonk-bijdrage plaatst, en waarin hij, zoals P. Hadermann suggereert, wel eens de bron zou hebben kunnen vinden van zijn mystico-religieuze opvattingen. Het zou zeker de moeite lonen, Van Ostaijens latere kunsttheorieën te toetsen aan de ontwikkelingen die zich hebben voorgedaan vanaf het begin der twintiger jaren, zowel in Italië als in Duitsland en Frankrijk, als men in heel Europa 'herstelbewegingen' ziet optreden, die de bedoeling hebben traditionele artistieke waarden opnieuw in ere te herstellen. Men heeft tot nu toe misschien te exclusief de aandacht gevestigd op de plaats die Van Ostaijens

Rik Wouters.

De delle (Het ravijn).

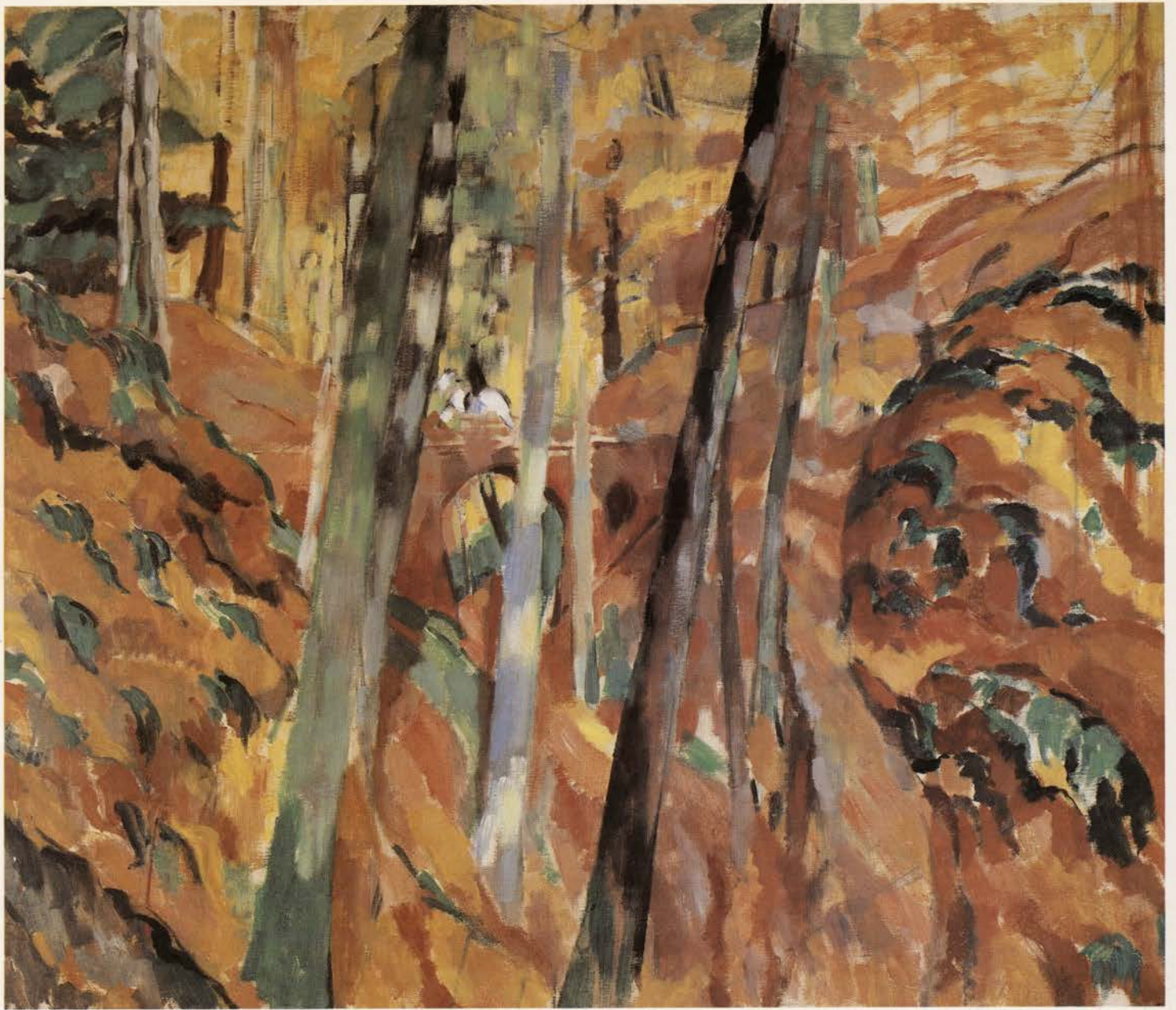
Olie / doek.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (verz. Dr. L. Van Bogaert).

Men neme zijn doek De delle en men mete de stap die Rik Wouters alsdan reeds op de weg naar het ekspressionisme gedaan heeft. Een essentiël verschil reeds met de impressionistische opvatting; hier is niet van de subjektieve stemming van de kunstenaar bij het aanschouwen van de delle spraak. Streven is hier het wezen, de subjeektieve ekspressie van de delle te geven, naar haar meest, volgens de opvatting van de kunstenaar, synthetische factoren; in casu de warmte. Wouters had zijn werk ook 'de warmte van de delle' kunnen heten, doch 'de delle' impliceert reeds deze essentiële eigenschap; hier wordt bij 'de delle' reeds een abstraktie gedacht. (Ekspressionisme in Vlaanderen, 1918)

Enkel uit de kongruens van vorm en vizie ontstaat het abstrakte. Prakties voorbeeld: een schilderij van Rousseau, een negerplastiek zijn, - spijs empiriese verwantschap, - abstrakter dan het futuristische werk in 't algemeen. Wij houden dan ook de wetenschappelijke, inductieve synthese, - d.w.z. van de natuur uitgaande schematisch abstraheren, - voor verkeerd. Enkel uit de vizioenaire synthese procedeert het kunstwerk. UNIO MYSTICA.

(Et voilà. Een inleidend manifest, 1920)





De Quakzalver op zijn Theater
roert hier lustig zijnen snater.

Grote Zirkus van de H. Geest

heden avond optreden van

**Godsdienst &
Vorst & Staat!**

of het wereldberoemde **TRIO**

luimige **Knock-about**s!!!

Sukses! Sukses! Lachsukses!!

Dus het wachtwoord voor Oud & Jong!!

**is: OPGEPAST. Allen op post in
de Zirkus van de h. Geest !! Allo allo !!**

Optreden van het wereldberoemd **TRIO** **Godsdienst Vorst Staat!**

Het kunstwerk is een organisme. Het kunstwerk is een levend wezen. Als zulk is het voor-zich individueel in de eerste betekenis van het woord: voor-zich ongescheiden. Daarom is de opgave van de kunstenaar uit: ontindividualisering. Omdat het kunstwerk door zich-zelf een organisme moet zijn en voor zich-zelf is. Aseïteit. Daarom moet het kunstwerk naar de wetten van zijn materie en zijn geest gedetermineerd zijn en niet naar de wetten van een vreemd lichaam en van een vreemde geest. Pygmalion is een slecht beeldhouwer; hij verliefde zich zinnelijk in zijn beeld, niet in het beeld, want dit beeld was geen plastiese aseïteit, maar wel van vreemde, - onplastiese, - normen uit gedetermineerd.

(Et voilà. Een inleidend manifest, 1920)

opvattingen bekleden binnen de avantgardistische bewegingen. Nu er weer belangstelling bestaat voor de typische trends uit de jaren twintig, zoals de Neue Sachlichkeit en het magisch-realisme in Duitsland, of voor de diverse neo-realistische tendensen in Frankrijk, zou een onderzoek in die richting zeker aangewezen zijn.

In 1921 keerde Van Ostaijen uit Berlijn terug naar Antwerpen. De jaren die hem nog restten tot aan zijn dood, - in 1928 stierf hij aan tuberculose in een sanatorium te Miavoye-Anthée, - vormen een aaneenschakeling van mislukkingen op organisatorisch gebied die gepaard gaan met een gevoel van vervreemding ten opzichte van de cultuurgemeenschap waartoe hij behoort. Zijn gedichtencyclus *Bezette stad*, waarin de dichter zijn innerlijke ontredde en wanhoop om het bestaan gestalte geeft, werd slecht onthaald. Pogingen om een eigen tijdschrift uit te geven, waren mislukt. Het bleef bij een summiere beginselverklaring in de vorm van een prospectus, waarin 'Sienjaal, het tijdschrift van de nieuwe kunst' wordt aangekondigd als het 'orgaan van de constructieve richting (...); duidelijkheidshalve van het geëmansipeerd kubisme'. Uit dat eerste concept van een programma (een tweede, uitgebreide versie vormt de tekst *Et voilà. Een inleidend manifest*) blijkt duidelijk de polemische intentie; in scherpe bewoordingen worden diverse pseudo-modernismen afgewezen als 'verwarrend compromissen: het barokekspressionisme, het compromis van manieristisch naturalisme, - eenvoudig gekontorsioneerde natuur (...)'.

Dat Van Ostaijen zelf intussen bereid zou blijken tot een zekere vorm van compromis, leert ons zijn poging, - insgelijks op een mislukking uitlopend, - een vereniging van beeldende kunstenaars in het leven te roepen, waarvan hij als woordvoerder zou optreden. Op 15 april 1923 werd een circulaire gestuurd naar een aantal kunstenaars, die verzocht werden toe te treden tot de 'groep van XII'. Bij de samenstelling van de uitverkorenen werd er naar gestreefd dat ze representatief waren voor de diverse richtingen en centra die voor het 'post-impressionisme' van betekenis waren. Voor Antwerpen waren dat, - buiten Van Ostaijen zelf, die de functie van secretaris zou waarnemen, - Carl Hentze, Floris en Oscar Jaspers; voor Brussel Jos Albert, Henri Puvrez en Ramah; voor de beide Vlaanderen Constant Permeke, Gustave de Smet en Gustaaf van de Woestijne; voor Mechelen Prosper de Troyer en Ernest Wynants. Merkwaardig is, dat Van Ostaijen in 1920 Permeke en De Smet tweederangskunstenaars had genoemd, wier betekenis schromelijk werd overschat door de 'patchouli-heren' André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke, die in hun tijdschriften *Het rode zeil* en *Sélection* beide kunstenaars naar voren schoven als de vertegenwoordigers bij uitstek van het Vlaamse expressionisme.

Van Ostaijen heeft zich slechts zeer terloops uitgelaten over het werk van de latere grootmeesters van het Latems expressionisme, zodat het moeilijk is om zich een beeld te vormen van zijn visie op hun kunst, maar uit de sporadisch in zijn brieven voorkomende, meestal misprijzende uitlatingen, evenals uit de teneur van zijn kunstbeschouwing, kan men afleiden dat hij hen weinig genegen was. Aanvankelijk kende hij hun werk nauwelijks, aangezien zij, op het ogenblik dat hij zijn essay over het *Ekspressionisme in Vlaanderen* schreef, naar het buitenland waren uitgeweken: Permeke bracht de oorlogsjaren door in Engeland, De Smet en Van den Berghe deden dat in Nederland. Als in 1920 André de Ridder, die eveneens de oorlogsjaren in Nederland had doorgebracht, samen met Van Hecke niet alleen het tijdschrift *Sélection*, maar bovendien ook nog te Brussel de kunstgalerie met dezelfde naam stichtte, zodat ze met woord en daad de promotie van 'hun' kunstenaars konden behartigen,

moet dat voor Van Ostaijen, als woordvoerder van zijn Antwerpse kunstvrienden, een grote teleurstelling hebben betekend. Zelf mislukt als tijdschriftleider en organisator, kon hij, allicht niet zonder rancune vaststellen, dat hij in feite niet in staat was zijn ambities te verwirkelijken.

In feite bleef Van Ostaijen na zijn terugkeer uit Berlijn een outsider. In het zo aan initiatieven rijke klimaat van de twintiger jaren werden te Antwerpen zowel van Nederlands- als Franstalige zijde tijdschriften en verenigingen in het leven geroepen waaraan de dichter part noch deel had. Zo was er de groep 'Moderne Kunst' van Jozef Peeters, die de belangrijke 'Congressen voor Moderne Kunst' (1920, '21 en '22) inrichtte, of het door Seuphor en Peeters uitgegeven tijdschrift Het Overzicht, georiënteerd op de internationale avantgarde en tribune voor de constructivisten. Van Ostaijen publiceerde weliswaar enkele gedichten en literaire kritieken in Het Overzicht, maar tussen hem en Peeters bestond er blijkbaar een karakteriële en theoretische onverenigbaarheid die enkel tot conflicten kon leiden. Als de dichter voor de tentoonstelling van het tweede Congres enkele aquarellen en dadaïstisch geïnspireerde 'sculpturen' inzendt, worden deze laatste door Peeters geweigerd. Van Ostaijen stak op zijn beurt de draak met de geest en de toedracht van die Congressen door er in bedekte termen naar te verwijzen in één van zijn grotesken, *Intermezzo*.

Distantieerde Van Ostaijen zich zowel van de Sélection-groep als van Het Overzicht, - zoals hij het overigens ook gedaan had ten opzichte van de tijdschriften Ruimte en Het Rode Zeil, - dan stelde hij zich ook bijzonder kritisch op tegenover een van zijn voornaamste medestanders, Floris Jaspers. Nadat hij lovend had geschreven over de beeldhouwer Oscar Jaspers, publiceerde Van Ostaijen in januari 1923 in het Franstalige tijdschrift Sélection een vlijmscherp artikel tegen diens broer Floris. Hij opent met een sarcastische analyse van het cultureel klimaat in Vlaanderen, waar de vrijheid enkel als een slogan klinkt, zonder te leiden tot een geestelijk constructief principe of een intuïtief kennen van de wereld. De schilders teren er op hun instinct en op de routine van het métier, zonder in staat te zijn, zoals een Bruegel of Rembrandt, met een intuïtief elan gestalte te geven aan de 'fantasmen van hun apperceptie van de wereld'. Van dat milieu was Floris Jaspers de al te gewillige gevangene. Zijn natuurlijk schilderstemperament en eclecticisme brachten hem tot een zelfgenoegzame gemakzucht waardoor hij zich onttrok aan de noodwendigheid van een zelfstandig speculatief schouwen. Op een cruciaal moment van de kunstgeschiedenis diende de moderne kunstenaar de oude canons op hun waarde te onderzoeken, niet de schema's van anderen te hernemen, hoe virtuoos men het ook deed. Kortom, in Van Ostaijens optiek was Jaspers gewoon 'een schilder' geworden, géén 'denkend' schilder.

Men kan deze in onverwacht scherpe bewoordingen gestelde tekst niet ter zijde leggen als een uiting van occasioneel misnoegen, omdat er de teleurstelling en de verbittering uit spreekt van iemand die tot het besef gekomen is, een verloren zaak te bepleiten. Buiten de figuur van Jaspers om, veroordeelt Van Ostaijen een cultureel milieu en een artistieke praxis. Hoe hij daardoor geïsoleerd zou raken, had hij reeds in 1920 voorspeld in een brief aan Eugène de Bock: 'Een dringende opgave voor vlaamse expressionisten: hun stijl eens zuiveren van de triviale gemeenplaatsen (...) Het is me ook volkomen duidelijk dat ik door dit streven naar rechte lijn en het uitschakelen van het pseudo-expressionistische, de meeste sympathieën in Vlaanderen zal verbeuren. Deze fataliteit moet ik gelaten aanvaarden'.

Heinrich Campendonk.

De groene papegaai (1921).

Olie / doek 69 x 105 cm.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Heinrich Campendonk (Krefeld 3.11.1889 - Amsterdam 9.5.1957), was niet alleen kunstschilder, doch tevens een vernieuwer op het gebied van de achterglasschildering. Na de Kunstgewerbeschule te Krefeld te hebben bezocht (waar hij van 1905 tot 1909 leerling was van Jan Thorn Prikker) verhuisde hij in 1911, op uitnodiging van Franz Marc, naar Sindelsdorf, waar hij zich als jongste bij Der blaue Reiter aansloot. In 1912 nam hij deel aan de eerste Sturmtenoonstelling en bleef lange tijd aan Der Sturm verbonden. In 1913 was hij ook vertegenwoordigd op het door Herwarth Walden georganiseerde Eerste Duitse Herbstsalon. Campendonks eerste ontmoeting met Van Ostaijen had plaats in de zomer van 1919. In 1921 werd hij, als één der eerste Duitse schilders, weer voor tentoonstellingen in het buitenland (Frankrijk, België, V.S.) uitgenodigd. Terug in Krefeld (1922) legde hij zich enige tijd toe op het ontwerpen van toneeldecors. Professor aan de Kunstgewerbeschule te Essen (1923) en aan de Academie te Düsseldorf (1926), werd hij in 1933 - als vertegenwoordiger van de 'entartete Kunst' - door de nationaal-socialisten uit zijn ambt ontzet. Hij emigreerde naar België waar hij in 1935 voor de tweede maal in het huwelijk trad met de in 1899 te Antwerpen geboren Edith van Leckwijck - een talentvolle schilderes, leerlinge van Jules Schmalzigaug, Willem Paerels en, na de Eerste Wereldoorlog, van Floris Jaspers. Datzelfde jaar kreeg hij een professoraat aangeboden aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. In 1937 - het jaar dat 87 werken van hem in Duitse musea in beslag genomen en verbeurd verklaard werden - ontving hij de Grand Prix op de Wereldtentoonstelling te Parijs. In 1944 volgde hij Kandinsky op als vice-president van de 'Société anonyme; museum of modern art 1920' (V.S.). Tot aan zijn dood in 1957 leidde hij te Amsterdam een teruggetrokken leven. Hij beoefende de monumentale schilderkunst, ontwierp glasramen en was vooral de belangrijkste vernieuwer van de techniek van de achterglasschildering of églomisé.



12. 11. 84
 Excommunicatie van ^{het} ~~de~~ voorheen op het gebied
 5089 ANTWERPEN tot onze H. apostolische kerk behorende
 lid, genaamd Paulus Joostens



BULLA

Daar wij wensden dat met het verlangen, zoals onze zorgen het verlangen,
 dat het ~~hukistie~~ ^{hukistie} Geloof bleef en gedijde, tezamen in de
 den van ongelooft en zedeloosheid, daar wij willen dat de
 hukistische KERK steeds breder make hare grenzen, zo

verklaaren wij

uit vrij besluit en op nieuw het volgende, waardoor in vervulling
 gaat Onze vrome Wens en Geloofte, dat daardoor worden
 uitgeroid alle kettersen en overblijfselen van ^{het} ~~de~~ vroege
 idenne impressionistische geloof

Vlaamingen rooken Vlaamse Sigaret.

§ I Tot Onze ongewoonde smart is het ons onget
 ten gekomen dat op het gebied van het voormalige
 landgraafschap Antwerpen, tans ~~geloof~~ provincie Ant-
 werpen in de staat België, het lid van onze
 H. KUBISTIESE en FLAMINGANTIESE MERK, PAULUS

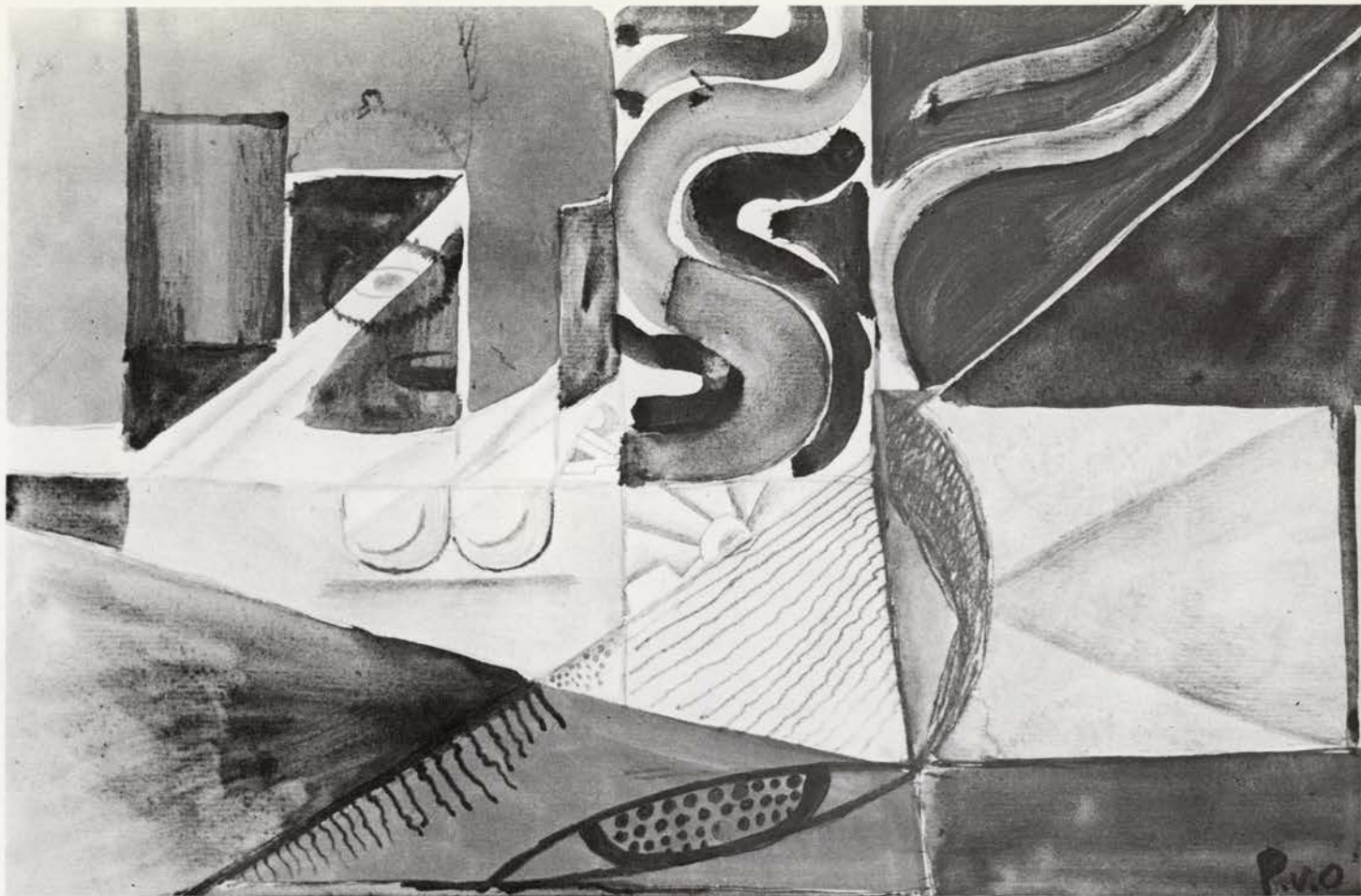
~~met~~ JOOSTENS, uitroefende het naar
 de grote voorbeelden van de H. LUCAS heilig beroep
 van schilden, door

Geschriften en Gezeeden

met onze favoriete siget
 voorzien



une Montre
 à
 CREDIT
 ne vous sourit-elle pas?



'Dans la petite ville'.
Aquarel door Paul van Ostaijen uit 1919.
A.M.V.C., Antwerpen.

Links

De 'bulla' waarmee Paul Joostens door Paul van Ostaijen uit de 'H. Kubistische en Flammingantiese Kerk' werd verbannen.
A.M.V.C., Antwerpen.

Vanaf 1923 neemt het aandeel van de kunstkritiek af in het essayistisch werk van Van Ostaijen. Als hij in 1925 samen met Geert van den Bruaene in Brussel de kunsthandel 'A la Vierge poupine' leidt, voelt hij zich verplicht, - overigens eerder om opportunistische redenen dan uit principiële overtuiging, - zijn kunstkritische activiteit te staken. Hij schrijft dan nog wel enkele belangrijke teksten zoals *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst*, een toespraak die hij hield op het kunsthistorisch congres dat in september 1925 te Breda werd gehouden, en een tot een volwaardig essay uitgegroeide bespreking van Charles de Tolnay's boek over Bruegel de Oudere. Dat laatste essay kan men beschouwen als een soort tegenhanger van het Jespers-opstel, een afrekening met één van de onuitroeibare mythes van de Vlaamse cultuurgemeenschap, het door Felix Timmermans in de figuur van Bruegel geprojecteerde Pallieter-beeld, waar De Tolnay precies korte metten mee had gemaakt. Ook in *Quelques notes sur la situation artistique en Flandre*, in 1926 gepubliceerd in het Waalse tijdschrift *La Nervie*, uit zich Van Ostaijens desillusie in sarcastische termen, en de lakonieke wijze waarmee hij aan het slot de toestand van de beeldende kunst resumeert, spreekt boekdelen over zijn gebrek aan enthousiasme: De Smet en Van den Berghe zijn gouaches gaan maken, Floris Jespers legt zich nog vooral toe op de glasschildering, Permeke weet best hoé op verschillende manieren marines te borstelen, De Troyer maakt loffelijke vorderingen, Oscar Jespers komt tot een grotere sensibilisering van de materie, en Peeters... 'a fait quelques beaux tapis'.

Wil men de balans opmaken van Paul van Ostaijens bedrijvigheid als kunstcriticus, dan treft op het eerste gezicht de tweespalt die er bestaat tussen zijn scherpzinnige theorievorming en zijn kunstkritische praktijk. In het licht van de latere Vlaamse kunsthistoriografie lijkt hij enkel de woordvoerder te zijn geweest van een randverschijnsel, het Antwerps modernisme omstreeks de Eerste Wereldoorlog. Nochtans was hij een van de weinigen die tot de kern van het probleem van het vroege modernisme is doorgestoten, waar hij de analytische functie van de kunst in een overgangsstadium als grondslag van zijn beschouwingen nam. Zijn latere hekeling van de vormen waarin het 'expressionisme' zich ontplooipte, was de rechtlijnige consequentie die hij uit die premisse kon trekken. Zijn cosmopolitische en intellectualistische instelling maakte dat hij 'meer als een soort incarnatie van het modernisme en als een 'enfant terrible' wordt bewonderd - of gevreesd - dan als een door iedereen erkende leermeester' (P. Hadermann).

Jean F. Buyck
 Werkleider
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
 Antwerpen

Prosper de Troyer.

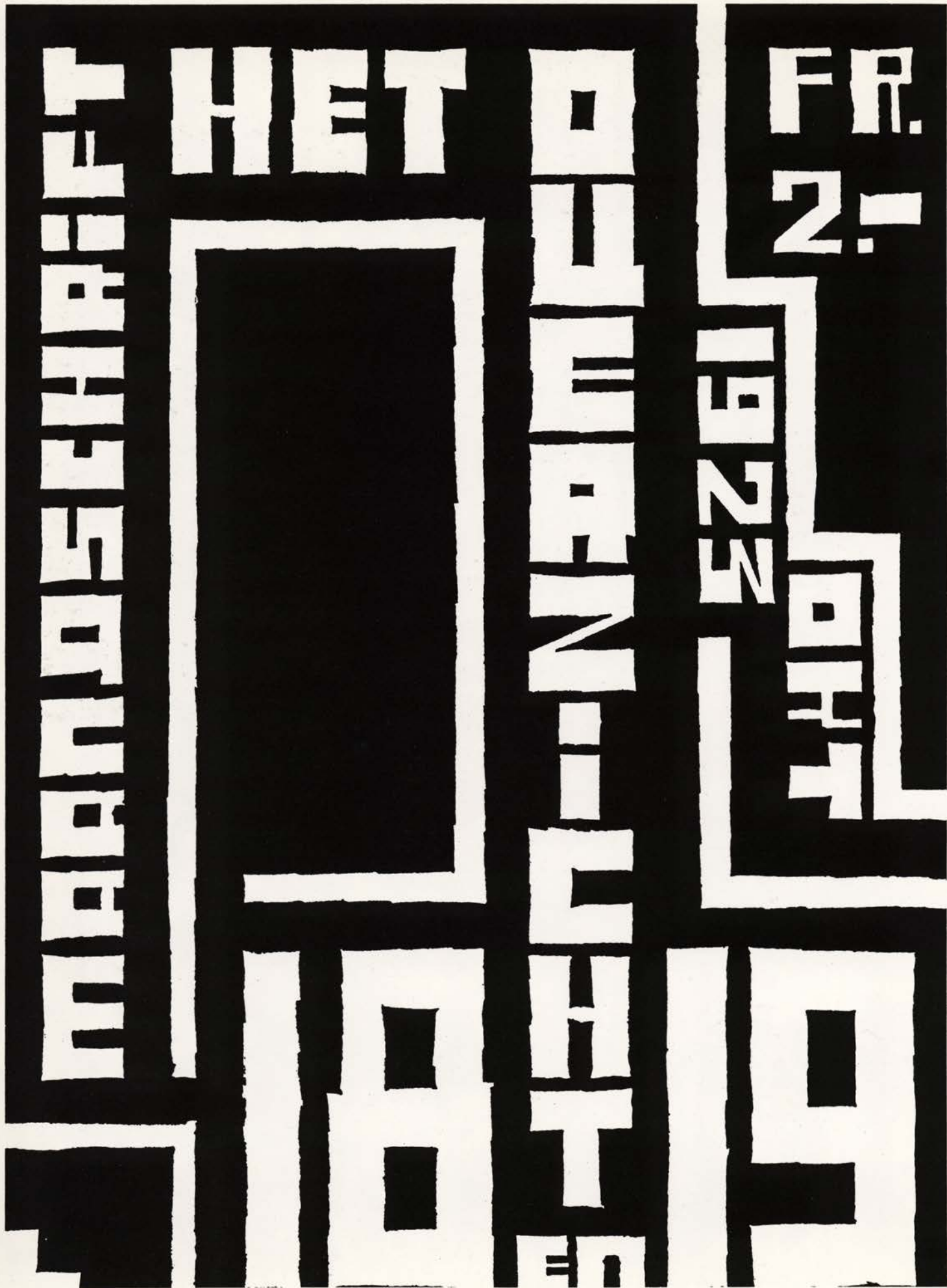
De naaister.

Olie / doek.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Prosper de Troyer (Destelbergen 26.12.1880 - Duffel 1.6.1961) studeerde aan de Academie te Mechelen. Hij evolueerde - onder invloed van de futurist Marinetti, met wie hij een briefwisseling voerde - van een post-impressionistische schilderkunst met lyrisch-fauvistische kenmerken via half-kubistische, half-futuristische composities (1918-1920) naar een geometrische abstractie. Vanaf 1922 schildert hij nog alleen figuratief expressionistisch. In 1917 en 1918 heeft Prosper de Troyer een tweetal portretten van Van Ostaijen getekend die zich thans in het Archief en Museum voor het Vlaams Cultuurleven te Antwerpen bevinden. Paul van Ostaijen organiseerde in januari 1926 een tentoonstelling Prosper de Troyer in de kunstgalerie 'A la Vierge Poupine' te Brussel. Toen hij de kunsthandel de rug had toegekeerd, schreef Van Ostaijen: 'Prosper de Troyer est fortement en progrès. Il a abandonné ses portraits décoratifs et clos sa série de *Maternités* pour s'attaquer à la composition. Il se pourrait bien que ses compositions constituent la révélation de l'année et que ce peintre courageux entre tous et dont l'émotivité paraît de plus en plus concentrique, ait trouvé dans la mise en page hardie de sa nouvelle manière, l'entier épanouissement de sa personnalité. Mais, en dehors de mon emballement personnel, je puis, de façon objective, constater, dans les limites de son œuvre même, le grand progrès qu'il vient de réaliser'. (*Quelques notes sur la situation artistique en Flandre*, 1926)





Literatuur

Het *Verzameld Werk* van Paul van Ostaijen verscheen in vier delen bij Bert Bakker N.V., Amsterdam (tekstbezorger G. Borgers); deel IV (1977/2) bevat de *Besprekingen en Beschouwingen*.

De belangrijkste opstellen over beeldende kunst zijn:

- *Over dynamiek*, 1917 (V.W., IV, blz. 20-31)
- *Over het werk van Oscar en Floris Jaspers*, 1917 (id., blz. 32-36)
- *Het werk van Paul Joostens*, 1917 (id., blz. 37-41)
- *Ekspressionisme in Vlaanderen*, 1918 (id., blz. 53-99)
- *Voorwoord bij zes lino's van Floris Jaspers*, 1919 (id., blz. 100-107)
- *Wat is er met Picasso*, 1920 (id., blz. 112-117)
- *Et voilà*. Een inleidend manifest, 1920 (id., blz. 129-134)
- *Heinrich Campendonck*, 1921 (id., blz. 135-139); Franse tekst; tweede, Duitse versie, 1921 (blz. 150-154)
- *Eind goed alles goed, Kanttekeningen bij een kluchtspel vol vergissingen*, 1921 (id., blz. 140-149)
- *Heinrich Campendonck*, 1923 (id., blz. 181-191); Franse tekst
- *Oscar Jaspers*, 1924 (id., blz. 217-230)
- *Notes sur Floris Jaspers*, 1925 (id., blz. 231-239)
- *Proeven van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst*, 1925 (id., blz. 264-281)
- *Breugel*, 1926 (id., blz. 341-348)

Over Paul van Ostaijen:

G. Burssens, *Paul van Ostaijen, zoals hij was en is*, Wilrijk-Antwerpen, 1932 (reprint, Utrecht, 1978); M. Gilliams, *Een bezoek aan het prinsengraf*, Lier, 1952 (opgenomen in *Vita brevis*, IV, Antwerpen, 1957); P. De Vree, 'Paul van Ostaijen en de plastische kunsten. Notities bij nog ongepubliceerde brieven', in: *De Tafelronde*, 1953, 7; M.E. Tralbaut, *Van Goghreflekties op Van Ostaijen*, Deurne, z.j. (1956); P. De Vree en H.-F. Jaspers, *Paul van Ostaijen*, Brugge-Antwerpen, 1967; Phil Mertens, 'Paul van Ostaijen, promotor van de moderne schilderkunst', in: *Artisjok*, 3, 1968; P. Hadermann, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*, Antwerpen 1970; G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, 2 dln., Den Haag 1971.



Twee bladzijden uit het tijdschrift *Het Overzicht* van Jozef Peeters.



Paul Joostens.
Jong meisje.
1914.
K.M.S.K., Brussel.

Joostens is dus wel degelijk een denkend schilder. Bij zijn werk is de reeds zoo vaak herhaalde, tot een gemeenplaats der kritiek geworden karakteriseering van het Vlaamsch-artistiek temperament weer voor te brengen: het wentelen tussen de twee polen, sensualisme en mysticisme. Het eerste heeft Joostens de stad ingedreven, maar het is ook weldra slechts van transcendenten aard in hem gebleken. Het diep ingetogene van den monnik is hem bijgebleven. Hij is een kunstenaar van uiterst godsdienstigen aard: zijn werk is het resultaat van lange meditatie over het eeuwige 'waarom?' der dingen. (Over het werk van Paul Joostens, 1917)

Paul Joostens.

Collage (1920).

Collage 41 x 27 cm.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Paul Joostens (Antwerpen 18.3.1889 - 24.3.1960) studeerde aan de Academie en het Hoger Instituut voor Beeldende Kunsten te Antwerpen, waar hij klasgenoot was van Floris Jespers. Hij evolueerde van het pointillisme via kubisme, expressionisme, futurisme en dada naar een verstillid expressionisme met neogotische en symbolistische inslag. Met zijn decoupages en collages, reliëfs en objecten met dadaïstisch karakter alsmede met abstracte composities, ontpopte hij zich als een belangrijke avant-gardist in het Antwerpen van het begin der jaren twintig, naar het woord van Seuphor de toenmalige hoofdstad van de moderne kunst. In zijn neo-gotische periode tendeeft hij naar de symbiose van de gothische madonna en de filmster, alvorens het type van de 'poezeloos' te creëren, het tegelijk onschuldige en perverse kindvrouwtje dat hem tot aan zijn dood zou obsederen. Paul Joostens raakte tijdens de Eerste Wereldoorlog bevriend met Paul van Ostaïen (1915?), wellicht door toedoen van Floris Jespers. In 1920 werd hij echter door Van Ostaïen - 'de paus van Halensee' - gestoten uit 'de gemeenschap van ONZE H. KERK, een, kubisties en flaminganties'. Door de miskenning die hem te beurt is gevallen werd Paul Joostens tot een mensenschuw en verbitterd man, die een teruggetrokken leven van armoede heeft geleid. Michel Seuphor typeerde de avant-gardist Joostens als volgt: 'Esprit souple, un peu invertébré, d'une indolence ironique et polissonne, véritable antidote au naturel systématisé de Peeters, Paul Joostens composait des structures d'éléments hétéroclites, un peu comme fit Schwitters...'.





Linksboven

Paul Joostens.

Weeldevruchten.

Olie op doek, 90 x 110 cm.

Getekend en gedateerd 1915.

Privé-verzameling.

Linksonder

Paul Joostens.

Offensief.

1917.

Oostindische inkt, pen op papier,

24,7 x 39 cm.

Getekend en gedateerd.

K.M.S.K., Brussel.

Weeldevruchten, een betekenissvol punt in Joostens' picturale aanpassing. Tegenover zijn eeuwig blijvend piëtisme, is dit doek de ontzaggelijke ontknalling van zijn lang beteugeld sensualisme. Enkel oppervlakkigheid; inwendig blijft de devoot. Aan-knoopingspunt: de bekoring van den H. Antonius. Zijn sensualisme uit zich hier in zijn dubbele drift voor vlak en kleur. De vorm om de vorm, de lijn om de lijn. De kleur, gedeeltelijk zelfstandig als in zijn pointillé-gamma's, verder met een functie als vorm, - de groote gele vlakken in het midden van het doek. Het laatste weer een groote stap naar de jonge kunst, waar hij in zijn doek Futurisme volledig theoretisch zal bij aansluiten. De onderlinge invloed der vlakken en lijnen, - basis van het futuristisch primitivisme en niet licht-reflekteeringen door kleurentledingen, basis van het impressionistisch primitivisme. Toepassing der 'ligne-force' in het voorbeeld (Futurisme) van hals tot schouder, verder op rug, arm en borst herhaald. Concentreering van het licht binnen intensiteitsvlakken, hier het gezicht en de hals. (Ekspressionisme in Vlaanderen, 1918)



Rechtsboven

Paul Joostens.

Collage.

1917.

Getekend en gedateerd, 23 x 37 cm.

Staatsverzameling.

Rechtsonder

Paul Joostens.

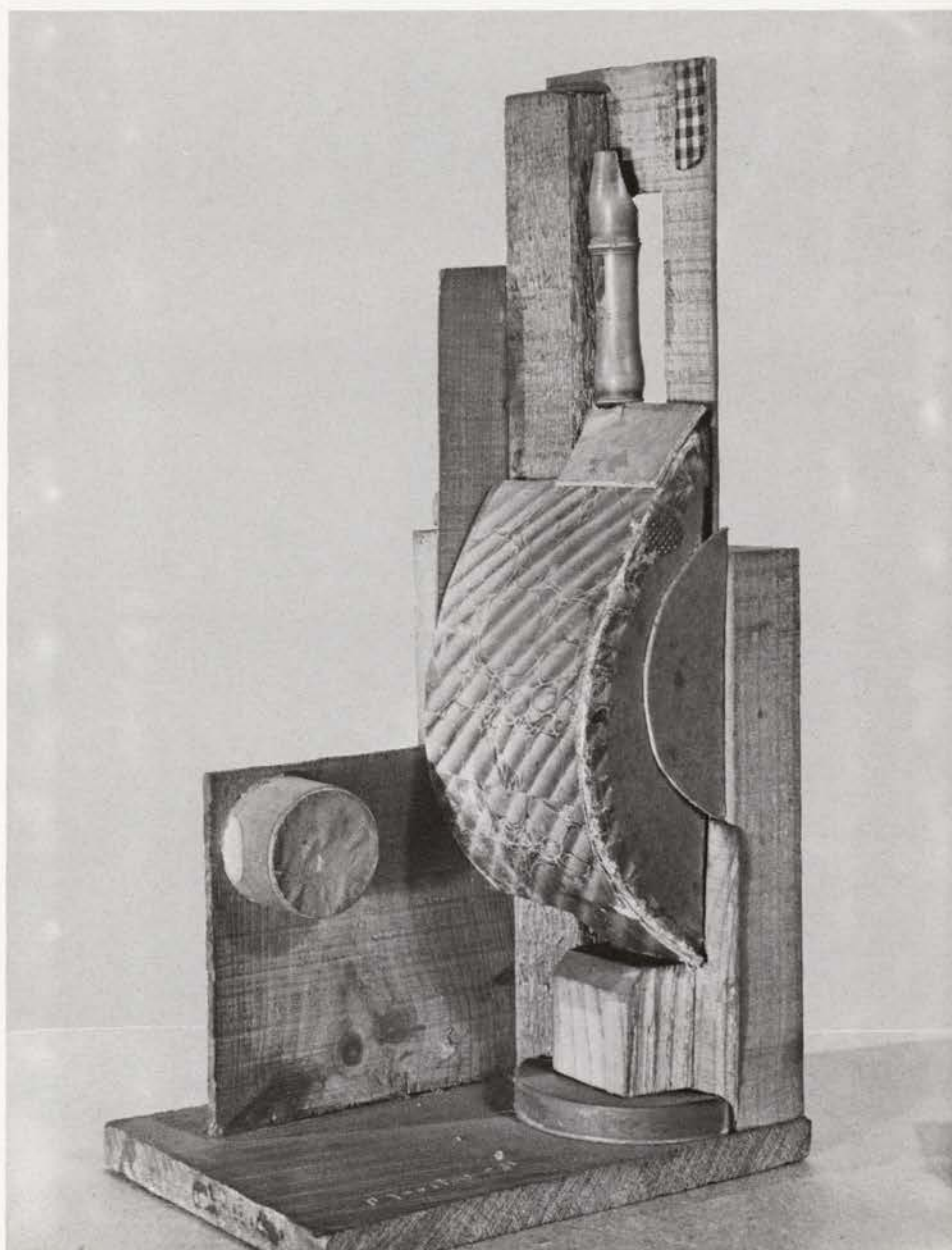
Zonder titel.

1921.

Assemblage, 34 x 18 x 10 cm.

Getekend en gedateerd.

Staatsverzameling.





Floris Jaspers.
Kermis in de duinen.
Olie / doek.
V.E.V. Antwerpen.



Floris Jaspers (Antwerpen 18.3.1889 - 16.4.1965), zoon van de beeldhouwer Emile Jaspers (1862-1918) en broer van Oscar Jaspers. Volgde de leergangen van de Koninklijke Academie en het Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen (klas van Frans Courtens). Hij kwam in contact met Van Ostaijen via Hendrik (Rik) Cox, vader van de kunstschilder Jan Cox (1919-1980). Na een impressionistische periode met een vaak Brabants-fauvistische inslag evolueerde hij, mede onder futuristische en constructivistische invloed, naar een fantasierijk expressionisme. Hij was lid van Kunst van Heden, Sélection, L'Art vivant en Les Compagnons de l'art; had gedurende enkele jaren een contract met de kunstgalerie Le Centaure te Brussel. Zoals bij de andere expressionisten onderging zijn kunst in de dertiger jaren, na het faillissement van Le Centaure, een verinnigingsproces, om in de tweede helft van de veertiger jaren tot een soms bijtende, zwartgallige, naar het woord van André de Ridder 'existentialistische' beelding te komen. Zijn drie Kongo-reizen in de vijftiger jaren waren aanleiding tot een bijzonder creatieve tijd, waarin hij zich tevens als de derde beeldhouwer van het Jaspers-geslacht zou ontpoppen. Ook als decoratieschilder - een zekere hang naar monumentale kunst was hem eigen - was hij actief. Tot het aantrekkelijkste en oorspronkelijkste gedeelte van zijn omvangrijk oeuvre worden de achterglas-schilderingen (égloimisé) gerekend.



In zijn jeugd was Floris Jaspers reeds een indrukwekkende verschijning. Hij had toen al die merkwaardig geboetseerde kop, die met de jaren zo wonderlijk op de kop van Picasso is gaan lijken. Wanneer hij met ons wandelde droeg hij steeds zijn lichtgrijs vilten hoedje dat nog op meerdere stillevens uit de impressionistische tijd tussen appels, peren en Chinese waaiers is terug te vinden. (...) Het was ook de tijd toen Paul van Ostaijen rondkuierde met zijn lichtgrijs dandy-kostuum en, in de winter, met zijn overjas naar de mode van 1830 met een pelsens muts op het hoofd. (René Victor)

Floris Jaspers in zijn atelier.
 1918.





Floris Jespers.
Weerkaatsingen.
 1917.
 Olie / doek 120 x 88.
 Verz. Mr. R. Victor, Antwerpen.

Door Hendrik Cox ten slotte had vlak voor de oorlog de eerste ontmoeting tussen de gebroeders Jespers en Van Ostaijen plaats. (...) Samen met Floris Jespers had hij (Cox) eerst een atelier - voor hem een pied-à-terre - aan de Waalse Kaai gehuurd en hij kwam ook regelmatig bij de Jespersen aan huis. Daarna, omstreeks een jaar voor de oorlog, betrokken Flor Jespers en hij een atelier boven De Zalm in de Wijn-gaardstraat, waar ook - aan de andere kant van de overloop - Jozef Peeters en Valentijn E. van Uytvanck hun werkruimte hadden. Reeds toen kon de 'aardse' Floris Jespers, die zijn brood verdiende door in gelegenheden als de Metropole aan de Meir cello te spelen, moeilijk overweg met zijn destijds esthetisch en esoterisch ingestelde, vegetarische buurman, Jozef Peeters, welke tegenstelling jaren later ook nog een rol in Van Ostaijens verhouding tot Peeters zou spelen.
 (Gerrit Borgers)



Floris Jespers.
'Prinses Jiji'.
 1918.
 Olie / doek 99 x 69.
 Verz. Mr. R. Victor, Antwerpen.

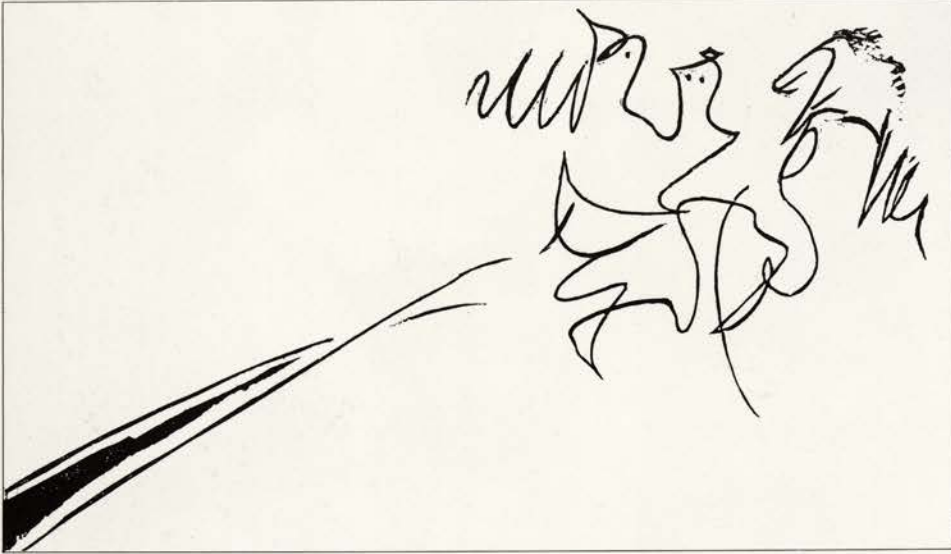


Floris Jespers.
De verloofden (1929).
 Olie / doek.
 Museum voor Schone Kunsten, Oostende.

Floris Jespers.
Aquarium.
 Olie / doek 116 x 81.
 Privéverz.

In het Herfstsalon der aquarellisten van 1913 stelde, indien ik mij niet vergis, Flor. Jespers voor het eerst ten toon. Kort daarop leerde ik den schilder kennen. (...) Toen kwam ik op zijn atelier. Zulks was voor mij reeds een openbaring. Dat er naast mij, in dit ander kunstvak, iemand leefde met vaak dezelfde betrachtingen, had ik niet vermoed.
 (Paul van Ostaïjen, 1917)





Floris Jespers.
Zes lino'sneden.
1919.
A.M.V.C., Antwerpen.

Linksboven
Japans feest.

Linksmidden
Ontmoeting.

Linksonder
Improvisatie I.

Rechtsboven
Naakt.

De kunst verlossen uit de ban van het louter zinnelijke. In het schouwen van de idee ligt het enige geluk, leert de wijsgeer van de levensaanschouwing waarvan het kubisme de esthetiese realisering is: Plato. Niet de wisselvallige verschijning van mens of boom, maar wel de onwankelbare vorm, de absolute bouw, de constructie zelf zijn aanleiding tot het scheppen van de estetiese gelijkwaarde. Daar is het begrip werkzaam scheidend het éne van het toevallige. Daar 'herinnert' zich de ziel de oervorm van het schone.

(Voorwoord bij zes lino's van Floris Jespers, 1919)



De verliefden.

De beloonde.



Floris Jaspers.
Arlequinade.
 Ca. 1929.
 Eglomisé 150 x 80.
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
 Antwerpen.

Jozef Peeters.

Compositie (1921).

Olie / doek 150 x 150 cm.

*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
 Antwerpen.*

Jozef Peeters (Antwerpen 24.7.1895 - 10.9.1960) volgde lessen aan de Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen (o.m. bij Is. Opsomer). Erg beïnvloed door theosofische denkbeelden, schilderde hij post-impressionistische, luministische portretten met een esoterisch-symbolistische inslag. Na de Eerste Wereldoorlog evolueerde hij naar een elementair-constructivistisch en abstract standpunt. Met F. Berckelaers (later bekend als Michel Seuphor, een anagram van Orpheus) was hij redacteur van de tweede reeks van Het Overzicht. In 1924 stichtte hij met Eddy du Perron de uitgeverij De Driehoek. Sterk internationaal georiënteerd, onderhield Jozef Peeters contacten met de hele Europese avant-garde. Na het stopzetten van het tijdschrift De Driehoek in 1925 trok hij zich - mede onder druk van persoonlijke omstandigheden - uit het artistiek leven terug. In 1956 gaat hij opnieuw aan het schilderen - merkwaardig genoeg figuratief. Stilaan worstelt hij zich terug naar de abstractie in 1957. In 1958 werd hij door de Antwerpse kunstvereniging G 58 als ere-lid uitgenodigd. Tussen Peeters en Van Ostaijen stond vooral de schaduw van de Jespersen (vooral van Floris) in de weg. Van Ostaijens enige vermelding van Peeters dateert uit 1926: 'Enfin, il faut constater chez Peeters une évolution heureuse qui se manifeste par l'intérêt qu'il porte à l'introduction d'une peinture à valeurs dans la plastique pure. (...) Et Peeters a fait quelques beaux tapis.' Beider hang naar leiderschap vormde wellicht een beletsel voor hun goede verstandhouding.







Oscar Jespers.
Het kind en de zwaan.
1923.
Steenreliëf.
Privéverz.

Links

Oscar Jespers.
De man in de trui.
1915.
Gips, h. 115.
Privéverz.

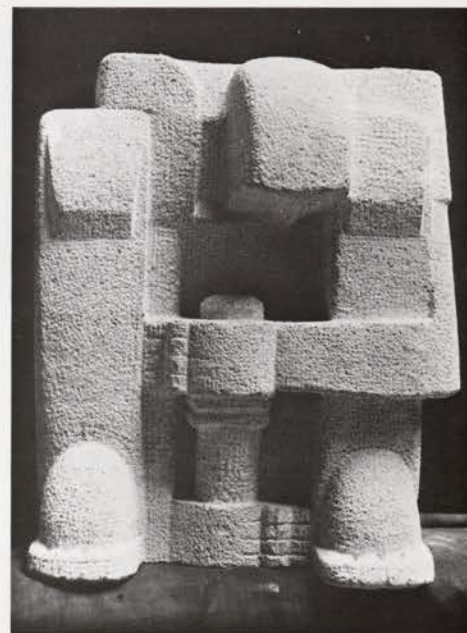
Rechts

Oscar Jespers.
De fluwelen mantel.
Brons, h. 167.
Atheneum, Kapellen.

Zoals de muziek, ontroert de muzikaliteit van ware plastiek in de geest de herinnering aan de Vaderstad van het 'Unbedingte' waar geen tweespalt is. Het is iets de steen transcendent, iets dat als een aura om de steen is, iets onwezenliks als de tonen der muziek waarin het hoogste der plastiek wordt bewaard. En hier nu heeft Jespers zich zelf gevonden, d.i. hier realiseert zich zijn ideaal van de beheersing van het zenuw-gevoelige door het geest-gevoelige dat mathematis-muziekaal is. Hij, dien geen fantasma wenste uit te drukken, die alle zichtbaar-maken van transcendens verwierp, hij wordt slechts uitvoerder van de muzikale wet die inhoudt dat geen esthetiese vorm schepbaar is, die niet tevens de toeschouwer zou doen aankloppen aan de poort van de uiteindelijke vaderstad, waar alles geruisloze muziek is.
(Oscar Jespers, 1924)



Oscar Jespers.
Evenwichtsc clown.
1923.
Gepolychromeerde steen, h. 106.
Privéverz.



Oscar Jespers.
De pottendraaier.
1921.
Euvillesteen, h. 60.
Bonnefantenmuseum, Maastricht (Ned.).



Oscar Jespers.
De kapmantel.
 Witte steen, h. 89.
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
 Antwerpen.

Oscar Jespers.

Grafmonument van Paul van Ostaijen (1937).
Begraafplaats Schoonselhof, Hoboken.

Oscar Jespers (Borgerhout 22.5.1887 - Brussel 1.12.1970), zoon van de beeldhouwer Emiel Jespers (1862-1918), oudere broer van Floris Jespers, volgde lessen aan de Koninklijke Academie en het Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen, waar hij een leerling was van J. Dupon en F. Deckers. Op uitnodiging van Henry van de Velde werd hij in 1927 professor aan het Hoger Instituut voor Architectuur en Sierkunsten Ter Kameren te Brussel; hij was tevens professor aan de Jan van Eyck-academie te Maastricht (1949-1957) en gastprofessor aan The School of the Museum of Fine Arts te Boston (1961). Hij leerde Van Ostaijen kennen via Hendrik Cox - van wie hij in 1913 een levensgroot kniebeeld vervaardigde. Rik Cox had in 1910 R. Baseleer - een ver familielid van de Jespersen - opgevolgd als (mede)voorzitter van de (vrijzinnige) Vlaamsche Bond te Antwerpen; Paul van Ostaijen werd secretaris in 1912. Aanvankelijk impressionist, maakte Oscar Jespers een kubistische en een expressionistische periode door, alvorens, op het einde van de jaren dertig, tot een meer met de natuur verzoende vormgeving te komen. Hij vervaardigde Paul van Ostaijens grafmonument, 'De luisterende Engel'. Hij maakte de hout-sneden voor Van Ostaijens gedichtencyclus *Bezette stad* (1921). Over Oscar Jespers' werk sprak André de Ridder van 'veilige indruk van bezonnenheid en bezonkenheid en van gespierde kracht (...); uit deze vorm-vaste, vormgesloten, de materie streng eerbiedigende plastieken stijgt niettemin de stille roep van een innig, van pathos ontdaan menselijk aanvoelen op 'Soberte' is Oscars Jespers' leus'. Oscar Jespers was lid van Sélection, Kunst van Heden, Le Centaure en Les 9. Evenals zijn broer Floris was hij lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren & Schone Kunsten. In de 'Mededelingen' van deze Academie publiceerde hij in 1949 *Het vormprobleem van het beeld*.

Deze aflevering werd samengesteld door de heren J.F. Buyck en H.-F. Jespers



OKV 1981

