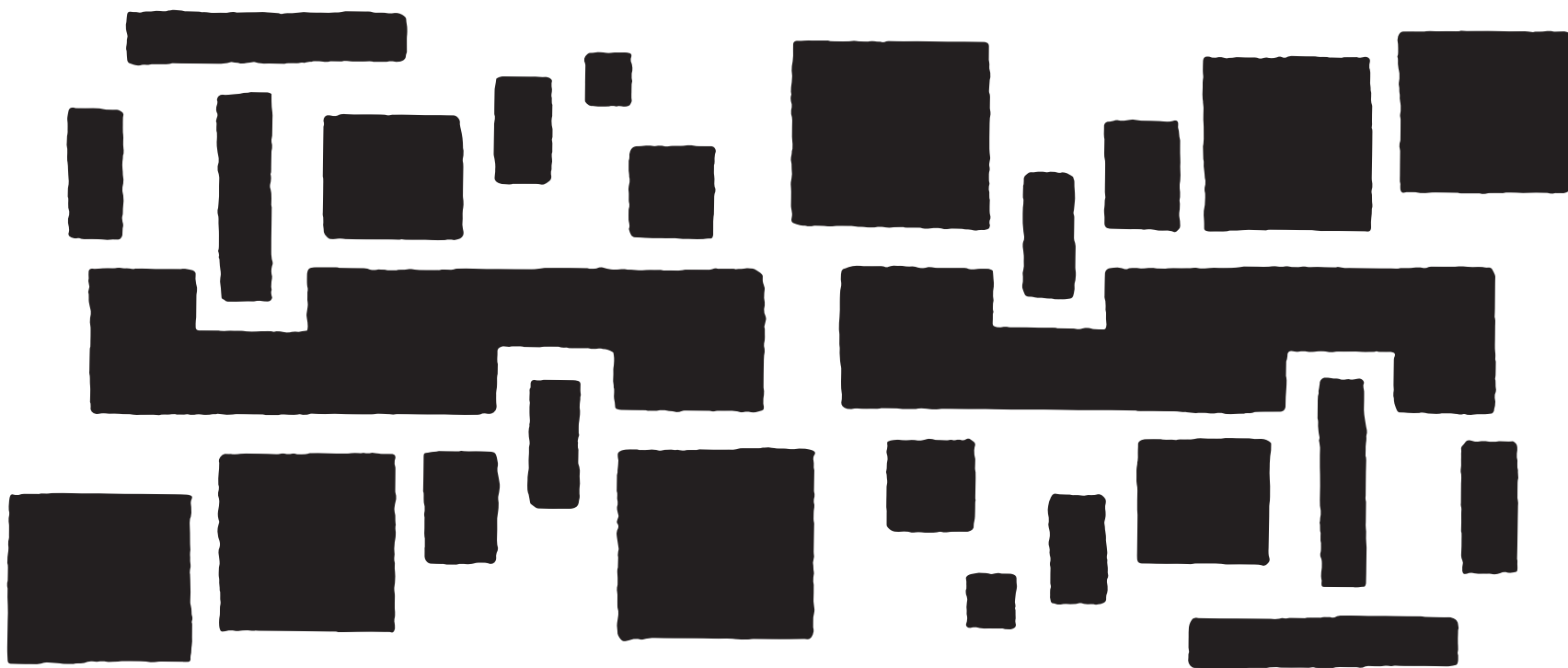


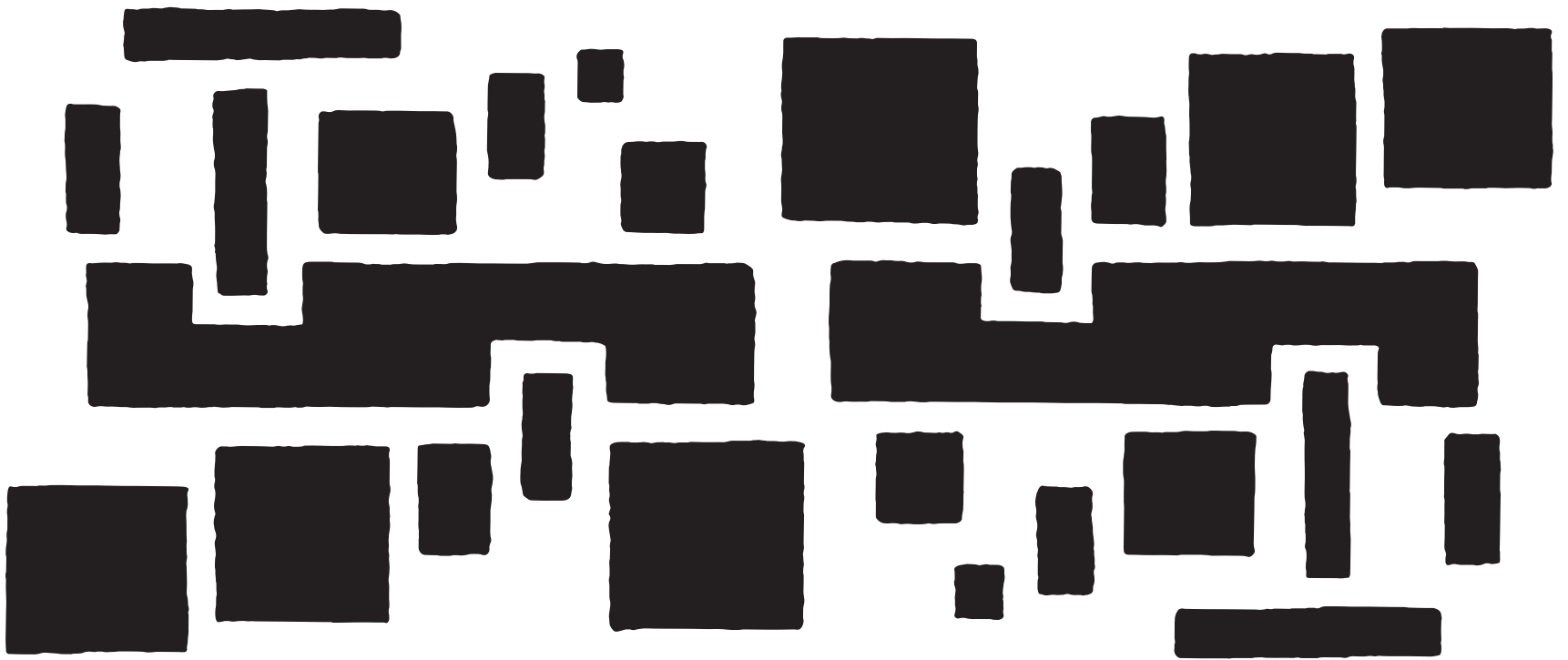


ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN
HUNNE MAJESTEITEN DE KONING EN DE KONINGIN VAN BELGIË



MERCATORFONDS - BOZAR BOOKS

theo van doesburg



een nieuwe kijk op leven, kunst en technologie

Theo van Doesburg.
Een nieuwe kijk op leven, kunst en technologie



Paleis voor Schone Kunsten, Brussel (BOZAR)
26 februari – 29 mei 2016



Commissariaat-generaal: Gladys C. Fabre



INHOUD

I. Beweging De Stijl 1917-1922	31
--------------------------------	----

II. Dada	77
----------	----

III. Abstracte cinema	115
-----------------------	-----

IV. -ismes	133
------------	-----

V. Beweging De Stijl 1923-1928	167
--------------------------------	-----

VI. Art Concret	227
-----------------	-----

Chronologie	245
-------------	-----

Voorwoorden	8
-------------	---

De stijl is de mens	13
GLADYS C. FABRE	

Theo van Doesburg en Dada	65
MARGUERITE TUIJN	

Achter het terras	109
K. SCHIPPERS	

De Stijl en België	159
IWAN STRAUVEN EN PAUL DUJARDIN	

Het verlangen naar bezielde ruimte	217
EVERT VAN STRAATEN	

De strijd om de Nieuwe Stijl	257
THEO VAN DOESBURG	

Beknopte bibliografie	263
-----------------------	-----

Avant-garde over de grenzen

Theo van Doesburg en zijn strijdmakkers van De Stijl, het Bauhaus, dada en andere avant-gardegroepen van na de Eerste Wereldoorlog voelen zich prima thuis in de zalen van het Paleis voor Schone Kunsten. De getoonde kunst en het gebouw waar ze een kleine honderd jaar later te gast zijn, getuigen van eenzelfde tijdgeest. Het idee om in Brussel een huis op te richten waar alle kunsten thuis zijn, dateert van net voor de oorlog. (Uiteindelijk opende het Paleis voor Schone Kunsten in 1928 zijn deuren.) Muziek, beeldende kunst, design, film, theater, dans, literatuur en architectuur ontmoeten elkaar in het art-decomeesterwerk van Victor Horta en ademen samen het idee van een gesamtkunstwerk waar ook Theo van Doesburg voor ijverde.

Theo van Doesburg: een nieuwe kijk op leven, kunst en technologie past mooi in de interdisciplinaire aanpak waar BOZAR vandaag voor staat. De Stijl opende nieuwe creatieve mogelijkheden door de schotten tussen de verschillende kunstdisciplines weg te halen. De wisselwerking tussen schilderkunst en film, architectuur en design bracht Van Doesburg in 1924 tot een dynamischere stijl – het elementarisme – die hij ook ruimtelijk vertaalde, onder andere in het amusementscomplex de Aubette in Straatsburg, een gemeenschappelijk project met Hans Arp en Sophie Arp-Taeuber. Van Doesburg bracht mensen uit verschillende disciplines samen. Hij had daarbij lak aan grenzen tussen natiestaten die nog maar pas een wereldoorlog hadden uitgevochten. Het neutraal gebleven Nederland werd hem in 1920 te bekropen. Van Doesburg zag hoe meer samenwerking over de landsgrenzen tot een betere verstandhouding kon leiden.

In zijn visie stonden de kunsten evenmin op zichzelf. Kunst kon wel degelijk de wereld redden maar moest dan wel openstaan voor andere sectoren. Van Doesburg ijverde voor een internationale stijl, een nieuwe tijd en een betere mens. Hij verdiepte zich tevens in de nieuwste ontwikkelingen op het vlak van technologie en wetenschappen, waaronder de relativiteitstheorie van Einstein. Die wisselwerking tussen kunst, technologie en wetenschap was in die tijd ronduit visionair. Vandaag vormt het bevorderen van zulke interacties voor BOZAR een van de krachtlijnen in onze toekomstvisie. Heel wat hybride kunstenaars maken vandaag deel uit van interdisciplinaire teams die de grenzen tussen de wetenschappen – zowel de exacte als de humane – en de kunst slechten. Ze komen tot voorstellen voor andere manieren van (samen)leven.

Theo van Doesburg was een avant-gardist in hart en nieren. Hij was een man van manifesten, pamfletten, lezingen, conferenties, broederschappen en broedertwisten. Als militant netwerker wist hij ook in België heel wat zielepjes te winnen voor de nieuwe internationale stijl die hem voor ogen stond, onder wie Georges Vantongerloo, Marthe Donas, Karel Maes, Huib Hoste en Jozef Peeters. In de tentoonstelling en deze catalogus besteden we bijzondere aandacht aan die Belgische connecties.

Theo van Doesburg: een nieuwe kijk op leven, kunst en technologie geeft samen met *Daniel Buren. Een fresco* het startschot van een reeks tentoonstellingen bij BOZAR die de betekenis en de erfenis van de avant-garde onderzoeken. *The Power of the Avant-garde* laat toonaangevende hedendaagse kunstenaars de dialoog aangaan met de historische avant-garde van net voor en na de Eerste Wereldoorlog, van voorlopers als Ensor en Munch over expressionisten, futuristen, dadaïsten en constructivisten tot het Bauhaus waar Van Doesburg nauw bij betrokken was. *Kunst in Europa 1945–68. De toekomst voor ogen* brengt de neoavant-gardes van Oost- en West-Europa samen en laat zien hoezeer kunstenaars aan weerszijden van het IJzeren Gordijn tot gelijkaardige ontwikkelingen kwamen. Ook de Gutaibeweging die in 1954 in Japan ontstond en sculpturen van Pablo Picasso krijgen in 2016 bij BOZAR onderdak.

Het Paleis voor Schone Kunst is de heer Didier Reynders, vice-eersteminister en minister van Buitenlandse en Europese Zaken zeer erkentelijk voor zijn steun aan dit project. Het Paleis voor Schone Kunsten wenst eveneens zijn zeer oprechte dank te betuigen aan Z.E. de Ambassadeur van België in Nederland, de heer Chris Hoornaert.

Wij bedanken ook Z.E. heer Henne Schuwer, voormalig Ambassadeur van Nederland in België en Z.E. de Ambassadeur van Nederland in België, mevrouw Maryem van den Heuvel voor hun onmisbare bijdrage aan de totstandkoming van deze tentoonstelling.

Dit project kadert in het Nederlands voorzitterschap van de Raad van de Europese Unie. We houden er dan ook aan om mevrouw Marjo van Schaik, intendant van het programma Arts and Design EU2016, te bedanken.

Onze dank gaat ook uitdrukkelijk uit naar mevrouw Gladys C. Fabre, curator van deze tentoonstelling, voor haar grote deskundigheid en expertise, haar dynamisme en toewijding.

We wensen ook uitdrukkelijk de Nederlandse musea te bedanken. Zonder hun steun hadden we dit ambitieuze project nooit kunnen realiseren. Onze dank gaat uit naar het Stedelijk Museum van Amsterdam, het museum de Lakenhal in Leiden, het Centraal Museum in Utrecht, het Van Abbemuseum in Eindhoven, Het Nieuwe Instituut in Rotterdam, het museum Belvédère in Heerenveen, het Museum Drachten en het Haagse Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis / RKD. Zonder hun geloof in dit project was deze expositie er nooit gekomen. We bedanken ook de talrijke privéverzamelaars voor hun vertrouwen evenals de galleries, met name Galerie Berinson, Galerie Gmurzynska en Roberto Polo Gallery.

We bedanken ook het team van BOZAR EXPO onder leiding van Sophie Lauwers, en in het bijzonder Ann Geeraerts die de coördinatie van deze tentoonstelling met de hulp van Carlos González Íscar op schitterende wijze in goede banen leidde, evenals Vera Kotaji die samen met de equipe van het Mercatorfonds instond voor de coördinatie van de tentoonstellingscatalogus. We bedanken eveneens het team van BOZAR TECHNICS.

Paul Dujardin

Artistiek directeur en directeur-generaal van het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel

Etienne Davignon

Voorzitter van de raad van bestuur van het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel

Cultuur is er om met anderen te delen en te beleven. Dat merkte ik toen ik in Nederland studeerde. Ik ontmoette er studenten en professoren op een directe manier die voor Belgen vaak ongewoon is. Nederland is, zo wil het cliché, bevrijdend en uitdagend.

De relaties tussen Nederland en België gaan eeuwen terug. We delen een lang verleden. De band met Vlaanderen is door de taal evident en uitgesproken. Maar ook voor Franstaligen is de Nederlandse cultuur geen onbekende.

Directheid zit zeker ook in het werk van vele Nederlandse kunstenaars. Rechttoe rechtaan. Zonder complexen en vertrekkend vanuit een sterke overtuiging. Theo van Doesburg is zo een kunstenaar. Hij was sterk geëngageerd en wilde via zijn kunst mensen dichter bij elkaar brengen. Hij legde verbanden tussen kunst, techniek en wetenschap en kondigde het creatieve Europa van vandaag aan.

Als vanzelf vloeiden het artistieke en het industriële bij Van Doesburgs oeuvre in elkaar over. In zijn verbeelding zag hij de vernieuwende beeldtaal van De Stijl ook in 'ijzeren bruggen, locomotieven, auto's, telescopen, vliegtuighangars, kabelbanen, wolkenkrabbers en speelgoed' tot uitdrukking komen.

Na de Eerste Wereldoorlog zou de nieuwe stijl een moderne, harmonische samenleving tot stand te brengen. Het was een opmerkelijke demarche in een periode waarin de autonomie van de kunstenaar werd gepredikt. Ook nu worden kunstenaars door de goegemeente vaak ten onrechte als wereldvreemd beschouwd terwijl ze utopische ideeën verspreiden die maar al te vlug werkelijkheid worden.

Om de droom van De Stijl waar te maken, verkondigde Van Doesburg zijn boodschap ook in België. Antwerpen en Brussel behoorden tot de eerste steden die hij tijdens een Europese tournee aandeed. De Belgische aanhang van De Stijl en Theo van Doesburg was niet gering zoals blijkt uit het werk van verschillende Belgische kunstenaars dat in de tentoonstelling aan bod komt.

Theo van Doesburg: een nieuwe kijk op leven, kunst en technologie vindt plaats tijdens het Nederlands voorzitterschap van de Raad van de Europese Unie. Het culturele programma van het voorzitterschap kreeg als thema 'Exploring Future Europe – Celebrating Dutch Culture'. De EU2016 Creative Challenge Call lanceerde een oproep aan de nieuwe generatie kunstenaars – onder wie ontwerpers, denkers, wetenschappers, musici, schrijvers, ... – om Europa mee vorm te geven.

Dialoog, diversiteit en het prikkelende creatieve proces zijn daarbij de kernwoorden. Een kleine eeuw geleden gaf Theo van Doesburg het goede voorbeeld.

Charles Michel

Eerste minister



Afb. 1 Theo van Doesburg als I.K. Bonset, *JE SUIS CONTRE TOUT ET TOUS. I.K. BONSET ET DADA*, 1921.

De stijl is de mens

On croit que le style est une façon compliquée de dire des choses simples, alors que c'est une façon simple de dire des choses compliquées.

– JEAN COCTEAU

De titel van deze bijdrage lijkt wel te vloeken met de universele doelstellingen van de Nederlandse beweging die de naam kreeg van het in 1917 opgerichte tijdschrift *De Stijl*. Ze laat ons echter toe een portret te schetsen van de redacteur van dat tijdschrift, Theo van Doesburg, theoreticus en propagandist en als kunstenaar van vele markten thuis – hij was schilder, architect, dichter, performer en graficus. Terwijl deze titel op het eerste gezicht in tegenspraak is met Van Doesburgs theoretische anti-individualisme, spoort hij perfect met de originaliteit van zijn esthetische demarche. Van Doesburgs creaties zijn het resultaat van een voortdurend in twijfel trekken en van het botsen van visies en ideeën; ze 'destructiveren' de normen en fundamente van het verleden. Zo komt er ruimte voor iets nieuws: vanuit de chaos van het leven, de confrontatie tussen disciplines en de inzichten die de evolverende wetenschap aanreikt, ontstaat de mogelijkheid van een nieuwe ethische of esthetische orde.

Als ik in de titel 'mens' met een hoofdletter zou schrijven, zou hij ook toepasselijk zijn op het neoplasticisme, de essentie en het speerpunt van De Stijl tot de jaren 1925–1926. In 1919 schreef Mondriaan: 'De geest is het, die hem [de mens] tot *mensch* maakt. Tot mensch, maar de kunst heeft ten doel het *bovenmenselijke* te vertolken.'¹

Het constante evenwicht en de harmonie die kenmerkend zouden zijn voor het universum en de abstracte mens – als van elke individualiteit verstoken deel van het grote geheel –, zijn echter niet zo vanzelf-

sprekend als het diegenen voorkwam die van mening waren dat je ze via je intuïtie op het spoor kon komen. Je kunt je bijgevolg afvragen of De Stijl, zoals elke stijl, zelfs die van een groep – waarin ondanks alles de bijdragen van de afzonderlijke leden te onderscheiden blijven –, uiteindelijk geen uiting is van een verlangen naar totaliteit dat een existentieel tekort moet opvullen. Het zouden met andere woorden de ontkenning van de dood en het verlangen naar transcendentie zijn die universeel zijn, terwijl de onderscheiden filosofieën, religies, sociale of politieke ideologieën en de kunstwerken die eruit voortkomen, in zekere zin 'particulier' zouden blijven omdat ze de vrucht zijn van een tijdgebonden cultuur, collectiviteit of individu. Dat is het beeld dat naar voren komt uit de voorstellen voor een totaalkunst, zoals die door de leden van De Stijl en alle -ismen kort na de Eerste Wereldoorlog werden uitgewerkt. Van Doesburgs filosofische, ethische, ideologische en onbewuste drijfveren om te creëren, zijn al bij al minder belangrijk en boeiend dan zijn vermogen om vorm te geven aan een 'attitude' die met haar originaliteit vooruitliep op de toekomst van de kunst.

Veel kunsthistorici hebben erop gewezen dat er zich bij Van Doesburg een soort persoonlijkheidssplitsing voordeed: aan het begin van zijn carrière nam hij de naam aan van de man die zeer waarschijnlijk zijn echte vader was² en al snel gebruikte hij ook pseudoniemen: Aldo Camini voor zijn filosofische geschriften en I.K. Bonset voor zijn dadaïstisch georiënteerde letterklankbeeldpoëzie. Ze hebben dit geïnterpreteerd als evenzoveel uitingen van zijn 'tegenleven'³ of als de verborgen keerzijde – geïllustreerd door het zelfportret (een op de rug genomen foto) met het opschrift *JE SUIS CONTRE TOUT ET TOUS-I-K-BONSET-DADA* (afb. 1) – van zijn officiële persoonlijkheid. Zijn personaliteit was inderdaad gericht op een ideaal van

helderheid en rationaliteit en op het scheppen van een nieuwe wereld, een nieuwe kunst en een nieuw leven voor iedereen. Voor mij is er geen sprake van het soort tweedeling dat François Morellet bijvoorbeeld suggereert als hij zijn essay de titel *Dr. De Stijl and Mr. Bonset* meegeeft,⁴ maar van een vitalistische, intelligente en creatieve omgang met zichzelf. Interactiviteit of het samenbrengen van contrasten leiden bij Van Doesburg niet tot een synthese maar tot een zowel existentiële als artistieke dynamiek.

Theo Van Doesburg heeft keer op keer 'alles' vernietigd dat hem tot steunpunt of, zoals hij zelf zei, *béquille* (kruk) kon dienen⁵ om vervolgens iets nieuws op te bouwen en zijn eigen weg te gaan. Zo ging hij met het elementarisme in tegen het neoplasticisme van zijn vriend Mondriaan, verkondigde hij in 1926 'het einde van de kunst'⁶ en van alle -ismen terwijl hij alle hogepriesters van de kunst in de ban deed om ruimte te scheppen voor creaties – 'levensvormen' noemde hij ze – die aangepast waren aan de moderne wereld, en verdedigde hij een jaar voor zijn dood het concept van een concrete kunst die alleen naar zichzelf verwees terwijl hij eraan dacht om zich 'vers la peinture blanche' te wagen. Tegen deze psychologische en intellectuele achtergrond kon hij gemakkelijk een artistieke dynamiek van de complexiteit ontwikkelen⁷ die aansloot bij de ontwikkeling van de wetenschappen in het interbellum. Om het verhaal van zijn schepende activiteit te reconstrueren, vertrekken we dan ook van de mens Van Doesburg.

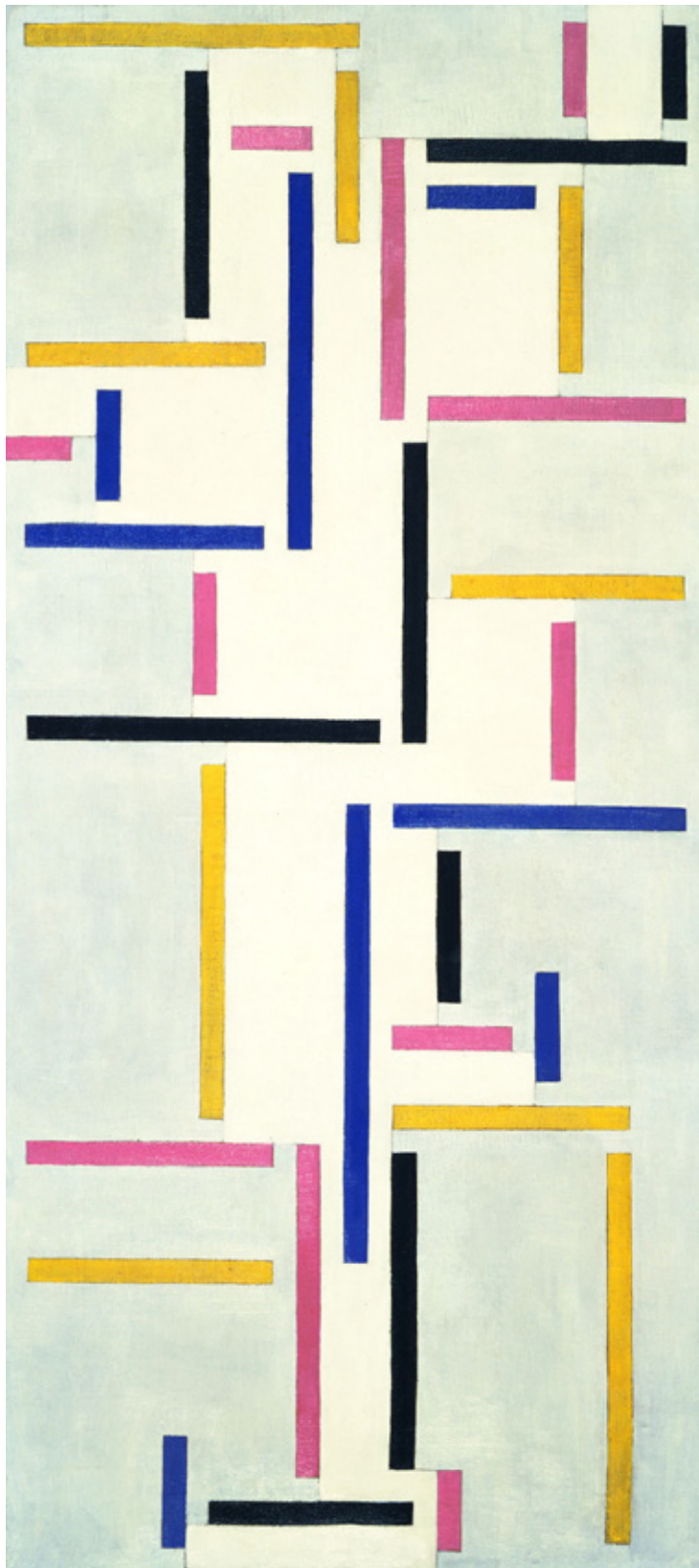
**Tegengestelden samenbrengen:
natuur, abstractie en dada
– of vernietigen om op te bouwen**

Voor De Stijl stond abstractie tegenover natuur en individualisme. Via het abstracte kon een moderne collectieve omgeving opgebouwd worden die in overeenstemming was met de permanente orde van de geest en het universum. Om dat te bereiken moest volgens het neoplasticisme een elementair idioom gebruikt worden dat iedereen kon begrijpen. Dat bestond uitsluitend uit rechte lijnen, rechthoeken, de

primaire kleuren blauw, geel en rood, en de neutrale kleuren wit, zwart en grijs.

De voorstanders van abstractie zagen de overgang van figuratie naar abstractie over het algemeen als een zuiveringsproces via de geest en het verstand: ze kenden een hoger werkelijkheidsgehalte toe aan religieuze, platonische, theosofische of gewoon conceptuele ideeën dan aan de buitenwereld. Imiteren, de natuur verbeelden en de illusie van perspectief wekken waren voor hen uit den boze. Hun kunst richtte zich eerder tot de geest dan tot het oog en was een poging om zielenroerselen en zelfbetrokken expressie te overstijgen. Ze streefden het universele na door de mathematische structuur van natuurlijke vormen naar boven te halen of die eraan op te leggen, en door het uitvinden van 'plastische equivalenten' voor de wetten van het universum. De kubisten, sommige futuristen en tot 1920 ook de meeste kunstenaars van De Stijl zagen de verwijzing naar de natuur als een uitgangspunt, als datgene waarmee de constructieve geest aan de slag kon. Mondriaan stapte hier omstreeks 1916 van af. Van Doesburg had minder lef: 'De moderne kunstenaar ontkent de natuur niet, integendeel. Hij bootst haar echter niet na, hij beeldt haar niet af, maar hij *beeldt haar om*. Hij *bedient* zich van de natuur, herleidt haar tot haar elementaire vormen, kleuren en verhoudingen om door verwerking en ombeelding van het natuurlijke voorwerp tot een nieuw beeld te komen. Dit nieuwe beeld is dan het kunstwerk.'⁸ Terwijl deze 'ombeelding' bij Bart van der Leek – die zelf van 'doorbeelding' sprak – ten grondslag lag aan werken als *Mijntriptiek* (1916) en *Uitgaan van de fabriek* (1917), is ze bij Van Doesburg onder meer merkbaar in zijn stillevens van 1916, *Compositie IX* (1917), *Ritme van een Russische dans* (1918; afb. 2) en de beroemde *Compositie VIII* (vermoedelijk 1918; afb. 3 en 4), waarvan het uitgangspunt weliswaar verdwenen is, want het was een koe.

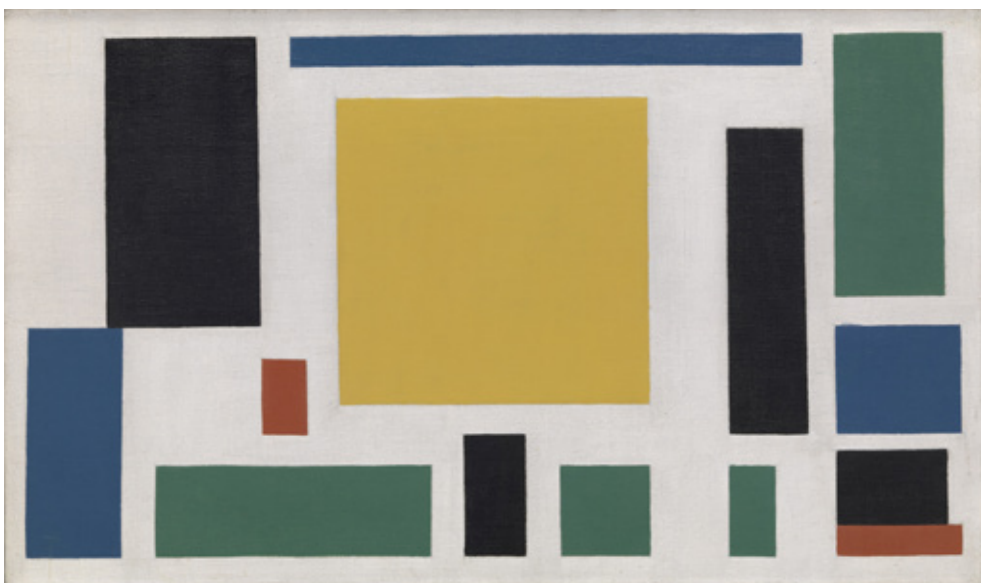
Van Doesburgs voorbereidende schetsen voor zijn abstracte werken 'bewijzen' dat de werkelijkheid, waar hij tegenin ging, zijn onmisbaar uitgangspunt bleef. De weg naar abstractie was een kwestie van voortdurend verder uitzuiveren – elke tussenfase vormde



Afb. 2 Theo van Doesburg, *Ritme van een Russische dans*, 1918.
Museum of Modern Art, New York.



Afb. 3 Theo van Doesburg, *Koe*, 1916.
Museum of Modern Art, New York.



Afb. 4 Theo van Doesburg, *Compositie VIII (De Koe)*, 1916 (?).
Museum of Modern Art, New York.

een nieuw uitgangspunt – tot het onderwerp waarvan hij vertrokken was (zittende vrouw, danseres, koe...) helemaal weg was. Pas toen hij overstapte van de schilderkunst naar de architectuur, ging hij werken zonder figuratief uitgangspunt.

In Zürich voelden de dadaïsten zich sterk aangesproken door het extreme van de abstracte kunst. Daarbij werd een voortrekkersrol gespeeld door Sophie Taeuber-Arp, lerares textielkunst aan de École des Arts et Métiers in die stad, die deze radicale tendens gestalte gaf in haar wandtapijten (1916; afb. 5) en collages en in de *Duo collages* (1918) die ze samen met haar man, de dadaïst Hans Arp, maakte. De abstractie ontstond dus als 'veldwerk' en vanuit een toegepaste kunst. Daarom zagen de dadaïsten haar als een middel om af te rekenen met de figuratieve traditie, de hiërarchie in de kunsten, de artistieke waarden van de burgerij en elke extrapicturale inhoud, of die nu symbolisch, ideologisch dan wel religieus was. Abstracte kunst, schreef Hans Richter, was een strijdkreet die aanstoot moest geven. Dat de eerste abstracte schilderijen van Picabia en Kandinsky het resultaat zijn van het feit dat ze per vergissing ondersteboven werden getoond – zoals Van Doesburgs eerste, elementaristische *Contra-compositie V* (1924; ill. p. 123) –, beviel Hans Arp, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters en Tristan Tzara best wel, want voor hen waren spontaniteit en toeval van groot belang bij het ontstaan van een kunstwerk. Dat de samenwerking tussen dadaïsten en constructivisten gebeurde in het teken van de abstractie als cultuurschok en van het principe 'vernietigen om op te bouwen', blijkt duidelijk uit de 'Aufruf zur elementaren Kunst' die Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni en László Moholy-Nagy in oktober 1921 in Berlijn ondertekenden en die diezelfde maand te lezen was in *De Stijl*.

Op het eerste Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler (Düsseldorf, mei 1922) vond Van Doesburg een nieuwe bondgenoot in de naar internationale erkenning hunkerende Russische kunstenaar El Lissitzky. In augustus stelden beiden samen met Hans Richter, Max Burchartz en Karel Maes het manifest van het internationale constructivisme op.



Afb. 5 Sophie Taeuber-Arp, *Verticaal-horizontale compositie*, 1916. Fondazione Marguerite Arp, Locarno.

Om de nieuwe alliantie op de kaart te zetten en met gebundelde krachten te kunnen opkomen voor constructieve abstractie organiseerde Van Doesburg in oktober 1922 in Weimar het Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaïsten. De aanwezigen vormden een bont allegaartje: Theo Van Doesburg, El Lissitzky en László Moholy-Nagy waren aanhangers van de abstractie, Peter Röhl, Werner Graeff, Max Burchartz en anderen waren Bauhausstudenten die privélessen volgden bij Van Doesburg, en de onverwachte genodigden Tristan Tzara, Hans Arp en Hans Richter waren tenoren van het dadaïsme. Te oordelen naar de ontsteltenis van Moholy-Nagy die de bijeenkomst zag veranderen in een happening, de verslagen in het tijdschrift *Mécano*, Rood (1922) en de herinneringen van Nelly van Doesburg⁹ oversteeg de bijeenkomst alle verwachtingen van de organisator.

In *Wat is Dada?* was Van Doesburg zo radicaal, dat zijn woorden haast nihilistisch klinken: 'Dada ontkent

elken hooger, geestelijken inhoud voor leven, kunst, religie, filosofie of politiek. [...] Dada heft de algemeen erkende dualiteit tussen materie en geest, man en vrouw, geheel op en schept hierdoor het "Indifferentiepunt" een punt alzo boven het menselijk begrip van tijd en ruimte. [...] Dada is ja-nee.¹⁰

In deze veralgemeende deconstructie die tot stand kwam door de schotten tussen de kunst disciplines weg te halen en door de invloed van de film bleef uiteindelijk slechts één ding overeind als hoofddoel van de moderniteit: de constructie van een 'ruimte-tijd'.

Verder in deze bijdrage wordt nader ingegaan op de progressieve verandering van paradigma's – van de platoonse eeuwige orde van het universum waarop Mondriaans neoplasticisme steunde tot Einsteins beperkte relativiteitstheorie waarop Van Doesburg een beroep deed voor zijn elementarisme en meer nog voor zijn 'art concret'.

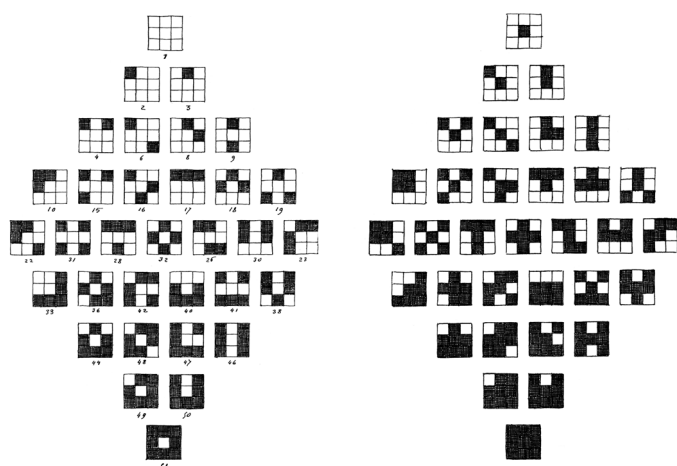
Interdisciplinariteit als motor: destructie en wederzijdse ontleningen

In *Der Wille zum Stil* gaf Van Doesburg aan dat hij de wereld, het leven en de techniek wilde veranderen. Dat hield in dat alle disciplines aan bod moesten komen: grafische vormgeving, typografie, meubelkunst en vooral architectuur, de publieke kunst bij uitstek. Die voortdurende wissel tussen disciplines was van doorslaggevend belang voor het weglaten van elke verwijzing naar de buitenwereld in Van Doesburgs latere picturale werk.

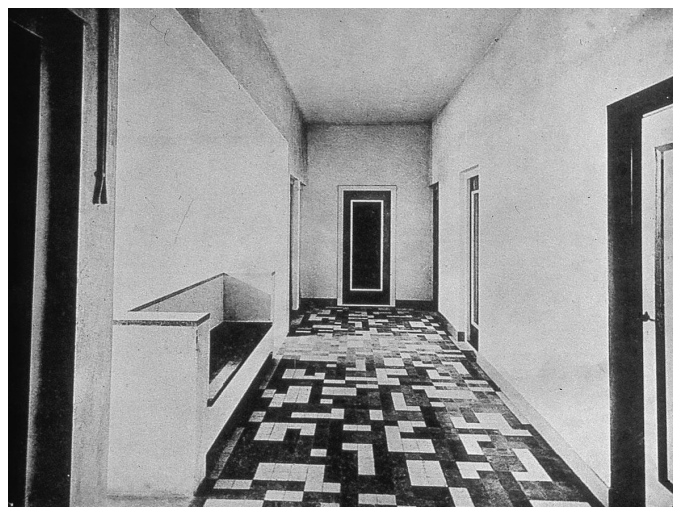
Alle abstracte kunstenaars die aan een academie opgeleid waren, doorliepen een stapsgewijs abstraheringsproces dat van de natuur via een uitgezuiverde figuratie leidde tot geometrische (De Stijl) of lyrische (Kandinsky) composities. Bij oud-leerlingen van kunstnijverheidsscholen ging het er heel anders aan toe. Het creatieve proces, dat op deze scholen gehanteerd werd, verliep immers net omgekeerd: een abstract gegeven, een mathematische schikking, werd plastisch concreet gemaakt; een bestaand geometrisch patroon diende er met andere woorden als stramien voor een figuratieve ornamentering.¹¹ Geometrische

vormen waren er objectieve gegevens, geen abstracties van dit of dat en geen plastische equivalenten van toonaarden of gevoelens. Ze werden ervaren als concreet, zonder band met een of andere essentie of geïdealiseerd 'jenseits'. Het maken van een glasraam, muur of vloer met een zuiver geometrisch decor gebeurde dan ook zonder enige metafysische bijgedachte, zonder angst voor het gratuite, maar gewoon door het kundig toepassen van de regels van het metier en het combineren van elementaire figuren tot kunstige gehelen. Zo publiceerde Jules Bourgoïn in 1905 *La Graphique* (afb. 6), terwijl Eugène Grasset in 1907 *Méthode de composition ornementale* schreef, een werk waarvan het eerste deel aan rechte elementen gewijd is (afb. 8) en het tweede aan gebogen elementen. We weten niet of bij De Stijl iemand – Van Doesburg of een ander lid van de beweging – deze publicaties kende, maar zijn getroffen door de illustraties die ze bevatten en die tien of meer jaren ouder zijn dan Van Doesburgs ontwerp van de tegelvloer op de begane grond van vakantiehuis De Vonk (afb. 7), Vantongerloo's sculpturen, Van Doesburgs maquette *Ontwerp voor stationsplein in Leeuwarden* (1917; afb. 9), de neoplastische composities, de 'art concret' en de opart van de jaren 1960. Een directe invloed van deze boeken mag dan al niet aantoonbaar zijn, hun inhoud maakte ontegensprekelijk de geesten klaar voor zuivere (niet-objectgebonden) abstractie. Ook uit de geometrische glasramen van Frank Lloyd Wright voor het Avery Coonley House (1907–1908) blijkt dat de decoratieve abstractie ouder is dan de zuivere.

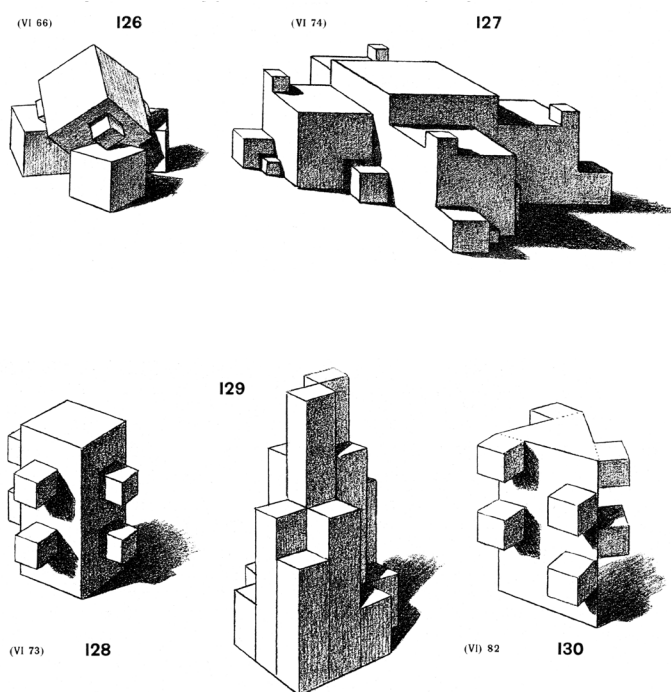
Net als voor zijn schilderijen vertrok Van Doesburg voor zijn eerste abstracte glas-in-loodramen van iets in de buitenwereld of van een eerder kunstwerk. Zo werd een zittende vrouw door opeenvolgende uitzuiveringen de geometrische sleutelmodule *Compositie II* (1917). Hij deed dus het tegengestelde van wat decorateurs doen – zij introduceren figuratieve elementen in een geometrisch stramien –, maar op die onafhankelijk geworden module paste hij dan allerlei methoden van ornamentcompositie toe. In zijn glas-in-loodramen voor een onderwijzerswoning in Sint Anthoniepolder (1917; ill. p. 123), voor de Villa



Afb. 6 Studie uit Jules Bourguoin, *La Graphique*, 1905.



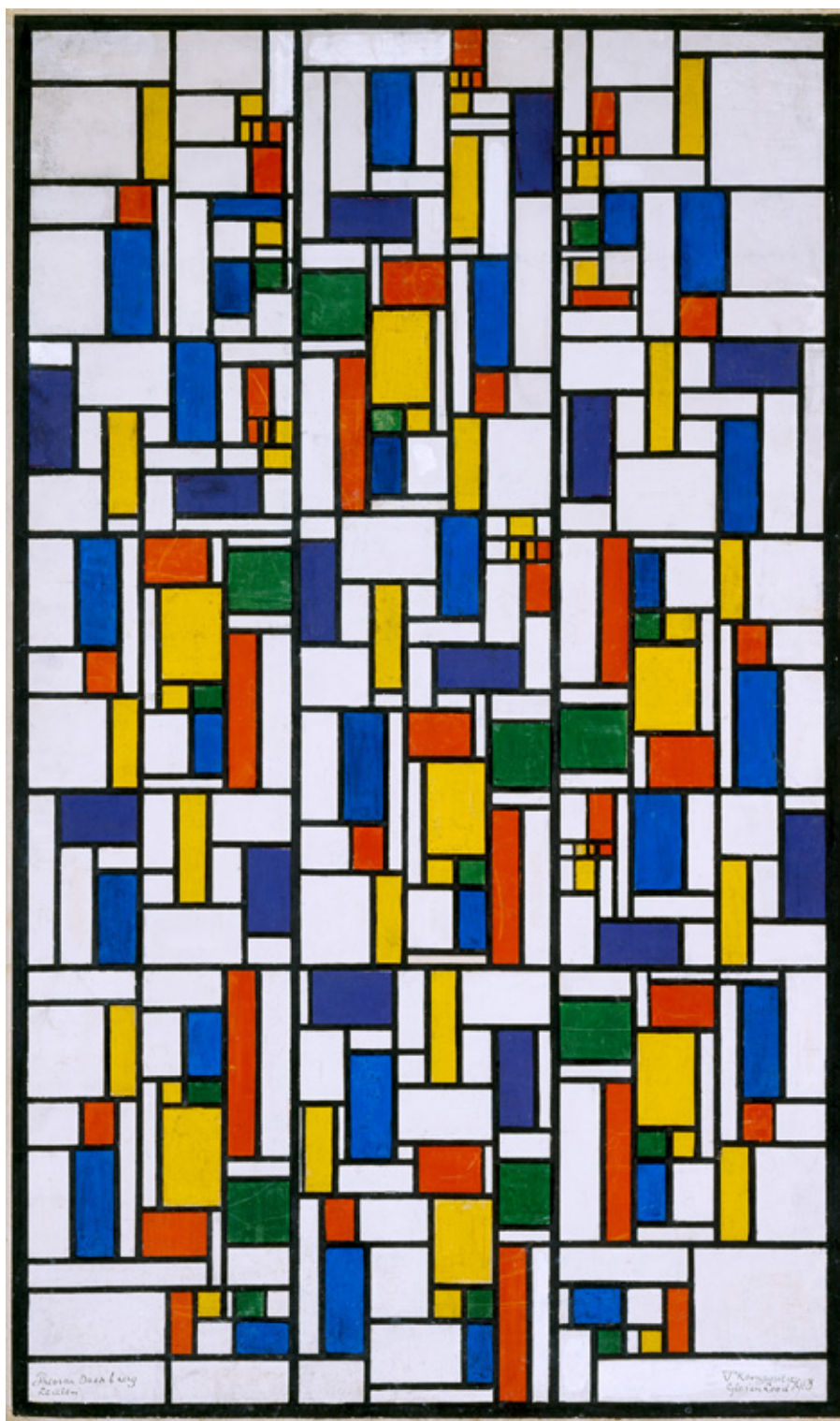
Afb. 7 Theo van Doesburg, Tegelvloer. Gang op de eerste verdieping van Vakantiehuis De Vonk, Noordwijkerhout, 1917-1918.



Afb. 8 Studies uit Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale. Les volumes*, 1907.



Afb. 9 Theo van Doesburg, *Ontwerp monument voor Leeuwarden* (niet uitgevoerd), 1907. Architect, Jan Wils. Uitvoering maquette, Herman Zaalberg.



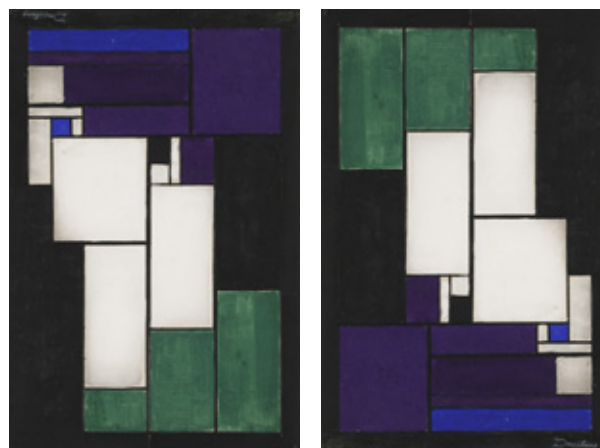
Afb. 10 Kleurontwerp voor *Glas-in-lood-compositie V*, 1917-1918 (?).
Kunsthaus, Zürich.

Allegonda in Katwijk aan Zee, (afb. 10) en voor woning-blokken in Spangen (1918; ill. p. 123) werd deze modulaire eenheid herschikt, omgekeerd of gespiegeld, met als resultaat een niet-objectgebonden compositie van kleurvlakken.¹² De nieuwe ordening is het gevolg van verstoringen die het geheel een eigen dynamiek moeten verlenen en ons verwonderd doen opkijken. Bovendien bestaat een glasraam technisch gesproken uit stukken gekleurd glas die gevat zitten in smalle loden stroken die samen een structurerend rooster vormen. Dat rooster, dat in Van Doesburgs eigen glasramen de schikkingen en wisselingen van rechthoeken, vierkanten en kleuren ondersteunt, ging de kunstenaar in zijn elementaristische schilderijen en in een aantal *Contra-composities* uit dezelfde periode extra benadrukken. In deze laatste ligt de zwarte lijnstructuur als een bijkomend plastisch element over de picturale ruimte van een voorafgaande compositie. In deze schilderijen en eerder al in die van Mondriaan (*Compositie met kleurvlakken en grijze lijnen 1*, 1918) staat het functionele, mathematische, conceptuele rooster, zo schrijft Rosalind Krauss, voor 'het moderne van de moderne kunst. [...] Het rooster geeft aan dat kunst op zichzelf staat. Zijn tweedimensionale geometrische orde is antinatuurlijk, antimimetisch en antireëel.'¹³

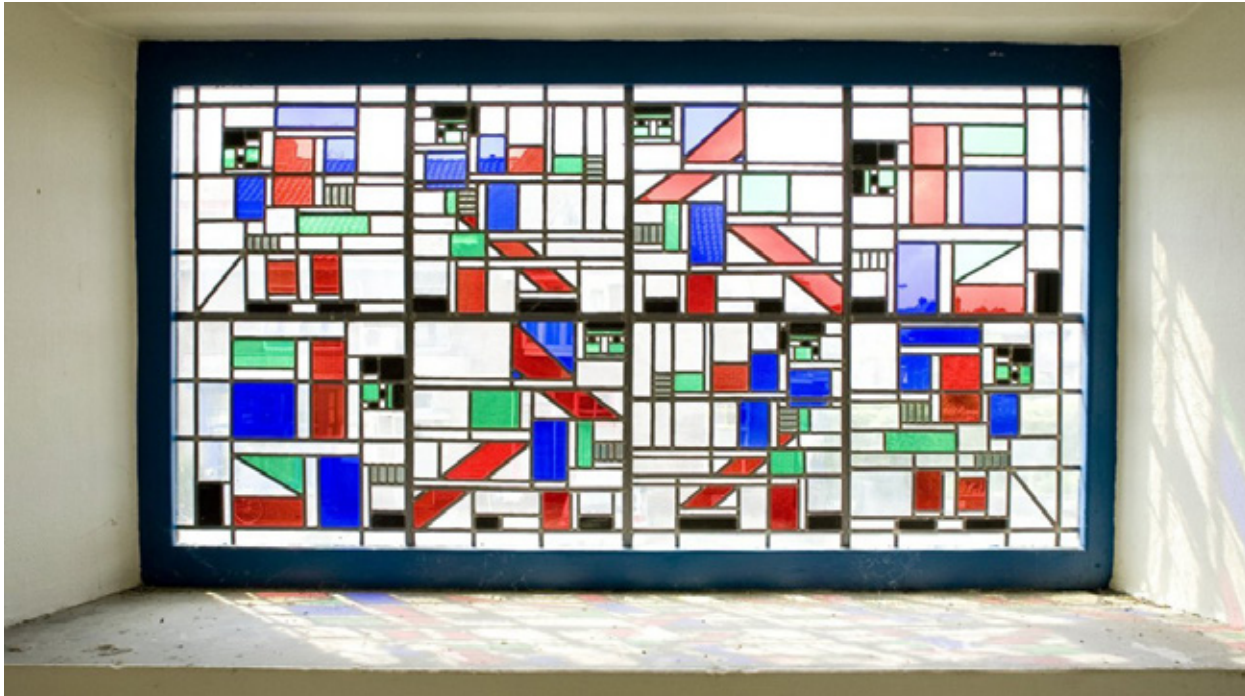
Naast roosters in glasramen was er in deze periode nog een ander element dat Van Doesburgs plastische idioom kwam verrijken: gestandaardiseerde elementen (bakstenen, tegels en in de tweede plaats ook deuren en ramen) in gebouwen. Zo verwerkte de kunstenaar in de façade van vakantiehuis De Vonk (1917–1918) kleurig geglazuurde bakstenen en ontwierp hij de vloer van de hal van hetzelfde huis als een ritmisch spel van zwarte en witte tegels die onregelmatig in elkaar grijpen tegen een okerkleurige achtergrond (ill. p. 123) – het spel van een modulaire compositie, zoals in zijn glasramen. Deze nieuwe wijze van creëren die zo ontstond, zou gevolgen hebben voor zijn schilderkunst. Van het labyrint van witte, zwarte en okerkleurige tegels onthield hij dat ze de muren visueel kunnen doen wijken. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat zijn *Contra-composities* (ill. p. 111) 'open' zijn en niet worden beperkt door de randen van het

schilderij: deze laatste doorsnijden en onderbreken de elementaristische compositie alleen maar, zodat deze een fragment van iets oneindigs lijkt.

Ook omkering gebruikte Van Doesburg in zijn schilderijen als compositietechniek. Nu eens gebeurde dat bij toeval, dan weer bewust. Zo was de *Compositie* (afb. 11) die hij in 1922 inruilde voor een collage van Sándor Bortnyik, de ondersteboven gesigeneerde gouache *Vrouwenkop* die hij in 1917 had gemaakt ter voorbereiding van het gelijknamige glas-in-loodraam uit datzelfde jaar. De horizontale *Contra-compositie XII* (ill. p. 123) vormde hij dan weer om tot een verticaal werk. En toen de aanvankelijk ruitvormig opgevatte *Contra-compositie V* toevallig op een zijde van de vierhoek op de grond werd gezet, bracht hem dat op het idee van de diagonale schikking die zo kenmerkend is voor het elementarisme (ill. p. 123). Dat neemt niet weg dat elders al tot uiting kwam dat hij aangetrokken werd door de diagonaal als factor van dynamiek, namelijk in de typografie van zijn dadaïstische gedichten en in zijn project voor de gevel van de woonblokken in Spangen (1921; ill. p. 123), waar de waaivormige schikking van vloekende kleuren (blauw, geel en groen) bedoeld is om het symmetrische, logge en monotone van deze blokken te doorbreken. Hij gaat hier niet in tegen de natuur, maar tegen de statische architectuur van Jacobus Johannes Pieter Oud. Beide heren



Afb. 11 Theo van Doesburg, *Ontwerp voor glas-in-loodcompositie. Vrouwenkop*, 1917. 180° gedraaid in 1922. Szépművészeti Múzeum, Boedapest.

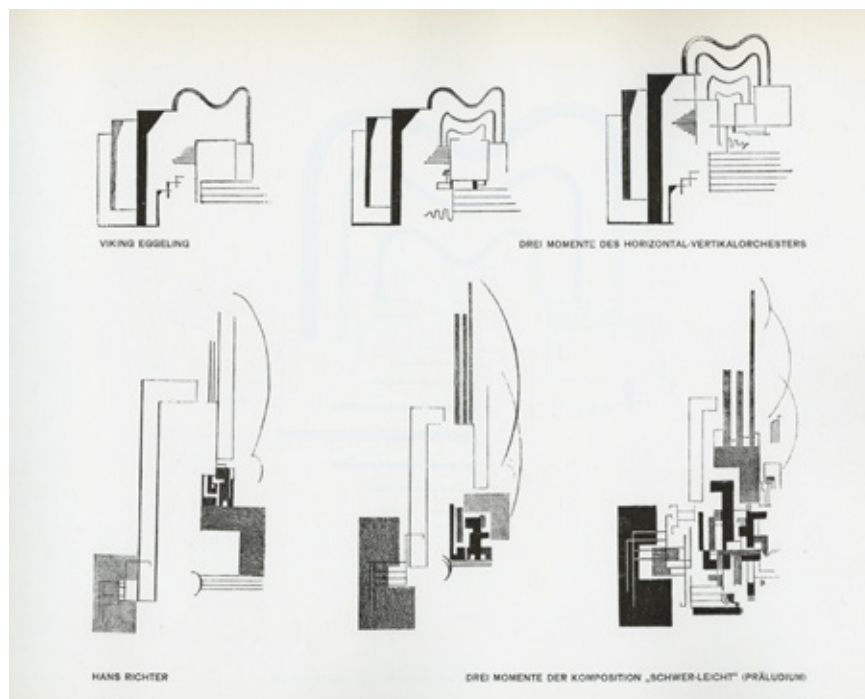


Afb. 12 Theo van Doesburg, *Kleine Pastorale*, 1922. Landbouwwinterschool, Drachten.

moeten er flink over gekibbeld hebben, want in een brief van 3 november 1921 schreef Oud te hopen dat ze er bij hun volgende ontmoeting rustig over zouden kunnen praten en dat de traditionele dictatuur van de architect niet ging vervangen worden door die van de schilder.¹⁴ Hoe sterk de neoplastische normen – rechte lijnen, orthogonaliteit, primaire en neutrale kleuren – ook al verankerd waren, Van Doesburg week er vaak van af, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de groene kleur en de diagonale opstelling van het been van de zaaier in het glas-in-loodraam *Kleine Pastorale* (1922) (afb. 12). Door in dit glasraam hetzelfde motief achttmaal te herhalen, maar er elke keer iets aan te veranderen (verplaatsing van het hoofd, wijziging van de richting voor de diagonaal), geeft de kunstenaar het vlak een gevoel van beweging mee. De compositie is dus niet statisch en bevat andere dan de primaire kleuren, waardoor ze niet voldoet aan de criteria die voor Mondriaan en het neoplasticisme onomstotelijk waren.

In Van Doesburgs oeuvre van de jaren 1920–1923 bleef de wisselwerking tussen de schilderkunst en

andere disciplines niet beperkt tot de bouwkunst: de interactie met de ‘cinéma pur’ zou leiden tot nieuwe picturale en architecturale benaderingswijzen. Ook avant-gardisten als El Lissitzky, Moholy-Nagy en Marcel Duchamp lieten zich beïnvloeden door de abstracte films van Hans Richter en Viking Eggeling, die hun ontstaan te danken hebben aan het verlangen om het vlak aan de hand van variaties in het licht, verschuivingen, herhalingen, voortschrijdende vormen en mechanische ritmes te doortrekken van beweging, van optische temporaliteit. Plastische equivalenten van muzikale composities (die als model van abstractie golden) moesten opgenomen worden in een nog uit te vinden totaalkunst die alle zintuigen zou beroeren. Met dat doel voor ogen maakte de Engelse schilder Duncan Grant in 1914 al zijn *Abstract Kinetic Collage Painting with Sound* op een doek dat kon worden opgerold en ontwierpen Eggeling en Richter lange grafische partituren (ill. pp. 122–123) met het formaat van Japanse makimono’s (rolschilderingen) en een opeenvolging van elementaire vormen. Richters *Präludium*



Afb. 13 Viking Eggeling en Hans Richter, studies gepubliceerd in *De Stijl* 7, 1921.

(eind 1919) en *Fuge* (1920) en Eggelings *Horizontal-Vertikal-Messe* (eind 1919) (ill. p. 123) en *Symphonie Diagonale* (1920) (ill. p. 123) zijn bedoeld als uitingen van een universele taal die de kunst haar sociale functie moest teruggeven, met andere woorden als een visueel Esperanto.

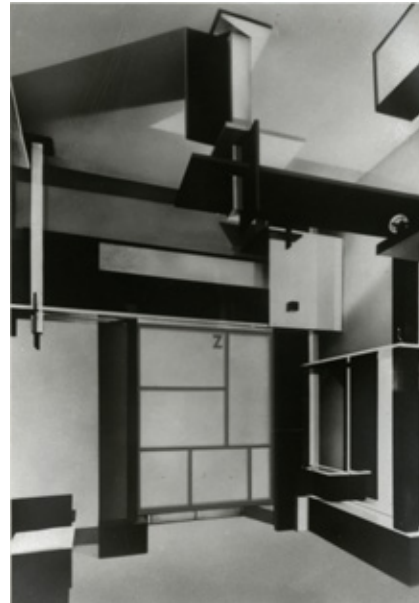
Van Doesburg was niet alleen belangrijk voor de promotie van abstracte films maar ook voor de verdere uitwerking ervan. In Klein Kölzig, waar Richter werkte, was zijn tijdelijke aanwezigheid een van de elementen die de filmmaker overtuigden om zijn plastisch vocabularium te beperken tot rechte lijnen, vierkanten en rechthoeken. 'Het vierkant is het teken van een nieuwe mensheid. Het is zoals het kruis van de eerste christenen', zei Theo van Doesburg aan Hans Richter.¹⁶ Werken met dit elementaire vocabularium had het voordeel dat er geen honderden voorbereidende schetsen gemaakt moesten worden. De geometrische vlakken konden immers rechtstreeks worden aangebracht op het scherm dat hij filmde, waarbij hij in- en uitzoomde, de vierkanten vergrootte en ver-

kleinde, met het licht speelde, de zwart-witcontrasten verscherpte of ze met grijstinten verzachtte en een uiterst modern aandoend mechanisch ritme hanteerde. Door die vereenvoudigde werkwijze konden Richters films *Rhythmus 21* en *Rhythmus 23* (ill. p. 123) nog voor Eggelings *Symphonie Diagonale* (ill. p. 123) geprojecteerd worden: terwijl deze laatste pas in 1924 kon voltooid worden om het jaar daarop in Berlijn voor het eerst te worden vertoond, was *Rhythmus 21* al in 1921 te zien in diezelfde stad en *Rhythmus 23* in 1923 in Parijs, eerst tijdens een lezing van Van Doesburg en daarna, in juli, tijdens de *Soirée du Cœur à Barbe* die Tzara in het Théâtre Michel had georganiseerd. *Rhythmus 23*, een uitgebreide versie van *Rhythmus 21*, bevatte een sequentie met verkleiningen, vergrotingen en verschuivingen van rechthoeken in een diagonaal patroon. De centrifugale beweging die zo ontstond, ging niet onopgemerkt aan Van Doesburg voorbij.

Doordat deze films voor 1925 slechts zelden vertoond werden, waren het veeleer de grafische partituren en tekeningen van *Filmmoment* die verschenen in



Afb. 14 El Lissitzky, *Over twee vierkanten: een suprematistisch verhaal in zes constructies*, in *De Stijl* V, 10/11, 1922.



Afb. 15 Ivo Pannaggi, *Casa Zampini*, 1925.

avant-gardetijdschriften, zoals *De Stijl* (juli 1921 en 1923, nummer 5), het Hongaarse *MA* (september 1921; ill. p. 123), het Russische *Veshch, Gegenstand, Objet* (1922) en het Duitse *G* (1923; ill. p. 123), die een omwenteling teweegbrachten in de grafische kunsten,¹⁷ de schilderkunst en de architectuur van Van Doesburg en van de internationale avant-garde in het algemeen.

De banden die Van Doesburg, Richter en El Lissitzky in mei 1922 smeedden op het eerste Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler namen nog datzelfde jaar concreet vorm aan: in juni met de publicatie van El Lissitzky's schilderij *Proun* in *De Stijl*, in augustus met de publicatie van het manifest van de Union internationaler fortschrittlicher Künstler en in september met El Lissitzky's tekst 'Over twee vierkanten: een suprematistisch verhaal in zes constructies' (afb. 14) en het Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaïsten. De drie hadden duidelijk productieve onderlinge contacten. Op de samenwerking met een vierde kunstenaar, Moholy-Nagy,¹⁸ kunnen we hier helaas niet verder ingaan. We focussen liever op de invloed die de axonometrische presen-

tatie van de plannen in de ruimte in El Lissitzky's *Proun*-schilderijen (ill. p. 123) uitoefende op Hans Richter en vervolgens op László Péri, Sándor Bortnyik, Ivo Pannaggi (afb. 15) en Theo van Doesburg. Hoe die presentatie er concreet uitzag, is te zien op de tekeningen van *Filmmoment* (afb. 16) bij twee essays over abstracte film in het nummer 5 van 1923 van *De Stijl*, namelijk 'Licht- en tijdbeelding (Film)' van Theo van Doesburg en 'Film' van Hans Richter. Deze illustraties hebben op hun beurt Van Doesburg geïnspireerd tot zijn *Contra-constructies* (1923; ill. p. 123) en *Constructions de l'espace-temps* (1923-1924) (afb. 17), studies van primaire kleurvlakken in de ruimte waarmee hij de heersende architecturale fundamenteën onderuit wilde halen om ze met behulp van nieuwe criteria weer op te bouwen. Het gaat hierbij telkens om een 'plan libre' dat naar buiten open is en waarvan de gele, blauwe en rode wanden in de ruimte lijken te zweven en een gevoel van beweging oproepen. Die sfeeraanduidingen waren bedoeld voor Cornelis van Eesteren, de architect die ze moest omzetten in maquettes en de nieuwe dynamiek moest visualiseren met axonometrische gezichten. Deze projecten (ill. p. 123)

werden tentoongesteld in Galerie L'Effort moderne van Léonce Rosenberg in Parijs (1923) en in de École spéciale d'architecture in dezelfde stad (1924).

Op beide tentoonstellingen waren ook studies te zien voor de hal van de universiteit van Amsterdam (ill. pp. 122-123), waarin niet de invloed van film en schilderkunst op de bouwkunst merkbaar is, maar net het omgekeerde: de invloed van de architectuur op de schilderkunst. De zeshoekige vorm van de centrale hal bracht Van Doesburg op het idee om het decoratieve rooster van kleurige vierkanten en rechthoeken diagonaal te oriënteren.

Na dit korte overzicht van Van Doesburgs artistieke evolutie komen we tot de conclusie dat het elementarisme in de schilderkunst het resultaat is van een combinatie van gebeurtenissen, van ontmoetingen tussen kunstenaars, van wisselwerkingen tussen disciplines en van architectuuropdrachten in de jaren 1922-1925. Dit proces krijgt zijn beslag in de villa Noailles in Hyères (1924-1925) – waarop *Contracompositie XIII* (ill. p. 123) geïnspireerd is – en wordt op een schitterende wijze voortgezet in de *Aubette* in Straatsburg (1926-1927) (ill. pp. 122-123).

Verandering van paradigma

Uit deze kunsthistorische studie mag niet worden afgeleid dat Van Doesburg niet meer was dan een kunstenaar die alle disciplines beoefende. Integendeel, hij lijkt zich vooral te hebben laten leiden door een voortdurend evoluerend filosofisch denken. Dat hij zijn esthetische, filosofische en sociale standpunten steeds opnieuw in vraag stelde en bijstelde, wijst erop dat zijn leven, zijn kunst en de richting die hij uit ging met *De Stijl*, beheerst werden door zijn denken. Zijn eigen oeuvre is veel verschuldigd aan zijn uitwisseling en samenwerking met bevriende schilders, architecten, ontwerpers en musici, maar omgekeerd is het aan Van Doesburg dat deze kunstenaars hun internationale erkenning in de jaren 1920 te danken hebben.

Van Doesburgs ongedurigheid staat in contrast met de eerder serene, solitaire en meditatieve houding van Mondriaan, wiens voorliefde voor onveranderlijkheid



Afb. 16 Hans Richter, *Filmmoment*, gepubliceerd in *De Stijl* 5, 1923.



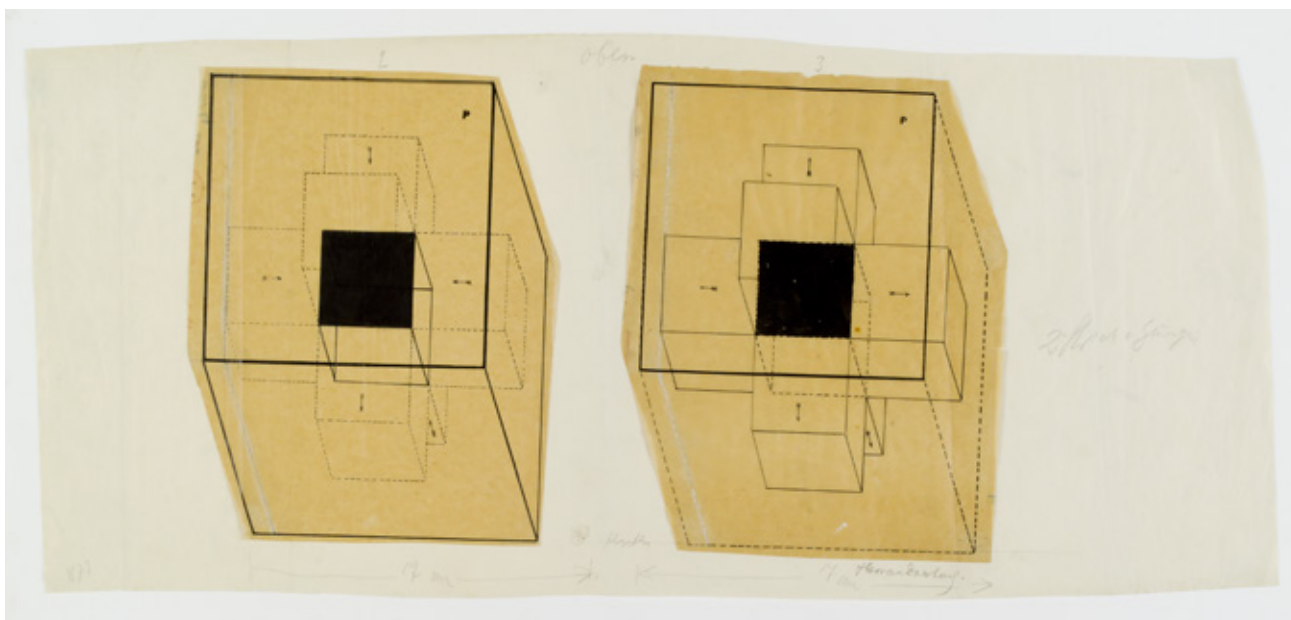
Afb. 17 Theo van Doesburg, *Construction de l'espace-temps IV*, 1923. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums (The Frederic Wertham Collection), Cambridge, MA.

en evenwicht tussen positief en negatief aan de basis lagen van een nieuw artistiek idioom, waarin alles harmonisch was en mens, leven en wereld één ondeelbare eenheid vormden. Al in 1917 waren Mondriaan en Van Doesburg het erover eens dat er een omgevingskunst moest komen waarin vorm en inhoud één waren. Het principe bleef overeind, maar de inhoud veranderde.

Voor veel kunstenaars van voor de Eerste Wereldoorlog – de publicaties van Linda Dalrymple Henderson zijn in dit verband echte eyeopeners¹⁹ – waren het occultisme en de nieuwe wetenschappen twee interessante wegen die hen konden helpen om het onzichtbare zichtbaar te maken. In 1915 voelde Van Doesburg zich net zo goed als Mondriaan aangetrokken tot de theosofie. Dat blijkt duidelijk uit het feit dat een van zijn eerste abstracte composities een kopie is van een illustratie uit Charles Webster Leadbeaters *Man Visible and Invisible* van 1902 (in 1903 in het Nederlands vertaald als *De zichtbare en onzichtbare mensch*). De titel is veelzeggend: *Het oorzakelijk lichaam van den adept* (ill. p. 123), dat wil zeggen van 'de man die het doel van het mens-zijn bereikt heeft – die meer dan mens is geworden'.

Terwijl Mondriaan zijn hele leven door de theosofie beïnvloed bleef, evolueerde Van Doesburgs denken mee met de veranderingen in wat men verstond onder 'vierde dimensie'. De ether of hyperruimte die de vierde dimensie voor de theosofische meesters Annie Besant en Charles Webster Leadbeater was, had te maken met de geest, het onzichtbare, de verborgen orde van het universum. Die werden vaak in verband gebracht met de ideeënwereld van Plato, voor wie de geometrie tot het sublieme behoort. Bijgevolg werden de drie dimensies die bij de waarneming horen, als triviaal beschouwd. Zo kwam er ruimte vrij voor vormen van meetkunde met n dimensies (voor de niet-euclidische meetkunde dus: de meetkunde van Riemann, die van Lobatsjevski en die van Poincaré), wat Van Doesburg probeerde te formaliseren in zijn *Tesseracten* of hyperkubussen (afb. 18).²⁰

Met zijn relativiteitstheorie (1916, vulgariseerd aan het begin van de jaren 1920), maakte Einstein van de tijd de vierde dimensie van de ruimte. Van Doesburgs *Aritmetische compositie* (1930; ill. p. 123) is een perfecte illustratie van dit continuüm waarin beide elementen onscheidbaar zijn en op elkaar inwerken. Dit

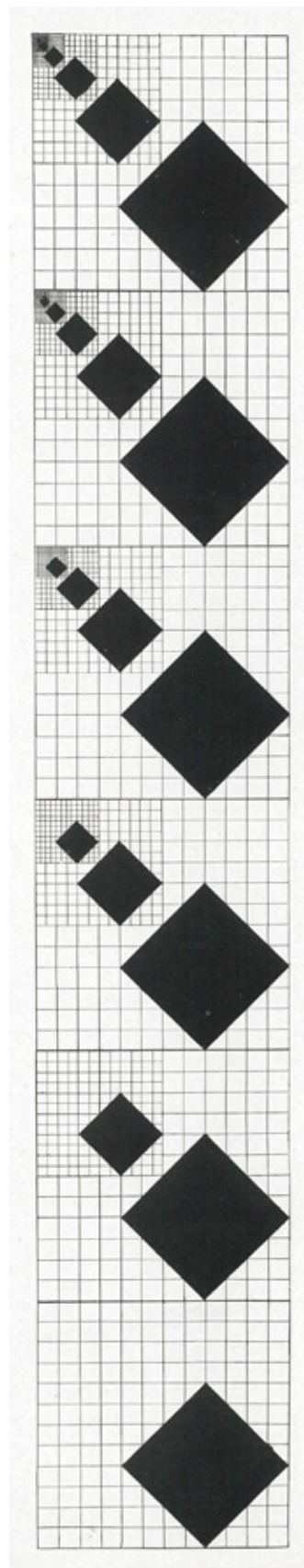


Afb. 18 Tesseract met pijlen, naar binnen gericht en tesseract met pijlen, naar buiten gericht, 1924-1925. Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam, VDA.

werk neemt op een complexere manier de structuur over van *Studie voor zes momenten in de ontwikkeling van vlak naar ruimte* (afb. 19) en van *Zes momenten in de ontwikkeling van vlak naar ruimte* (1926–1929). Dit laatste werk, door de kunstenaar geantedateerd, gebruikte hij als illustratie bij zijn artikel 'Film als reine Gestaltung' (Film als zuivere beelding) dat op 15 mei 1929 in het tijdschrift *Die Form* verscheen. Het beeldvlak van deze compositie is verdeeld in witte en grijze vierkanten in de verhouding 3:6:12:24. Over deze vlakken zijn diagonaal vier zwarte vierkanten geplaatst waarvan de oppervlakte steeds met een viervoud vermenigvuldigd wordt. Beide progressies, die van de achtergrond en die van het motief, hangen samen, maar het geheel kan enerzijds gelezen worden als een opwaartse beweging van zowel de zwarte als de witte en grijze vierkanten, en anderzijds als het geleidelijk vergroten van de achtergrondvierkanten in tegengestelde zin: van een grijs vierkantje links boven tot een wit vierkant dat het hele doek beslaat. Hier is dus geen sprake van een 'tijdpijl', maar, geheel in overeenstemming met de theorie van Einstein, van een ruimte die in haar geheel open staat op het oneindige.

In het manifest van de 'art concret' dat Van Doesburg in 1930 publiceerde, heet het dat 'de techniek mechanisch dient te zijn, dat wil zeggen exact, anti-impressionistisch', zonder de minste oneffenheid. *Aritmetische compositie* beantwoordt perfect aan dat verlangen naar een factuur die even precies als anoniem is. De neutrale kleuren waartoe het werk conform de nieuwe, vereiste soberheid beperkt blijft, geven aan dat het louter om het intellectuele gaat, zoals verder in het manifest te lezen staat: 'Schilderkunst is een middel om het denken zichtbaar te maken: elk schilderij is een kleurgedachte.'

Door zijn groeiende belangstelling voor de relativiteitstheorie van Einstein, die ingaat tegen het idee van een tijdloze orde in het universum, verwijderde Van Doesburg zich op esthetisch vlak steeds verder van



Afb. 19 *Zes momenten in de ontwikkeling van vlak naar ruimte*, 1926–1929. Kröller-Müller Museum, Otterloo.

Mondriaan. Dat betekende niet dat hij het bestaan van een universele harmonie in twijfel trok, wel dat die in zijn ogen nu diende begrepen te worden in het licht van het wetenschappelijk overtuigender concept 'ruimte-tijd'. Daarom verweet hij Mondriaans schilderkunst haar klassieke, statische evenwicht. In nummer 25 van jaargang 1927 van het tijdschrift *Vouloir* antwoordde Mondriaan hem dat 'het neoplasticisme alleen maar klassiek is omdat het de echte en zuivere uiting is van het kosmische evenwicht dat wij niet kunnen loslaten zolang wij "mensen" zijn'. Maar de nieuwe wetenschappelijke theorieën van die periode betwisten juist dat men toegang zou kunnen hebben – ook niet door intuïtie, zoals Mondriaan beweerde – tot de harmonieuze relaties en de onveranderlijkheid die kenmerkend zijn voor dit kosmische evenwicht.

Het is geen toeval dat de reeds vermelde bijdrage over film van Theo van Doesburg in nummer 5 van *De Stijl* uit 1923 gevolgd wordt door een tekst van Henri Poincaré. Volgens Poincaré was objectieve wetenschappelijke kennis niet mogelijk en was deze slechts iets wat specialisten op een bepaald moment overeenkwamen in functie van de beschikbare meet-instrumenten en van de gehanteerde wiskundige begrippen. In *Valeur de la Science* (1905) stelde hij de vraag of 'de harmonie die het verstand in de natuur denkt te ontdekken, wel buiten dit verstand bestaat. Allicht niet: een realiteit kan nooit volledig onafhankelijk zijn van de geest die haar bedenkt, ziet of voelt. Als een dermate uitwendige wereld toch zou bestaan, zou hij absoluut ontoegankelijk zijn.'²¹ Daarmee was elke grond weggenomen voor de 'nieuwe visie' van Mondriaan, dat wil zeggen voor de mogelijkheid van een plastisch equivalent van een onveranderlijke en universele orde.

Fascinerend aan *De Stijl* is dat deze moderne beweging een niet aflatende evenwichtsoefening is tussen de zekerheden van het verleden, waar het neoplasticisme bij aansluit, en de verschuivingen van het elementarisme, dat steunt op de relativiteitstheorie als een van de eerste elementen waardoor twijfel en onzekerheid een prominente plaats kregen in het wetenschappelijke denken. Enerzijds is er de rustige,

contemplatieve kracht van Mondriaan voor wie kunst de ultieme religie van de toekomst was, anderzijds de dynamiek van de auto-organisatie bij Van Doesburg, waarin orde en chaos samen 'levensvormen' creëren die in overeenstemming zijn met de evolutie van de wetenschappelijke inzichten. Van Doesburgs vroege dood – hij was pas 48 – heeft zijn zoektocht abrupt afgebroken.

Hoe dan ook, vraagt Edgar Morin zich af: 'Heb je niet een eerste fundamentele kennis verworven als je beseft dat kennis niet door een fundament kan worden veiliggesteld? Moeten we bijgevolg de architecturale metafoor, met de centrale rol van het begrip "fundament" daarin, niet inruilen voor de muzikale metafoor van een opbouw in beweging die precies in die beweging zijn bestanddelen omvormt? Moeten we ook de kennis van de kennis niet zien als *opbouw in beweging* [gecursiveerd door de auteur]?'²² En is het niet precies dat wat Van Doesburg met zijn *Constructions espace-temps* probeerde duidelijk te maken?

VOETNOTEN

1. Piet Mondriaan, 'Dialogo over de nieuwe beelding', in *De Stijl* 2 (maart 1919), nr. 5, p. 52. (http://sdrclib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/2/5/pages/52.htm). De aangehaalde zinnen staan dicht bij Van Doesburgs door de theosofie geïnspireerde werk *Het oorzakelijk lichaam van den adept* (afb. xx), dat verder in deze bijdrage aan bod komt.
2. Tuijn 2003.
3. Zijn geboortenaam was Christian Emil Marie Küpper.
4. François Morellet, 'Dr. De Stijl and Mr. Bonset', in Lemoine 1990, pp. 180–181.
5. Theo van Doesburg, 'Contre les artistes imitateurs', in *De Stijl* 5 (juni 1922), nr. 6, p. 96.
6. *De Stijl* 7 (1926), nr. 73/74, pp. 29–30. Polano 1979.
7. In de lijn van de 'complexe epistemologie' die Edgar Morin ontwikkelt in zijn zesdelige werk *La Méthode: La Nature de la Nature* (deel 1), *La Vie de la Vie* (deel 2), *La Connaissance de la Connaissance* (deel 3), *Les Idées* (deel 4), *L'Humanité de l'Humanité* (deel 5), *Ethique* (deel 6), Parijs 1977–2006.
8. Uit 'De stijl der toekomst', een in november 1917 in Leiden gehouden toespraak die werd gepubliceerd in zijn *Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst*, Amsterdam 1919, p. 61.
9. Met dank aan mevrouw Wies van Moorsel, die me een fotokopie bezorgde van de eigenhandige, in het Frans opgestelde, autobiografische notities van Nelly van Doesburg. In haar boek (Moorsel 2000) vat mevrouw Van Moorsel kort samen wat Nelly zelf hierover in haar uiterst pittige stijl vertelt: '[...] om duidelijk te maken dat ze kunstenaars waren, kleedden veel kunstenaars in Weimar zich zo extravagant mogelijk. [...] vrouwen zagen af van elke vorm van opmaak. Does vond die houding vreselijk en besloot terstond het tegenovergestelde te doen. Ik moest me uitdrukkelijker opmaken dan ik gewend was, en om ze helemaal te jennen kocht hij voor zichzelf een bolhoed (afb. 2). Het mocht niet baten. De sfeer in Weimar maakte hem zo boos, dat hij tot de slotsom kwam dat de goede oude stad een stevige dada-kuur nodig had.'
10. Theo van Doesburg, *Wat is dada???????*, Den Haag 1922, pp. 5 en 11. (https://nl.wikisource.org/wiki/Theo_van_Doesburg/Wat_is_Dada%3F)
11. In *Après le cubisme*, Parijs 1918, keren Ozenfant en Le Corbusier zich tegen de zuivere abstractie omdat deze het gratuite zou hebben van de geometrische ornamenten van een tapijtdecor.
12. Meer over de structureren van glasramen en vloeren in Allan Doig, 'Les transformations géométriques et leur signification dans les premières œuvres néo-plastiques de Van Doesburg', in Lemoine 1990, pp. 132–139.
13. Rosalind Krauss, 'Grids, You Say' in *Grids: Format and Image in 20th-Century Art* (tent.cat.), New York 1979.
14. Hoek 2000, p. 292.
15. Hoek 2000, nr. 554, p. 201. Over de interactie met de muziek in het algemeen, zie ook Gladys Fabre, 'A Universal Language for the Arts: Interdisciplinarity as a Practice, Film as a Model', in Leiden en Londen 2009, pp. 46–57.
16. Hans Richter, 'Chevalet-Rouleau-Film', in *Magazine of Art*, februari 1952, aangehaald in de brochure bij de dvd *Dada Cinéma*, Parijs 2005, p. 9.
17. Meer over de invloed van de abstracte film op de grafische vormgeving in Leiden en Londen 2009, pp. 46–57.
18. Te vermelden publicaties van Moholy-Nagy zijn het in 1921–1922 geschreven scenario van *Dynamik der Großstadt*, een film die nooit gedraaid werd; *Malerei, Photographie, Film* (Bauhausbücher nr. 8, 1925); haast alle artikelen van het tijdschrift *Telehor* 1–2 (Brno, februari 1936); en een aantal artikelen in het Hongaars in het tijdschrift *Korunk* (Kolozsvár 1931). De *Licht-Raum-Modulator*, een kinetische sculptuur waaraan hij werkte van 1922 tot 1930, getuigt van zijn zoeken naar een synthese van een mechanisch roterende sculptuur, de ruimte en de beweging van het licht.
19. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge (MA) 1983 en 'Modern Art and the Invisible: the Unseen Waves and Dimensions of Occultism and Science', in Veit Loers (red.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, 1900–1915* (tent. cat.), Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Stuttgart 1995.
20. Het is mogelijk dat zijn schetsen van de *Tesseracten* geïnspireerd zijn op de reproductie van een vierdimensionale kubus op p. 182 van Maurice Boucher, *Essai sur l'hyperespace: le temps, la matière, et l'énergie*, Parijs 1903. Uit een door Marek Wieczorek ontdekte brief van 7 juni 1918 van Vantongerloo blijkt dat deze kunstenaar en Van Doesburg dit boek kenden. Zie Marek Wieczorek, 'Tussen beeldhouwkunst en schilderkunst: Georges Vantongerloo in dialoog met het oneindige', in Gent 2013, pp. 26–32.
21. Henri Poincaré, *La Valeur de la Science*, Parijs 1905, p. 11.
22. Edgar Morin, *La Méthode. La Connaissance de la Connaissance* (deel 3), Parijs 1986, p. 16.



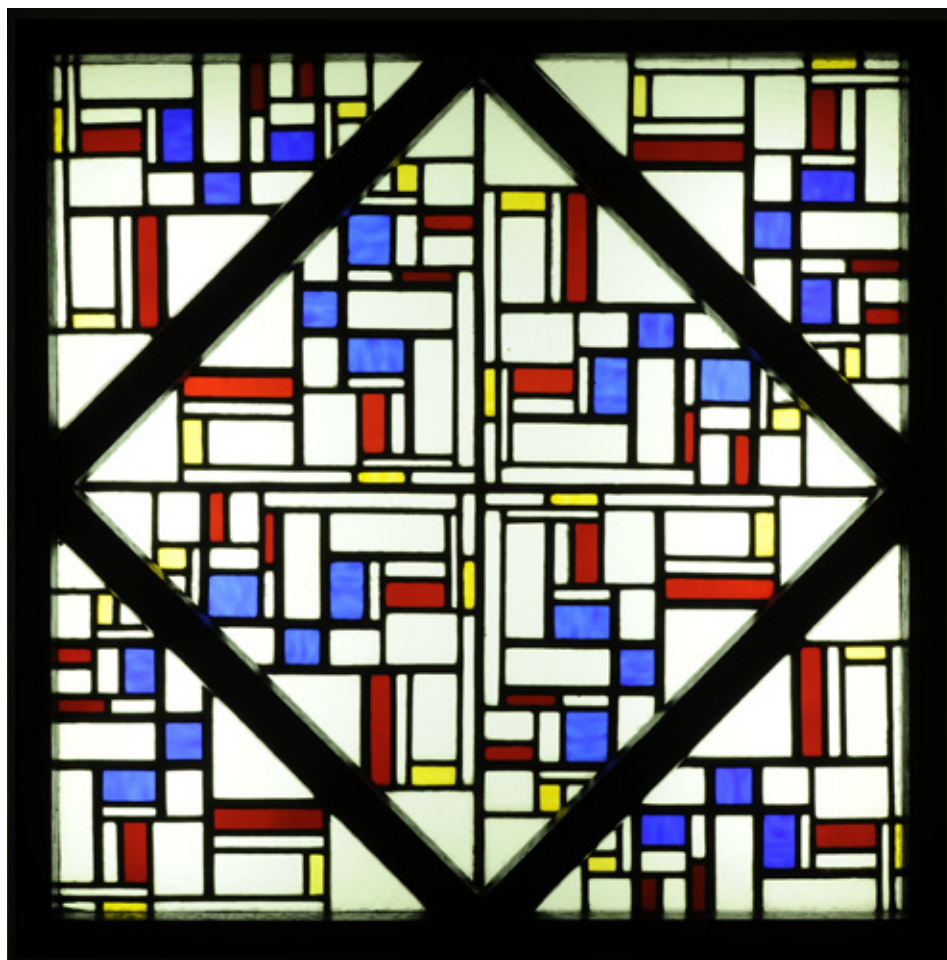
ND DE STIJL

ANTHOLOGIE 1917-22



¹ THEO VAN DOESBURG
Het oorzakelijk lichaam van den adept, 1915

Olieverf op doek; 32 x 32 cm
Courtesy Galerie Gmurzynska AG

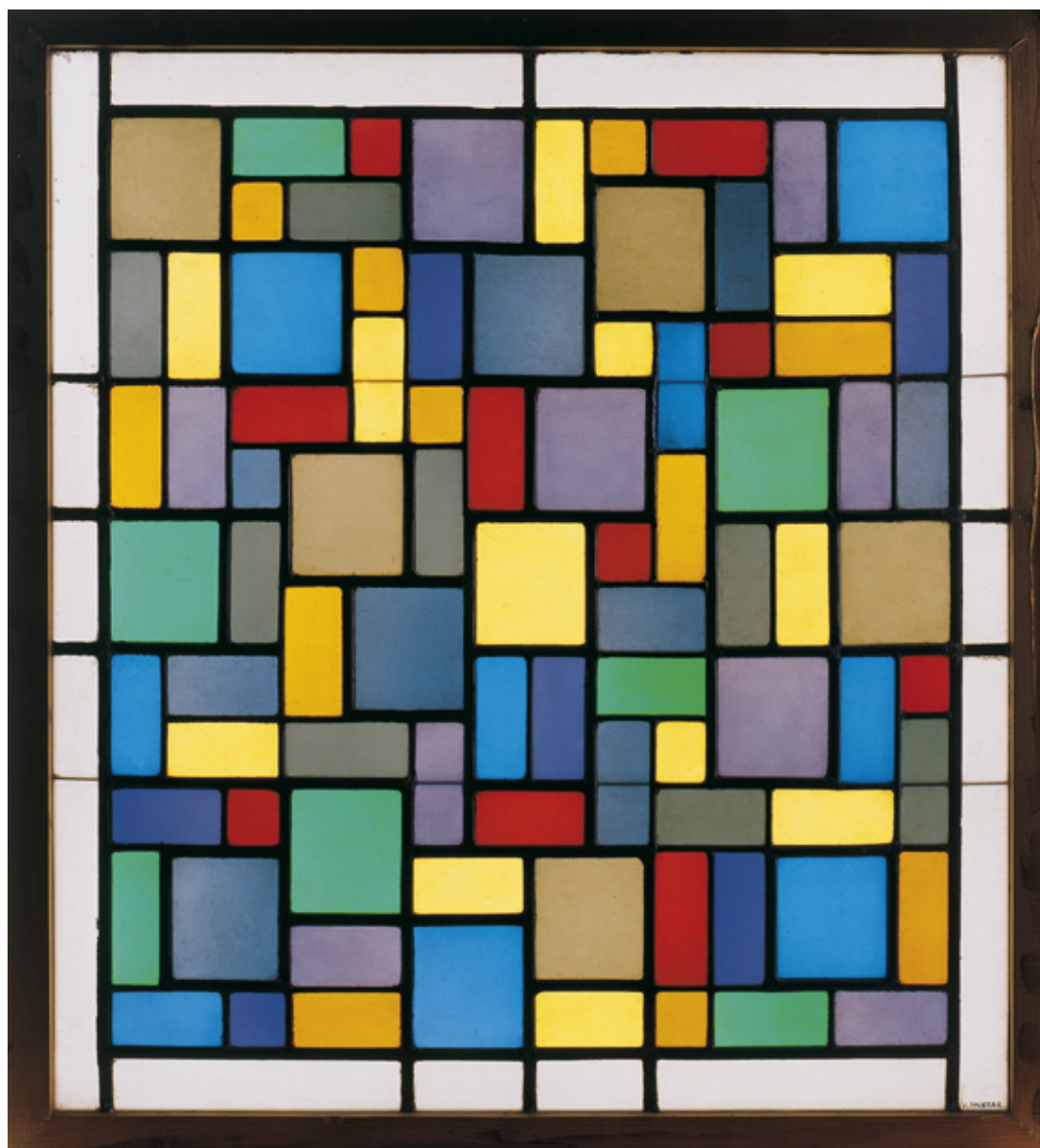


² **THEO VAN DOESBURG**

Compositie III, 1917

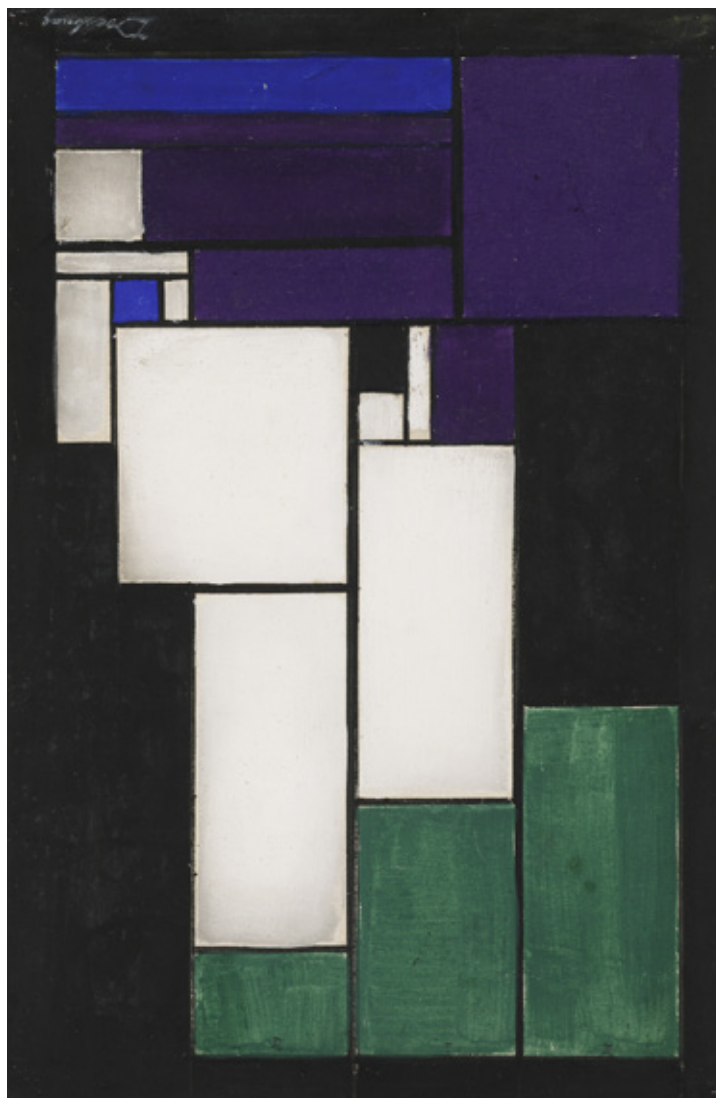
Glas-in-lood, hout; 48,7 x 45,2 cm

Loan Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE),
on loan to Museum De Lakenhal, Leiden. Inv. B 1318



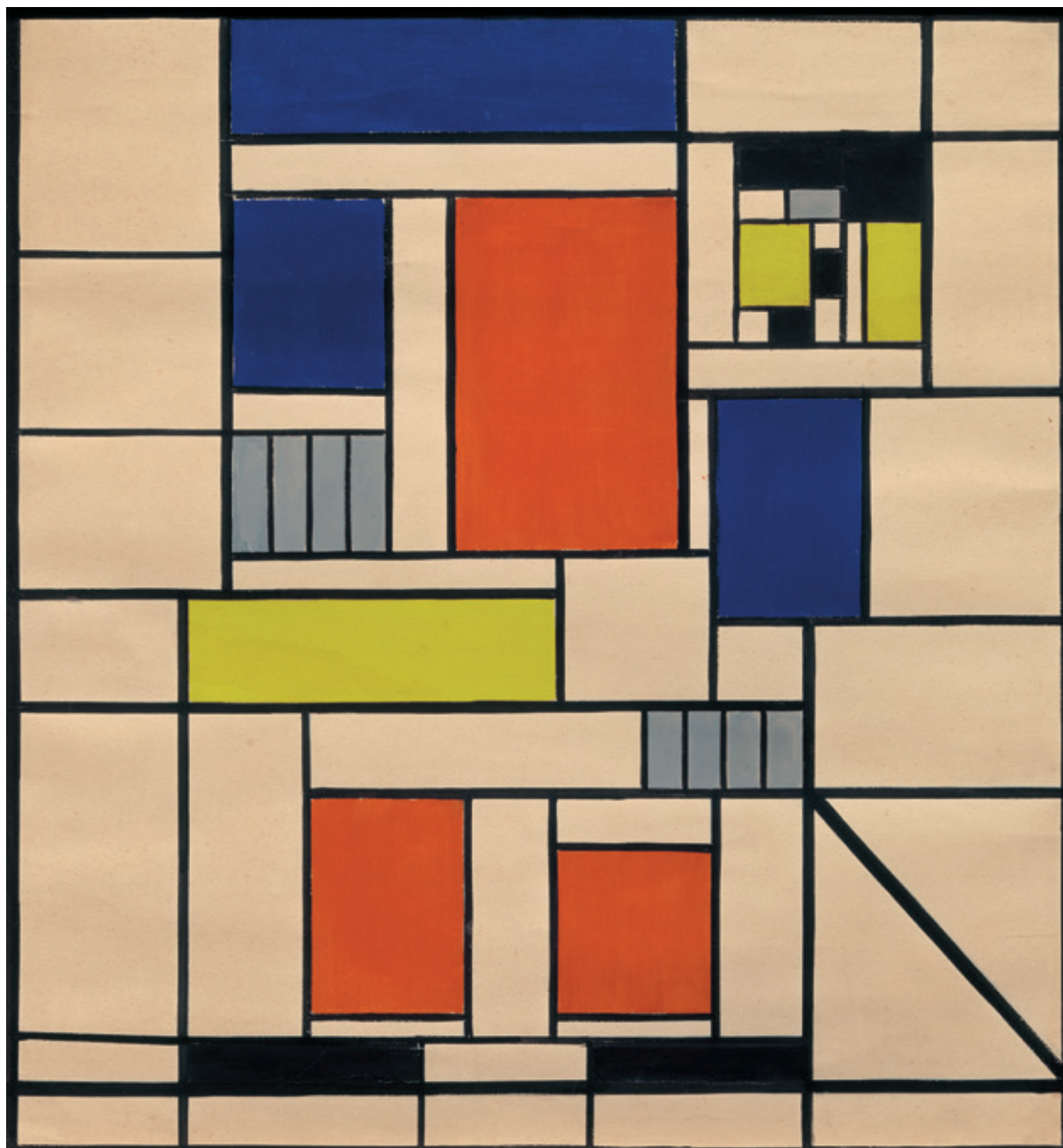
³ **VILMOS HUSZÁR**
Zonder titel, 1917

Glas-in-lood; 68 x 61 cm
Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Straatsburg. Inv. 55.005.8.1



4 THEO VAN DOESBURG
Vrouwenkop, ca. 1917

Gouache op papier; 36,7 x 24,6 cm
Szépművészeti Múzeum Boedapest. Inv. K.72.1



⁵ **THEO VAN DOESBURG**
De Spitter, 1921

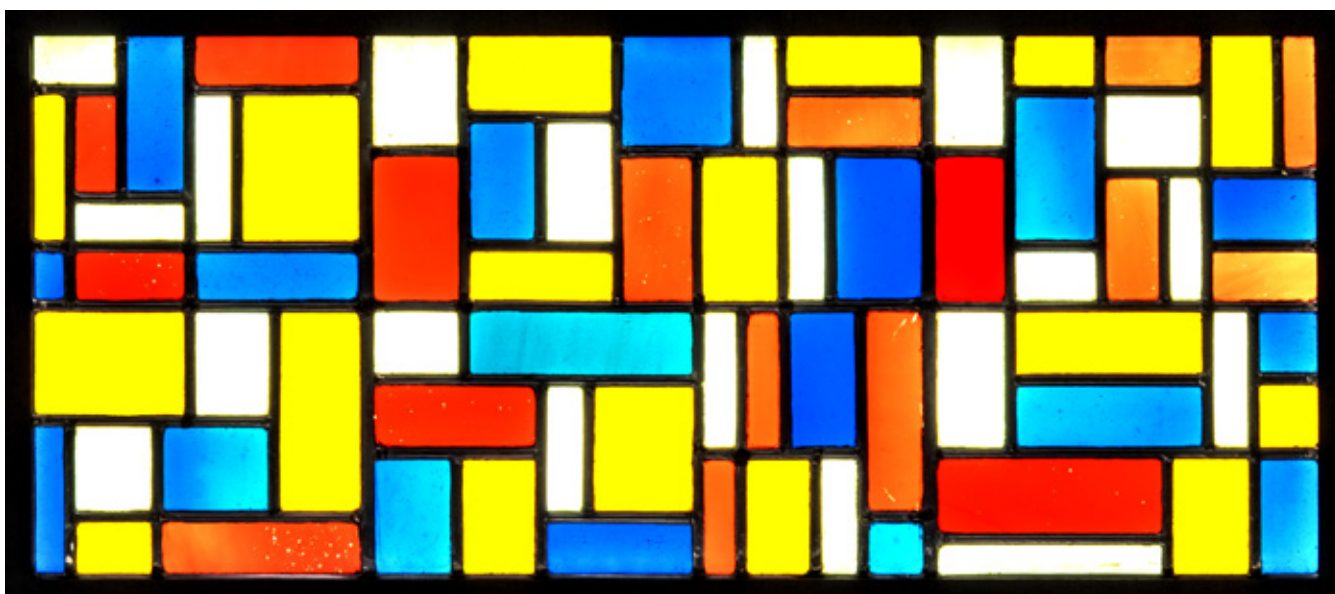
Gouache op papier; 75 x 70 cm
Privécollectie



6 THEO VAN DOESBURG
Compositie VIII, 1918–1919

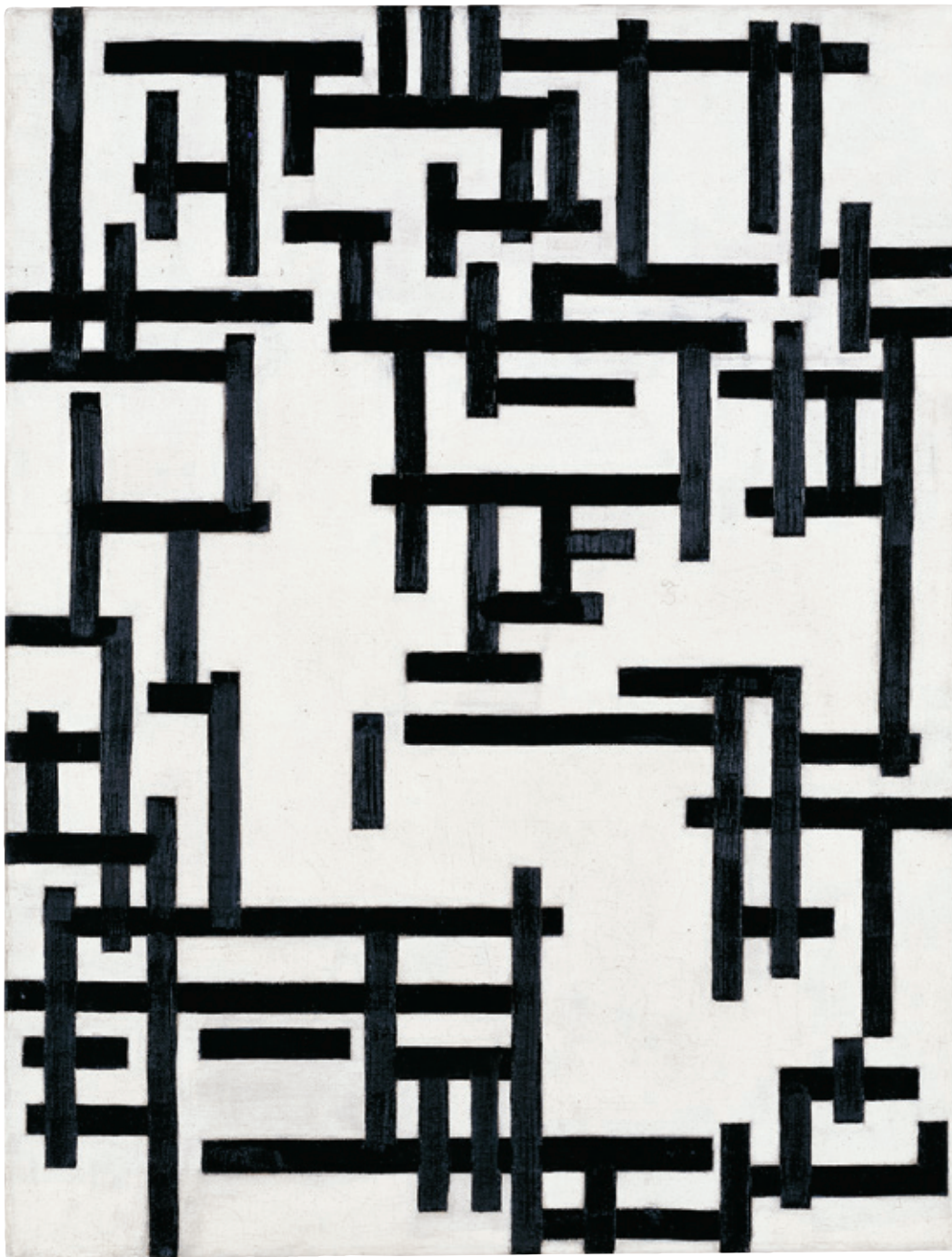
Glas-in-lood; 34,5 x 81,5 cm

Loan Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE),
on loan to Museum De Lakenhal, Leiden. Inv. B 1273



7 THEO VAN DOESBURG
Compositie VIII, 1918

Glas-in-lood; 34 x 80,5 cm
Courtesy Galerie Gmurzynska AG



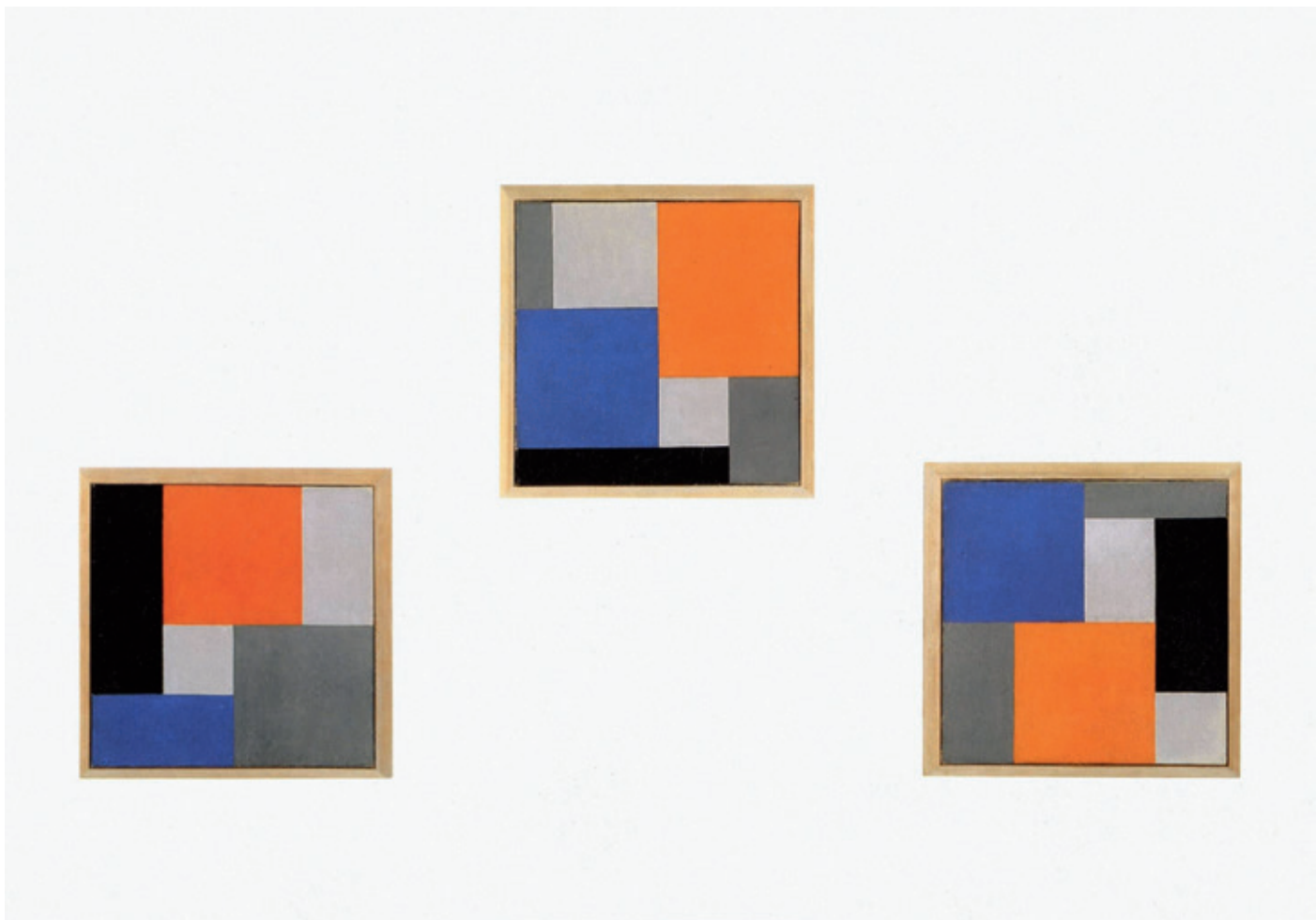
⁸ **THEO VAN DOESBURG**
Compositie XIII (Vrouw in atelier)*, 1918

Olieverf op doek; 51 x 39,5 cm
Kunstmuseum Winterthur



9 **THEO VAN DOESBURG**
Compositie (zittende figuur), 1918

Olieverf op doek; 48,5 x 33,5 cm
Gemeentemuseum den Haag, bruikleen Triton Collection Foundation



¹⁰ **THEO VAN DOESBURG**
Compositie XVIII in drie delen*, 1920

Olieverf op doek, drie doeken, elk 35 x 35 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



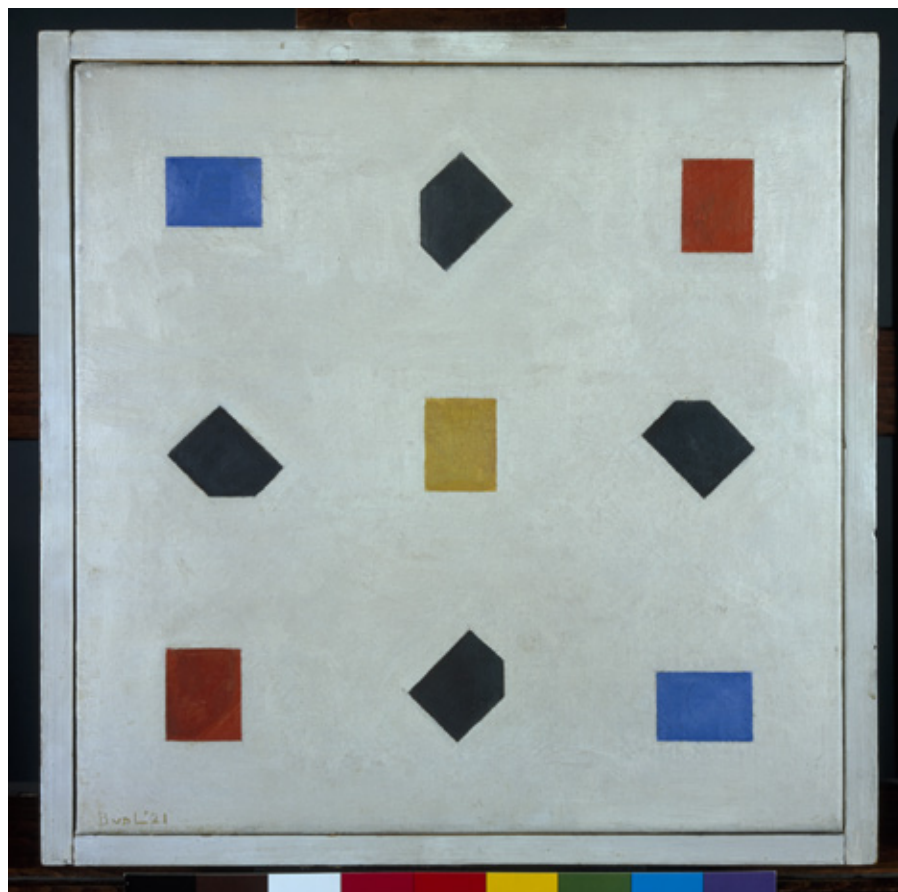
¹¹ **THEO VAN DOESBURG**
Compositie XXII, 1922

Olieverf op doek; 45,5 x 43,3 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven. Inv. 94



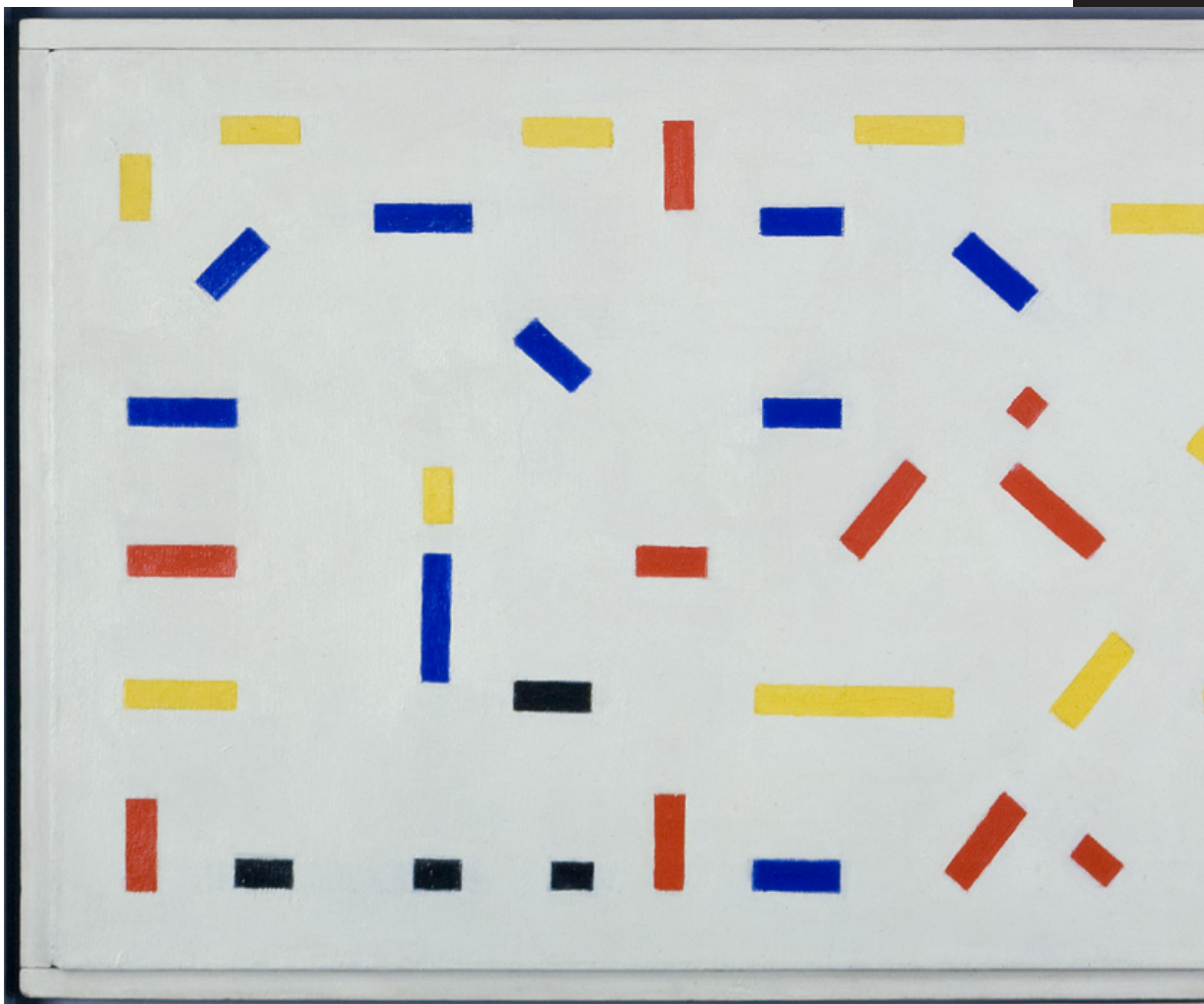
¹² **BART VAN DER LECK**
Studie voor een berglandschap met mijnndorp, 1917

Gouache op papier; 111 x 146 cm
Courtesy Galerie Gmurzynska AG



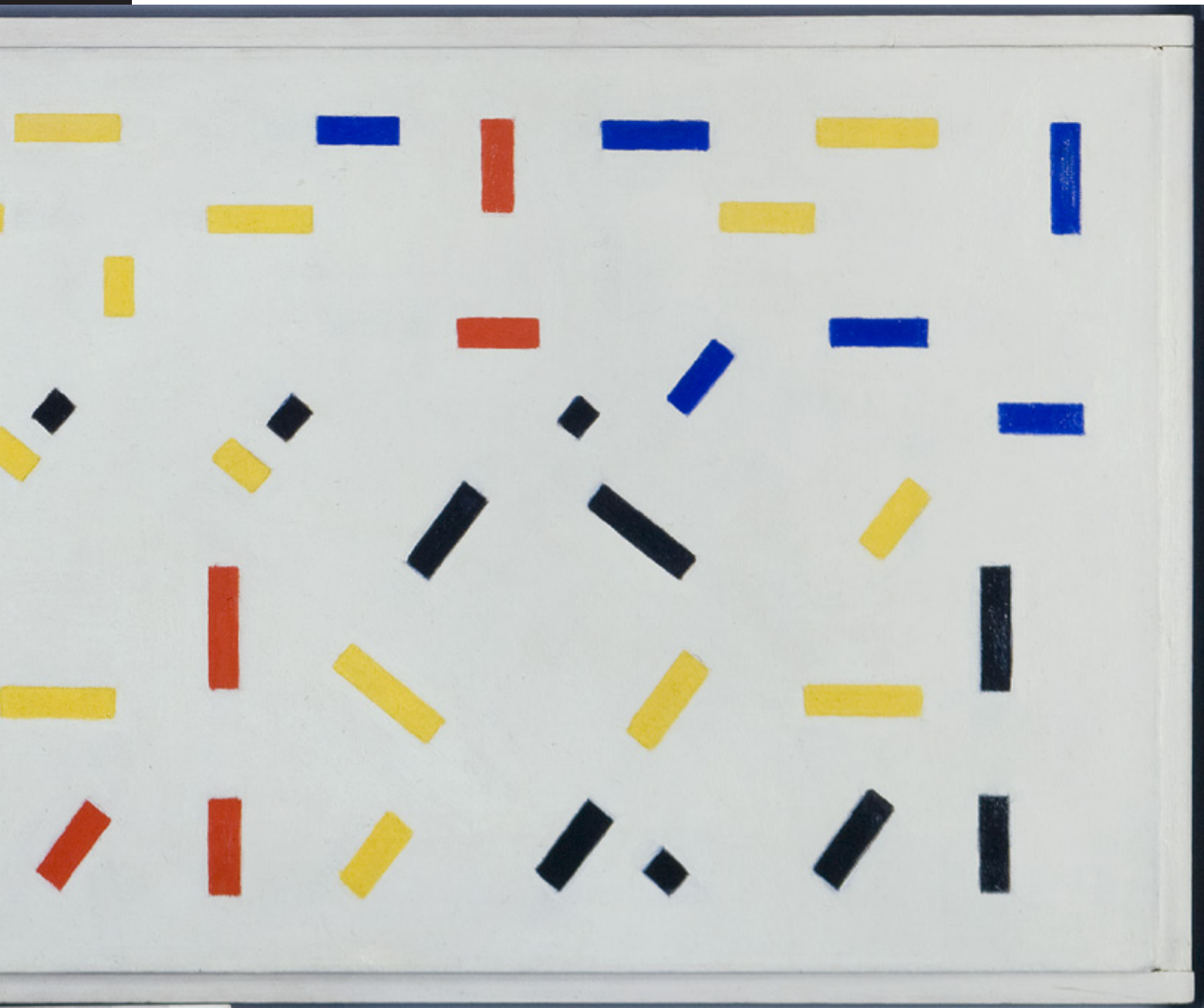
¹³ **BART VAN DER LECK**
Compositie '18 - '21, 1921

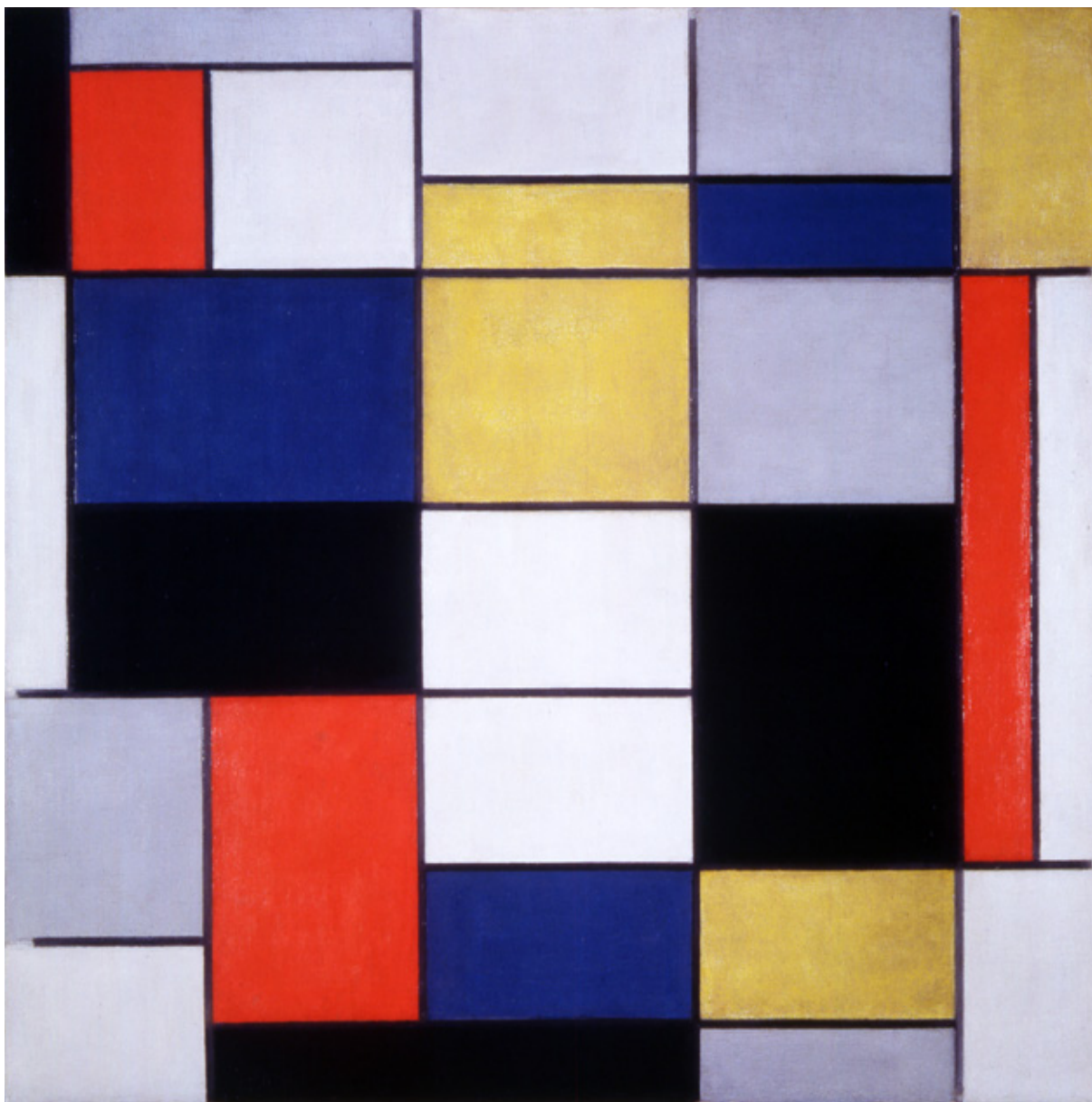
Olieverf op doek; 42,5 x 42,5 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 26344



¹⁴ **BART VAN DER LECK**
Compositie 1917 nr. 6, 1917

Olieverf op doek; 59 x 147 cm
Collectie Ellen en Jan Nieuwenhuizen Segaar, Antwerpen



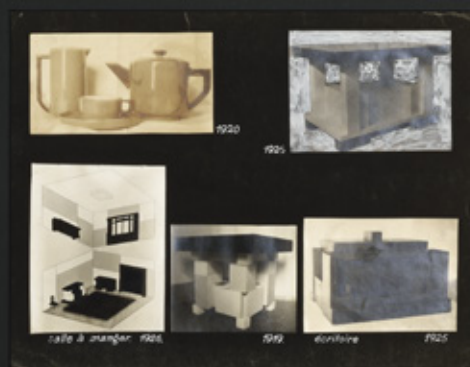
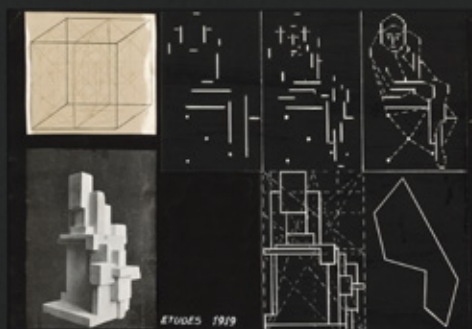
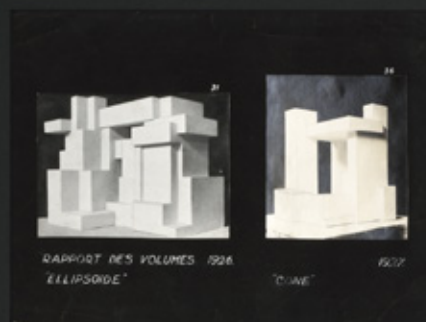


¹⁵ **PIET MONDRIAAN**

Grote compositie A met zwart, rood, grijs, geel en blauw, 1919-1920

Olieverf op doek; 91 x 91 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Inv. 5519



16 GEORGES VANTONGERLOO
Collages, 1919-1927

Foto's en schetsen opgehoogd met gouache op papier; 62 x 76 cm
Courtesy Galerie Gmurzynska AG



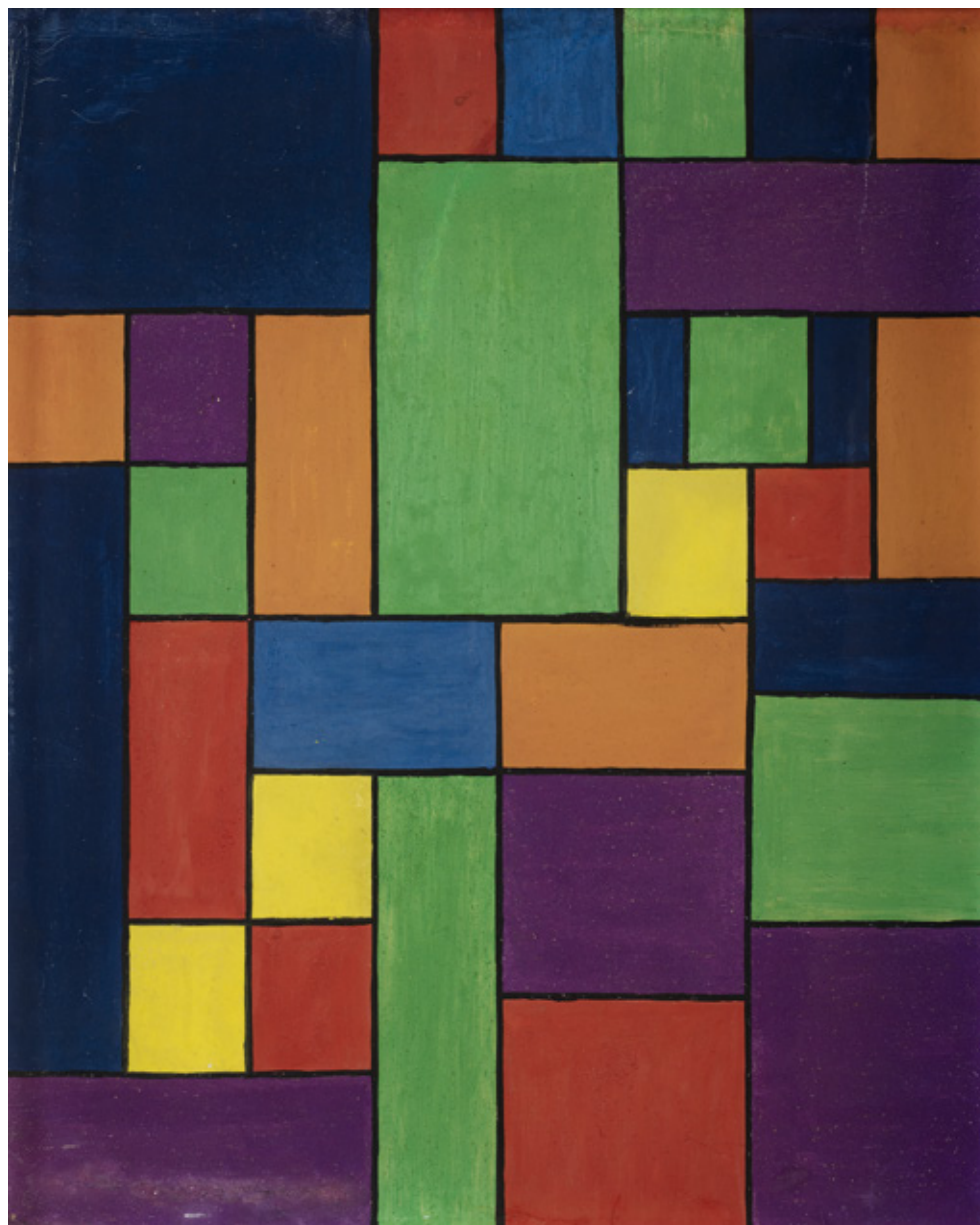
17 **GEORGES VANTONGERLOO**
Constructie in de bol 2, 1918

Cement, wit geschilderd; 33 x 25 x 25 cm
Museum Brugge, Groeningemuseum, Brugge. Inv. 1996.GRO0029.XXXI



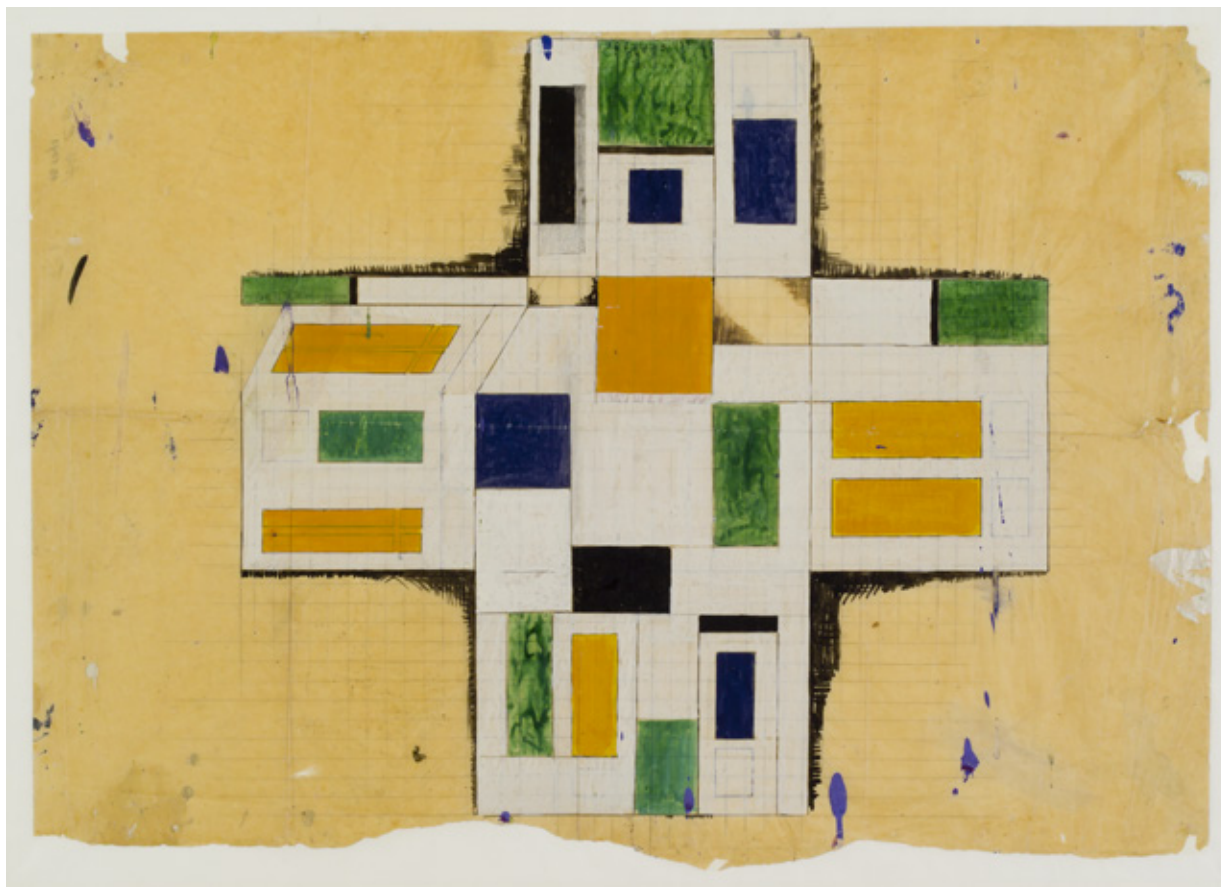
¹⁸ **GEORGES VANTONGERLOO**
Kleine triptiek, 1921

Olieverf op paneel; 13 x 26 x 6 cm open, 13 x 13 cm gesloten
Privécollectie



19 **GEORGES VANTONGERLOO**
Studie I, Brussel, 1920

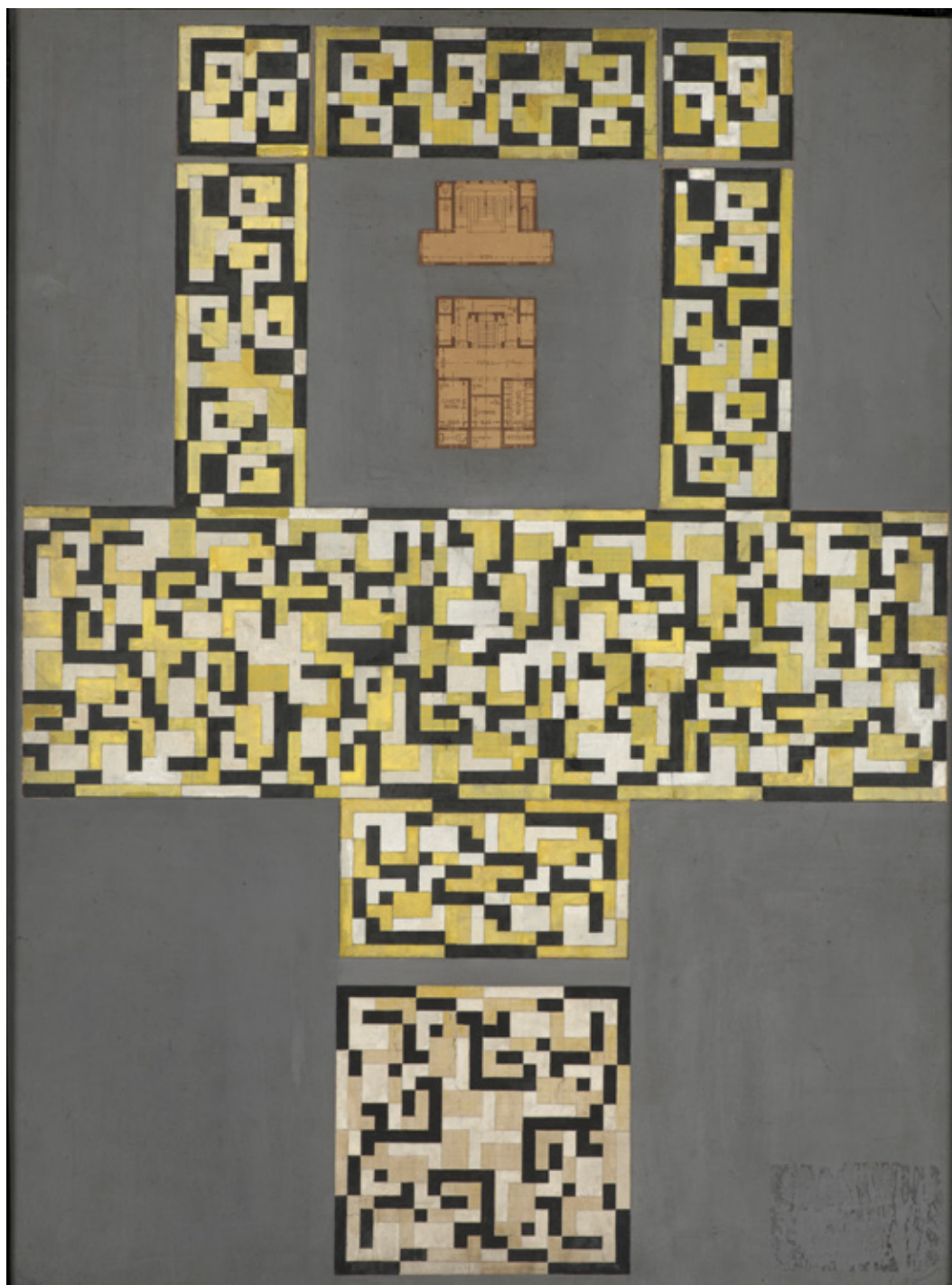
Temperaverf op papier op karton; 62,5 x 50,5 cm
Mu.ZEE, Oostende. Inv. K002113A



²⁰ **THEO VAN DOESBURG**

Ontwerp voor een kamer in het huis van Bart de Ligt, 1919-1920

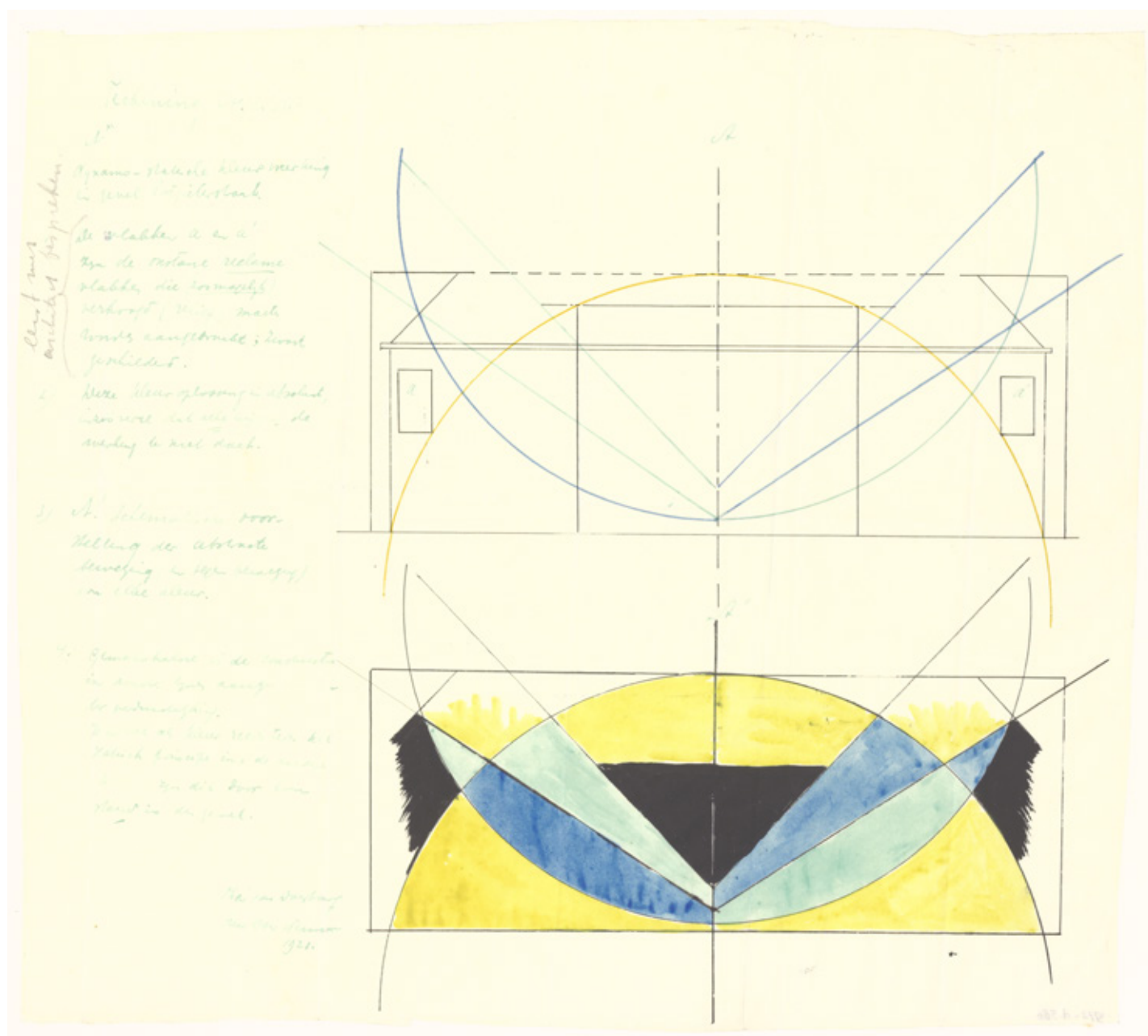
Potlood, Oost-indische inkt en gouache op transparant papier; 61 x 43 cm
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Inv. DOES AB5093



²¹ **THEO VAN DOESBURG**

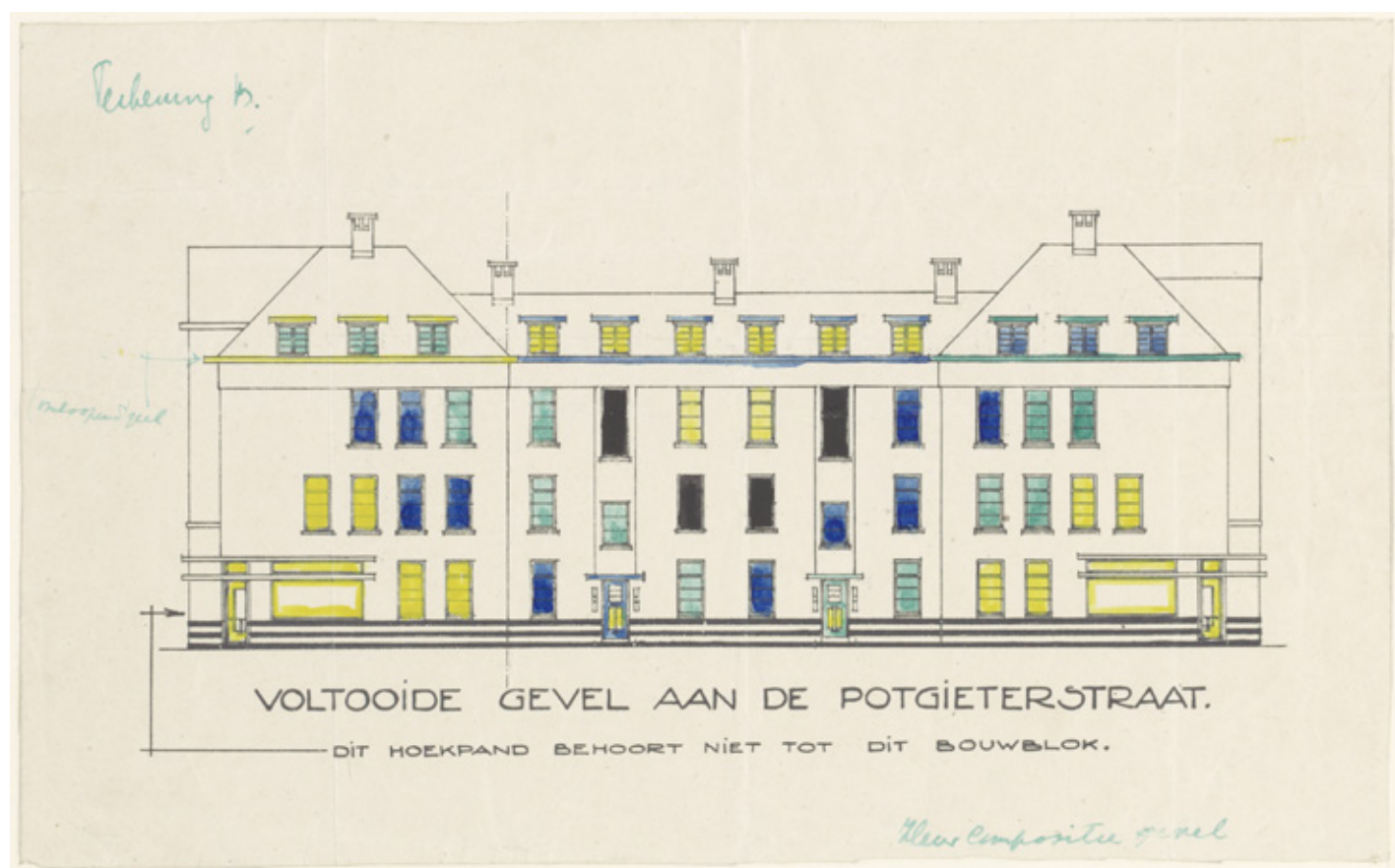
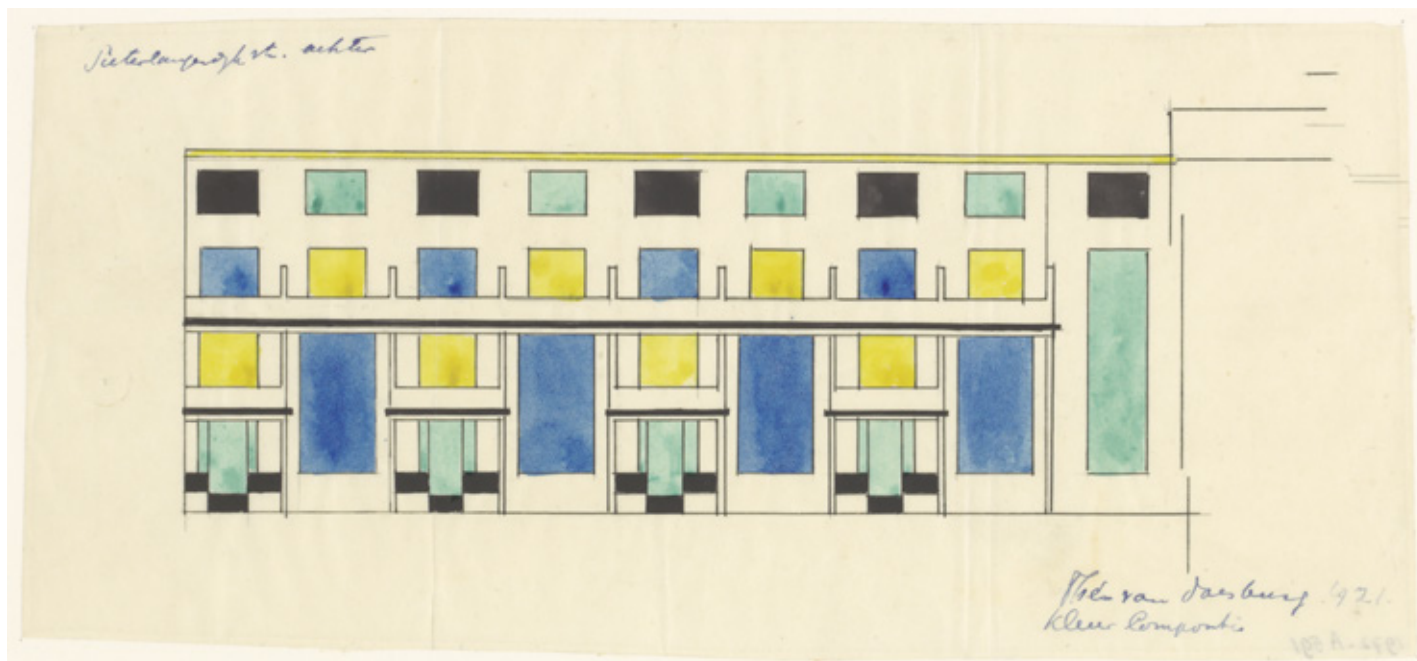
Ontwerp tegelvloer voor entree en hal van
Vakantiehuis de Vonk in Noordwijkerhout, ca. 1918

Gouache op papier; 98 x 73,5 cm
Loan Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE),
on loan to Museum De Lakenhal, Leiden. Inv. B 1326



22 **THEO VAN DOESBURG**
Kleurenschema voorgevel Potgieterstraat (blok VIII).
Tekening A en A', 1921

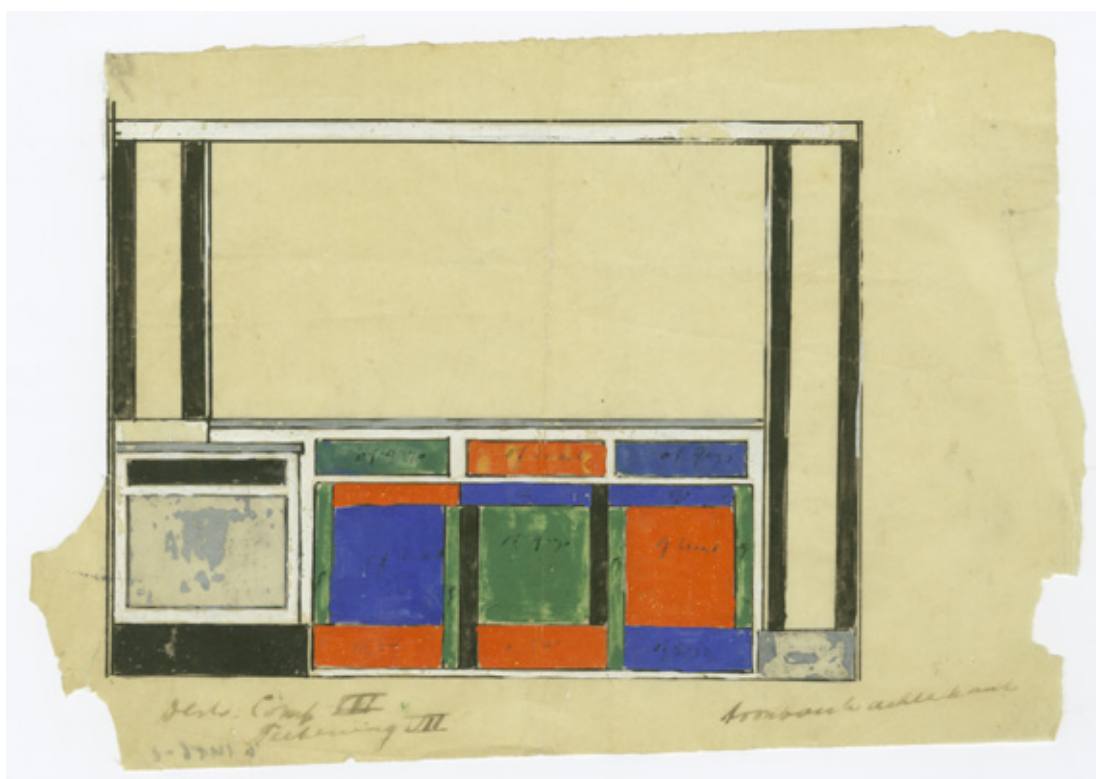
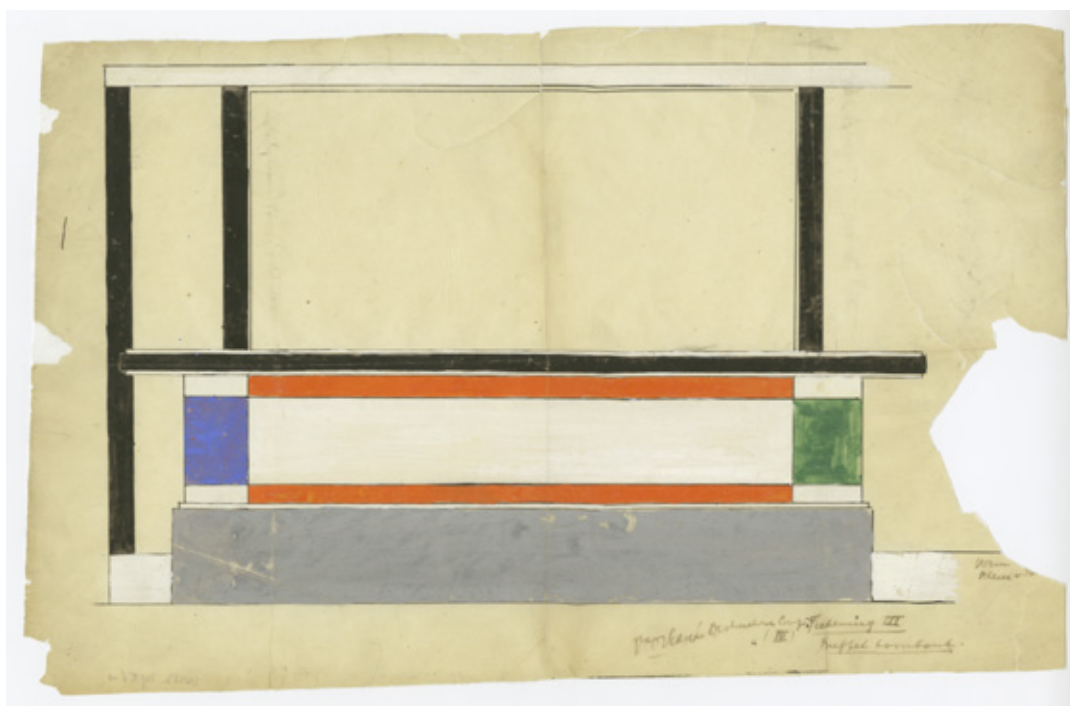
Oost-Indische inkt en gouache op papier; 29,1 x 32,4 cm
Fondation Custodia, Collectie Frits Lugt, Parijs. Inv. 1972-A.586



23 THEO VAN DOESBURG

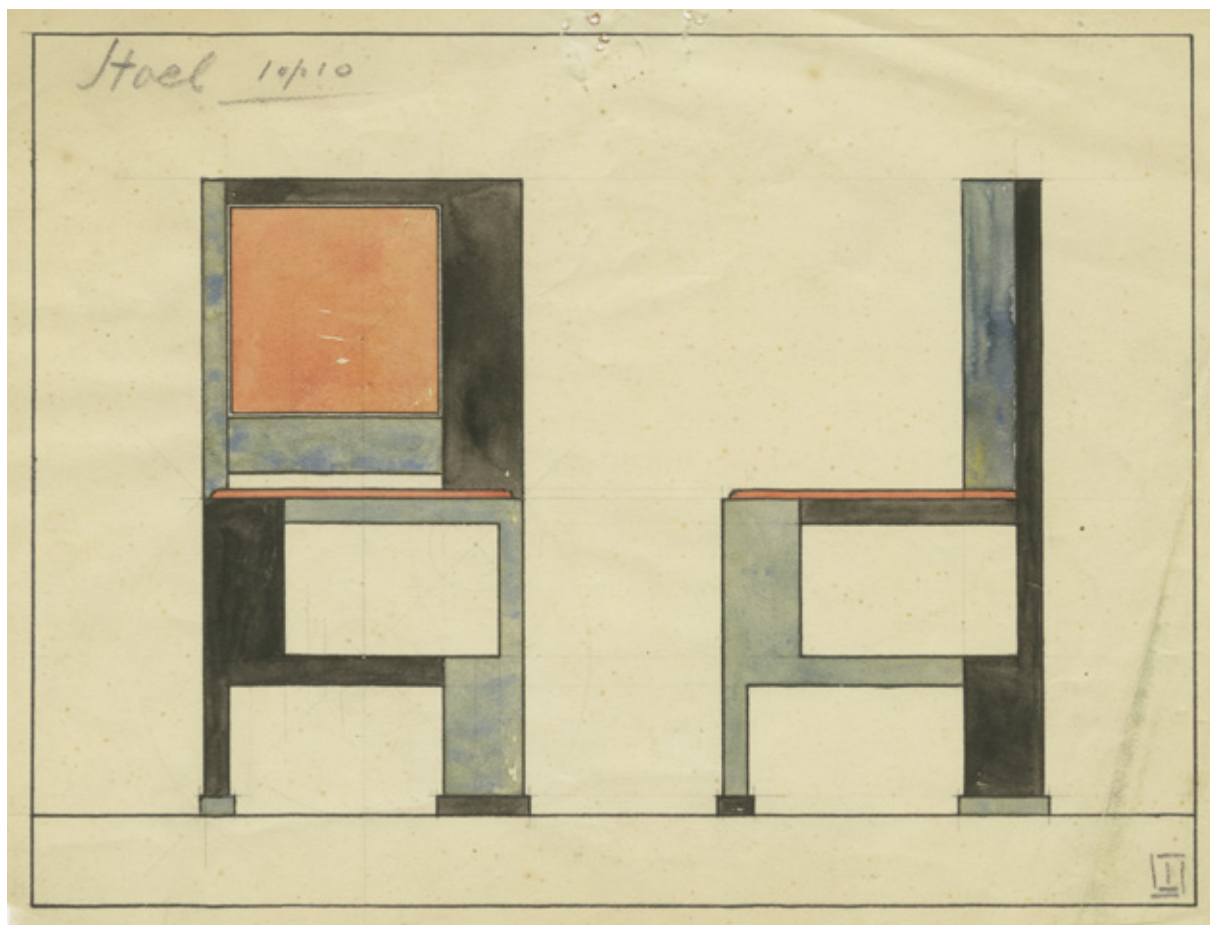
Kleurontwerp achtergevel Pieter Langendijkstraat (blok VIII)
en voorgevel Potgieterstraat (blok VIII), 1921

Potlood, Oost-Indische inkt en gouache op papier; 12 x 26,3cm /
gouache op lichtdruk; 15,8 x 25,6 cm
Fondation Custodia, Collectie Frits Lugt, Parijs. Inv. 1972-A.591 en 1972-A.593



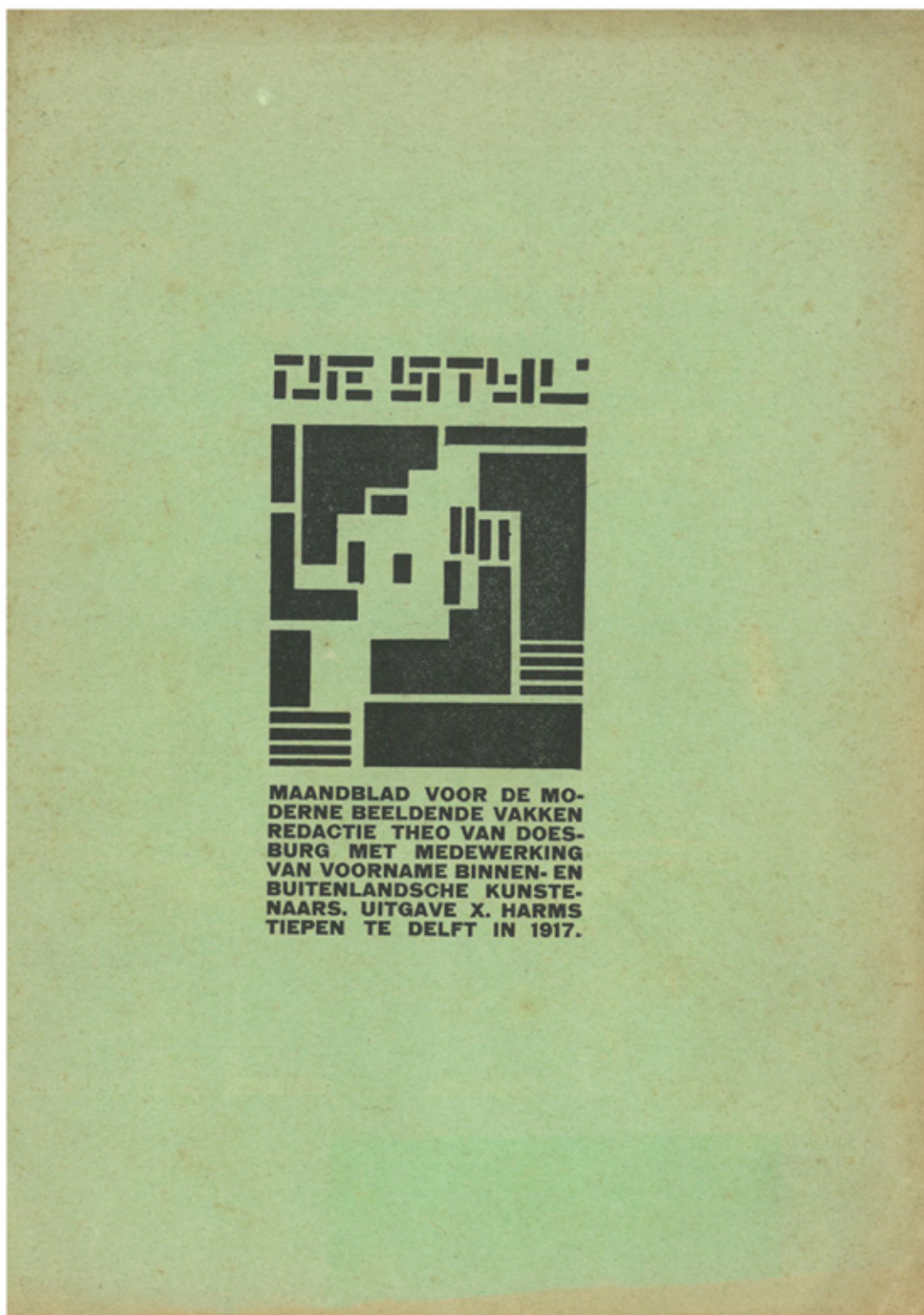
²⁴ **THEO VAN DOESBURG**
Destructieve compositie III, tekening VI / VII, 1918

Oost-indische inkt en gouache op transparant papier; 25,5 x 40 cm / 14 x 20 cm
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Archief Wils 1456



25 **THEO VAN DOESBURG**
Kleurontwerp stoel, 1918

Potlood en inkt op papier; 13,5 x 17,5 cm
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Archief Wils 1456



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.

26 THEO VAN DOESBURG, VILMOS HUSZÁR
Cover van het tijdschrift *De Stijl*, nr. 1, 1917

Drukwerk; 26 x 19,5 cm

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel



27 THEO VAN DOESBURG

Ontwerp affiche voor La Section d'Or, 1920

Oost-indische inkt, transparant papier op paneel; 65 x 62,5 cm
 Bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed aan BOZAR. Inv. AB4980



28 **THEO VAN DOESBURG**
Boogschutter, 1919

Gouache op papier; 31,7 x 22,3 cm
Szépművészeti Múzeum, Boedapest. Inv. K.93.9

DE
THEORIE VAN HET
SYNDICALISME
M^R CLARA WICHMANN
1920

29 THEO VAN DOESBURG

Boekomslag voor *De theorie van het syndicalisme*,
door Clara Wichmann, 1920

Drukwerk; 19 x 18 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. AB4979



Afb. 1 Theo van Doesburg, [I.K. Bonset], *La matière dénaturisée. Destruction 2*, 1923 (?).
Fries Museum, Leeuwarden.

Theo van Doesburg en dada

‘Zulke kameraden kunnen we goed gebruiken.’¹

Het internationale netwerk van Theo van Doesburg

Theo van Doesburg was een netwerker als geen ander. Daarvan getuigt ook zijn archief, dat door zijn derde echtgenote, de pianiste Nelly van Moorsel bijeen is gehouden en in 1981 aan de Nederlandse staat is geschonken. Het is gedigitaliseerd en toegankelijk gemaakt door het RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) in Den Haag. Uit een analyse van de bewaard gebleven correspondentie komt naar voren dat het netwerk van Van Doesburg in de periode dat hij het meest actief was als kunstenaar (1916–1930) ongeveer 180 personen telde. Van hen was meer dan de helft beeldend kunstenaar, architect of schrijver. Er waren zo’n twintig tijdschriftredacteurs, vijf uitgevers, vijf kunsthandelaars, vijf critici en vijf kunstverzamelaars bij.²

Van Doesburg bevond zich in een opvallend internationaal en kosmopolitisch gezelschap. Er werd veel gereisd en men verhuisde vrij gemakkelijk naar een ander land. In Van Doesburgs kennissenkring waren het vooral Russen en andere Oost-Europeanen, maar ook Belgen en Spanjaarden die zich in het buitenland vestigden. Daarbij is duidelijk dat Frankrijk – met name Parijs – en Duitsland verzamelplaatsen waren voor de internationale avant-garde van kunstenaars, critici en verzamelaars. Pas in de jaren 1930 kwam een uittocht uit Duitsland en de tocht naar de Verenigde Staten op gang.

Vanaf 1920 was meer dan de helft van Van Doesburgs contactpersonen werkzaam buiten Nederland, vanaf 1924 zelfs meer dan 70 procent, met steeds een

groot aandeel contacten in Duitsland en Frankrijk. Wat de nationaliteit van zijn kennissen betreft, vormden de Nederlanders nog wel de grootste groep: 28 procent was Nederlander. De Duitsers vormden met 21 procent de tweede groep, de Fransen vertegenwoordigden 13 procent, net als de Oost-Europeanen. De Italianen namen de vijfde plaats in met 7 procent, daarna kwamen de Belgen pas met 6 procent.

Ik zal me hier concentreren op Van Doesburg en zijn internationale contacten als dadaïst. Het is niet de bedoeling om dada als fenomeen in zijn geheel uitgebreid te behandelen. Van Doesburg maakte voor zijn dadaïstische literaire en beeldende werk gebruik van een schuilnaam: I.K. Bonset. Ook publiceerde hij onder de naam Aldo Camini essays. Hij hield daarmee een slag om de arm zodat zijn constructieve werk niet zou lijden onder zijn dadaliefde.³ Daarbij kwam nog dat de naam Theo van Doesburg al een pseudoniem was: bij zijn geboorte kreeg de kunstenaar de naam Christian Emil Marie Küpper. Hij koos er als jongvolwassene zelf voor om de naam aan te nemen van de man die zeer waarschijnlijk zijn echte vader was, Theodorus Doesburg.

De sociale component

Wanneer er wordt gesproken over kunstgeschiedenis en de achtergrond van beslissingen die kunstenaars nemen, wordt weleens de belangrijke rol van de sociale, gevoelsmatige component uit het oog verloren.⁴ Vriendschap en respect zijn soms belangrijker dan stijlverwantschap of carrière. Van Doesburg was voor veel mensen een lastig persoon om mee om te gaan. Hij was dominant en kon wispelturig zijn. Hij maakte veel ruzie, maar bleef zijn vrienden ook jarenlang trouw. Soms riep Van Doesburg als persoon een sterke

antireactie op, zoals bij de expressioniste Jacoba van Heemskerck. Zij schreef aan kunstimpresario Herwarth Walden over Van Doesburg op 2 maart 1916: 'Er ist ein sehr unsympatischer Mann' en waarschuwde hem om Van Doesburg niet te vertrouwen. Maar soms was de reactie op zijn uitgesprokenheid juist positief: de Belgische kunstenaar Michel Seuphor (pseudoniem van Fernand Berckelaers) beschreef jaren later de shock en de duw in de rug die Van Doesburgs lezing *Tot Stijl* in Antwerpen en zijn persoonlijkheid in de vroege winter van 1921 bij hem te weeg hadden gebracht. De Oostenrijkse dadaïst Raoul Hausmann beschouwde Van Doesburg en zijn vrouw als 'ganz moderne, sogar mondäne Menschen'.⁵

Dada: internationaal, speels en besmettelijk

Dat dada een internationaal fenomeen was dat met diverse avant-gardestromingen vervlochten was, zal de *moderne, mondäne* Van Doesburg sterk hebben aangetrokken. Het doel dat veel dadaïsten dienden, lag hem na aan het hart: de oude wereld wakker schudden en klaarmaken voor de nieuwe kunst die hij propageerde. Zo schreef hij in de zomer van 1921 aan zijn vriend de dichter Antony Kok: 'Wat nu dat Dadaïstische pamflet betreft; daar heb ik in Parijs met de voornaamste Dadaïsten over gesproken! Ze vonden het een pracht idee, vooral als ik het in Weimar deed verschijnen, daar het aanleiding kon zijn tot internationaal geestelijk verkeer, dwars over de hoofden van de Entente heen!⁶ Ik heb van Picabia een originele tekening er voor meegekregen; van Jean Crotti dito, van Picabia, Pansears [sic], Ezra Pound enz, originele copy, zoodat ik al voor 1 nummer copy genoeg heb. Wat zou je er van vinden als elk nummer op een andere kleur papier verscheen, bv. het eerste nummer helblauw, tweede geel, derde rood en dat alles in goede verhouding.'⁷ Hier werd het idee voor Van Doesburgs dadablad *Mécane* geboren.

Bij de oprichting in Zürich in 1916 voerde dada propaganda voor alle nieuwe kunsten, en was het een paraplu voor futurisme, expressionisme en kubisme.⁸ Met de futuristen en de bohemiens in Parijs hadden

de dadaïsten nogal wat gemeen: antiburgerlijkheid, activisme, antagonisme, nihilisme en experimenteelust. Dada was in één opzicht een buitenbeentje: een aan waanzin grenzende ironische humor speelde een belangrijke rol.

Van Doesburgs accentueren van zijn dadakant was deels een poging om een wit voetje te halen bij Tristan Tzara en andere dadaïsten. Ook tegenover zijn oude vrienden Antony Kok, Piet Mondriaan en de architect J.J.P. Oud toonde hij zich begin jaren 1920 vaak van zijn absurde en speelse kant. Na zijn kennismaking met dada lijkt Van Doesburg het dadaïsme steeds meer te zien als mentaal toevluchtsoord. Als iedereen hem tegenwerkte en alles leek te mislukken, was er altijd nog dada. Zo schreef hij in een briefkaart aan Kok: 'Ze kunnen allemaal dooddonderen. Vive dada! [...] Het is misschien het beste om met *De Stijl* op te houden en een dadaïstisch blad te beginnen: tegen allen en alles.'⁹

Constructivisme versus destructie

Al tijdens de Eerste Wereldoorlog was Theo van Doesburg ervan overtuigd dat strijd nodig was om het superieure, geestelijke in de menselijke aard te laten winnen van het inferieure, fysieke. Dat zou niet gebeuren door oorlog en bloedvergieten, maar door een omslag in cultuur en denken.¹⁰ Die strijd zag hij begin jaren 1920 op een hegeliaanse manier vervuld in these (bestaande kunstwereld), antithese (dada) en synthese (constructivisme). Het constructivisme zou de leefwereld van de mens immers veranderen en zo ook de mensen zelf.

Eerst zag Van Doesburg dada vooral als middel voor de vernietiging van het oude. Dada was als het ware de ploeg om de grond klaar te maken voor een meer opbouwende nieuwe kunst zoals die in *De Stijl* werd uitgedragen.¹¹ Daarna verschoof zijn aandacht van de destructieve eigenschappen van dada naar de mentaliteitsveranderende kwaliteiten. Dit gebeurde onder invloed van zijn contacten met Tristan Tzara, Kurt Schwitters en andere dadaïsten. Zij verzetten zich natuurlijk tegen het idee dat ze slechts een die-

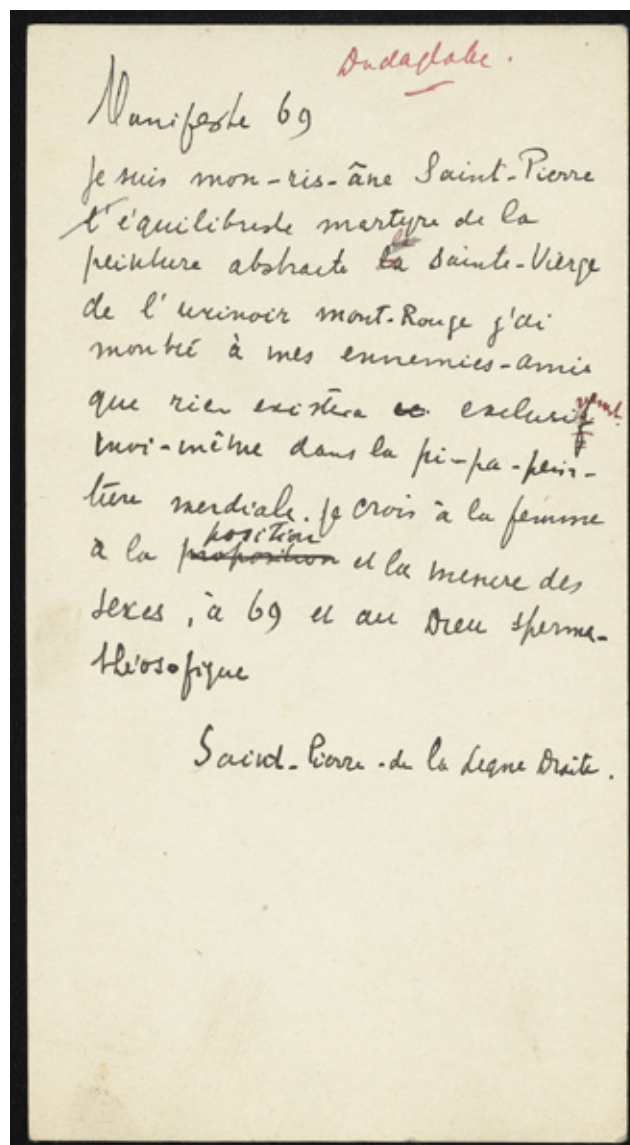
nende rol zouden vervullen en als overgang naar iets nieuws fungeerden.¹²

Van Doesburg was net als zijn tijdgenoten Hans Arp, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Hans Richter en Raoul Hausmann een kunstenaar die enerzijds oprecht moderne kunst maakte en anderzijds dada aanhing. Schwitters combineerde zijn variant van dada, Merz, met reclamevormgeving. El Lissitzky lijkt in brieven en in zijn sprookje *Von zwei Kwadraten* zeer aan dada verwant, terwijl zijn tentoonstellingsruimten en grafiek weer 'serieus-moderne' kunst zijn.

Van Doesburg verschool zich achter het pseudoniem I.K. Bonset om dadaïstische stukken te publiceren. Deze naam dook vanaf het voorjaar van 1920 op. Het zou een anagram zijn van 'ik ben sot'. De vroegste gedichten van Bonset, *X-beelden*, verschenen in *De Stijl* 3 (mei 1920) 7, en in de Italiaanse tijdschriften *Poesia* 1 (augustus-september 1920), 5/6 en *Bleu* (augustus-september 1920). Van Doesburg claimde dat Bonset als sinds 1913 dichtte, maar hij bedacht de schuilnaam naar alle waarschijnlijkheid pas eind 1919 of in het voorjaar van 1920. De gedichten die hij als Bonset publiceerde, zijn dus grotendeels in 1920 geschreven en geantedateerd, of ze zijn gebaseerd op eerdere aanzetten van Van Doesburg.¹³

Van Doesburgs doel was om niet alleen in de kunst, maar ook in de literatuur een voortrekkersrol op te eisen. In maart 1921 noemde Van Doesburg – bij uitzondering grootmoedig – als voorbeelden van miskennde vernieuwende literatuur Mondriaans prozastuk *De groote boulevards*, een bundel gedichten van zijn ex-vrouw Agnita Feis uit 1915 en gedichten van Kok.¹⁴ Maar het eerst zou, aldus Van Doesburg, toch I.K. Bonset zijn geweest, die namelijk in 1913 al zo vooruitstrevende poëzie schreef.¹⁵ Zeer opmerkelijk is Bonsets *Manifest 69* (afb. 2), dat in januari 1921 aan Tzara werd gestuurd voor de voorgenomen dadapublicatie *Dadaglobe*. Het manifest is een satire op Mondriaan, vol seksuele elementen, en is ondertekend met *Saint Pierre de la Ligne Droite*.¹⁶

Onder zijn eigen naam ging Van Doesburg meer beschrijvend te werk. Van Doesburgs eerste artikel over dada verscheen op 8 mei 1920 in *De Nieuwe*



Afb. 2 Theo van Doesburg, [I.K. Bonset], *Manifest 69*, januari 1921.

Amsterdammer, en in 1923 publiceerde hij een boekje over dada.¹⁷

Van Doesburg kende dada soms zelfs goddelijke eigenschappen toe. Hij schreef kort na de breuk met Oud in december 1921: 'Dada is als de lieve god: vergeeft alles, begrijpt alles, weet alles, enz – Als Bonset ben ik zelfs heelemaal niet boos op je en misschien komt er 'n tijd, dat ik je ook als v Doesburg anders zie.' Maar het begrip dada zwakte langzamerhand af. Dada was in 1924 haast synoniem voor modern-zijn in het algemeen. Nelly van Doesburg schreef op 1 juli 1924 aan Kok: 'Ik raad je toch je blauwe costuum mee te brengen ingeval we b.v. in de 'Bœuf sur le Toit' gaan, dada-bar met enorm goeden jazz.'

Van Doesburg verenigde een voorliefde voor dada en constructivisme in zijn persoon. Een heel directe link tussen dada en de constructivisten ligt in de oprichtingsbijeenkomst van de Konstruktivistische Internationale in Weimar op 25 september 1922. Van Doesburg nodigde daarvoor niet alleen constructivistische kunstenaars uit, maar ook zijn dadaconnecties Tzara en Arp. De rol van de dadaïsten was in Van Doesburgs ogen duidelijk: hun kritiek kon weer groei doen ontstaan.¹⁹ Maar vooral in de ogen van de Hongaarse kunstenaar László Moholy-Nagy waren de dadaïsten verraders van de goede zaak.²⁰ Van Doesburg voorliefde voor het construeren van tegenpolen speelde hier een grote rol. Zijn redenering was: uit het creëren van contrasten kan beweging voortkomen en alleen dat kan veranderingen teweegbrengen.

Van Doesburgs introductie tot dada

Dada kreeg pas een jaar of drie na zijn ontstaan echt een aandeel in Van Doesburgs belevingswereld. In december 1919 stuurde de Belg Paul Dermée een pakket met dadaïstische geschriften aan *De Stijl*. Dermée woonde sinds 1910 in Parijs en was nauw betrokken bij de literaire afdeling van de kunstenaarsvereniging La Section d'Or.²¹ Het adres van Van Doesburg kreeg Dermée van de Oekraïense beeldhouwer Alexander Archipenko, met wie Van Doesburg sinds 1917 in contact stond over *De Stijl*. De werkelijke

impact van dada is Van Doesburg pas tijdens zijn bezoek aan Parijs van 20 februari tot 10 maart 1920 gaan beseffen. Juist in die periode was er veel heisa onder de Parijse kunstenaars over de tegenstellingen tussen dadaïsten en kubisten binnen La Section d'Or.

Het tweede Stijlmanifest 'De literatuur' schreef Van Doesburg tijdens de treinreis terug naar Nederland na zijn bezoek aan Parijs.²² Hij ontgon hiermee voor hem nieuw terrein. Na de architectuur en de beeldende kunst was nu de literatuur aan de beurt. Zij moest worden teruggebracht tot haar essentie: het woord; net zoals de schilderkunst tot lijn en vlak moest worden herleid.

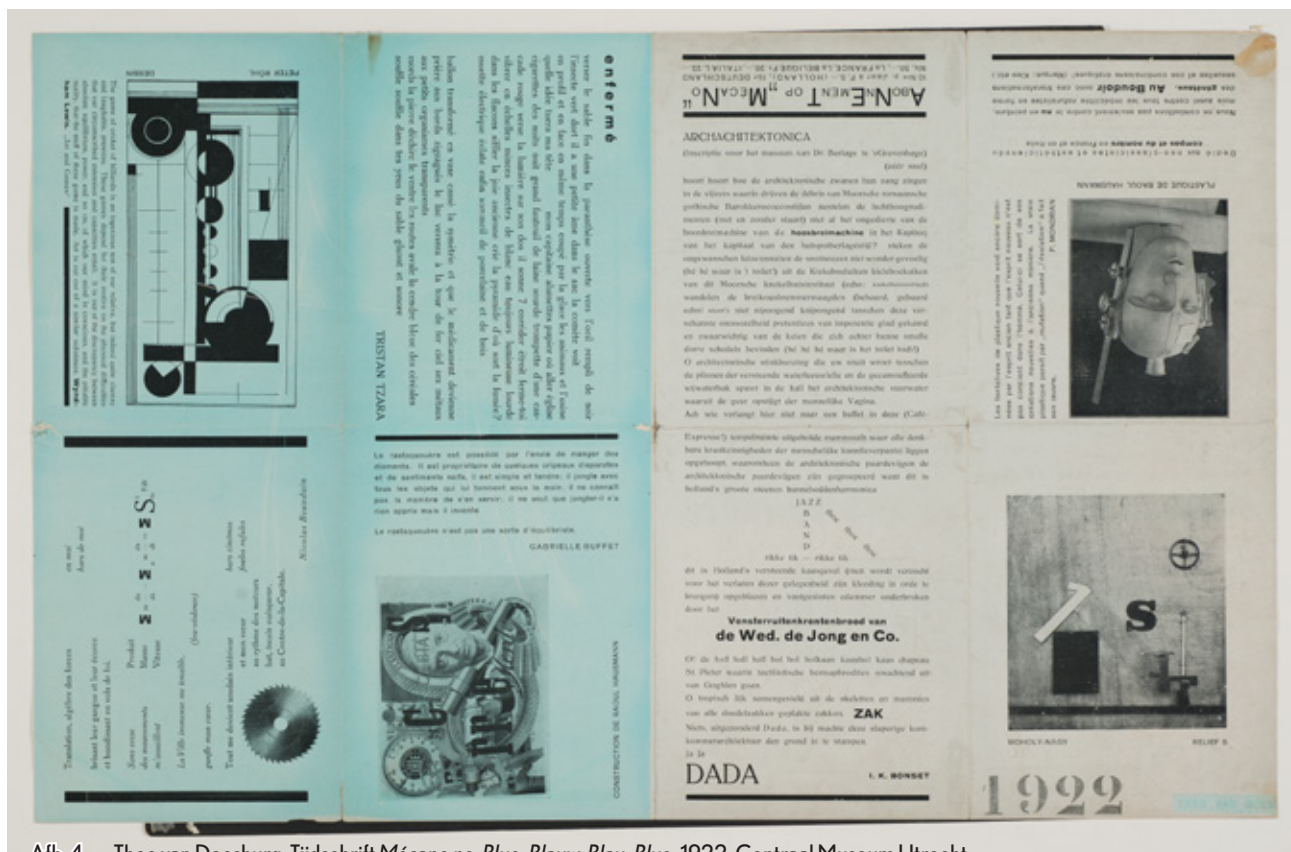
In juni 1920 begon Van Doesburg brieven te ondertekenen met *Does-dada*. In november noemden Oud en hij elkaar *Oud-dada* en *Does-dada* in de aanhef van hun brieven. In januari 1921 schreef Van Doesburg aan Oud, enthousiast na zijn bezoek aan Weimar: 'Binnenkort verschijnt De Stijl Radicaler dan voorheen. Bergen materiaal en nieuw veldtochtplan. rasdada-paarden op stall [...] complotten gesmeed om tweedracht in de huisgezinnen te stichten en de onzedelijkheid te bevorderen. Uitgeroepen tot DADAïst I.K. Tzara BONSET.'²³ Mondriaan voelde zich overigens in deze periode ook sterk tot dada aangetrokken. Hij ondertekende zijn brieven met *Piet Dada*.

Tristan Tzara was in de jaren 1910 en 1920 de actiefste dadaïst. Zijn grote netwerk en zijn organisatorische activiteiten maakten hem vergelijkbaar met Van Doesburg en andere avant-gardeleiders zoals Filippo Tommaso Marinetti en André Breton. Tzara werd in 1896 in Roemenië geboren als Samuel Rosenstock.²⁴ Vanaf 1915 bediende hij zich steeds van het pseudoniem Tristan Tzara. Net als Van Doesburg maakte hij gebruik van meerdere schuilnamen, namelijk S. Samyro en Mac Robber.²⁵

Het eerste contact tussen Van Doesburg en Tzara stamt uit mei 1920. Van Doesburgs troefkaart tegenover Tzara was zijn unieke contact met de 'enige echte Hollandse dadaïst' I.K. Bonset. Tzara wist in eerste instantie niet dat zij één en dezelfde persoon waren.²⁶ Ook de aandacht die Van Doesburg in *De Stijl* aan dada besteedde, droeg bij aan zijn aantrekkingskracht.



Afb. 3 "Souvenir de I.K. Bonset", Nelly van Doesburg als I.K. Bonset, 1927. RKD.



Afb. 4 Theo van Doesburg, Tijdschrift *Mécano* no. Blue, Blauw, Blau, Blue, 1922. Centraal Museum Utrecht.

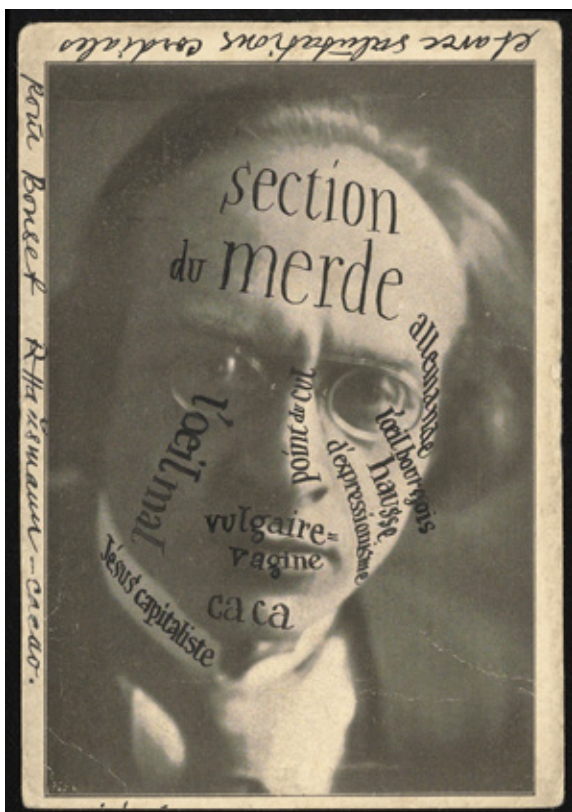
Van Doesburg zette zijn plannen om het dadablad *Mécano* (afb. 4) op te richten na aanmoediging van Tzara door en liet zich in zijn selectie van kopij sterk door de dadaïst beïnvloeden. Maar ook na Van Doesburgs verhuizing naar Parijs en het stopzetten van *Mécano* bleven ze bevriend.

Van Doesburg schreef in maart 1920 een brief aan de Franse schilder Francis Picabia: 'Ik ben van plan om te schrijven over de "dada"-beweging die ons, met onze afkeer van de naturalistische schilderkunst etc., zeer interesseert.'²⁷ De formulering van Van Doesburg laat de nodige ruimte voor een eigen interpretatie van Picabia, maar de afkeer van de naturalistische schilderkunst was een gezamenlijke factor voor dada en De Stijl. Picabia was ook gecharmeerd van Van Doesburg maar had daarnaast wel wat reserves, met name omdat Van Doesburg de tentoonstellingen van La Section d'Or organiseerde waar Picabia juist uitgestapt was. Van Doesburg probeerde enige tijd contact

te houden met Picabia, die niet echt reageerde op zijn complimenteuze briefjes, maar ze wel zorgvuldig in een plakboek bewaarde.²⁸

Met Hans Arp, die Van Doesburg via Tzara had leren kennen, ontstond vanaf 1922 een steeds hechtere vriendschap, die culmineerde in een plan voor een gezamenlijk te bouwen huis en het grote Aubette-project in Straatsburg. Vanaf 1926 is een intensieve briefwisseling met Hans Arp bewaard gebleven.²⁹ Ook andere dadaïsten, zoals de schrijvers Georges Ribemont-Dessaignes en Philippe Soupault, benaderde Van Doesburg via Tzara. Hij wilde materiaal van hen gebruiken voor *Mécano* en *De Stijl*.

In Duitsland is de lijst dadacontacten van Van Doesburg lang: Schwitters, Hausmann (afb. 5),³⁰ Hannah Höch, Hans Richter, Viking Eggeling en Peter Röhl kunnen dadaïsten genoemd worden en waren bevriend met Van Doesburg.



Afb. 5 Raoul Hausmann, Postkaart aan I.K. Bonset, 1921.
Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam, VDA.

Dada Hollande³¹

Er waren niet veel Nederlanders met een dada-inslag. Tzara noemde in een artikel voor het Amerikaanse tijdschrift *Vanity Fair* als Nederlandse dadaïsten: 'J.K. Bonset, Th. van Doesburg et leur revue *Mécano*, P. Citroën et Bloomfield à Amsterdam.'³² Paul Citroën had sinds zijn verblijf in Berlijn veel contacten met meer politiek gerichte dadaïsten als Richard Huelsenbeck.³³ Hij richtte in 1918 in Amsterdam de Holland-Dada-Centrale op met zijn zwager, de later zeer beroemde fotograaf Erwin Blumenfeld. Van dat Nederlandse dadacentrum zijn geen concrete acties bekend. Van Doesburg en Citroën lijken weinig contact te hebben gehad.

In februari 1920 werd in Amsterdam een reeks dadasoirees georganiseerd door de acteur-schilder Louis Saalborn en de vermogende Belgische violist Arthur Petronio, die van 1910 tot 1924 in Nederland

verbleef. Petronio was onder anderen redacteur van *La Revue de Feu*.³⁴ Van Doesburg had een hekel aan Petronio en Saalborn en negeerde hun dada-activiteit. Hij was ten tijde van hun dadasoiree op bezoek bij Mondriaan in Parijs. In een brief aan Tzara van december 1920 schreef hij zichzelf een monopolie toe: 'Ik ben de enige die dada verdedigt.'³⁵

Een werkelijk *succès de scandale*, in de traditie van de futuristen en dadaïsten, was de serie dada-optredens van Van Doesburg, Nelly van Moorsel, de uit Hongarije afkomstige schilder Vilmos Huszár en Schwitters in de maanden januari en februari 1923.³⁶ Het idee voor die dadaveldtocht ontstond in augustus 1922, toen Huszár op bezoek was bij Van Doesburg in Weimar.³⁷ Kort daarna presenteerde Van Doesburg het plan nog groots aan Tzara. Behalve Schwitters en Hausmann, en Nelly van Moorsel op de piano, zouden ook Tzara, Arp, Ribemont en anderen op kunnen treden. Helaas 'zou Bonset in het buitenland zijn', maar reclame vooraf door sandwichmannen en advertenties, geheel gedecoreerde theaters en moderne muziek en dans zouden het tot een overdonderend succes maken. Nederland zou worden schoongeveegd 'van alle restjes Rembrandt en Van Gogh en van de vette kaasromantiek.'³⁸

Een korte serie dada-avonden in november 1922 in Duitsland gaf moed. Van Doesburg schreef aan zijn vriend Kok: 'Dada, maakt de psyche los, vrij, open. [...] Het schaapskoppenspubliek is toch in de heele wereld hetzelfde.'³⁹ De Hollandse werkelijkheid leek anders: de grootse tournee werd eind december 1922 gereduceerd tot een reeks onbetaalde proefvoorstellingen zonder decors of kostuums.

Maar toen keerde het tij. Na een succesvolle avond in Den Haag met Van Doesburg als inleider, Nelly van Moorsel aan de piano, Huszár als schimmenspeler met zijn mechanische pop en Schwitters als dada-dichter volgden uitnodigingen voor vele andere steden. In Amsterdam moest de politie het wachtende publiek zelfs in bedwang houden. De kranten stonden vol lacherige recensies, die de mensen nog nieuwsgieriger maakten. Gelukkig hadden de kunstenaars bedongen dat ze zouden delen in de recette. Er werden

plannen gemaakt voor een echte grote tournee met medewerking van de Franse dadaïsten in november 1923.⁴⁰ Maar ondanks het enthousiasme van de kunstenaars is daar niets van terechtgekomen.

Van Doesburg en dada in België

Van Doesburg deed zijn best om in België voet aan de grond te krijgen. Hij hield er lezingen, zocht contact met gelijkgestemden en benaderde uitgevers. Josef Peeters propageerde constructivisme en dada in zijn tijdschrift *Het Overzicht*. Peeters was een zeer vergelijkbaar figuur met Van Doesburg, ook wat karakter betreft. Daardoor was samenwerken onmogelijk. Mondriaan meldde in een brief aan Van Doesburg van 3 oktober 1921 ook niet met Peeters overweg te kunnen en bovendien zijn werk een allegaartje te vinden.⁴¹

Over Paul van Ostaijens *Bezette Stad* publiceerde *De Stijl* een kort stuk in december 1921, geschreven door een recalcitrante Bonset.⁴² In 1923 verscheen in *Mécano* 4/5 (wit) een artikel over de Belgische avant-garde waarin Peeters belachelijk werd gemaakt. Ook Holland en Van Doesburg zelf kwamen er bekaaid af in dit stuk van Bonset, net als Van Ostaijen. In augustus 1921 verscheen een artikel van de hand van Van Doesburg in *Het Getij* waarin hij de Belgische situatie analyseerde, en deze afdeed als slaafse francofilie enerzijds en politiek activistisch flamingantisme anderzijds. De enigen die wel iets betekenden, waren volgens Van Doesburg Clément Pansaers, die werd gerekend tot de kerngroep van dada sinds de verschijning van het dadanummer van *Ça ira* in maart 1921; beeldhouwer Georges Vantongerloo; schilder Karel Maes en musicus, dichter en beeldend kunstenaar E.L.T. Mesens. *Bezette Stad* noemde Van Doesburg hier een zwakke imitatie van *La fin du monde* van Blaise Cendrars.⁴³

Van Pansaers was Van Doesburg aanvankelijk diep onder de indruk. Deze kunstenaar was een van de weinige Belgische dadaïsten, een mysterieuze figuur en een typische *poète maudit*. Begin 1920 dook hij op in Parijs, en maakte een klein aantal dadawerken. Hij schreef onder andere *Le Pan-Pan au cul du nu nègre* (1919) en *Bar Nicanor* (1920). Eind april 1921 trok hij

zich terug uit de dadabeweging. Hij overleed eind oktober 1922. Maar bij de ruzie tussen Pansaers en Tzara wist Van Doesburg al snel duidelijk te maken dat zijn loyaliteit bij Tzara lag.

De contacten in België hebben Van Doesburg niet opgeleverd wat hij ervan had verwacht, ondanks zijn positieve afspiegeling van de invloed van De Stijl in België in het jubileumnummer *10 jaar Stijl* in 1927.

Van Doesburg en dada in Italië

Als I.K. Bonset maakte Van Doesburg manifesten, gedichten en collages in dadageest, als Aldo Camini filosofeerde hij op dadamanier. Van Doesburg had naar eigen zeggen een manuscript van Camini gevonden op het atelier van de Milanese schilder CC (Carlo Carrà). In het meinumnummer van 1921 van *De Stijl* werden de eerste drie hoofdstukken van *Camino-scopie* gepubliceerd, een roman van een 'sedert kort overleden, totaal onbekenden schilder-schrijver, Aldo Camini genaamd'. De invloeden van Giovanni Papini, wiens boek *De blinde loods* door Van Doesburg hoog werd geprezen, en van dada en futurisme, zijn groot.

Het gebruik van dit Italiaanse pseudoniem is de aanleiding om hier kort in te gaan op Van Doesburgs verhouding met dada en futurisme in Italië. Daarbij is het goed te benadrukken dat futurisme en dada met politiek links verstrengeld waren in Italië in 1920 en 1921.⁴⁴ De Italiaanse futuristen probeerden in de regering te komen als politieke partij. Er was bovendien een sterke affiniteit van de futuristen met de bolsjewistische revolutionairen in Rusland.

In deze jaren stond Van Doesburg in nauw contact met de Italiaanse kunstenaar Enrico Prampolini. Deze contacten krijgen in het licht van hun internationale politieke en artistieke activisme een grote vanzelfsprekendheid. In 1920 was Prampolini's Casa d'Arte Italiana in Rome sterk gelieerd aan Filippo Tommaso Marinetti, die hoopte dat de artistieke revolutie ook de politiek zou beïnvloeden. Ook leden van de socialistische regering ondersteunden Prampolini's Casa d'Arte Italiana. Prampolini had contact met Tzara en dada vanaf 1916, deed mee aan de internationale

dadatentoonstelling in Zürich in dat zelfde jaar en verspreidde dada-ideeën via het tijdschrift *Noi* (afb. 6).⁴⁵ Hij noemde zich ook aanhanger van dada in een onge-dateerde brief aan Picabia van circa 20 juli 1920.

Een andere Italiaanse dadaïst was Julius Evola, opmerkelijk genoeg politiek rechts, die contact had met Tzara vanaf 1918. Evola maakte dadawerk in de jaren tot 1922, maar stopte daarna met schilderen en dichten en legde zich toe op esoterie en filosofie. Evola was samen met Aldo Fiozzi en Gino Cantarelli uit Mantua redacteur van het tijdschrift *Bleu* (afb. 7), dat van juli 1920 tot januari 1921 verscheen. Het blad publiceerde werk van dadaïsten uit heel Europa, naast werk van Italianen, als Ivo Pannaggi, en ook van veel traditionelere Italiaanse kunstenaars. Het nam ook een aantal stukken van Van Doesburg en Bonset op.⁴⁶

Van Doesburg was beurtelings negatief en positief over het futurisme. Hij schreef op 18 augustus 1921 aan Hausmann in een wonderlijke brij van Frans en Italiaans: 'Je crois que Marinetti est encore beaucoup intéressant. [...] l'arte est una battaglia furiosa et je crois que Marinetti est un des plus beau cadavres del tempo moderno.'⁴⁷ Van Doesburg kocht wel een schilderij van Giacomo Balla in 1926 en een van Gino Severini in 1928.⁴⁸

Kritiek op dada

Het enthousiasme van Van Doesburg voor dada was niet helemaal zonder reserves. Hij gaf begin 1924 nog als raad aan Kok: 'Het beste is daarom maar om stiller-tjes je gang te gaan en eventuele 'dadaïstische' publicaties enz, onder een anderen naam te doen.'⁴⁹ Hij nam opnieuw afstand van dada in een brief aan Kok begin januari 1923: 'De dada avonden zijn reusachtig. Voor mij wel wat gevaarlijk daar ik geen Dada ben. We hebben voor alle steden uitnodigingen.'⁵⁰

De mogelijkheid om zich helemaal in dada te storten en zijn constructieve werk op te geven, is voor Van Doesburg nooit een optie geweest. Enerzijds omdat hij te gehecht was aan het opbouwende van zijn werk voor de nieuwe kunst en een nieuwe maatschappij. Van Doesburg hield erg van contrasten en zag ze als



Afb. 6 Tijdschrift *Noi*



Afb. 7 Tijdschrift *Bleu*

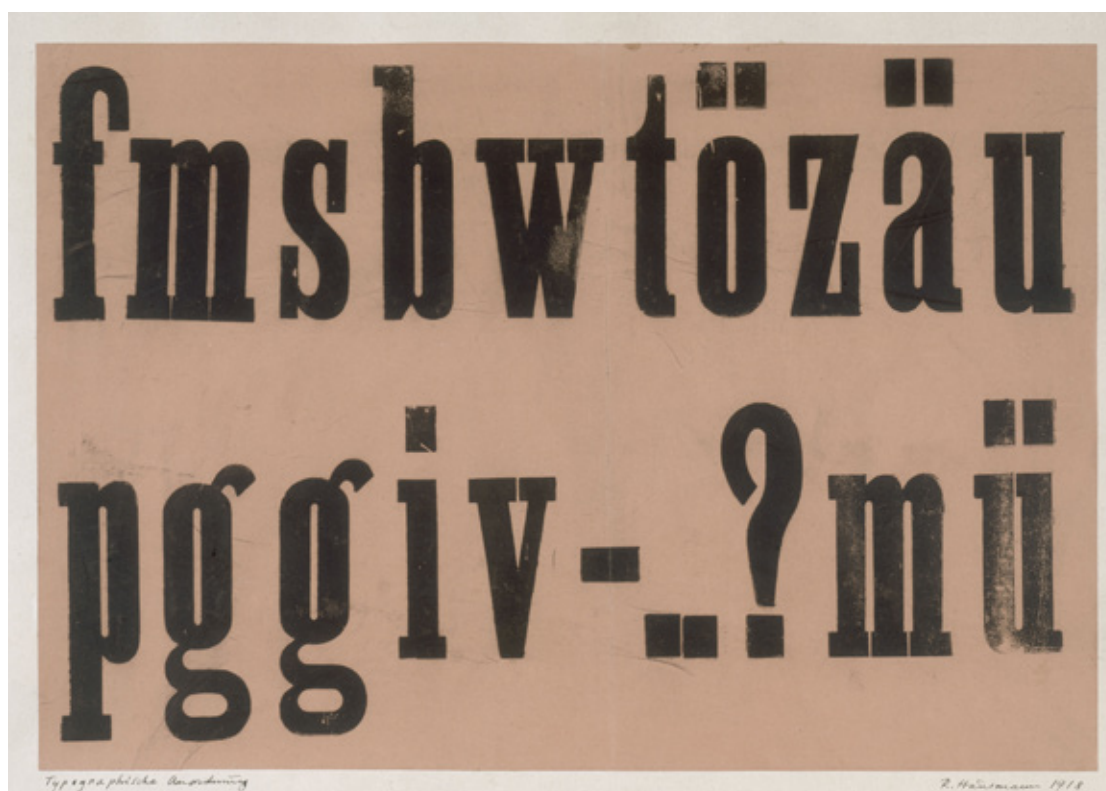
motor voor groei en verandering. Hij was echter ook overtuigd van de waarde van de moderne kunst. De alomvattende ironie van dada relativeerde dat te veel. Anderzijds is hij nooit 100 procent dada geworden omdat hij geen andere bron van inkomsten bezat, en van dada alleen viel in zijn ogen niet te leven.

VOETNOTEN

1. 'Solche Kameraden können wir gut gebrauchen' schreef Hans Richter over Tzara in een brief aan Van Doesburg, ongedateerd (oktober 1922), Van Doesburg archief, RKD, Den Haag (hierna aangeduid als VDA), doss. 168.
2. Deze cijfermatige analyse heb ik gemaakt voor mijn proefschrift (Tuijn 2003). Omdat dit boek zeker buiten Nederland niet goed toegankelijk is, heb ik hier ruimhartig gebruik van gemaakt.
3. Voor de meest recente literatuur over Van Doesburg: Alied Ottewanger (red.), *'De Stijl overal absolute leiding'. De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*, Bussum 2008; Leiden en Londen 2009. Over dada en Van Doesburg: Berg en Buelens 2014; Boef en Faassen 1995; Boef en Faassen 1999 en Schippers [1974] 2000. Andere belangrijke literatuur met betrekking tot Van Doesburg en dada: Entrop 1988 en Entrop 1994.
4. Zie Alex Rutten, 'Steun, weerklank en vriendschap. Over sociaal kapitaal en de breuk tussen Piet Mondriaan en Theo van Doesburg', in *Tijdschrift voor tijdschriftstudies* (december 2012).
5. In een brief geciteerd door Maria Elena Versari, 'International Futurism Goes National: the Ambivalent Identity of a National/International Avant-Garde', in Jacek Purchla en Wolf Tegethoff (red.), *Nation, Style, Modernism*, (CIHA Conference Papers 1), Krakau en München 2006, p. 186, noot 21.
6. Het begrip *Entente* werd begin jaren 1920 gebruikt om de geallieerde Europese grootmachten aan te duiden: Engeland, Rusland en Frankrijk.
7. Brief van Van Doesburg aan Kok, 24 juni 1921, VDA, doss. 2204.
8. Zie Hubert van den Berg, 'Dadaist Subjectivity and the Politics of Indifference', in Willem van Reijen, Willem G. Weststeijn (red.), *Subjectivity*, Amsterdam 2000, p. 34.
9. Brief van Van Doesburg aan Kok, 12 november 1920, VDA, doss. 2204.
10. Dit zijn denkbeelden die onder invloed staan van wat de filosoof Schoenmaekers ca. 1910 in het blad *Eenheid* publiceerde. Zie Hans Renders en Sjoerd van Faassen, 'Ik zocht den dood en vond het leven: een keerpunt in Tilburg. Theo van Doesburg in de jaren 1914-1915', in *Zacht Lawijd, literair historisch tijdschrift* 13 (2014), nr. 3, p. 128.
11. Deze beeldspraak is vaak gebruikt. Zie onder andere Beckett 1979 en Baljeu 1974.
12. Zie hiervoor ook Eliason 2002, pp. 178-179.
13. Zie Sjoerd van Faassen en August Hans Den Boef, 'Ik moet zingen, altijd maar weer zingen van u. Liefdesgedichten van Theo van Doesburg voor Lena Milius', in *Jaarboek Letterkundig Museum* 8 (1999), pp. 59-99, met name pp. 80-90.
14. Van Doesburgs reactie op Mondriaans prozastuk was aanvankelijk erg negatief in een brief van 28 maart 1920 aan Oud. Feis' bundel heette *Oorlog. Verzen in staccato*, waarvoor Van Doesburg ondanks hun breuk het omslag ontwierp.
15. Zie artikel Sjoerd van Faassen en Hans Renders, 'Manifest II van De Stijl: De literatuur (1920)', in *Zacht Lawijd* 12 (2013), nr. 1, pp. 44-57.
16. Zie ook Eliason 2002, p. 74, waar hij de aandacht vestigt op de belangstelling van de lichaamsloze Bonset voor het lichamelijke. Eliason gaat ook uitgebreid in op Camini's verhandelingen in *De Stijl* (Eliason 2002, pp. 92-116).
17. Het artikel verscheen in de *Nieuwe Amsterdammer* 279 (8 mei 1920). Het beloofde tweede deel, waarover hij ook aan Tzara schrijft, is nooit verschenen. De brochure *Wat is dada?*, Den Haag 1922 werd goed verkocht tijdens de dadatournee in 1923.
18. Naar aanleiding van Ouds afwijzing van Van Doesburgs kleurenschema's voor de huizenblokken in Spangen. Brief van Van Doesburg aan Oud, 18 december 1921, Fondation Custodia, Parijs (hierna aangeduid als FC), inv.nr. 1972-A.565.
19. Zie Eliason 2000, waar een indruk wordt gegeven van de lezingen die Tzara voor deze gelegenheid hield. Hij legde de nadruk op de onverzoenlijke tegenstelling tussen dadaïstische en constructivistische uitgangspunten.
20. Craig Eliason wijdde ook een deel van zijn dissertatie aan dit onderwerp. Zijn theorie dat Van Doesburg het congres in Weimar tot een dadaoptreden wilde maken, door willens en wetens de mislukking van dit door hem zelf georganiseerde congres te organiseren, is zeer interessant. Eliason trekt een parallel met Tzara's georganiseerde mislukking van het Congrès de Paris. Ik denk echter dat in die redenering de dadasympathie van de meeste andere constructivistische deelnemers – met uitzondering van Moholy-Nagy – wordt onderschat. Zie Eliason 2002, p. 127.
21. Zie Jan de Heer, 'Theo van Doesburg en Paul Dermée. De eerste contacten van Van Doesburg met dada', in *Zacht Lawijd* 12 (2013), nr. 1, pp. 28-43. Françoise Lucbert, Université Laval, Québec, is momenteel bezig met een uitgebreid onderzoek naar de Section d'Ortentoontellingen van 1920-1921.
22. Zie *Zacht Lawijd* 12 (2013), nr. 1, p. 51.
23. Brief van Van Doesburg aan Oud, ongedateerd [januari 1921], FC, inv.nr. 1972-A.603.
24. Voor meer informatie over Tzara, zie onder andere: Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Parijs 2005; Marc Dachy (red.), 'Le Dossier: DADA', in *Magazine Littéraire* 446 (oktober 2005); Tristan Tzara, *7 Dada-manifesten* (vertaald door Jan H. Mysjkin), Nijmegen 1998, pp. 79-85; Michael Ilk, *Brancusi, Tzara und die rumänische Avant-garde*, Bochum en Rotterdam 1997.
25. Er zijn bijvoorbeeld pentekeningen uit mei 1917 bekend die met Mac Robber zijn gesigneerd. Zie Raoul Schrott (red.), *Dada 15/25. Post scriptum oder die himmlischen Abenteuer des Hr.n Tristan Tzara*, Innsbruck 1992, pp. 89 en 149.
26. Bonsets identiteit was lange tijd een geheim, alleen Lena Milius, Nelly van Moorsel, Antony Kok, J.J. Dee en J.J.P. Oud wisten ervan. Pas in *Merz* (juli 1923) 4, p. 44 werd door Schwitters

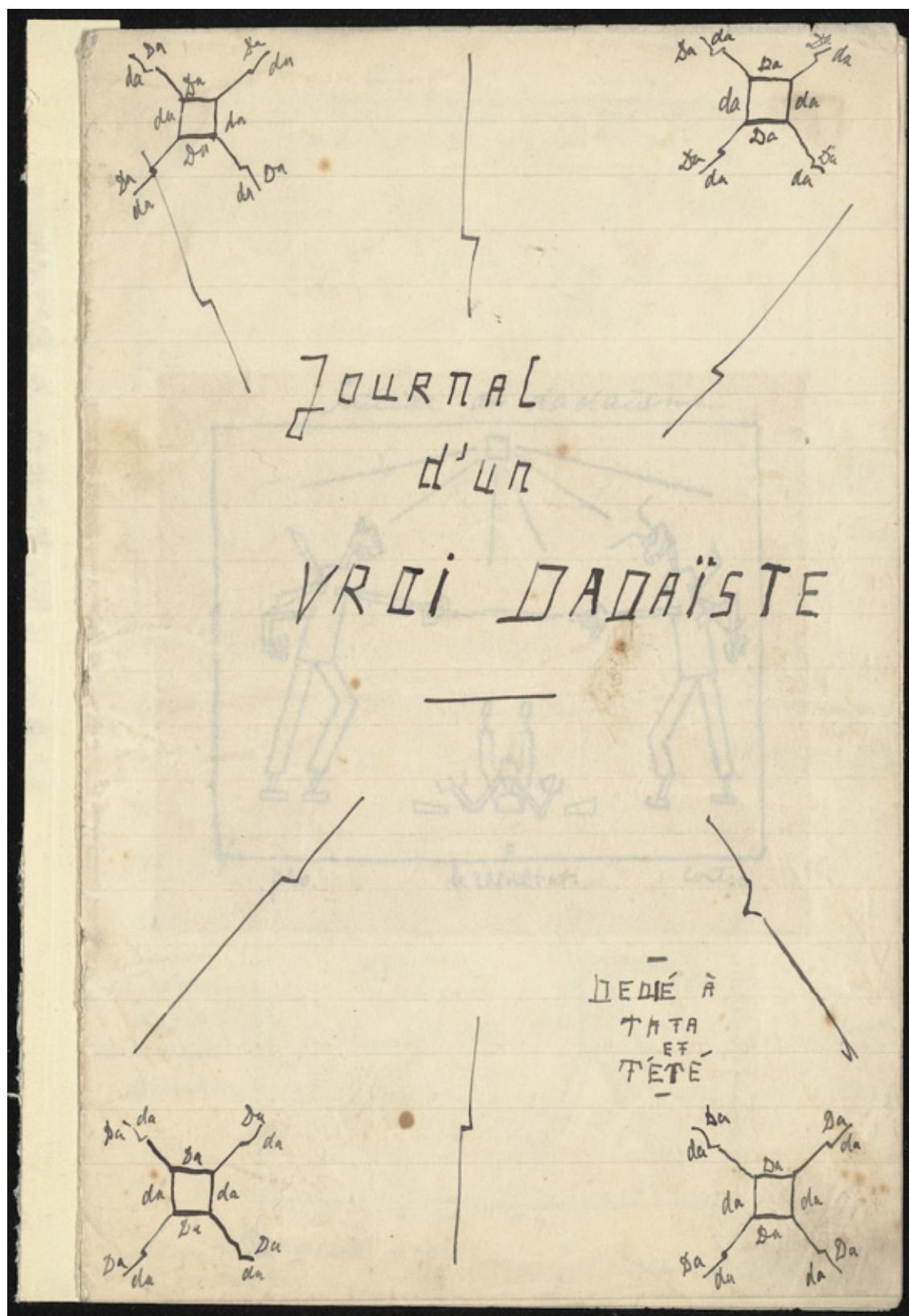
- gesuggereerd dat Van Doesburg en Bonset dezelfde persoon waren. Maar Van Doesburg noemde Bonset in 1927 nog een van de *principiele medewerkers* van *De Stijl*. Hij nam de naam Bonset in 1929 zelfs weer op in sectie B van de kunstenaarsgroep Blanc. Zie Hoek 2000, nr. 650.
27. 'J'ai l'intention d'écrire du mouvement 'dada' qui nous, avec notre dégoût de la peinture à la manière de la nature etc, intéresse beaucoup.' Brief van Van Doesburg aan Picabia, 29 maart 1920, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Parijs (hierna aangeduid als BLJD).
 28. Plakboek Picabia in BLJD.
 29. Zie mijn artikel 'Brieven over de Aubette', in Guigon et al., Rotterdam 2006, pp. 50–81.
 30. Hausmann maakte in 1922 een portret van Van Doesburg in de fotocollage *Die Menschen sind Engel und leben im Himmel*. Zie Eliason 2002, p. 55.
 31. Dada Hollande is de titel van een manifest van I.K. Bonset: *Dada Hollande I.K.B. Manifest 0,96013*. Gepubliceerd in *Mécano*, Blauw (1922).
 32. Zie Henri Béhar, *Tristan Tzara. Œuvres Complètes, vol. 1, 1912–1924*, Parijs 1975, p. 598.
 33. Zie Boef en Faassen 1999, pp. 16–17 en Boef en Faassen 1995, pp. 40–41. Voor Citroen, zie ook Herbert van Rheeden e.a., *Paul Citroen. Kunstenaar, docent, verzamelaar*, Zwolle en Heino 1994.
 34. Zie Boef en Faassen 1999, pp. 17–20.
 35. Brief van Van Doesburg aan Tzara, 8 december 1920, BLJD, TZR C 4086. Zeker twee andere artikelen over dada verschenen in 1920 in Nederlandse kranten: Wenzel Frankemölle, 'Het dadaïsme', in *De Amsterdammer*, 10 januari 1920 en Adrienne Lautère-Heineken, 'Uit het Parijsche leven', in *Haagsche Post*, 10 april 1920. Zie Hubert van den Berg en Gillis Dorleijn (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nijmegen 2002, p. 164.
 36. Er is in verschillende publicaties aandacht aan deze tournee besteed, ik zal er hier dan ook niet al te uitgebreid op ingaan. Zie onder andere: Straaten 1983, pp. 115–116; White 1997; Hubert van den Berg (red.), *Holland's bankroet door dada*, Amsterdam 1995; Kurt Schwitters in *Nederland*, (tent. cat.), Heerlen 1997, pp. 18–25; Boef en Faassen 1999; Moorsel 2000, pp. 62–65 en 84–87; Schippers [1974] 2000.
 37. Zie de brieven van Huszár aan Van Doesburg van 22 mei, 14 augustus en 4 september 1922 in VDA, doss. 90.
 38. Zie brief van Tzara aan Van Doesburg, 8 september 1922, VDA; brief van Van Doesburg aan Tzara, 18 oktober 1922, BLJD, inv.nr. TZR C 4099; brief van Nelly van Doesburg aan Tzara, 21 december 1922, BLJD, inv.nr. TZR C 4113; brief van Van Doesburg aan Tzara, 29 december 1922, BLJD, inv.nr. TZR C 4102.
 39. Brief van Van Doesburg aan Kok, 20 november 1922, VDA, doss. 2205.
 40. Brief van Van Doesburg aan Tzara, 3 februari 1923, BLJD, inv.nr. TZR C 4104.
 41. Zie Boef en Faassen 2013, pp. 17–26.
 42. Over Van Doesburg en Van Ostaijen, zie José Boyens, 'Paul van Ostayen en Theo van Doesburg, twee verwante theoretici die niet nader tot elkaar wensten te komen', in *De Gids* 142 (1979), nrs. 3 en 4.
 43. Zie Boef en Faassen 2013, pp. 27–30. Het bedoelde boek is Blaise Cendrars, *La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D.: roman*, Parijs 1919, met afbeeldingen in kleur van Fernand Léger.
 44. Zie Maria Elena Versari, 'I rapporti internazionali del futurismo dopo il 1919', pp. 577–606 geraadpleegd op www.academia.edu.
 45. Zie Lucy R. Lippard (red.), *Dadas on Art. Tzara, Arp, Duchamp and Others*, Englewood Cliffs, N.J. 1971 p. 116.
 46. Van Doesburgs artikel 'L'art monumental' verscheen in *Bleu* 1 (juli 1920). In *Bleu* 2 (augustus–september 1920) verschenen een gedicht van Bonset en het literaire manifest van De Stijl. In het derde nummer verscheen een artikel over de internationale tentoonstelling in Genève door Prampolini.
 47. Brief van Van Doesburg aan Hausmann, 18 augustus 1921, in Hanna Höch, *Eine Lebenscollage. Archiv-Edition, vol. II (1921–1945)*, deel 1, 1995, pp. 39 en 44.
 48. Giacomo Balla, *Velocità astratta + rumore*, 1913–1914; Gino Severini, *Mare=Ballerina*, 1914. Beide werden verkocht aan Peggy Guggenheim door Nelly van Doesburg in 1939 en zijn sindsdien in de collectie Guggenheim Venezia. Zie Moorsel 2000, p. 251.
 49. Brief van Van Doesburg aan Kok, 5 februari 1924, VDA, doss. 2206.
 50. Brief van Van Doesburg aan Kok, 15 januari 1923, VDA, doss. 2206.





30 **RAOUL HAUSSMANN**
Plakatgedicht, 1918

Estampe, épreuve. Tirage typographique sur papier orange, contrecollé sur papier; 48 x 65,5 cm
(papier support)
Centre Pompidou, Musée National d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris. Inv.
AM1974-8



31 THEO VAN DOESBURG
Journal d'un vrai dadaïste, ca. 1923

Inkt op papier met tekeningen, dimensions XX?
Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag

ABONNEMENT OP „MÉCANO“

10 Nrs p. Jaar à F. 5.— (HOLLAND), für DEUTSCHLAND Mk. 50.—, La FRANCE, La BELIQUE Fr. 20.—, ITALIA L. 22.—

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

Pour s'amuser il vous raccole. Et avant de faire avec vous le simulacre de l'amour, il jette dans la poêle des branches de cactus. Et soudain jaillit une efflorescence de serpent du Mexique et d'étranges gloxinias en celluloïd que l'on vous sert froids. Et les larmes de la lune tombent dans des cornets à piston qui vous préparent le café. Et phonographe du Puytren attend votre petit cri de la fin. Car il faudra bien que vous malimiez au travers du cancer de votre cœur, au travers du cancer que je vous aurai donné.

Mais DADA connaît la chorégraphie et la manière de s'en servir. Mais DADA connaît le coïchon commercial. Et fétide comme le jus d'une mare à purin où se vautre en- core un coïchon commercial. Jusqu'aux talons et qui presse sans le battre un sang hideux dans votre lit vous savez que vous avez un cancer du cœur, un énorme cancer de votre cœur devenu éponge du fer. La société et ces charmes sont morts. Et réfugiés alligés du printemps vous envoient est dur et froid comme avez la connaissance de votre mal. L'air que les vents indifférentes avec une effrayante rapidité. Il faut que vous fonctionnez avec des spécialités et fait bourgeonner les cellules DADA est un cancer, et donne le cancer. Il détruit le n'y ait plus de consolation au fond de votre estomac. Il faut que la rue pour vous soit triste en sortant. Et qu'il à ne pas jouer, et où cela finit mal. C'est maintenant les hosties lavabo. Il y a un moment du jeu où l'on joue

ont chiqué les mots à sonnettes, les airs clairs de lune et cendre où subsiste comme souvenant les dents noircies qui et que DADA a détruit et détruit, devant la couche de devant tout ce qui est pourri, devant ce qui était encore n'y aura plus de jeu nulle part, mais une terreur sans nom DADA n'est plus un jeu. Il n'y a plus de jeu nulle part. Il sons les glaces qui renvoient notre image. parfumerie ou de bijouterie nous jetons des pierres et bri- notre propre danger. C'est pourquoi dans les magasins de amis de DADA, vous êtes sans danger. Nous sommes commençons à rire en venant vers lui, vers ce joli jeu. Vous et il tourne en rond avec une flamme qui pétille. Et vous plus terrible que vous ne pensez. Vous le posez sur l'eau, qui le savait? et qui donc aujourd'hui le sait? DADA est DADA à toujours existe, on le lui reproche assez. Mais après lui qu'un petit résidu noir et une fumée bleuâtre. DADA, le dada qui spontanément au contact de l'air humide lui-même des vieilles chaires fades et musciennes; c'est corps auquel on ne pensait pas et qui prit le part de s'isoler peu à peu avec de grands cris religieux. Mais il est un Afin de faire durer le plaisir plus longtemps on les exhume découvrir la même nécessité pour des corps nouveaux. l'organisme humain et leur nécessité. Et l'on attend de couvrir le rôle du fer, du calcium, d'arsenic, du zinc dans science comme les prêtres poètes qui colonisent le hasard en ont tiré des résultats merveilleux. C'est ainsi qu'on dé- tesse d'un myriapode. Les artistes qui colonisent cette La Chimie est une science cloportée et s'avance avec la vi-

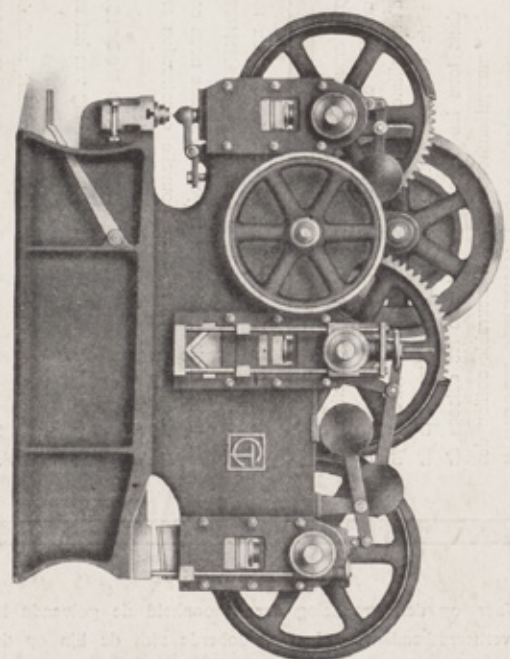
MANIFESTE A L'HULLE

GÉRANT LITTÉRAIRE: I. K. BONSET

MÉCANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG

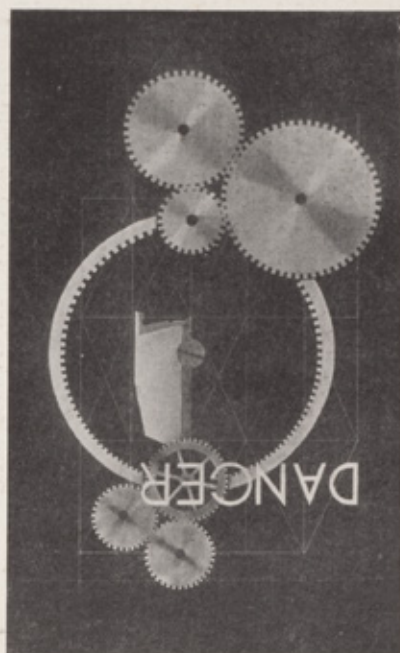


PLASTIQUE MODERNE DE L'ESPRIT ITALIEN



ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL“ LEIDEN.
PARIS: LIBRAIRIE „SIX“ 5 AV: DE LOWENDAL PARIS 7^e

MAN RAY NEW-YORK DADA



BABORD POUR TOUS

à Tristan Tzara

Babord détachez mon cerveau bleu

Babord éloignez mon voisin de gauche

Babord donnez-moi de l'eau potable

Babord prenez garde aux montagnes

Babord songez à l'arsenic

Babord changez l'encre qui est jaune

Babord protégez-moi des courants d'air

Babord souvenez-vous de l'année dernière

Babord souvenez-vous de la chaleur

Babord souvenez-vous des promeneurs de cactus

Car nous passons

nous passons et les hirondelles passent avec nous

mais nous crachons en l'air

et les hirondelles crachent sur nous

ANTI-KUNSTENZUIVEREREDEMANIFEST

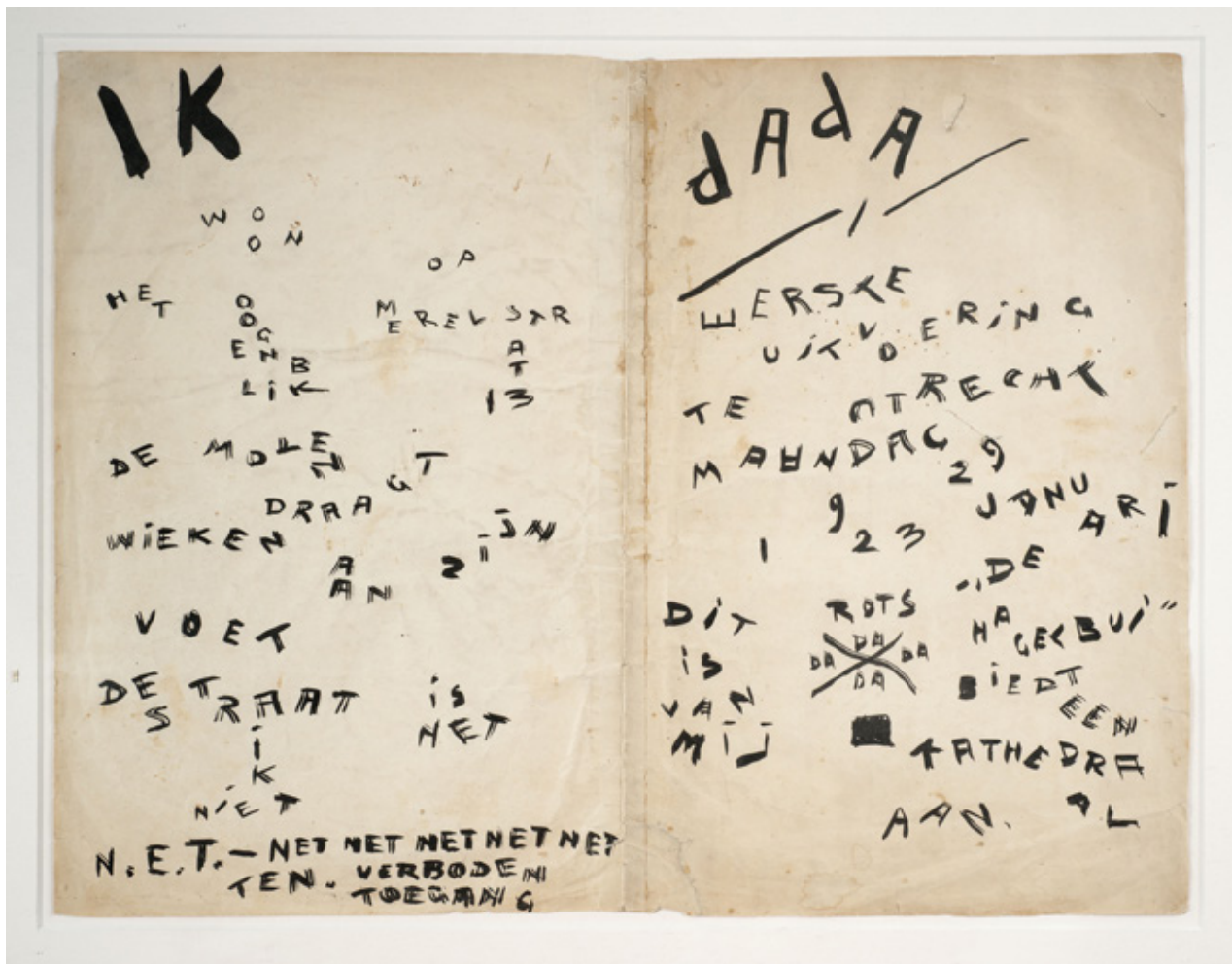
Toegewijd aan de ongelukkig-
vende temperatuur van Dada

Kunst en filosofie zijn geheel verteerd door de vervelende herhaling van steeds eenzelfde thema. Europa is ingesloten tusschen zuivere logica en gitaar. Geleerden en kunstenaars vastgebonden aan één en hetzelfde touw. Ieder zijn stalletje en boven elk stalletje een verveerd en piepend uithangbord. Gevangen in de magie der vruchtbare onnoozelheid, wentelen kunstenaars en geleerden om de versleten as van den centrifugalen trommel der mufte, fatsoendelijke, burgerlijke intelligentie. De intellectueele thema's kleppen en keeren weer, jollen rond. CARNAVAL van gekleurd slijk, poep, blik en ontstoken hersenen. De zuivere logica en de gitaar — de zuivere gitaar en de logica — gitaarlogica — logicagitaar — logicagitaar — gicalogitaar — taargillocagi — gicalotaargi — lotaargigica — gitaar, gitaar, gitaar, logica, logica, logica, logicanus, ANUS. Al dat geklepper en gedraaf achter „La Femme assise“ en rondom de „Natures mortes“, Kant-Hegel-Fichte-Schopenhauer-Bolland-Spinoza heeft geen andere beteekenis dan zichzelf zooveel mogelijk met woorden en ijdeltuiterij op te blazen, opdat men toch vooral den schijn niet zou ontgaan op iets te lijken dat NIETS is. Niemand ontgaat de kans zich te verheugen elk uur, zonder daarbij op de stilstaande pendule te kijken en zich te besmeuren met fatsoen, ethiek en ALIBABA-moraal in de keiharde beddeplank van zijn bestaan, die hij met een vloek „leven“ noemt. NOOIT HEEFT IEMAND DEZE BONBON GEHEEL OPGEZOGEN zonder in de verzoeking te komen erin te — bijten. Mij is de nicotine, de RADIO-MACARONI en de WHISKY-SODA meer waard dan de champignons, die Uw monniken en buffelgeleerden kweeken tusschen hun oksels. Kleine schimmelgewassen, die zij zuivere rede of geestelijke esthetiek noemen, omdat zij het vermogen

missen hun kop snel in het rond te draaien om alle zijden der wereld tegelijk te zien. Het is om het even of gij bremmeriaansch, hollandistisch of op z'n havelaarsch gecastreerd zijt. Eunuchen zijt ge allen. Waarlijk, ge gelooft zoo vast en zeker aan de logica van Uw eigen krankzinnigheid, dat de ééne gezonde gedachte, welke gij gevonden zoudt hebben door Uw keiharden knaskop eine halbe Stunde op Uw geboterden romp rond te draaien (en welke gedachte daarin bestaat, dat ja en neen, vol en ledig, zuivere alogica en onzuivere logica identiek zijn), U voortdurend ontgaat. Dada is het eenige afdoende stopmiddel om U van Uw kunst-en-logica-diarrhée te genezen. Dada is de kurk op de flacon van Uw domheid. Vergeet daarbij niet, dat de looden hersenmassa van Uw intellectiel te weinig poreus was om er ook maar één enkele levende en bewegelijke gedachte, een ijsvuurdenkbeeld door te laten. Gij weet dat alles nog zoo niet. Dada weet het. En ik zeg U nu, dat Uw intellectueele zwaarwichtigheid even materieel is als de steenen uitwerpsels, die men iederen morgen op Uw hoofdkussen vindt. En nu, nu we elkander zoo van anus tot anus de waarheid gezegd hebben, zou ik U willen verzoeken dezen kleinen vergiftigen dolk van mij aan te nemen (ik kocht hem in CALICANOUIRO), niet om daarmee de klinker van Uw ziel te treffen, doch alleen maar om hem achter den nagel van Uw rechterwijsvinger te laten wegglijden als een bajonet in een schede. Ge likkebaardt al vooruit om de pornografische dubbelzinnigheid (voor wien houdt ge mij?) welke ge meent te speuren en de bedorven schelvisch, die ge goed verpakt achter Uw kleeren meedraagt verheugt zich reeds om zijn gewaande prooi: De rossige STOPPELHEIBLOESEM-KINNEBAK waarop 20 eeuwen u kristelijk-deemoedig geranseld hebben steekt zoo ver buiten Uw vlakke borsten, dat ik mij veroorloof U voortaan te gebruiken als wandelstok van Dada. Holland 31.1.1921

I. K. BONSET

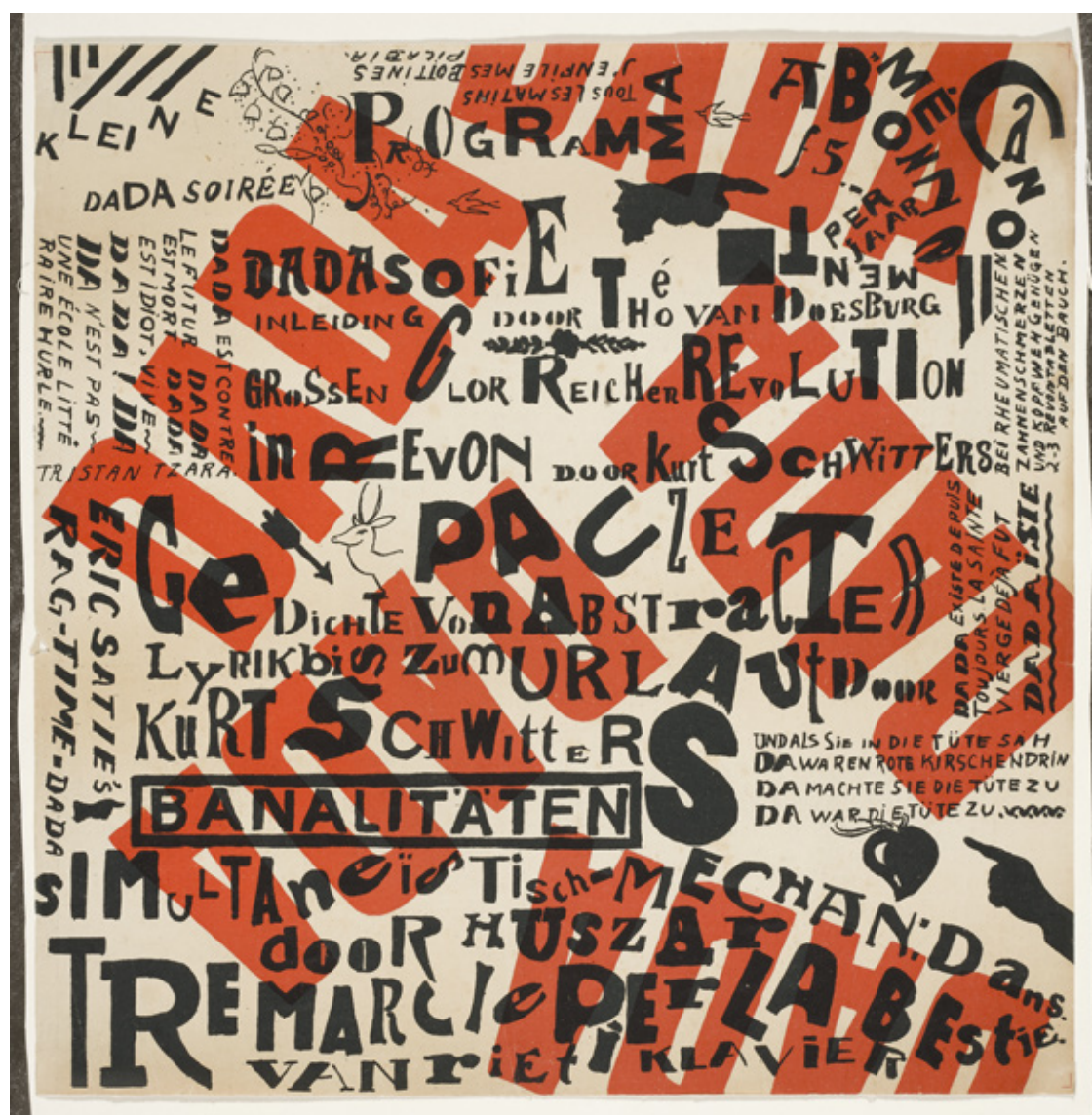
AB4384



34 ANONIEM

"Ik Dada..." [Document Dada soirée Utrecht], januari 1923

Inkt op papier; 34 x 45cm
Collectie Gilles Gheerbrant, France



35 THEO VAN DOESBURG
Affiche Kleine Dadasoirée, 1922

Drukwerk; 30 x 30 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. AB4995



36 THEO VAN DOESBURG,
KURT SCHWITTERS, KÄTE STEINITZ
Die Scheuche. Merz nr. 14/15, 1925



37 THEO VAN DOESBURG

Affiche Dada-tournee in Nederland, 1923

Drukwerk; 62 x 85 cm

Centraal Museum, Utrecht. Inv. AB6011



38 **KURT SCHWITTERS**
Mz 285 für Nelli 1936, 1927

Collage op papier; 18 x 14,1 cm
Privécollectie



39 **KURT SCHWITTERS**
Ana Reihe 188, 1920

Collage, tramkaartjes op papier; 14,2 x 11,2 cm
Privécollectie



40 **KURT SCHWITTERS**
Zonder titel (I.K. Bonset), 1925

Collage, tramkaartjes op papier; 17,5 x 14,5 cm
Privécollectie



41 **KURT SCHWITTERS**
Zonder titel, ca. 1927

Collage, geperforeerd karton op papier; 13,5 x 10,3 cm
Privécollectie



42 **KURT SCHWITTERS**
Zonder titel, 1931

Collage op papier; 18,5 x 14 cm
Privécollectie



43 **THIJS RINSEMA**
Ruiters, 1927

Gouache op papier; 46 x 51 cm
Museum Dr8888, Drachten



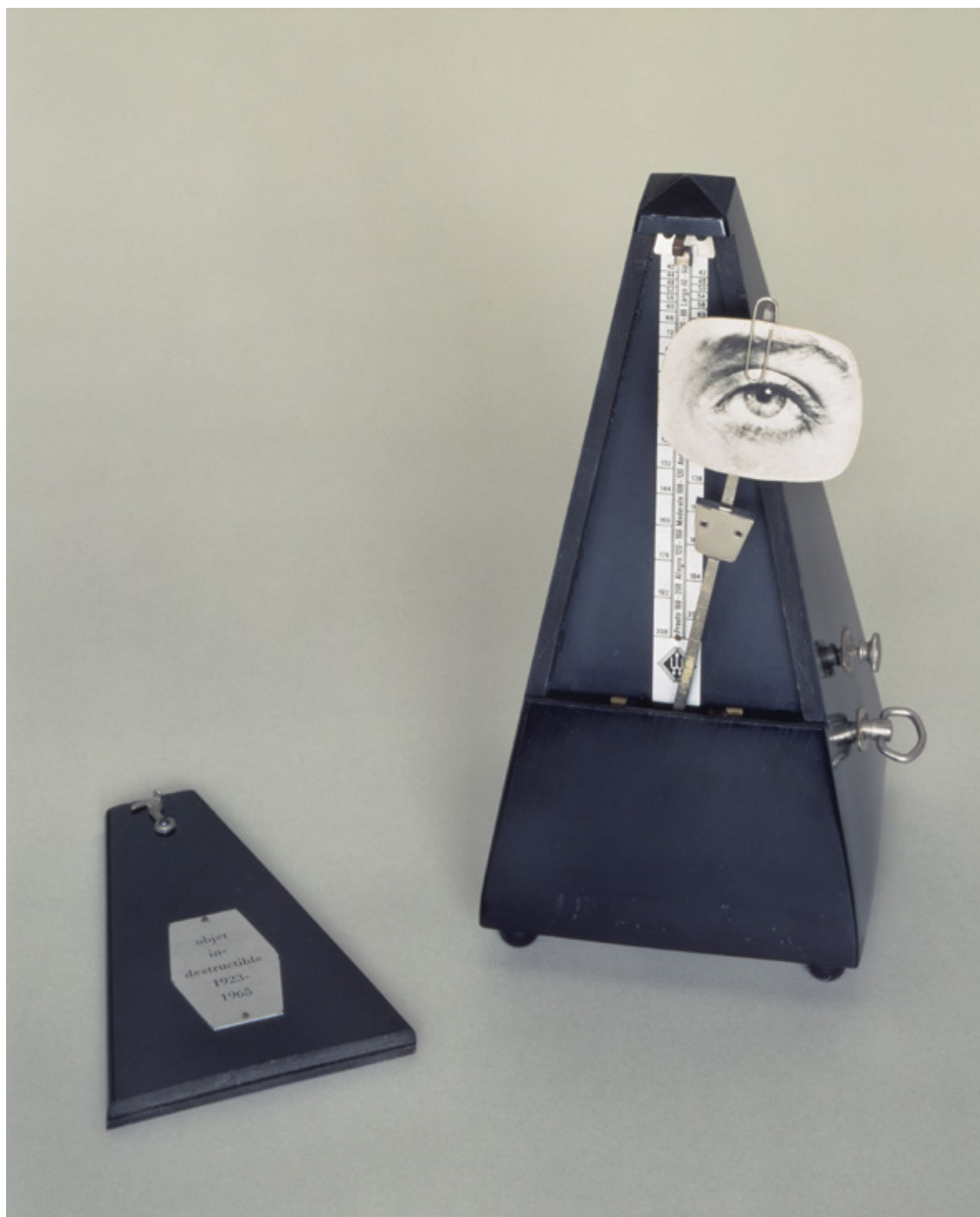
44 **THIJS RINSEMA, KURT SCHWITTERS**
Collage kistje, z.j.

Hout, fineer; 12 x 15 x 15 cm
Privécollectie



45 **BERNHARD BRACH-ZINEK**
Politischer Dadaismus, 1925

Collage; 27,3 x 23 cm (met lijst)
Privécollectie

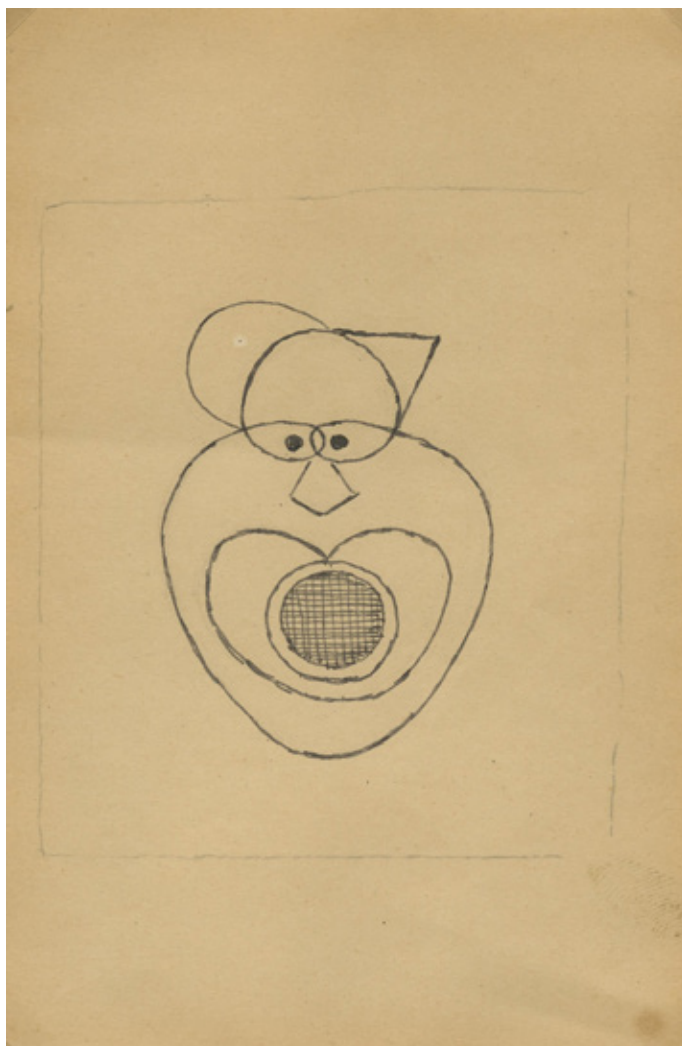


46 **MAN RAY**

Oneindige beweging, 1923–1971

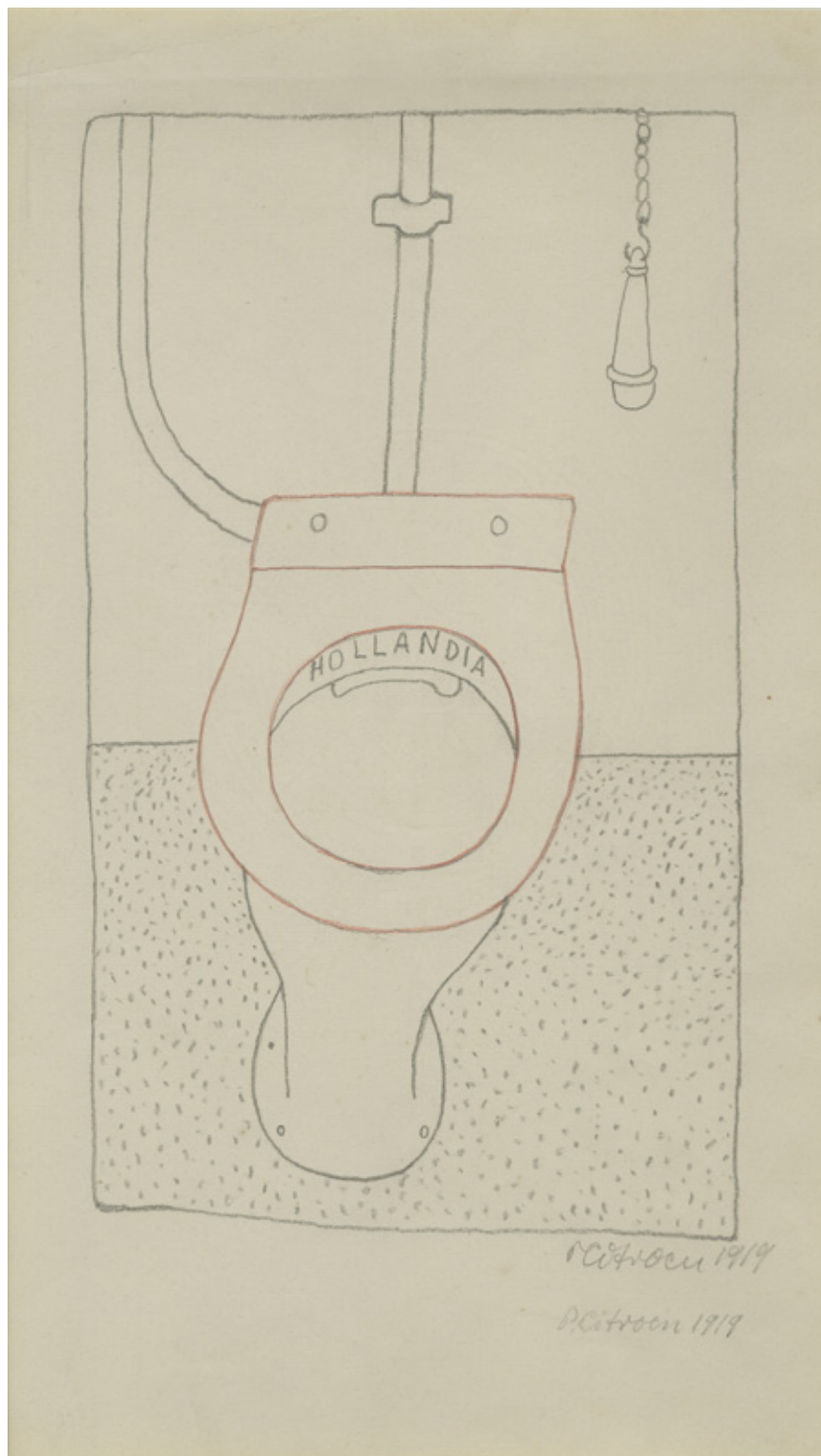
Metronoom; 22,5 x 11 x 11cm

Privécollectie, courtesy Galerie 1900–2000, Parijs



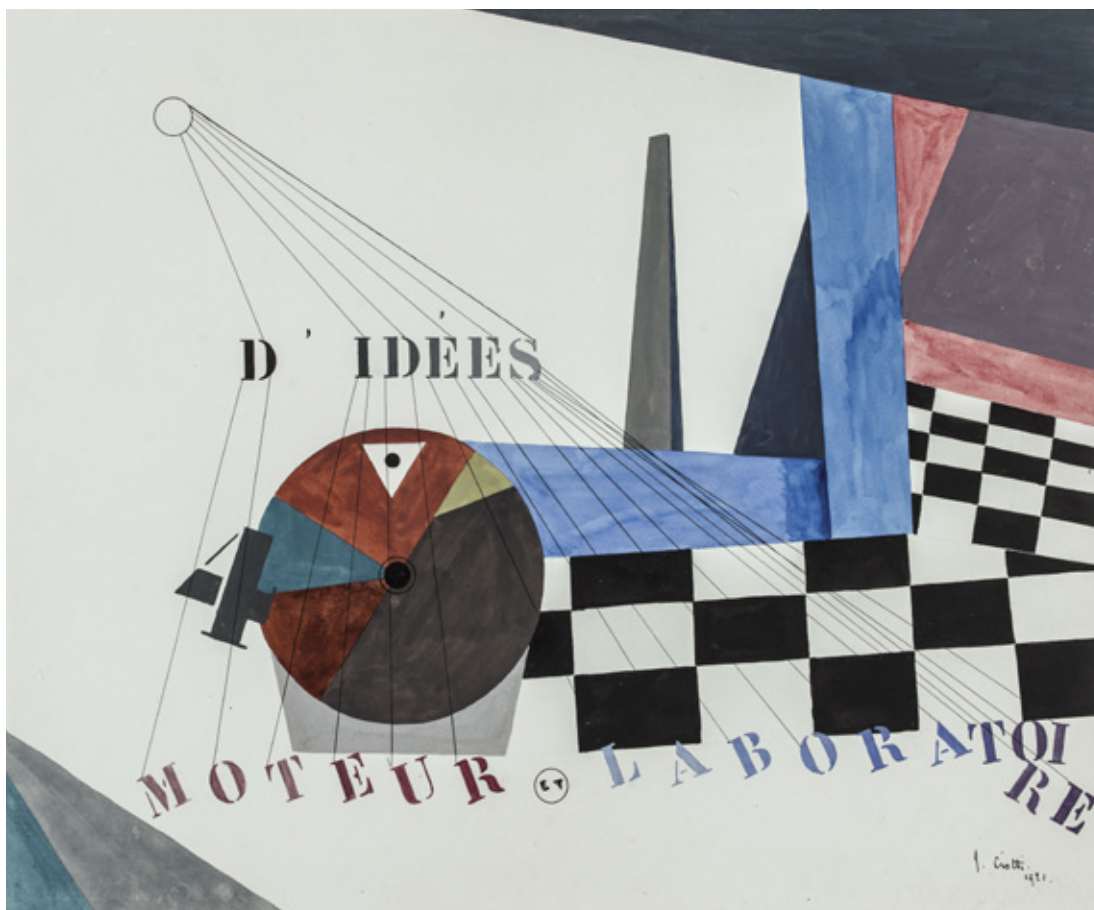
47 **SERGE CHARCHOUNE**
Dada tekening, 1921-1922

Inkt en potlood op papier; 12 x 8 cm
Collection David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, Parijs



48 **PAUL CITROEN**
Hollandia, 1919

Potlood en kleurpotloden op papier; 34 x 21 cm
Collection David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, Parijs



49 **JEAN CROTTI**

Laboratoire d'idées (Ideeënlaboratorium), 1921

Aquarel op papier; 44 x 54 cm
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Inv. AMD 311

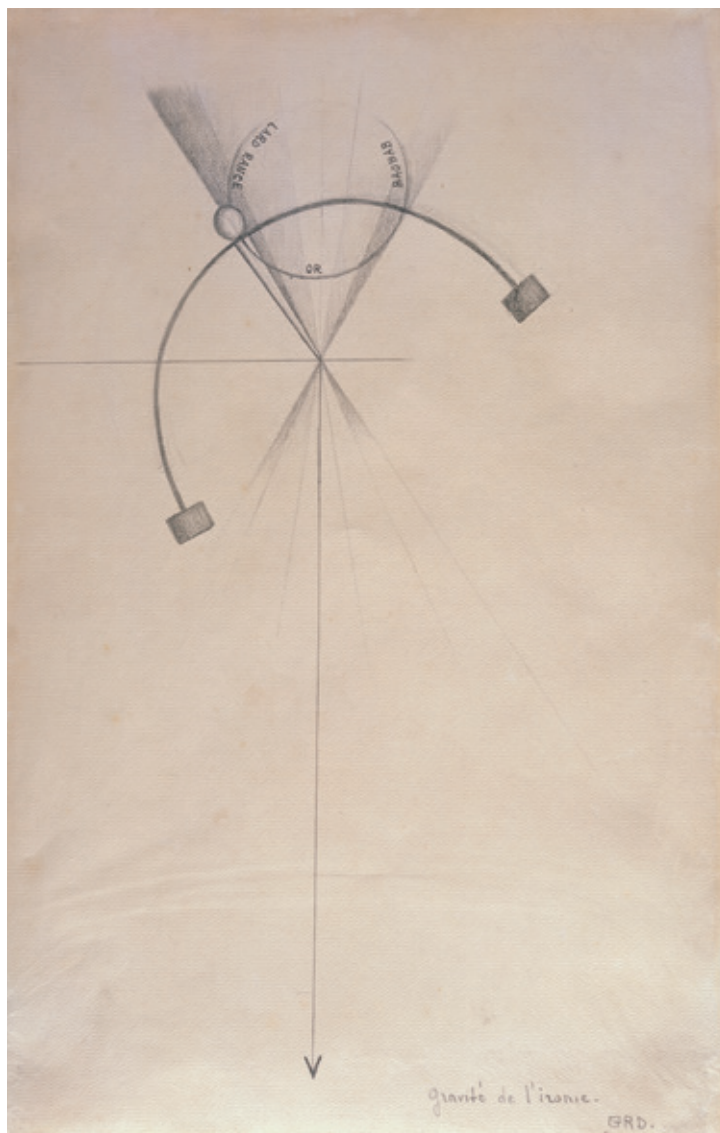


50 **JEAN CROTTI**

La mariée dévissée (De bruid die er vandoor ging), 1921

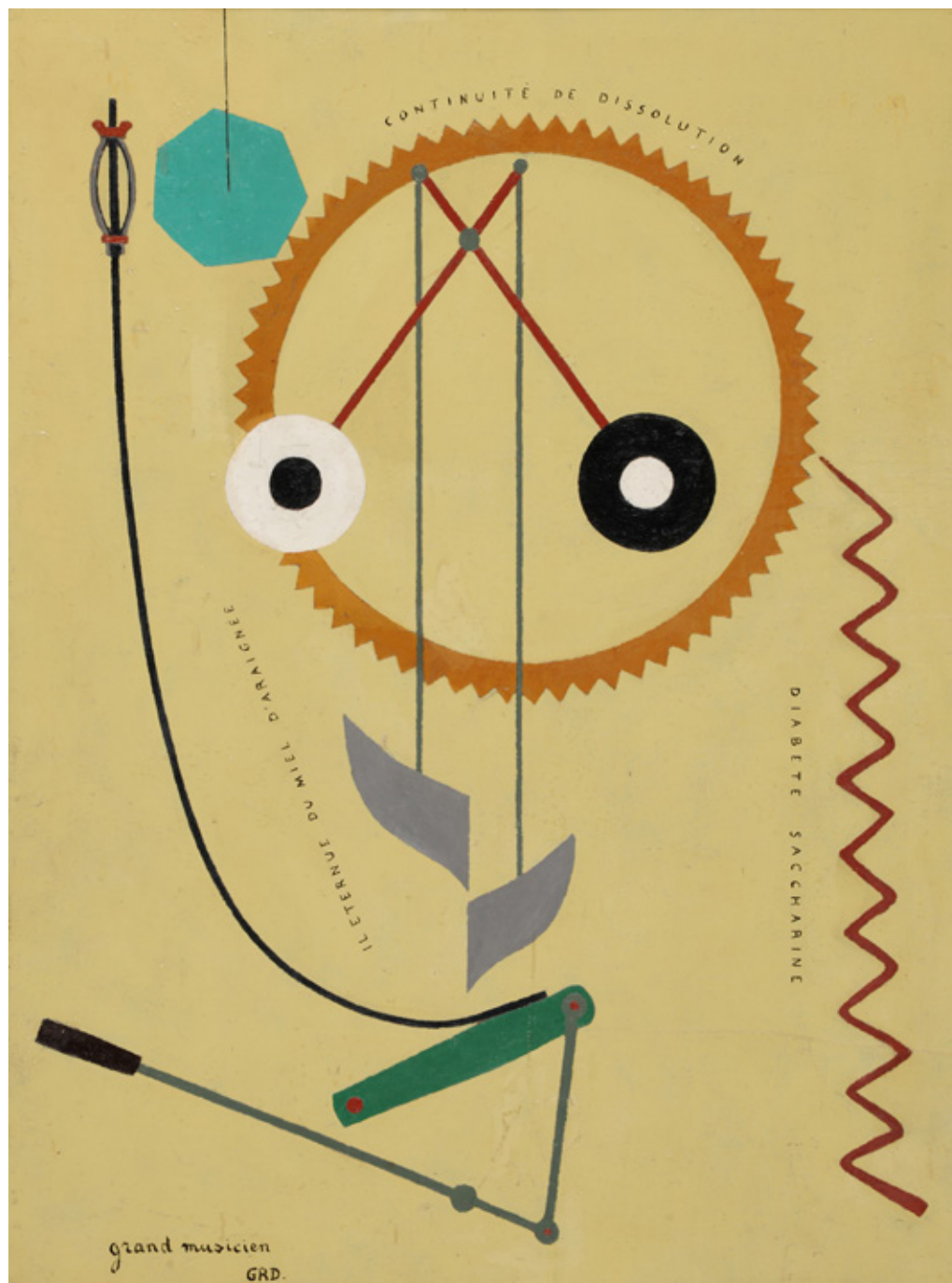
Olieverf op doek; 81 x 65 cm

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs. Inv. AMVP1559



⁵¹ **GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES**
 Gravité de l'ironie (Ernst van de ironie), 1919-1920

Grafiet op papier; 47 x 30 cm
 Privécollectie



52 **GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES**
 Grand musicien (Groot musicus), 1920

Olieverf op karton; 75,6 x 57 cm
 Musée des Beaux-Arts de Reims

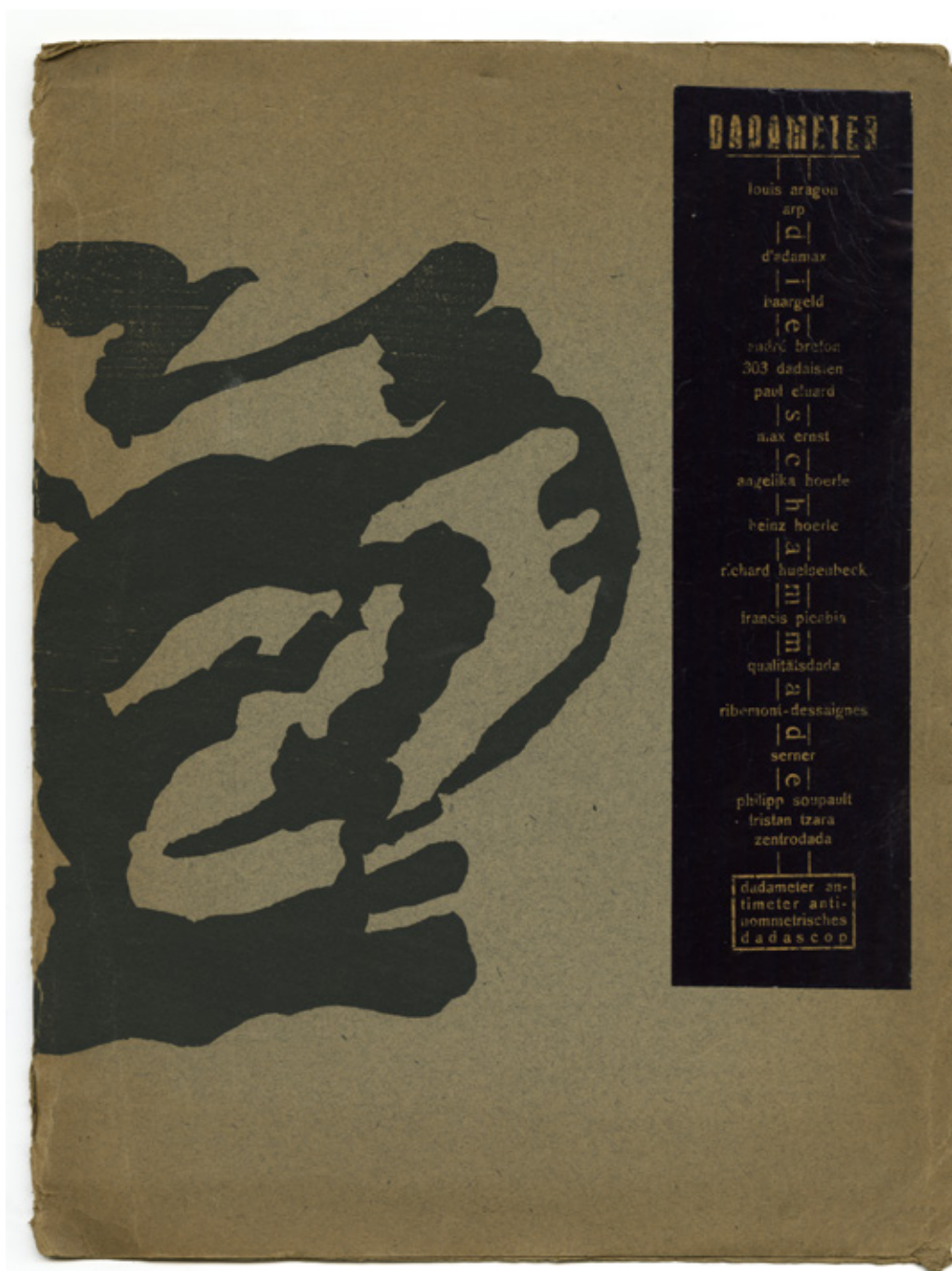


54 **FRANCIS PICABIA**

Het surrealisme gekruisigd, ca. 1924-1925

Potlood en aquarel op papier; 31,8 x 25,2 cm

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs. Inv. AMD 942



55 **HANS ARP**

Cover van het tijdschrift *Dadameter*, o.l.v. Max Ernst, 1920

Drukwerk; 33 x 25 cm
Privécollectie



56 **HANS ARP**
Hoofd, 1926

Aquarel op papier; 22,5 x 19,5 cm
Privécollectie



Afb. 1 Lucia Moholy, Theo en Nelly van Doesburg in Weimar, 1921. RKD.

Achter het terras

Ik sta op het dak van m'n hotel en zie in de verte het huis van Goethe. Weimar, voor het eerst, de stad doet zowel aan Hans en Grietje als aan Theo en Nelly van Doesburg denken. Om hun werk ben ik er heengegaan, een paar gedichten opgezocht die hier door of voor hen zijn geschreven.

Ze kwamen er in het voorjaar van 1921 aan, Theo vol van klanken zonder betekenis, Nelly vol van de nieuwe muziek, die ze hier algauw op avondjes speelde: Stravinsky, Rieti, Satie.

Dit gedicht schreef Van Doesburg, onder de naam I.K. Bonset, in het van graaf Keyserling gehuurde huis, Am Horn 53, op een heuvel achter een park.

U'	J—	m'	n'
U	J—	m'	n'
V—	F—	K'	Q'
F'	V—	Q'	K'
X'	Q'	V'	W'
X'	Q'	W	V
U'	J—	m—	n—
g'			
A—	O—	P'	B'
A—	O—	P'	B'
D—	T—	O'	E—
d	t	o	e
O' E'			
B' D'			
Z'	C	S	B P D
j			

Een jaar later kwam Tristan Tzara op een dadaïstisch congres in Weimar met een al even vrij gedicht voor Nelly, die voluit Petronella van Moorsel heette. Deze zwaar katholiek opgevoede pianiste uit Den Haag was uit haar ouderlijk huis weggevlucht en met de zestien jaar oudere Van Doesburg na een lange reis door Europa in Weimar terechtgekomen.

An Pétro
madame

madame
madme
madamame
madamame
e
mudame
madame
madame
madame
madame
madame

Tzara's gedicht verscheen later in *Merz 7* (1924), het tijdschrift van Kurt Schwitters. Op het congres werd Pétro/Nelly tot het onmisbare dadaïstische muziekinstrument van Europa uitgeroepen.

Daar staat ze tussen een groepje dadaïsten voor een gebouw in Weimar. Wat hebben ze voor onzinnigs tegen elkaar gezegd, Kurt Schwitters (geheel links) achter Hans Arp, Hans Richter (vijfde van links), Van Doesburg (vierde van rechts) naast Nelly met hoed. Tzara staat er niet eens op, hij was Weimar ingegaan, naar Goethe.

Hier stelde Van Doesburg het dadablad *Mécano* samen en werkte hij aan z'n kleurvlakken voor de middenstandswoningen en scholen van architect C.R. de Boer in Drachten.

Een dagtaak. Gevels, zijgevels, hallen, trappen, muren, daken, keukens, tuinen en dan nog een maaier, spitter en zaaier in glas en lood voor de landbouwwinterschool. Hij maakte in Weimar bijna geen schilderijen. Hier ontstond de kleur voor een hele straat. Hij had een groot atelier in Oberweimar.

In een stad die nieuw voor je is, word je door van alles afgeleid, beleef je dingen waar Theo en Nelly niet in voorkomen.

Of juist wel?

Nadat ik een half uur op het dak van het hotel heb gestaan, zie ik, weer beneden, bij een winkel op de hoek een schaakspel. Ik herken het meteen van plaatjes, maar ik heb het nooit in het echt gezien.

Dat het bestaat. De stukken lijken op de kantelen van een kasteel. Ze hebben iets massiefs, missen de elegantie van het Stauntonspel.

Toch is het mooi. Wat kost het? Bijna 500 euro, het staat half verstopt op zo'n miniem cirkeltje. Wacht, ik kan het spel ook fotograferen. Dan wordt het plat, maar heb ik het wel enigszins persoonlijk gemaakt. Het toestel weigert, zit muurvast.

Terug naar het dak van m'n hotel om het daar met die bakken licht beter te bekijken? Ik ben er al, kijk naar links, strek me uit. Het huis van Schiller kan ik vanaf het dak niet zien, Goethe wel, nog steeds. Draai, draai door, hier zit de camera nog net zo vast, vaster zelfs.

Van Goethe naar links en pats FOTO, het woord doemt op uit het niets, boven een winkel, tamelijk groot, dan zou het ook op een van de foto's moeten staan die ik vanaf het dak heb genomen.

Daar is iets mee te doen, vlug naar de winkel. Voor ik oversteek nog even naar de hoek. Toch kopen? Het schaakspel ziet er verleidelijk uit, ik weet al waar ik het thuis neer wil zetten.

Het is een ontwerp van Josef Hartwig, toen hij aan het Bauhaus in Weimar studeerde, in de jaren 1923-

1924. Dat staat erbij. Kruisje op de kop van de bisschop, mag over elke diagonaal, de richting is zichtbaar, in elk stuk.

In de Marienstraat zetelt sinds 1862 de fotograaf Louis Held, een winkel met een bruine lambrisering en een toets van net niet overwonnen armoede.

Aan de wand, vlak naast elkaar, foto's van sterren op elk gebied, Marlene Dietrich, Georg Grosz, Walter Gropius van het Bauhaus, hier gaat, ik doe een stap opzij, ook nog Franz Liszt naar binnen, voor een pose ter plekke.

Ik liep gisteren nog door z'n huis aan de Hofgärtnerei, een wat verborgen ingang, met veel bomen. Liszt was geen mensenvriend. 't Is nog net zo ingericht, zegt men, als in de jaren 1869-1886, toen hij er woonde.

In het schaars verlichte interieur wordt de ontbrekende componist geëerd. Het krijgt iets verstikkends. Z'n simpele bed staat in een hoek, hij kan er maar aan één kant uit, ik ga er even op zitten. Het veert niet.

Dan dringt het tot me door dat Liszt hier aan *Via Crucis* heeft gewerkt, de kruiswegstaties. Op de trap hoor ik er iets van terug, Reinbert de Leeuw bij de verdwijning van Henk Bernlef, oktober 2012. De wederopstanding van een melodie, doorschoten met stiltes, zakt in elkaar, komt weer op, valt neer.

De verkoper bij Held heeft de camera met een paar draaibewegingen vlot getrokken. Lieten Theo en Nelly zich hier ook fotograferen? Ze denderden Weimar in maart 1921 binnen, net te vroeg om met Josef Hartwig te kunnen schaken en te laat om bij Liszt thuis vast te horen hoe de kunst in de twintigste eeuw zou worden opgeblazen.

Samen met Nelly van Moorsel was Theo uit Nederland vertrokken, over Parijs ging het, spraken ze met Duchamp, Tzara, Brancusi, Nelly heeft het me zelf verteld.

Door naar Menton, hier woonde de Belgische beeldhouwer Georges Vantongerloo en dan naar Milaan waar Van Doesburg z'n 21-jarige geliefde aan de futurist Marinetti wilde voorstellen, maar die was naar Sicilië.

Ik loop naar het plein schuin voor het Goethehaus en ga op een terras zitten. Achter me een vrouw, de dikte is over het hele lijf verspreid, haar schoonheid zoekt een uitweg.

Een paar tafeltjes verder speelt een man een partij na, uit de krant, geen Hartwig, het kan met de gewoonste stukken. Wat voor stelling, straks even m'n pas inhouden of beter zelf een krant kopen?

Vanuit Italië ging het over Oostenrijk naar München waar Nelly en Theo in de Alte Pinakothek genoten van Cranach de Oude. Een tip van Duchamp in Parijs? Tien jaar eerder liep Marcel ook in de Pinakothek en zo kreeg Duchamps bruid, in z'n huurkamer om de hoek, aan de Barerstraat, de okeren tint van Cranachs naakten.

Wat zouden Theo en Nelly die eerste weken in Weimar hebben gedaan? Lieten ze zich ook door van alles afleiden?

Het Cranachaltaar uit 1555 bevindt zich in de Herderkirche, ik loop er achter hen aan naar toe. Het drieluik midden in het evangelisch-lutherse kerkje ziet er iets minder ernstig uit dan de meeste kruisigingen.

Lucas Cranach de Oude staat er zelf op, tussen Johannes de Doper en Maarten Luther. De schilder draagt een bruine bontjas en gele laarzen. Het bloed uit Christus' borst komt met een lange straal op Cranachs grijzende haar terecht, alsof hij voor dit werk is uitverkoren of bespot Lucas met deze wereldse richting de scène?

In de verte probeert Adam met opgeheven armen aan het vuur te ontkomen. Theo stoot Nelly aan, iets in Adams opzichtige tred verradt dat de eerste mens het ook wel weet: het is maar een spel, straks mag ik naar huis, als m'n rol is uitgespeeld.

De verschillende huizen van de Van Doesburgs lagen niet ver van elkaar, Weimar is niet zo groot. In het huis Am Horn huurde Paul Klee ook kamers, toen hij aan het Bauhaus doceerde. Het witte huis uit 1923 van Georg Muche lag er vlakbij.

Ruime huizen in de betere buurten. In de Lisztstraat 25, aan de andere kant van de stad, bleven ze maar kort en toch is de woning met zorg uitgezocht, iets tus-

sen het Londense Kensington en Amsterdam-Zuid in. Hier heeft de antroposoof Rudolf Steiner rondgescharreld, op een plaquette staat z'n naam.

De routes van de Van Doesburgs door Weimar zijn onveranderd gebleven. Van het Haus Am Horn loop ik door het park in 25 minuten naar de Belvederer Allee 48. Hier verbleven ze het langst.

Het nummer is in smeedijzer aan de gevel vastge maakt. Als het niet zo hoog zat, zou je er met gemak een arm achter kunnen steken.

De drie voorname Van Doesburghuizen hebben iets afzijdigs, keren zich van te veel menselijkheid af. *Poètes à l'écart – Anthologie der Abseitigen*, zo heet de bundel waarin Carola Giedion-Welcker in 1946 een aantal dichters samenbracht, onder wie Jarry, Ball, Arp en ook Theo van Doesburg.

De samenstelster koos vooral dichters uit de beeldende kunst. Werk in de marge, een kleine oplage, soms niet meer dan tien exemplaren. Zo'n uitgave zit dicht bij een ets of een litho dan bij een boek.

Van het huis op nummer 48 loop ik verder naar het Bauhaus, een eind verderop. Het bestaat uit een paar gebouwen aan de laan van nummer 48, ik ben vooral benieuwd naar de door Oskar Schlemmer beschilde wanden bij een wenteltrap.

Geen onderscheid meer tussen een schaakspel, een gebouw en een schilderij. Van Doesburg had zich er veel van voorgesteld. Het liep uit op een aanval van De Stijl op de zachte krachten in het Bauhaus. Docent Johannes Itten was soms gekleed in een monnikspij.

Van Doesburg kwam er af en toe, de studenten ontving hij toch liever op z'n atelier, in Oberweimar. 'Ik heb hier vreselijk veel bezoek', schreef hij op 23 juni 1921 aan Evert Rinsema, 'een hele schaar jonge mensen, die met het nieuwe sympathiseren.'

Zonder te weten waar het Bauhaus nu precies ligt, probeer ik al lopend de ligging te voorspellen. Het bevindt zich schuin tegenover Franz Liszt heb ik op de kaart gezien. Ook dat huis is niet eenvoudig uit het groen te halen.

Dan hoor ik het getinkel van zilveren lepeltjes tegen porselein, ik zie iets hoger hier en daar een zittende rug tussen de bladeren. Daar dan maar naar toe?

M'n benen worden er half en half toe verleid, ik probeer er niet aan toe te geven. Wat heeft deze uitspanning met het Bauhaus te maken? Het houdt me alleen maar af van iets nieuws dat ik in Weimar over Van Doesburg hoop te ontdekken. Toch denk je soms: het is heel dichtbij.

Ik loop de trap op, 'De lezer is altijd zelf, min of meer, het onderwerp van het vers', misschien helpt dat. Het is een zin van Van Doesburg, die Jan Hanlo als motto in z'n bundel *Niet ongelijk* (1957) opnam.

Een terras in het groen, ik zou alsnog door moeten lopen. Acht mensen drinken koffie, verspreid over vijftien tafeltjes.

Even verder staan zilveren kannen met witte kopjes. Er komen vast meer mensen, met de lunch, het is nog vroeg.

Nog een koffie, ik wil afrekenen. 'Nee, u hoeft toch niet te betalen?' zegt de jonge ober en hij loopt met zekere passen weg.

Wanneer is een scène af, komt er eventueel nog iets bij? Koffiedrinken, eenvoudiger kan het niet en toch is het of mij iets ontgaat om het voorval naar waarde te kunnen schatten.

Het lijkt wel een aanloop tot een gebeurtenis, zoals bij hoog- of verspringen, zonder dat er iets op volgt. Geen krachtsinspanning. Niets hoeft mee te doen aan wat dan ook.

Een van de weinige schilderijen, die Van Doesburg in Weimar maakte, *Compositie XXII* heeft een groot geel vlak, herinner ik me. Voor een deel bedekt dat de andere, veel kleinere vlakken rood, zwart, blauw, grijs, wit – net of iemand half of schuin voor iets staat dat je niet helemaal kunt zien.

Dat maakt het doek uit 1922 zo beweeglijk. Het geheel is geen bewust eindpunt, eerder een tussenstand van verschillende vormen, die nooit een vaste plaats krijgen.

Van Doesburg schilderde het doek in Weimar voor een vriend, de schoenmaker-schilder Thijs Rinsema, uit Drachten. Ik sta op om door te zoeken, de vele kanten van ergens zijn. Vlug weer naar het Bauhaus, dan weet de weg vlak voor me wel ongeveer waar ik heen moet.

Hoort de aanloop tot een voorval soms bij tijdelijke kennis, bij alles wat je maar kort hoeft te onthouden: de vertrektijd van een trein, een genezen schram of de prijs van een overhemd? Of zijn de aanlopen tot wat zich niet voltrekt juist in de meerderheid, als je ze vergelijkt met de tijdelijke feiten?

Ik loop de trap af en heb niet betaald, ik kijk nog een keer om, zonder dat de ober me achterna komt.

De dikke vrouw op het terras in Weimar, niet gesproken, de muziek van Liszt op z'n eigen vleugel, niet gehoord, Mathilde von Freytag-Loringhoven (1860–1941), niet opgezocht.

Ergens moet hier een Schirmmuseum zijn, alleen paraplu's, de receptionist van m'n hotel kent het niet en het gedicht dat Hans Arp voor Theo van Doesburg schreef, kan ik ook al niet vinden.

Een vlechtwerk van aanlopen en tijdelijke kennis, dat is het bestaan. Bij Van Doesburg wordt het elementair. Het is nooit af, het elementaire kan hoogstens een begin zijn van wat je deels ontgaat.

Daar moet je het mee doen, je kunt het niet uitbreiden. Van Doesburg gunt zich de luxe het in die onvoltooide staat te tonen, steeds het begin van wat dan ook.

Een mooi gezicht dat je maar even ziet in de tram. Even later door een open raam de bitterzoete geur van een gerecht dat je jammer genoeg niet zal proeven.

Ik lijst Weimar in, zoals Van Doesburg het op *Compositie XXII* doet, iets wat hij ziet, in z'n atelier of buiten, dingen die elkaar licht in de weg staan. Dat breidt hij op een doek uit tot iets wat zich overal kan voordoen, compleet met de beperkingen.

Terug naar het terras. Wat Hartwigs schaakspel zo aantrekkelijk maakt, is dat het afwijkt van de norm. Een match zou je er, denk ik, niet eens zo gauw mee spelen. Met wat al te mooi is, kun je niet strijden.

Een aanloop, een tijdelijk feit, het moet een laat ontbijt zijn geweest, of anders het moment van koffiedrinken vlak voor de lunch, dat me van een uitbreiding tot iets groters weerhield.

Tussen het groen op de muur zit een glazen deur. Dat zie ik nu pas. De ober groet me, herkent me, vindt dat ik niet alleen op het terras, maar ook daar binnen in

de eetzaal hoor. Ja, ik hoor daar echt. Hij denkt dat ik er zo-even vandaan ben gekomen.

Dan ga ik maar naar binnen. Het is een hotel, en niet zo'n kleintje. Mensen zitten overal te ontbijten, te lunchen, hoe laat is het? Het Leonardohotel, zo heet het, de brede trap gaat in de ruime hal zwierig omhoog, 'Voor Theo van Doesburg' van Hans Arp, toch nog gevonden:

hoofd naar beneden
benen in de lucht
stort hij zich in de leegte
waaruit hij is voortgekomen

hij stelt geen eer meer in z'n lichaam
hij hapt niet meer happig in een hap
hij groet niet meer terug
hij let er zelfs niet meer op als men voor hem knielt

hoofd naar beneden
benen in de lucht
stort hij zich in de leegte
waaruit hij is voortgekomen

als een behaarde schotel
als een zogende stoel met vier poten
als een dove echotak
half vol half leeg

hoofd naar beneden
benen in de lucht
stort hij zich in de leegte
waaruit hij is voortgekomen

hans arp (meudon, maart 1931)

uit: *De Stijl*, (januari 1932),
gewijd aan Theo van Doesburg (1883–1931),
uit het Duits vertaald door Erica Stigter



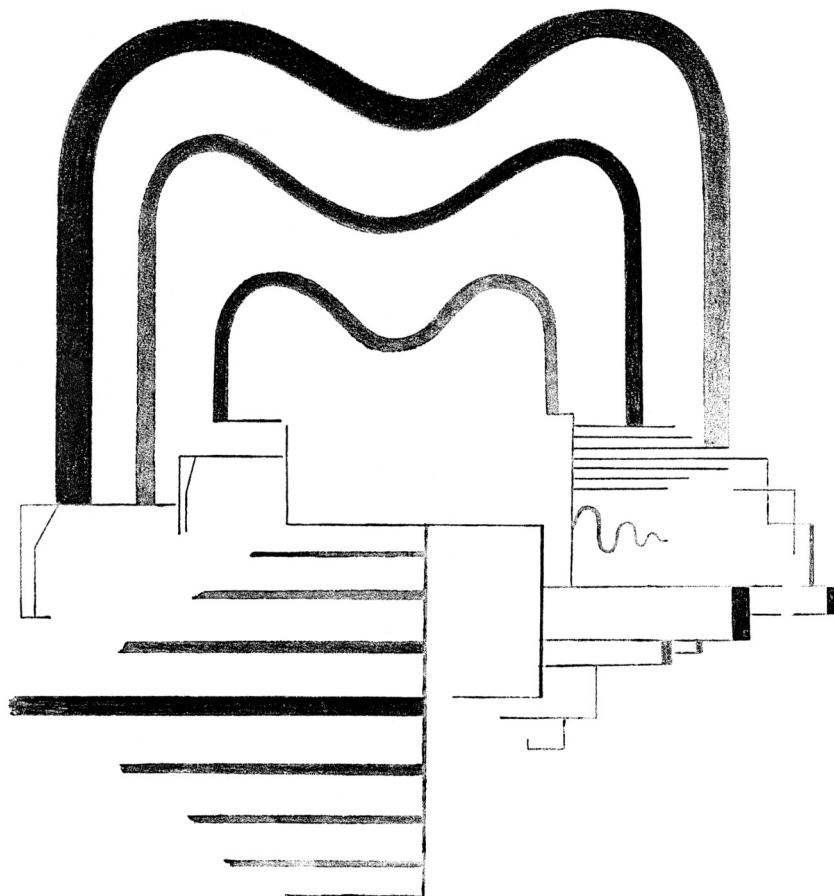


5-6



57 **VICTOR SERVANCKX**
Opus 11 (Ciné), 1920

Gouache on papier; 28,5 x 28,5 cm
Privécollectie, Gent

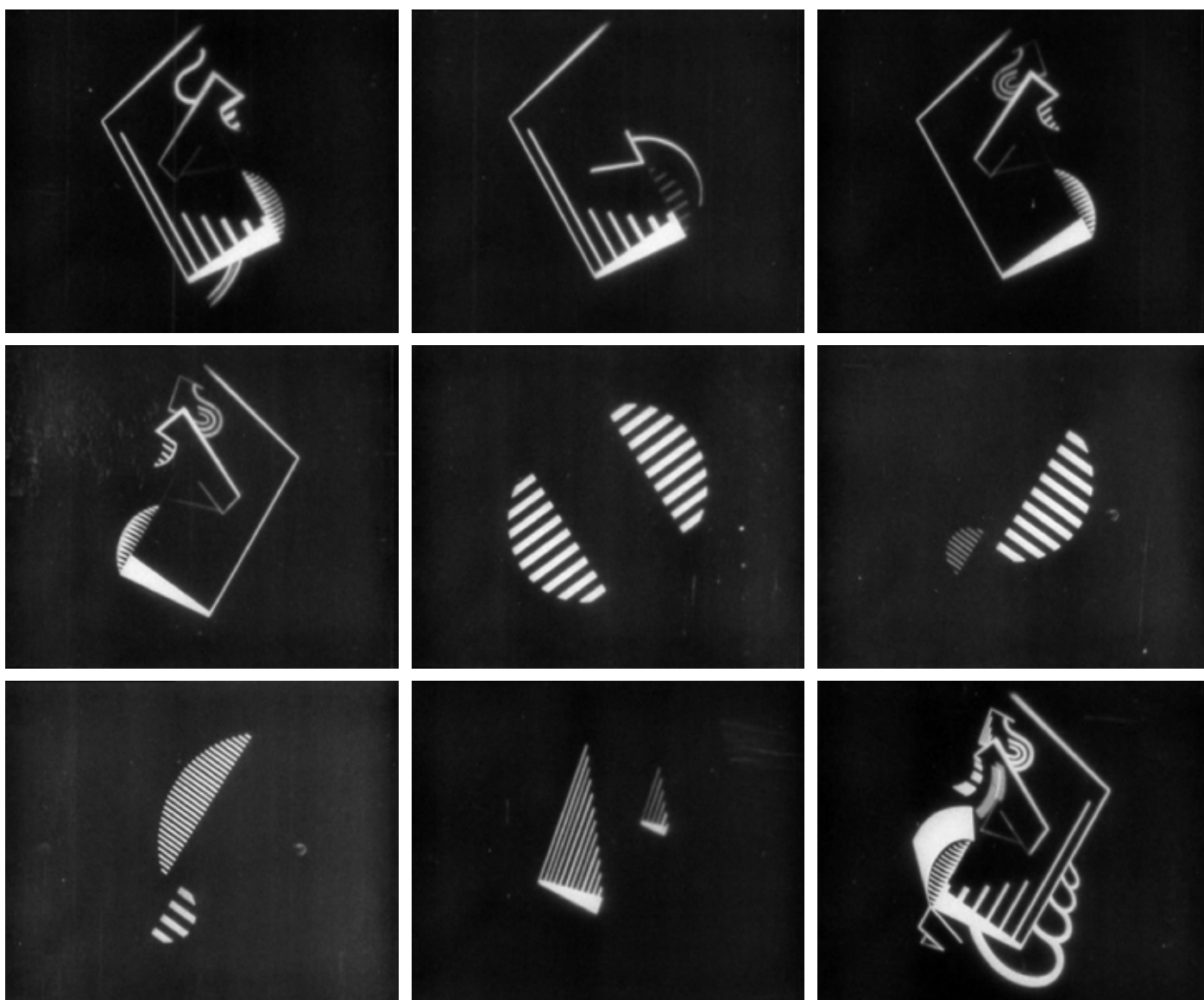


58 **VICTOR EGGELING**

Fragment van de Horizontal-Vertikalorchester in *De Stijl* 7, 1921

Drukwerk; 21 x 26 cm

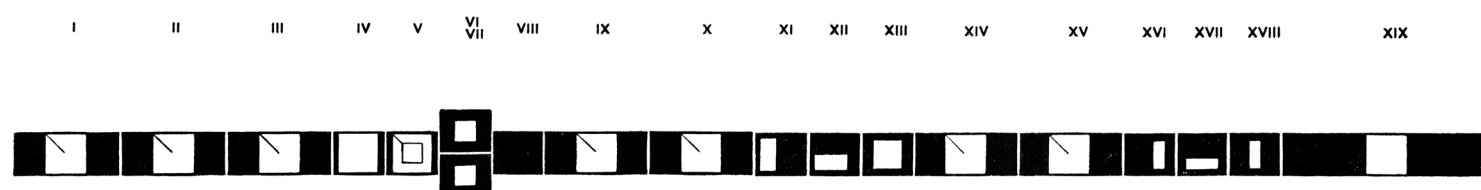
Koninklijke Bibliotheek van Nederland ou Privécollectie (reprint)



59 **VICTOR EGGELING**
 Diagonale symfonie (filmstills), 1924

7', zonder geluid, 35 mm
 Moderna Museet, Stockholm. Inv. MOMFi 81

FILMPARTITUR KOMP. II/22

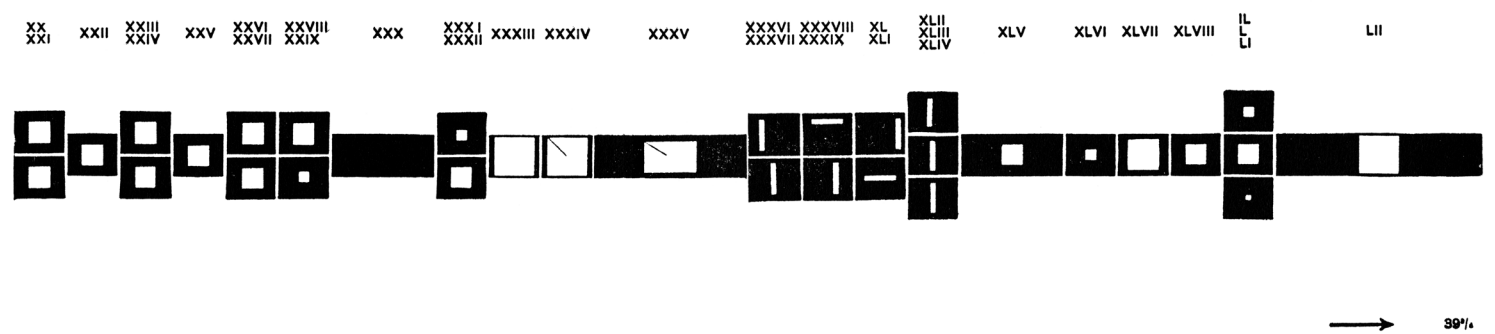


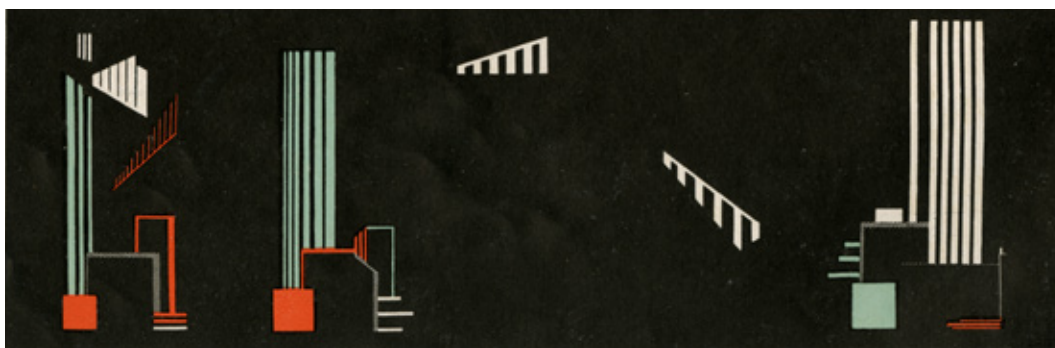
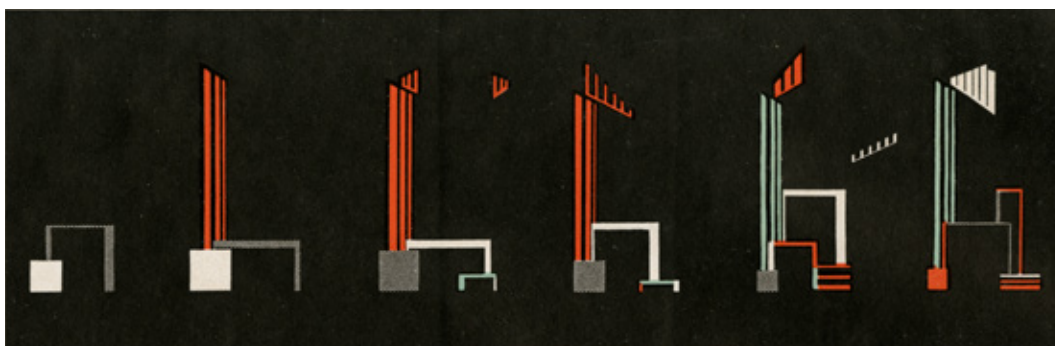
sec
0 1 1/2 3 →

60 **WERNER GRAEFF**
Filmkomposition II/22, 1922-1977

2'09", zonder geluid, 16 mm
Centre Pompidou, Musée National d'art moderne - Centre de création industrielle, Parijs.
Inv. AM1978-F1029

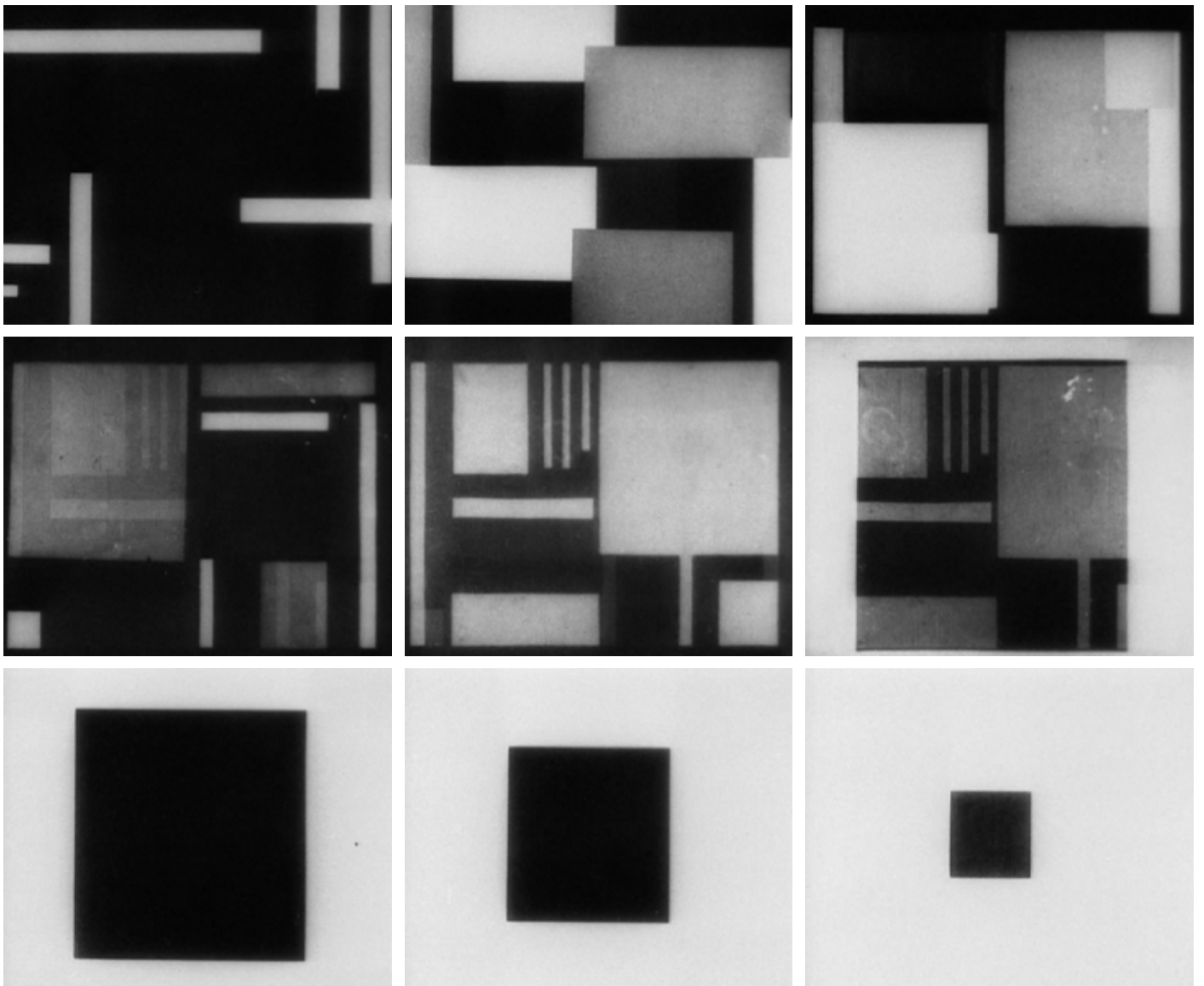
WERNER GRÄFF





⁶¹ **HANS RICHTER**
Fuga uit een absolute film, 1926

Drukwerk; 25 x 34 cm (open)
Uit het tijdschrift G nr. 5-6 (over cinema), 1926

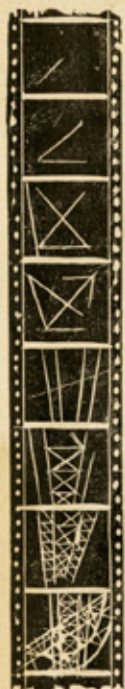


62 **HANS RICHTER**
 Rhythmus 21, 1921-1924 (filmstills)

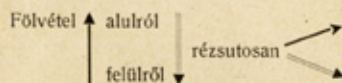
3'30", zonder geluid, 35 mm

MOHOLY-NAGY: FILMVÁZ • A NAGYVÁROS dinamikája

Minden jog, különösen a fordítás és filmben való megvalósítás joga, fentartva
Copyright by Staatliches BAUHAUS WEIMAR



Vasdaru építése
(A trükkasztal-fölvétel — rajz — lassan természetfölvételbe olvad át)
Házépítésnél mozgó emelő



Téglafölvonó.
Körben-mozgó darú



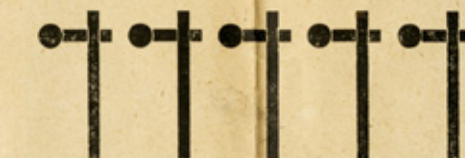
Ezt a mozgást tovább folytatja egy automobil, amelyik balra rohan. A kép közepén folyton egy és ugyanazt a házat látni; (t. i. a házat mindig vissza kell a közepre fotografálni). Megjelenik egy másik automobil, amelyik az elsővel egyidejűleg, csak ellenkező irányban, száguld.

Az utca egyik házsora ugyanebben az irányban rohan úgy, hogy a kép közepén levő ház átlátszik rajta. A házsor elfut: és visszajön

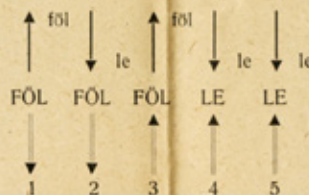
TEMPO
TEMPO

Szemközti házsorok egymáson átlátszóan ellentétes irányban rohannak és az autók is mindig gyorsabban, hogy rövidesen káprázzik a szembe.

Tigris TIGRIS jár ketrecében
dühösen föl s alá
Magasan — fönt — tisztán szemaforok



automatikusan
a-u-t-o-m-a-t-i-k-u-s-a-n
mozognak (nagy részletfölvétel)



Teherpályaudvar
Váltoállomás
Raktárépületek és pincék

SÖTÉT SÖTÉT
SÖTÉTSEG

Vasut:
Országút (járművekkel). Hid. Viadukt. A mélyben: uszó hajók. Fölötte lebegő vasut (Elberfeld)

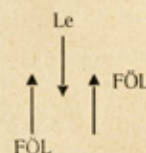
Vonattölvétel magas töltésről: részutason
Bakter haptákban szalutál
Szemei megüvegesednek (Nagy RÉSZLET-fölvétel)
A vonat egy hidról: fölülről

Alulról: egy a sinek közötti árokból a vonat hasa, ahogy elvágtat
Kerék forog — elmosódott vibrálásig



TEMPÓÓ
TEMPÓ
TEM
TEM
TEM
PÓ
TEEM
M
MP PÓÓÓÓ

Áruházban üvegfülvonók négergyerekkel
Ferdén
Eltorzított perspektíva



Kilátás. CSÖDÖLET

A bejáratnál kikötött kutyák
Az üvegfülvonók mellett üveges telefonfülke telefonálóval
Földszintfölvétel az üveglapokon át
A telefonálóknak foszforszkáló anyaggal bedörzsölt (hogy ne keletkezzék sziluett) ARCA közvetlenül a fölvégő mellett lassan elfordul jobbra
Feje fölött spirálisan huzódik el egy messziről röplő aeroplán



Röplőfölvétel csekély magasságból: tér, ahová sok utca torkollik



Járművek tömege: villanyos, autó, teherkocsi, konflis, bicikli, autóbusz, ciklonett hajt gyors tempóban kifelé egyszerre visszafordul mind a közepén összefutnak



a tér közepe megnyílik, minden belesüllyed

(A felvevőgépet fölbillentik, hogy a nézőben a zuhanás érzése támadjon)

TEMP

Földalatti
Kábelek
Gáztartány
Csatornák (mélyen a város
alatt kiépített kloakák)

Fény tükrözik a vizeken

Ivólampa



Szikra SPRICCEL
Autót út éjjel, csillogó aszfalt

Földről és elszuhanó autók
5 MÁSODPERCIG csak FEKETE vászon
Fényreklám eltűnő és megjelenő fényirással:

szórakozás szórakozás

Tűzijáték az Angolparkban



Utazás a
Hullámvasuton
Száguld
ORIÁSKERÉK
A csudaház
Torztükrök
Más Viccek
Kiállítás- vagy pályaudvar-csarnok felvétel:
A felvevőgépet vízintés körben,
utána függőleges körben forgatják
Feszülő
Telefónhuzalok és sürgönydrótok a házak között

Porcellánszigetelő-tornyok

Antennák a háztetőn



Gyár:



Kerekek forognak

Artista forog, bukfacezik

Rudgrás. Lezuhan. 10X egymásután.

Varieté. Örült tevékenység
Labdarugó-érközés. Gorombán. Erős tempó
Nőbirkózás. Giccs!
Jazzbandhangszerek (Részletfelvétel)



A PUBLIKUM ELLEN

Belül üres, csillogó fémtülesért
hajítanak a felvevő-
gép lencséjéhez
(Közben:)
Egy ember
villámgyorsan
elrántja tőle a
fejét (Részletfelvétel)

VIZ

Pohár
(csak a víz tükre nagy részletfelvételben)
Mozgásban
Fölcsap mint Szökőkút

Jazzband a beszélő filmmel

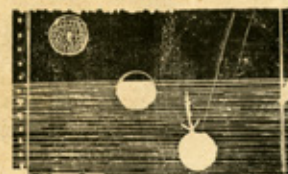
FORTISSZIM

Vad tánckarikatura
Utalányok
Boxolás. Részletfelvétel:

CSAK a gömböskeztük
az időnyújtó- (Zeitlampe) géppel
Füstgomolyog (hid fölött, ahogy vonat fut el alatta)

Gyárképmény **rézsút**

Buvár fejével süllyed a vízbe
Propeller munkában a víz alatt
Csatornanyílások a víz fölött és víz alatt



A csatornán köröskül mótorsónakkal a

SZEMÉTGYÁRBA

Szemét földolgozás.

Ócskavashegyek.
Óregcipődombok
Konzervdobozkazlak

PÁTERNOSZTER-fölvonó kilátással. Körben.

Innen az egész részt a
JAZZBANDig (ezt is megfordítva)
fejte őre állítva vissza kell kurblizni

fortisszimótól **PIANISSZIMÓ**

Hullaház. Földről
Katonaparádé
Mars — mars



Nők lovagolnak
A két felvétel egymásra másolva átlátszón

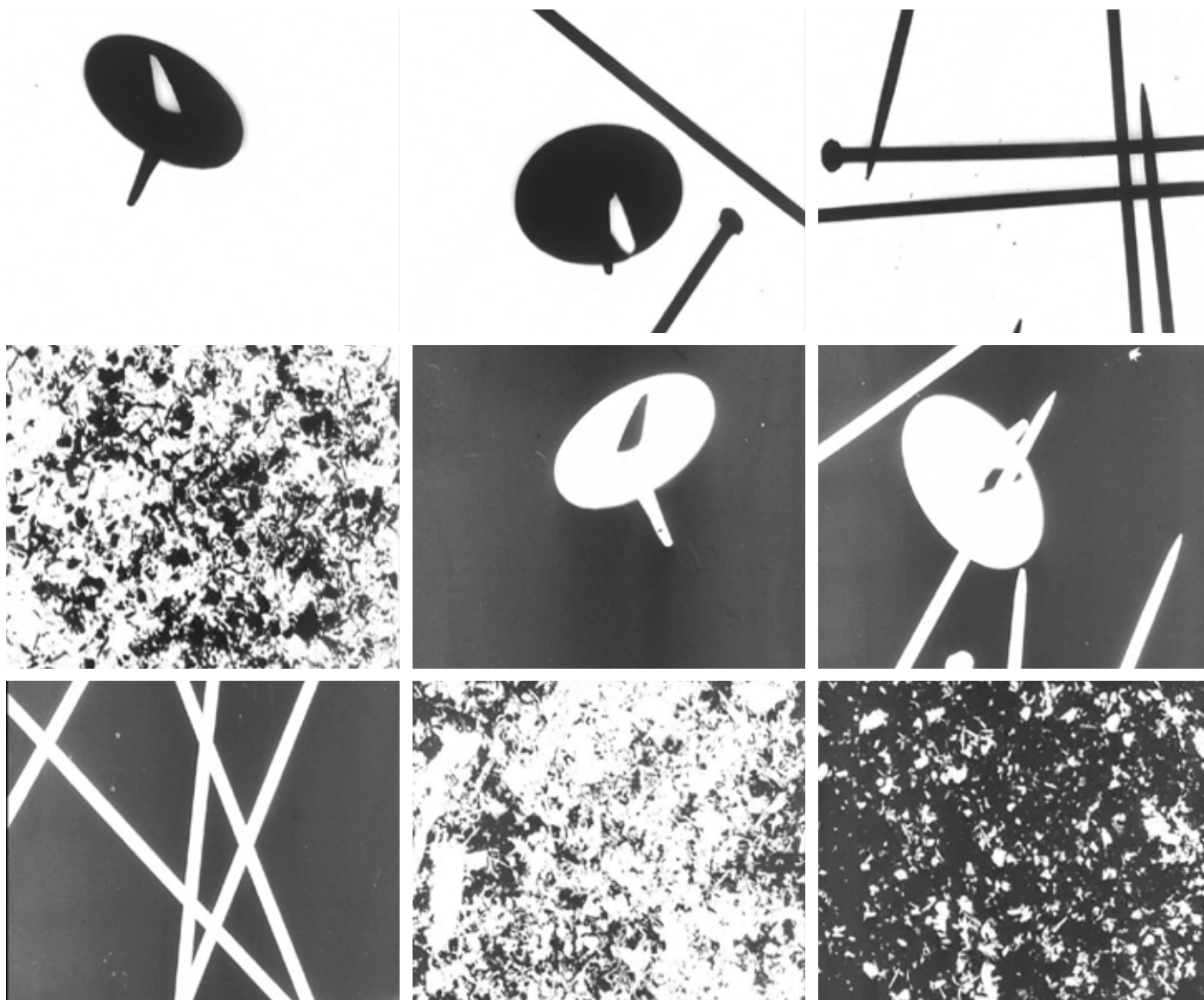
Vágóhid. Ökrök
A hűtőterem gépei
Kolbászgép. Kolbász ezerszáma
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)
Szinház. Zsinórpaddás
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)
Rendőrgumibottal forgalmas tér közepén
A BOT (Részletfelvétel)
Szinházpublikum
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)

Pár másodpercig feketeség.

KÖR

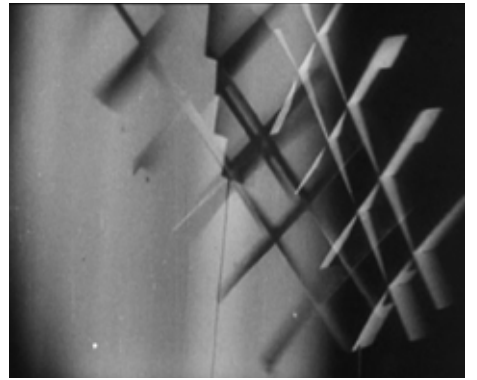
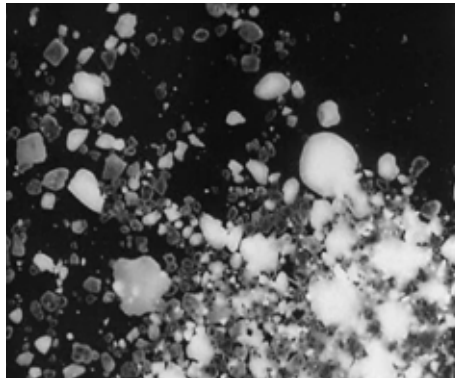
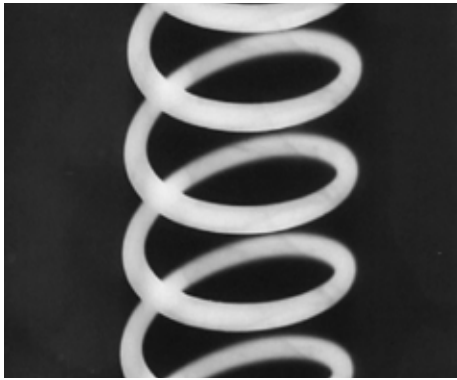
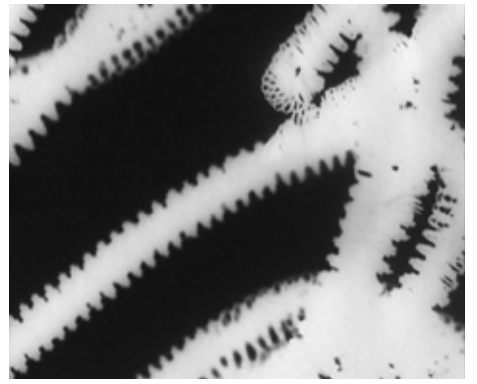
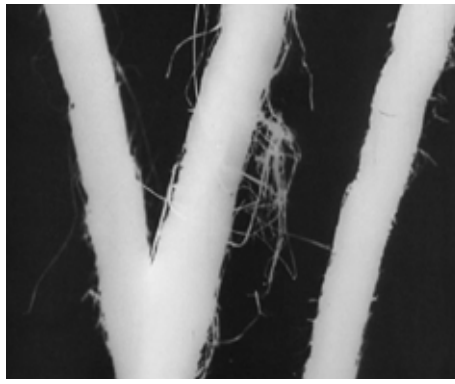
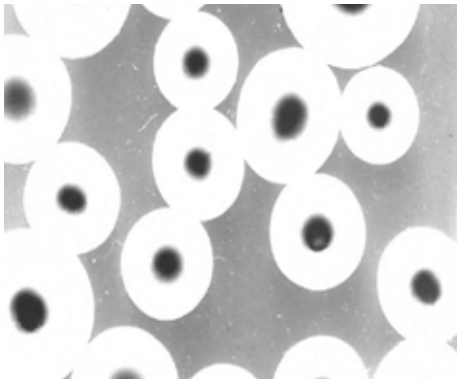
Cirkusz.
Trapéz.

TEMPÓ



64 **MAN RAY**
 Le retour à la raison, 1923 (filmstills)

2', zonder klank, 35 mm





65 **MAN RAY**
Rayograph, 1923

Broomzilvergelatine; 29,1 x 21,9 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 785a/82



66 **MAN RAY**
Rayograph, 1921

Broomzilvergelatine; 29,3 x 22,1 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 786a/82



⁶⁷ **LASZLO MOHOLY-NAGY**
Zonder titel, 1925

Broomzilvergelatine; 23,9 x 17,9 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 20/95



⁶⁸ **LASZLO MOHOLY-NAGY**
Zonder titel, 1925-1928

Broomzilvergelatine; 23,9 x 17,9 cm
Museum Folkwang, Essen. Inv. 46/95

IV.

DER STURM RIVISTA MENSILE
diretta da H. WALDEN
Abbonamento a 12 numeri L. 86
BERLINO W. 9 = Potsdamerstrasse 134-a
== ESPOSIZIONE PERMANENTE ==

ZWROTNICA
== Jagiellońska 5 ==
KRAKÓW (Polonia)

G. □. RIVISTA COSTRUTTIVISTA
— RADICALISTA —
Direzione: H. RICHTER - M. V. D. ROHE -
E. SCOHE - D. GABO - E. GRAEF
BERLINO - FRIEDENAU - Escheustr 7

STAVBA RIVISTA INTERNAZIONALE
— DI ARCHITETTURA —
Redazione: C. TEIGE - F. CTRNACTY - G. FEU
STEIN - J. JSRA - S. E. KOULA - L. KISCH
O. S. STARY - O. TILY
PRAGA - Kolokovna -

BULLETIN DE "L'EFFORT MODERNE," Direttore: LEONC ROSE
19, Rue de la Baume - PARIS (8) — 10 numeri all'anno, 16 pagine di testo, 28 ripro
Un numero, fr. 8,50 - Abbonamento Francia, fr. 85 - Estero, 1

7ARTS SETTIMANALE
DI CRITICA
Direzione: P. BOURGEOIS - V. BOURGE-
OIS - G. MONIER - FLOUQUET - K. MAES
BRUXELLES - Boulevard Leopold II, 271

B L O K
RIVISTA D'ARTE
D'AVANGUARDIA
VARSAVIA
V. Wspolna, N. 20
Redazione: Stazewski -
Zannowerova - Mieczysla
- Szczyka - Miller

**"WIADOMOSC
LITERACHICH"**
SETTIMANALE ARTISTICO
Redattore: M. GRYOZEWSKI
VARSAVIA - Zlota nr 8, m

LA VIE DES LETTRES ET DES AR
Direttori: NICOLA BEAUDUIN e WILLIAM SP
Abbonamento Frs. 30 PARIS - 20, Rue de Chartres-Neully Un num

DESTIJL MENSILE ILLUSTRATA
— COSTRUTTIVISTA —
Direttore: THEO VAN DOESBURG
L'AJA (Olanda) - Klimopstraat, 18
Redazione: Av. Schnelder, 64 - Clamart, 5 - PARIS

MA MENSILE ILLUSTRATA DE
L'ATTIVISMO ARTISTICO
Direttore: L. KASSA
VIENNA - Amalienstrasse 26

MANOMETRE INDICA LA PRESSIONE
DI TUTTI I MERIDIANI
SUPERNAZIONALI | Direzione: E. MALE
LIONE - 49, Cours G

DISK RIVISTA INTERNAZIONALE
D'ARTE D'AVANGUARDIA
Direzione: KREJCAR-SEIFERT-TEIGE
PRAGA II - Černa Ulice, 12a

DAS KUNSTBLATT
Direttore: P. WESTHEIM
BERLIN-STEGLITZ - Albrechtstr, 78

HET OVERZICHT MENSILE Direzione: F. BERCKELAERS e J. PE
D'AVAN- ANVERSA (Belgio) - Turnhoutscheba
GUARDIA ABBONAMENTO A 12 NUMERI LI

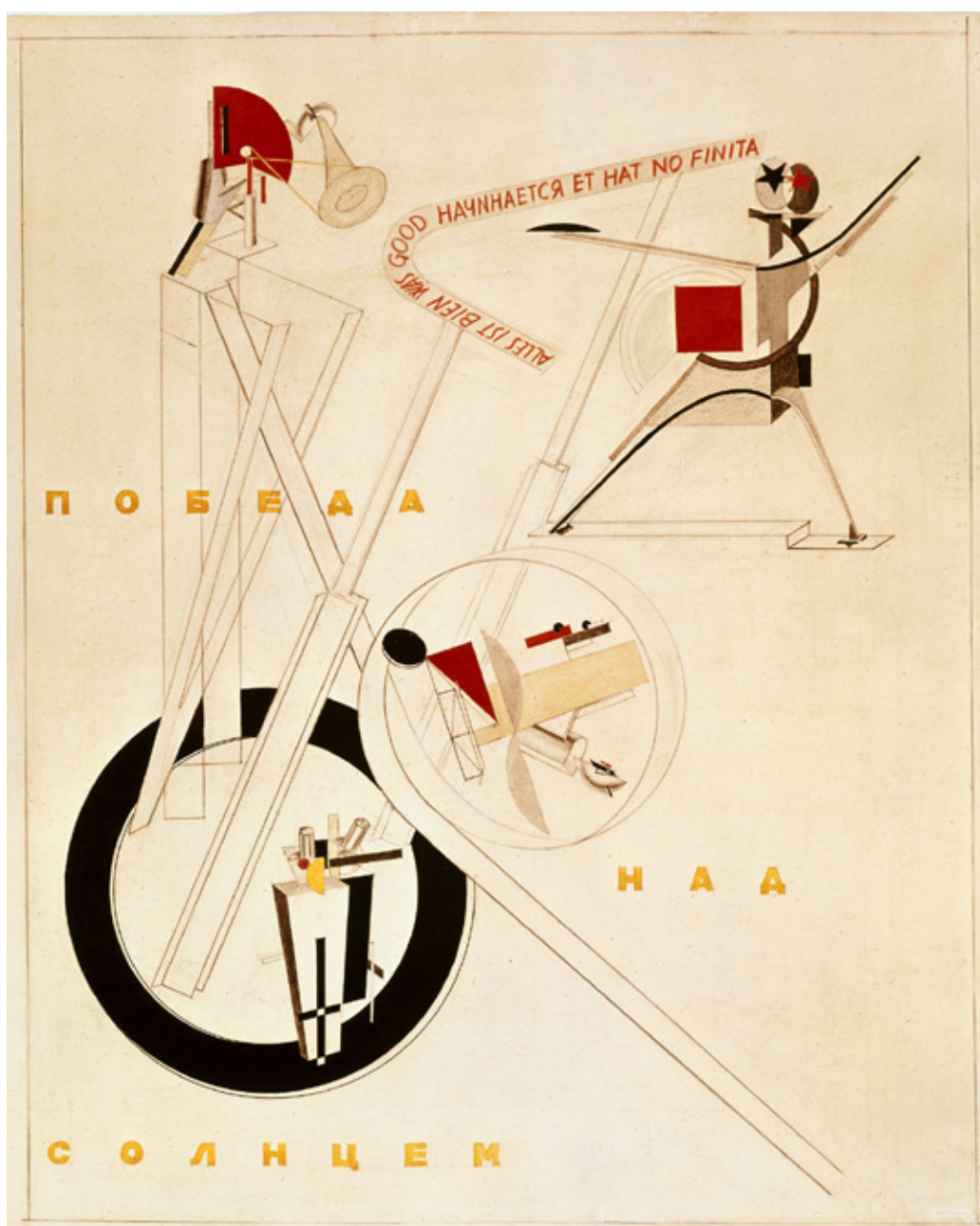
ZENIT RIVISTA INTERNAZIONALE ZENITICA
Direttore: L. MITZITCH BELGRADO 12, Rue de Birto
Abbonamento a 12 numeri lire 30

CONTIMPORANUL Rivista quindicinale rumena
e letteratura d'avangu
Direttori: I. VINEA e M. JANCO BUCAREST - Str. Trinitatii, 29 ROM



69 EL LISSITZKY
Proun, ca. 1922-1923

Potlood en gouache op papier; 52 x 50 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven. Inv. 271

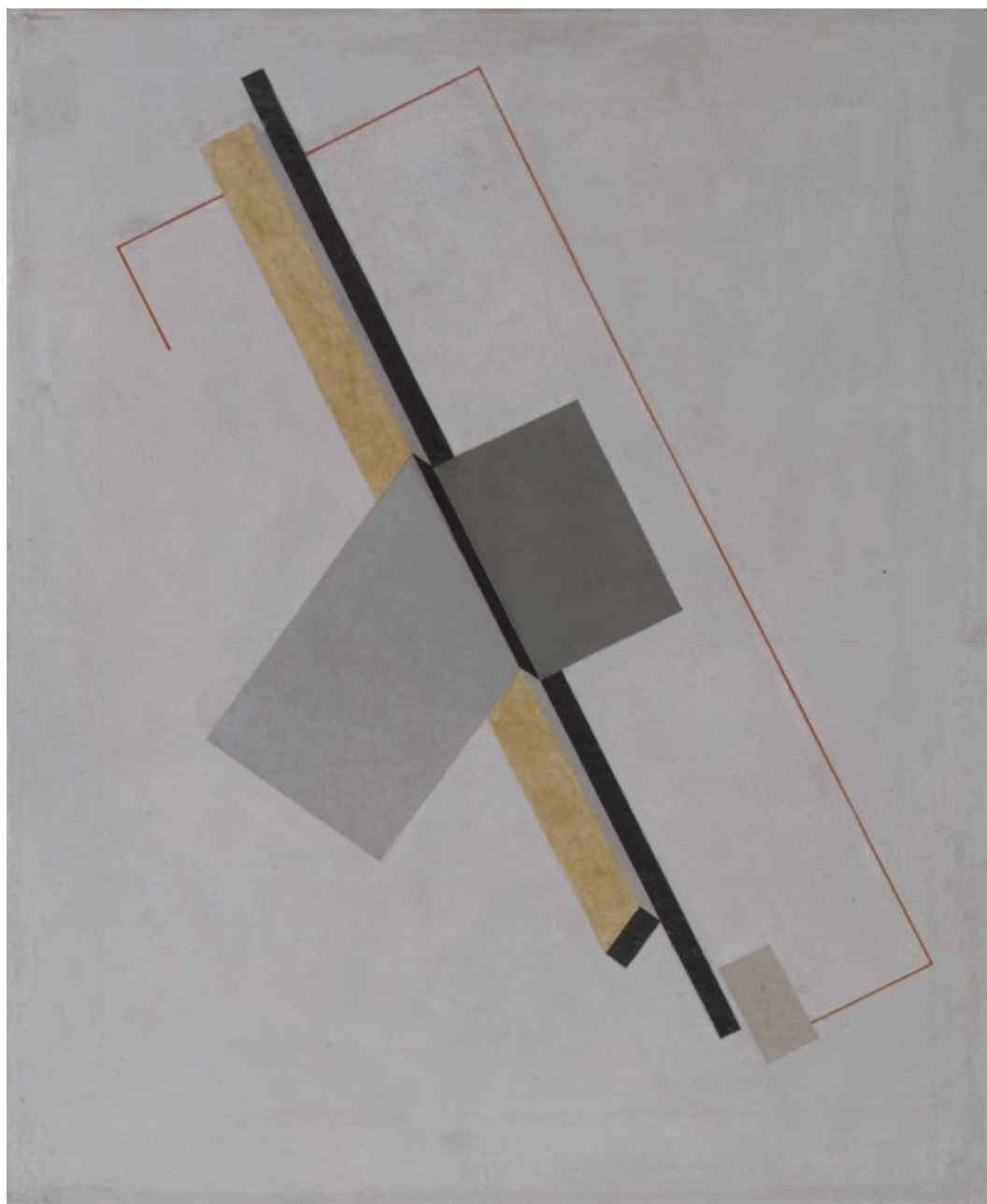


⁷⁰ EL LISSITZKY

Ontwerp voor titelblad

'Teil der Schaumachinerie / Deel van de toneelinstallatie', z.d.

Pencil en gouache op papier; 53,3 x 47,2 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven. Inv. 247



⁷¹ **EL LISSITZKY**

Proun 55. Kleine Leinwand, 1919–1926

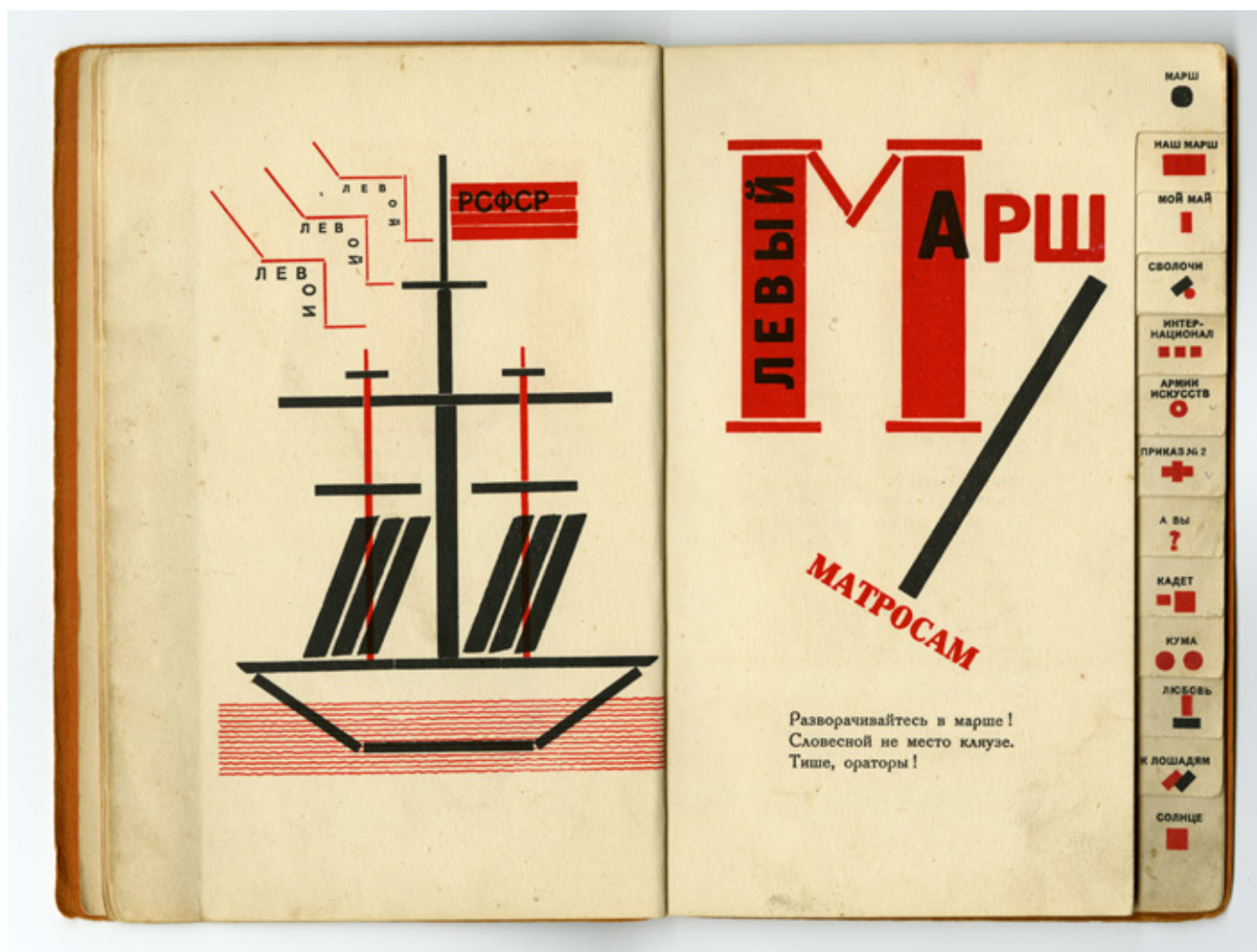
Tempera op doek; 58 x 47,5 cm

Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Halle (Saksen-Anhalt). Inv. MOI00321



72 **EL LISSITZKY, HANS ARP**
Kunst / Ism 1914–1924, 1925

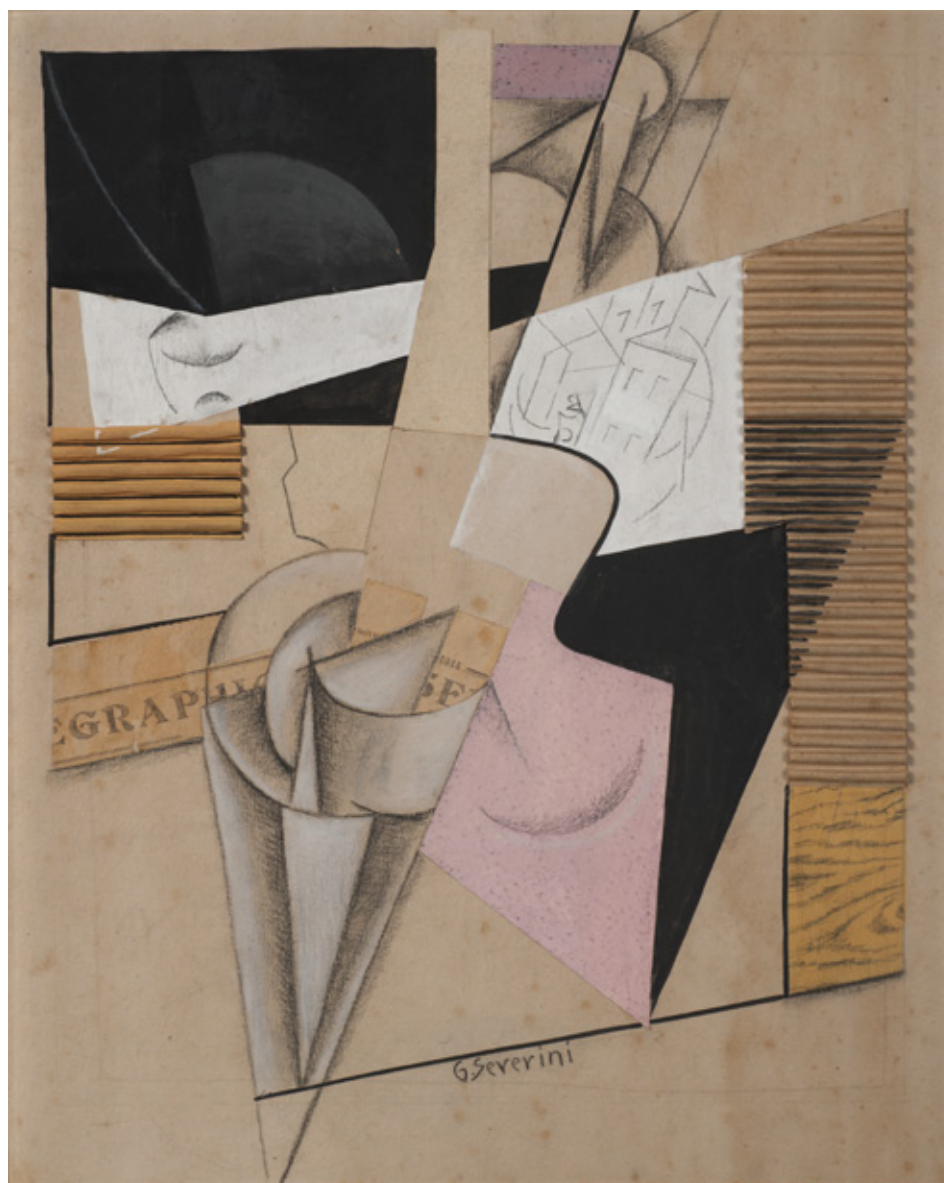
Boek; 26,2 x 20,6 cm
Privécollectie



73 **EL LISSITZKY**

Typografie voor de gedichtenbundel van Vladimir Mayakovsky,
Dlia golosa (Voor de stem), 1923

Boek; 19 x 13,5 cm
 Privécollectie



74 **GINO SEVERINI**
Zonder titel, ca. 1914-16

Collage; 50 x 45,5cm
Privécollectie



75 **JULIUS EVOLA**
 Innerlijk landschap, 10.30u, 1918

Olieverf op doek; 100 x 63 cm
 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Inv. 5183



76 ENRICO PRAMPOLINI

Portret van F.T. Marinetti, plastische synthese, 1924-1925

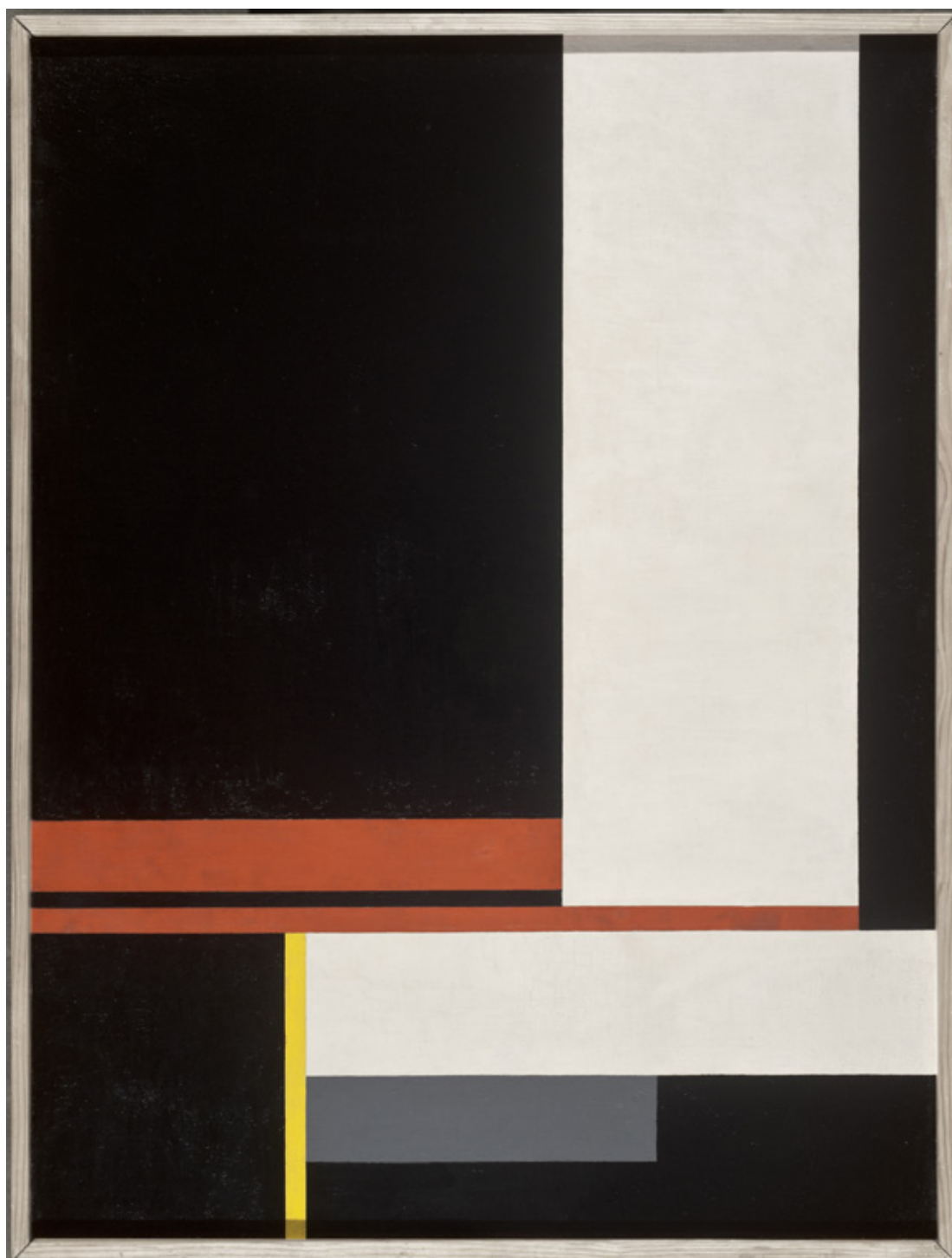
Olieverf op paneel; 78 x 77 cm

GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turijn. Inv. P/1691



77 WALTER DEXEL
Compositie 24 A met zwart vierkant, 1924

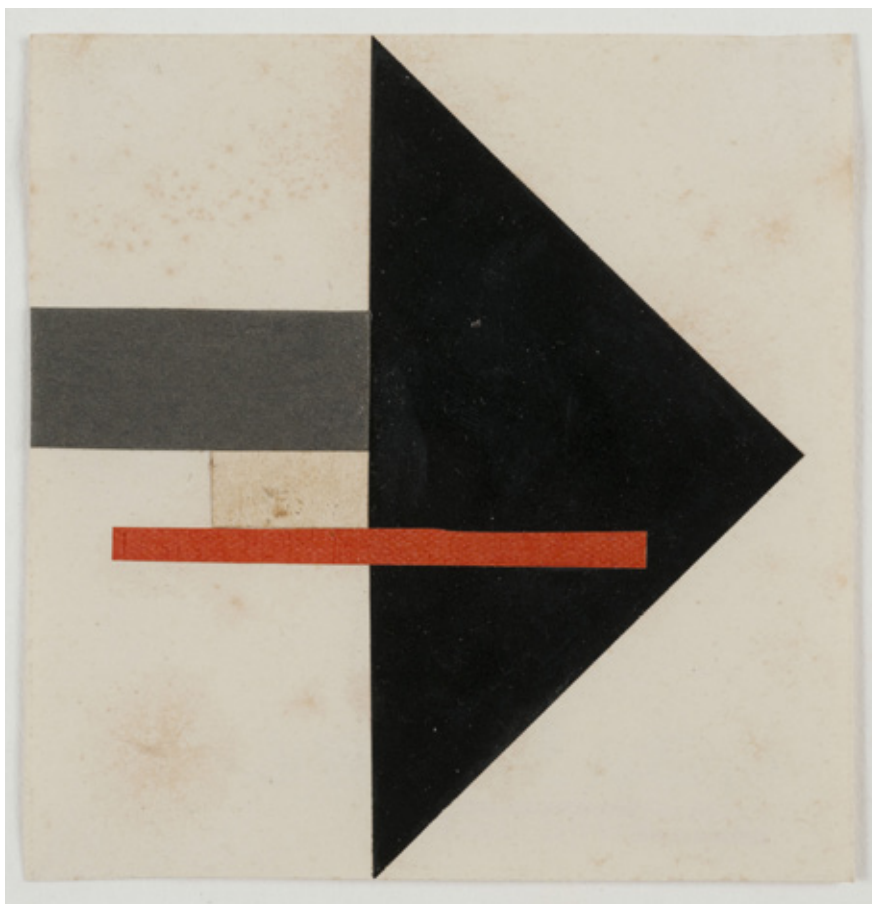
Olieverf op doek; 59,8 x 60,3 cm
Galerie Berinson, Berlijn



78 **WALTER DEXEL**

1927 of compositie op zwarte achtergrond, februari 1927

Olieverf op doek; 94 x 71,5 cm (met lijst)
Galerie Berinson, Berlijn



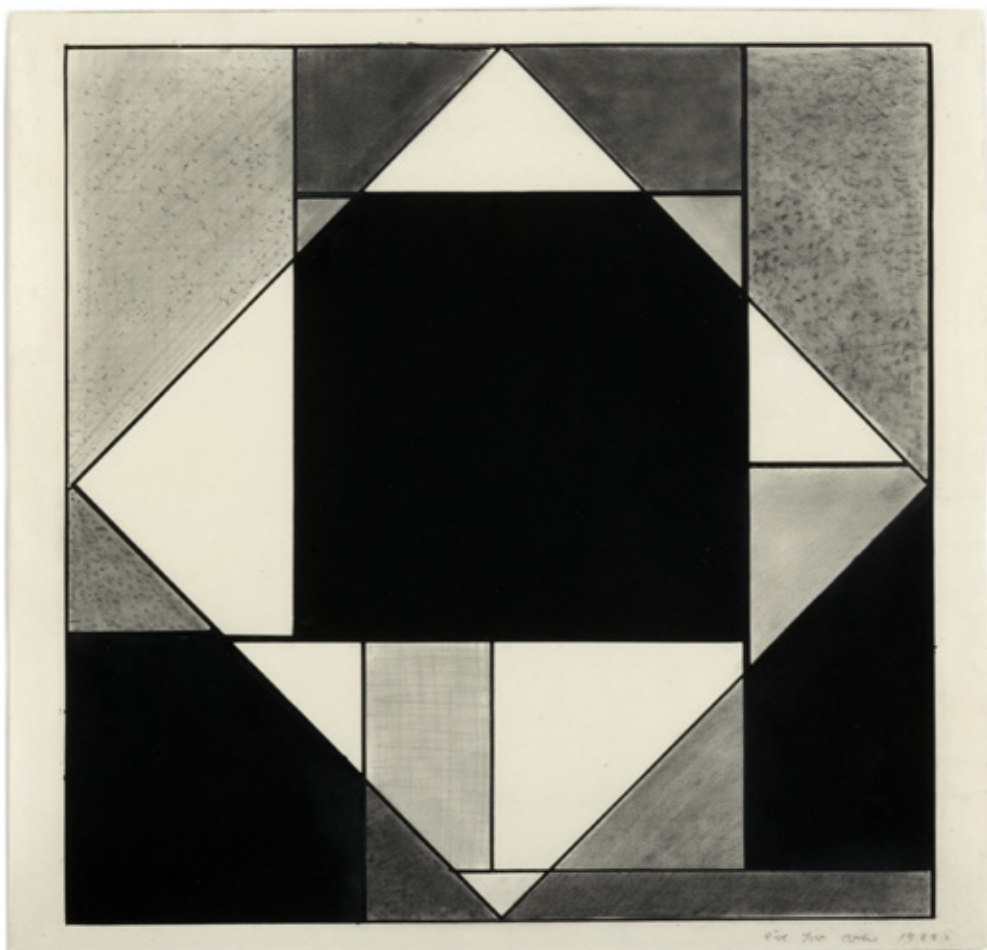
79 WALTER DEXEL
Zonder titel, 1923

Collage; 9,9 x 9,4 cm
Collectie Gilles Gheerbrant, France



80 **KARL PETER ROHL**
Zonder titel, z.d.

Gouache op papier; 79 x 64 cm (met lijst)
Privécollectie



81 **KARL PETER ROHL**
Compositie met een op zijn top geplaatst vierkant, 1921

Potlood en Oost-Indische inkt op papier; 32,5 x 31,5 cm
Courtesy Galerie Gmurzynska AG



82 **KARL PETER ROHL**
De Stijl-Compositie, 1922

Olieverf op doek; 46,8 x 39,8 cm
Galerie Berinson, Berlijn



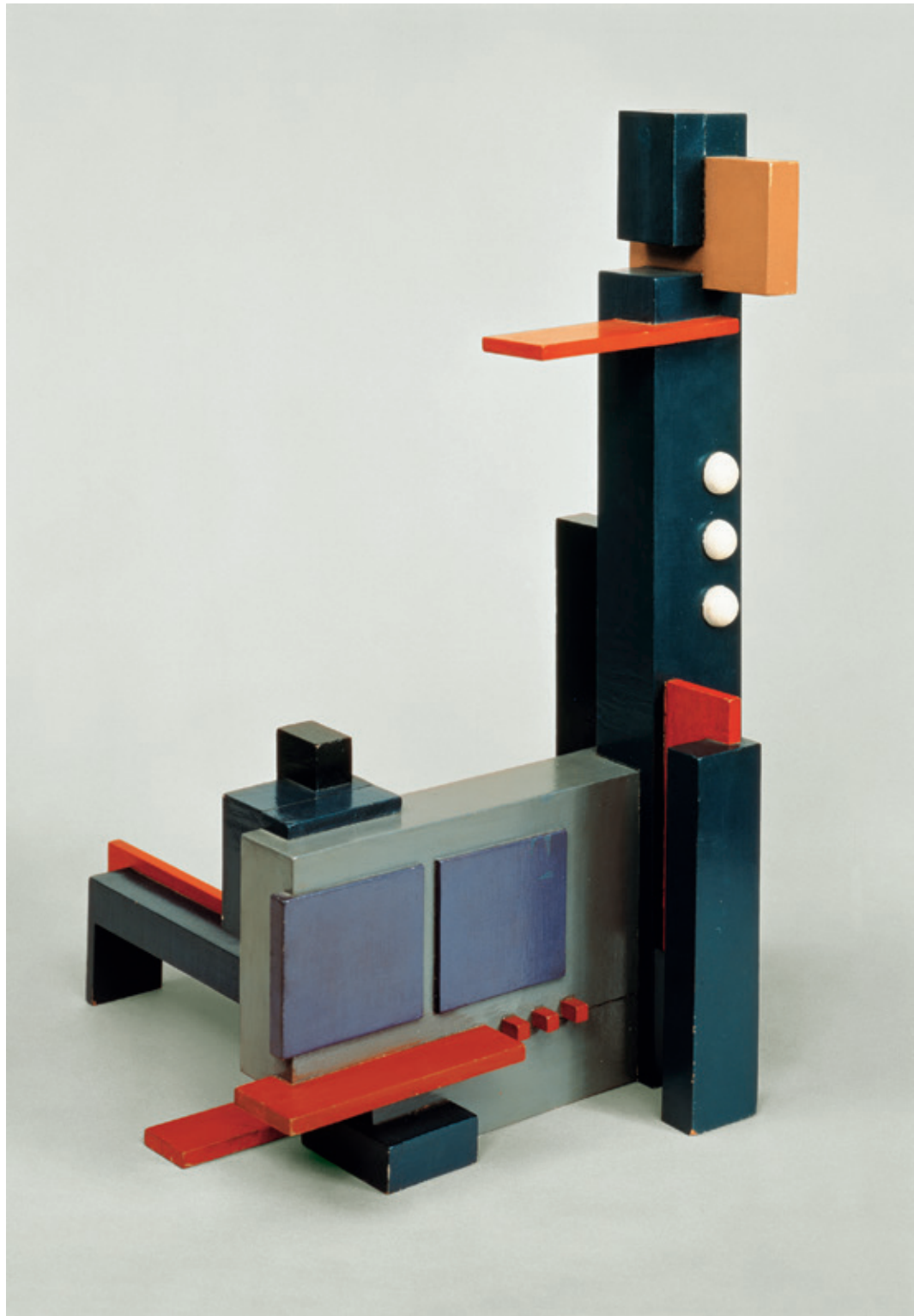
83 **PAUL JOOSTENS**
Dada Object, ca. 1920

Houtassemblage; 28 x 25,7 x 14,7 cm
Privécollectie, courtesy Roberto Polo Gallery, Brussel



⁸⁴ **VICTOR SERVLANCKX**
Opus 43, 1923

Olieverf op doek; 70 x 52 cm
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. Inv. 6616



85 **VICTOR SERVLANCKX**
Opus 1, 1925

Hout, gevernist; 65,5 x 48 x 45,5 cm
Lehmbruck Museum, Duisburg. Inv. 1694/1974



86 **JOZEF PEETERS**
Synthese, 1924

Olieverf op doek; 196 x 100 cm
Privécollectie, courtesy Roberto Polo Gallery, Brussel



87 **JOZEF PEETERS**

Olieverf nr. 21, 1924

Olieverf op doek; 144 x 166,5 cm

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. Inv. 6892



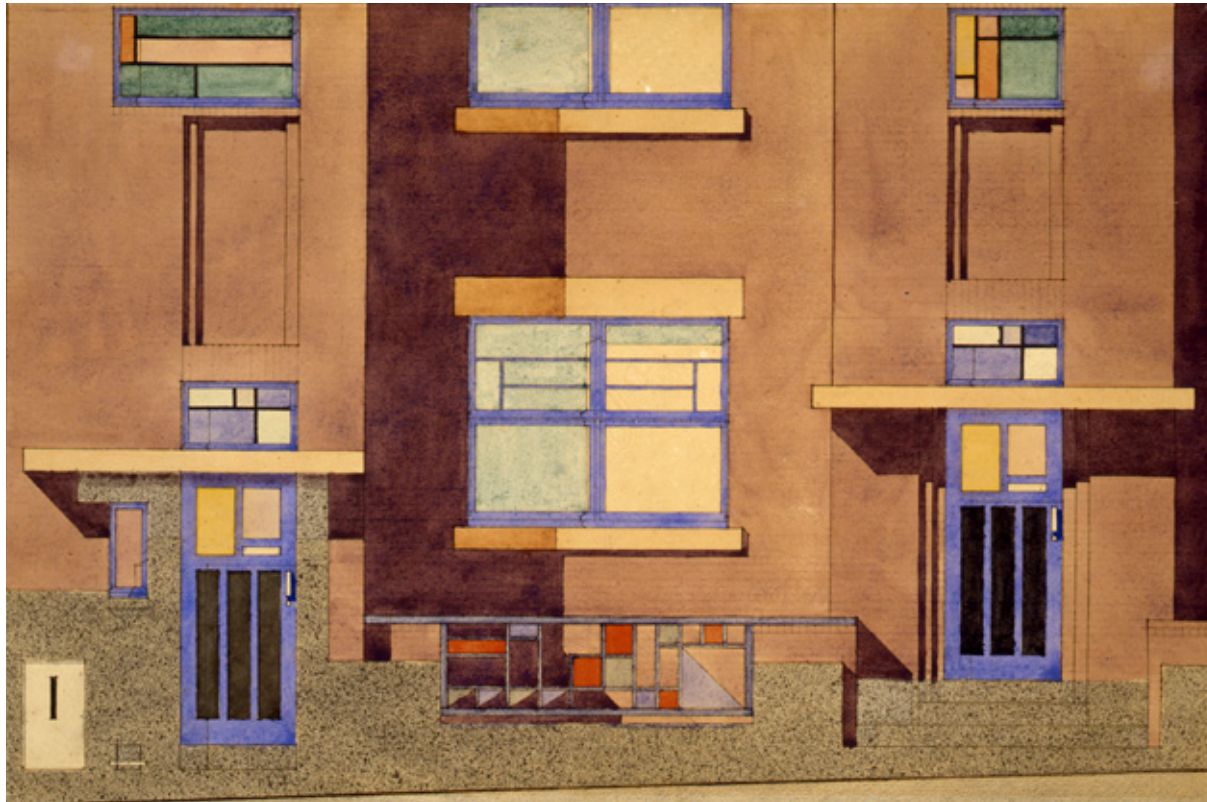
88 **HUIB HOSTE**
Abstracte compositie, ca. 1925

Olieverf op glas; 29,5 x 22,5 cm
FIBAC, Edegem



89 **KAREL MAES**
Olieverf nr. 2, 1921

Olieverf op doek; 63 x 42 cm
Federatie Wallonië-Brussel, Administration Générale de la Culture –
Direction du Patrimoine culturel – Pôle Valorisation, Brussel. Inv. 13.432



Afb.1 Victor Bourgeois, Appartementsgebouw in de Kubismestraat in Koekelberg, 1922-23.
Fragment van de gevel met glas-in-loodramen. A.A.M, Brussel.

IWAN STRAUVEN
PAUL DUJARDIN

De Stijl en België

Dat er in de eerste jaren van het interbellum een diepgaande culturele uitwisseling bestond tussen het Nederlandse neoplasticisme en de Belgische artistieke scene ligt op het eerste gezicht niet voor de hand. Afgezien van het werk van Georges Vantongerloo, het enige Belgische lid van De Stijl, en van Marthe Donas lijkt de link van België met de Nederlandse beweging zich te beperken tot een handvol persoonlijke contacten, twee lezingen van Theo van Doesburg in Antwerpen en Brussel begin jaren 1920 en vooral een aantal veeleer oppervlakkige uitwisselingen in het kader van de uitgave van avant-gardetijdschriften.¹ Maar oppervlakkig was de invloed van Van Doesburg en De Stijl allerminst. Laten we daarom het spoor volgen van twee toonaangevende Belgische architecten uit het interbellum: Huib Hoste en Victor Bourgeois.

Het werk van de Belgische avant-garde uit de jaren 1920 laat zich lezen als verscheidene 'niet-orthodoxe variaties op dominerende stijlen', als de synthese en de persoonlijke interpretatie van tal van internationale avant-gardebewegingen, zoals het kubisme, het futurisme, het constructivisme en het Bauhaus.² Het neoplasticisme lijkt in dit internationale krachtenveld geen dominante positie in te nemen. Zeker wat de architectuur betreft lijkt zijn invloed vrijwel onbestaande. Zo kwam er in ons land tijdens het interbellum geen icoon tot stand dat de vergelijking met het Utrechtse Rietveld-Schröderhuis kon doorstaan. Al evenmin ontwierpen Belgische architecten projecten, zoals het Maison d'artiste van Cornelis van Eesteren en Theo van Doesburg, een ontwerp dat in 1923 werd tentoongesteld in Galerie L'Effort Moderne in Parijs. De zeer herkenbare architectuur van De Stijl – het gebruik van primaire kleuren en de zoektocht naar een anti-kubische ruimtelijkheid – was vreemd aan de Belgische bouwkunst uit de jaren 1920. Een vluchtig oog

zou hieruit kunnen afleiden dat er weinig of geen verwantschap is tussen de Belgische architectuur, schilder- en beeldhouwkunst uit de jaren 1920 en De Stijl. Niets is echter minder waar.

De Stijl en haar voornaamste woordvoerder Theo van Doesburg speelden een belangrijke rol bij het ontluiken van de verschillende Belgische avant-gardebewegingen aan het begin van het interbellum. Na de Eerste Wereldoorlog bekeerden schilders in het Antwerpse en in Brussel zich in sneltempo tot de abstracte kunst. Prosper De Troyer, Felix De Boeck, Oscar en Floris Jespers, Jos Léonard, Jozef Peeters, Edmond Van Doren, Karel Maes, Victor Servranckx, Pierre-Louis Flouquet, René Magritte: allemaal waren ze na de publicatie van *Manifest I* van De Stijl in november 1918 in min of meerdere mate schatplichtig aan de ideeën die Van Doesburg zo hevig verdedigde. Deze invloed gaat zowel in de diepte als in de breedte: hij betreft niet alleen het conceptuele denkkader en de precieze terminologie waarin over de doorbrekende abstracte kunst werd geschreven maar eveneens een breed scala van disciplines: zowel schilder- en beeldhouwkunst als – en misschien zelfs in de eerste plaats – architectuur en interieurkunst.

Dat deze invloed in de vergetelheid raakte, heeft meer dan één reden. De eerste betreft het ambivalente en opvliegende karakter van Theo van Doesburg. Begin jaren 1920 zocht hij als netwerker met een strategische intuïtie expliciet de artistieke scene van de twee concurrerende steden Antwerpen en Brussel op in de hoop via Franstalig Belgische kringen in Parijs opgemerkt te worden. Maar ondanks zijn aanvankelijk enthousiasme zou hij zich geleidelijk aan zeer negatief uitlaten over het werk van zijn zuiderburen.³ Om die reden keerden ook de Belgen hem ongetwijfeld de rug toe en zouden ze hun schatplichtigheid aan de ideeën

en realisaties van De Stijl later minimaliseren of althans niet expliciet thematiseren.

Een andere reden waarom de invloed wat naar de achtergrond verschoof, is dat de uitwisselingen erg vroeg plaatsvonden. Ze gebeurden tijdens de zogenaamde beginjaren van De Stijl, tussen 1917 en 1922, nog voor Van Doesburg zijn vijfde Stijlmanifest over architectuur publiceerde onder de titel *Vers une construction collective* en voor zijn typische door primaire kleuren gedomineerde architectuurprojecten tot stand kwamen. De eerste contacten ontstonden immers tijdens de oorlogsjaren op het moment dat een aantal Belgische kunstenaars en architecten het bezette België ontvluchtten om in het neutrale Nederland in vrijwillige ballingschap te gaan. Huib Hoste is wellicht de eerste die op die manier in contact kwam met verschillende leden van De Stijl. Hij publiceerde als enige Belg een tekst over architectuur in het Nederlandse tijdschrift. Ook Georges Vantongerloo vluchtte tijdens de oorlog naar Nederland en kwam zo, via de Belgische futurist Jules Schmalzigaug, in contact met Theo van Doesburg en het neoplasticisme.

In een intense uitwisseling met Van Doesburg evolueerde Vantongerloo's werk tussen 1917 en 1920 van figuratie naar abstractie. Hierin speelden ook het denken van de Nederlandse priester Matthieu Schoenmakers en de filosofie van Baruch Spinoza een fundamentele rol. Vantongerloo leverde een reeks bijdragen aan *De Stijl*, ondertekende als enige Belg het eerste manifest van De Stijl en groeide hiermee uit tot de bekendste Belgische pionier van de abstracte kunst. Na de oorlog keerde Vantongerloo kortstondig terug naar Brussel, waar hij zonder twijfel bijdroeg tot de verspreiding van de ideeën van De Stijl, om zich vervolgens definitief in Frankrijk te vestigen en zich te distantiëren van de Nederlandse avant-gardebeweging.

Le cubisme architectural

In tegenstelling tot Georges Vantongerloo zou Huib Hoste na de wapenstilstand definitief terugkeren naar België en nadien contact onderhouden met leden van De Stijl, zoals Robert Van 't Hof die hij uitnodigde om

op het Tweede Congres voor Moderne Kunst in Antwerpen in 1922 te komen spreken. Zijn eigen werk vertoont onder invloed van De Stijl al tijdens de Eerste Wereldoorlog een ware mutatie. De neogotische aanpak van zijn vooroorlogse beginjaren maakt plaats voor werk dat zich geleidelijk inschrijft in dat van de internationale moderne beweging. Een fundamentele stap in deze ontwikkeling zijn de neoplastische vormexperimenten die hij in de tuinvijken Klein Rusland in Zelzate en Kapelleveld in Sint-Lambrechts-Woluwe ten uitvoer brengt. Inspiratie hiervoor vond hij bij de vroege voorbeelden van De Stijlarchitectuur, met name de Villa Henny (1915–1919) in Huis ter Heide (gemeente Zeist) van de Nederlandse architect Van 't Hof, die van 1917 tot 1919 lid was van De Stijl en het hotel De Dubbele Sleutel van Jan Wils die eveneens kortstondig lid was van de Nederlandse avant-gardegroep. Deze realisaties gelden als sleutelwerken uit de beginperiode van De Stijl en verraden een bewondering voor het werk van de Amerikaanse architect Frank Lloyd Wright. Ze hebben nog niet de typische De Stijlsignatuur die vanaf 1922–1923 tot stand komt in een reeks projecten van Rietveld of van Van Doesburg en Van Eesteren.

Zoals uit de titel van Hostes bijdrage, 'De roeping der moderne architectuur', aan *De Stijl* blijkt, vormden deze realisaties geen loutere stijllimitaties, maar waren ze geworteld in de diepgaande overtuiging dat het neoplasticisme de belofte inhield van de maakbaarheid van een nieuwe radicaal democratische kunst en wereldorde na de Eerste Wereldoorlog. Hoste trachtte in deze context de theosofische opvattingen van Piet Mondriaan en andere leden van De Stijl te verzoenen met zijn eigen katholieke geloof en integreerde ze in een syncretische, mystieke visie op architectuur en samenleving. Hoste onderhield nauwe contacten met de Antwerpse avant-gardegroep rond Jozef Peeters en was voorzitter van het Tweede Congres voor Moderne Kunst, waarvan de derde sessie in 1923 in Brugge werd georganiseerd.

De ervaringen van Hoste, de belangrijkste Vlaamse modernistische architect uit het interbellum, staan niet alleen. Ook Victor Bourgeois, zijn veel jongere



Afb. 2 Huib Hoste, rijwoningen in de tuinwijk Kapelleveld in Sint-Lambrechts-Woluwe, 1923-1926. Sint-Lukasarchief, Brussel.

Franstalige tegenhanger, ondergaat begin jaren 1920 de invloed van De Stijl. Na zijn opleiding tijdens de oorlogsjaren aan de Brusselse Academie voor Schone Kunsten is hij, samen met zijn broer Pierre, een van de drijvende krachten achter Le Centre d'Art en avant-gardetijdschriften, zoals *Au Volant*, *Le Geste* en *7 Arts*. Dit laatste weekblad zal van 1922 tot 1929 verschijnen en uitgroeien tot een van de belangrijkste avant-gardepublicaties uit het interbellum in België. Net voor de oprichting van *7 Arts* onderneemt Bourgeois een aantal studiereizen naar Nederland. Om ze voor te bereiden neemt hij contact op met Van Doesburg, die hem in een opmerkelijke brief vanuit Weimar antwoordt:

'C'est très très dommage que je suis absent de la Hollande. Je demeure et travaille pendant 2 mois à Weimar et à cette Weimar très isolé de tous, après un

longue voyage en Italie, Autriche, Belgique, France, Espagne, Suisse, Allemagne, etc. [...] Votre idée donc, d'éditer une revue de l'Art Moderne me plaît beaucoup et quand cette revue est particulièrement radicale et constructive je collaborerai volontier avec elle. Mais je ne suis pas au courant des événements de mon pays. Je ne lis aucune journal Néerlandais et j'ai partis de la Hollande à 7 Mars 1921 pour toujours! Il me n'étais pas possible de rester plus longtemps la bas, entre cette bourgeoisie – beurrée et grasse et réactionnaires (les artistes inclus. Tout sont satisfait!) Les hollandais sont des assassins de chaque personnalités (regarder les vieux artistes et le modernes inclus: les 3 frères Maris (des fugitifs) les Israëls (des fugitifs) Kees Van Dongen (Fugitif) Vincent v. Gogh (Fugitif) Piet Mondriaan et beaucoup des autres! Quand vous aller à la Holland n'oubliez pas le fouet. Tous que est moderne la bas sont seulement les traces de mon esprit.



Afb. 3 Jan Wils, woningcomplex Daal en Berg, Papaverhof in Den Haag, 1921. Collectie Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.



Afb. 4 Jan Wils, De Dubbele Sleutel in Woerden, 1918. Collectie Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, gift Van Moorsel.

Tous dans l'architecture, tous dans la peinture (de moi et de mon ami Mondriaan). Tous etais la sculpture et l'art appliquée, la poésie et la littérature inclus. [sic]⁴

Hierna geeft Van Doesburg een uitvoerige opsomming van zijn eigen realisaties in Nederland, veelal composities van glas-in-loodramen, die tot stand kwamen in samenwerking met de architecten Oud en Wils. De lijst omvat de belangrijkste architectuurexperimenten van de Stijlgroep: de woningblokken in de wijk Spangen in Rotterdam, de woning van burgemeester De Geus in Broek in Waterland, het vakantiehuis De Vonk in Noordwijkerhout, de Villa Allegonda in Katwijk aan Zee, alle vier realisaties van Oud; het huis De Lange in Alkmaar, de school en een landhuis te Bergermeer alsook de Haagse wijk Daal en Berg (Papaverhof), alle drie ontworpen door Wils. Voorts vermeldt hij de Villa Henny van Van 't Hoff. Aan deze lijst zal Van Doesburg een week later met een apart kaartje nog Wils' hotel-café-restaurant De Dubbele Sleutel te Woerden toevoegen: 'un bâtiment très moderne'.⁵

Hoewel niet met zekerheid is vast te stellen welke realisaties Bourgeois precies bezocht heeft, zal de kennismaking met de vroege architectuur van De Stijl een diepe invloed uitoefenen op zijn conceptie van de moderne architectuur zoals die onder meer tot uiting komt in de bekende Cité Moderne (1922-1925) in

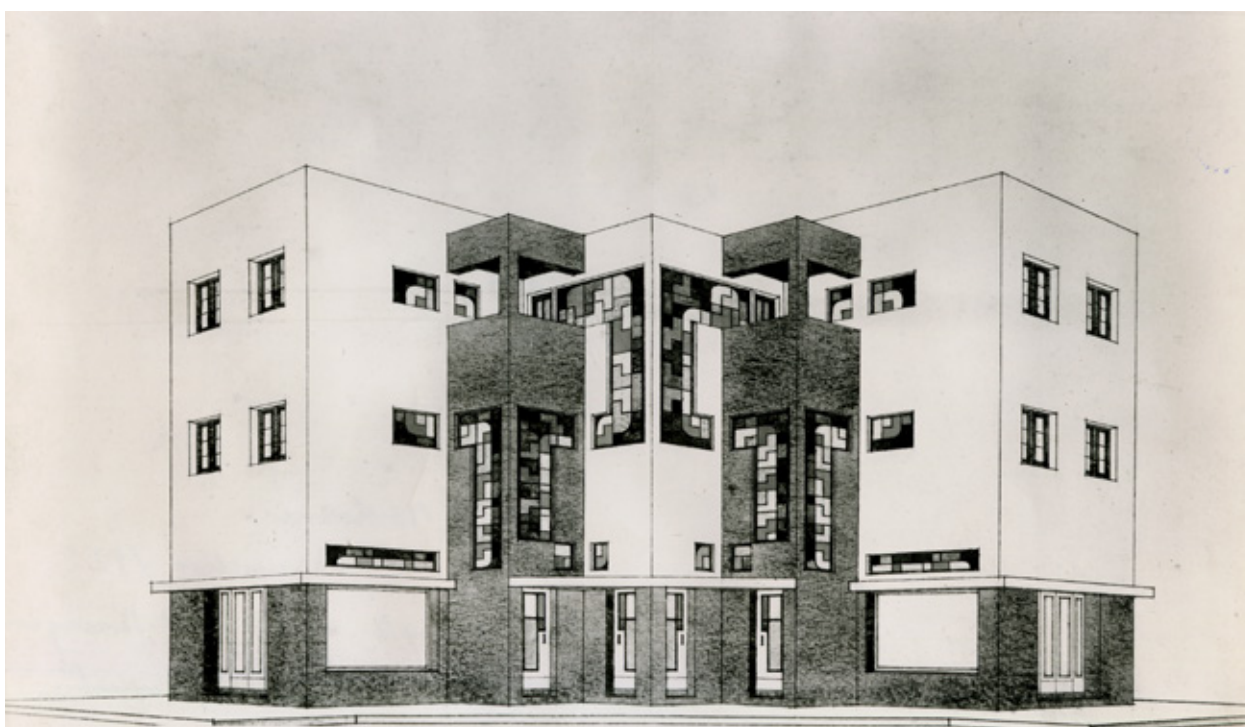
Sint-Agatha-Berchem. Maar de invloed van De Stijl gaat veel verder dan algemeen wordt aangenomen. Ze is niet alleen herkenbaar in het oeuvre van een reeks architecten waarvan Hoste en Bourgeois de koplopers zijn, maar komt zelfs tot uiting in de terminologie die in die jaren ontstaat om over de eerste experimenten van het nieuwe bouwen in België te spreken. Zo wordt niet alleen in *7 Arts*, maar ook in meer gevestigde architectuurtijdschriften als *La Cité* gesproken over *le cubisme architectural*, een kritische term die zijn oorsprong vindt in Nederland, met name in de geschriften van Oud, en die in die jaren door de leden van De Stijl courant gebruikt werd. In *7 Arts* zal, vier jaar na Bourgeois' reis, geschreven worden over het *cubisme architectural hollando-belge*, alsof het om één en dezelfde stroming ging die tegenover het *romantisme fantaisiste* en *l'ivresse de l'invention perpétuelle* van de Amsterdamse school stond.

Gesamtkunstwerk

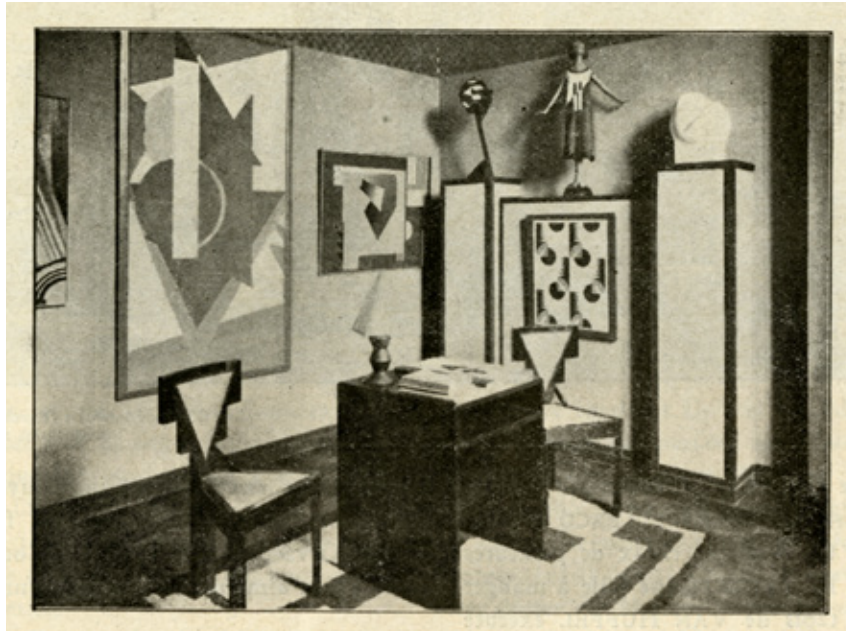
Net als *De Stijl* streefde *7 Arts*, zoals ook blijkt uit de naam van het tijdschrift, een gesamtkunstwerk na dat tot stand moest komen door de integratie van de verschillende kunsten in de architectuur. Om dit te realiseren nodigde Bourgeois schilder Pierre-Louis Flouquet uit om naar het voorbeeld van Van Doesburg glas-in-loodramen te ontwerpen voor het centrale



Afb. 5 Victor Bourgeois, Cité Moderne in Sint-Agatha-Berchem, 1922-1925. A.A.M, Brussel.



Afb. 6 Pierre-Louis Flouquet, voorontwerp glas-in-loodramen voor het centraal gebouw van de Cité Moderne in Sint-Agatha-Berchem, 1922-1925. A.A.M, Brussel.



Afb. 7 Stand 7 Arts, II^e Biennale internazionale delle arti decorative di Monza. Met werk van o.a. Karel Maes, Jozef Peeters, Pierre-Louis Flouquet, Victor Servranckx, Marc Eemans en Marcel Baugniet. De meubels werden ontworpen door Victor Bourgeois.

gebouw van de Cité Moderne. Ook in zijn vroegere werk, het appartementsgebouw in de Kubismestraat in Koekelberg, treffen we dergelijke glas-in-loodramen aan. Maar dat 7 Arts vooral in de eerste jaren het programma uit de beginperiode van *De Stijl* overnam, blijkt misschien nog het meest uit de term die verwees naar de nieuwe abstracte kunst: La Plastique Pure, een letterlijke vertaling – wellicht door Van Doesburg zelf – van de Zuivere Beelding. Op 13 maart 1920, twee jaar voor de oprichting van 7 Arts, had Van Doesburg immers een lezing gegeven in het door de broers Bourgeois geleide Centre d'art, gelegen aan de Coudenberg 6, op een steenworp van de plek waar Victor Horta een aantal jaar later het Paleis voor Schone Kunsten zal bouwen. De lezing werd slechts door een vijftiental personen bijgewoond, onder wie René Magritte, Georges Vantongerloo, Karel Maes, Victor Servranckx, Pierre-Louis Flouquet en de gebroeders Bourgeois. De laatste vier zullen twee jaar later deel uitmaken van de redactie van 7 Arts, dat volgens Pierre Bourgeois ontstaan zou zijn uit het enthousiasme voor de lezing van Van Doesburg. Aanvankelijk

werd Van Doesburgs voordracht simultaan vertaald door War Van Overstraeten, maar misnoegd over diens woordkeuze, verkoos de voorman van De Stijl zijn lezing in het Frans voort te zetten. Pierre Bourgeois zou het zich later zo herinneren: 'le bilinguisme se révéla d'une étonnante puissance d'expression... L'enthousiasme n'en fut que plus grand.' En verder: 'Ce fut Van Doesburg [...] qui nous parla, le tout premier, de Piet Mondrian et de l'art non figuratif.'⁸

Van Doesburgs Brusselse optreden volgde een maand na een groots opgezette conferentie in Antwerpen, waar hij op 13 februari 1920 voor een ruim publiek zijn voordracht 'Klassiek – Barok – Modern' hield. Ook in Antwerpen zou de receptie van de ideeën van de Stijl aanvankelijk zeer positief zijn. Jozef Peeters, de hoofdredacteur van *Het Overzicht* en later *De Driehoek*, refereerde in zijn geschriften stevast aan de Zuivere Beelding en aan de gemeenschapskunst als verwijzing naar de ontluikende abstracte kunst die de Antwerpse avant-gardegroep hoog in het vaandel droeg. Een belangrijke verbindingsfiguur tussen de Antwerpse en Brusselse scene was Karel Maes, een

jonge Brusselse schilder en meubelontwerper die lid was van de door Peeters geleide kring Moderne Kunst in Antwerpen en die tevens een van de vijf hoofdredacteurs van *7 Arts* was. Hij ondertekende als enige Belg samen met Van Doesburg en andere internationale coryfeeën het bekende manifest van de Konstruktivistische Internationale Beeldende Arbeidsgemeenschap in Weimar en paste de nieuwe ideeën eveneens toe in meubel- en tapijtonwerpen. Hij verkende op die manier de mogelijkheden van de Zuivere Beelding in de ontwikkeling van het moderne interieur. Zo ontwierp hij onder andere meubels voor de raadzaal van Bourgeois' Cité Moderne. Ook Marcel-Louis Baugniot, Louis-Herman De Koninck, Bourgeois en Hoste zullen in die jaren neoplastische interieurs ontwerpen, waarin meubels, vloerkleden en schilderijen bijdragen tot de creatie van een eigentijds gesamtkunstwerk.

Europa in wederopbouw

Zoals uit deze voorbeelden naar voren komt, zijn La Plastique Pure van de gebroeders Bourgeois en de Zuivere Beelding van Jozef Peeters – meer dan het 'cubisme architectural' – erg rekbare begrippen, waarmee beide avant-gardegroepen rond de twee leidende tijdschriften *7 Arts* en *Het Overzicht* naar de nieuwe abstracte kunst verwezen. Ze dekken evenwel nooit dezelfde streng geometrische lading, maar tonen de weg naar onorthodoxe variaties op dominante stijlen waarvan hierboven sprake is. Het zijn als het ware containerbegrippen waarin tal van avant-garde-experimenten ondergebracht werden. Niettemin blijven de precieze termen waarmee de Belgische avant-garde uit de jaren 1920 zijn eigen verwezenlijkingen beschreef, verwijzen naar de doorslaggevende betekenis van Van Doesburg en De Stijl bij het ontstaan van de Belgische abstracte kunst na de Eerste Wereldoorlog.

Van Doesburgs rol in de ontwikkeling van de twintigste-eeuwse Belgische kunst en architectuur geeft een goed beeld van de modus operandi én de onmiskenbare invloed van een van de belangrijkste artistieke netwerkers in het Europa van de jaren 1920. Via een handvol kunstenaars met wie Theo van Doesburg

in België in contact stond, zien we hoe de voorman van de Stijl te werk ging: naast intense, inhoudelijke uitwisselingen met onder anderen Vantongerloo en Hoste, waren er veeleer oppervlakkige uitwisselingen van redactionele aard voor publicaties in de lokale avant-gardetijdschriften na het einde van de oorlog. Maar het was vooral in de lezingen dat het aanstekelijke enthousiasme en de wervende kracht van Van Doesburg het sterkst naar voren komt. Zo vindt het neoplasticisme op theoretisch vlak een sterke weerklank in ons land en krijgen de vormexperimenten van de lokale architectuurscene een conceptueel kader. Uiterekend deze ontmoetingen over de grenzen van de toenmalige politieke culturele wereld maken van Van Doesburg een van de eminente verpersoonlijkingen van een cultureel Europa in wederopbouw.

VOETNOTEN

1. Zie Ceri-Anne Van de Geer, Angelica Overmater, Laura Kollwelter, 'Het internationalisme van de modernistische tijdschriften', in Gent 2013, pp. 165–185.
2. Eric Pil, 'Verschuivingen binnen de avant-garde. Evoluties in de plastische kunsten in België', in Eliane De Wilde, Lydia Schoonbaert, *Avant-garde in België. 1917–1929*, Brussel 1992, p. 59; Jean Weisgerber (red.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique: au confluent des arts et des langues, 1880–1950*, Brussel 1991, p. 20.
3. Zie ook de bijdrage van Marguerite Tuijn in deze publicatie.
4. Zie de brief van Van Doesburg aan Bourgeois, 7 juli 1921 (ahk 12.750).
5. Prentbriefkaart van Van Doesburg aan Bourgeois, 14 juli 1921 (ahk 12.751).
6. Iwan Strauven, *Victor Bourgeois 1897–1962. Radicaliteit en Pragmatisme. Moderniteit en Traditie*, Mechelen 2015.
7. 'Pavillons d'Honneur, La Servitude du Luxe, Belgique et Hollande', *7 Arts*, 3 (30 april 1925) nr. 25, pp. 2–3.
8. Albert Guislain, 'Architecture et poésie... interview avec Pierre Bourgeois', in *Le Soir*, 17 december 1962.

V.

1917

192

NEO-PLASTICISME

ELEMENTARIS

PEINTURE
SCULPTURE
LITTÉRATURE
MUSIQUE
DANSE
FILM-ARTE
ARCHITECTURE
URBANISME

1928

7VD05W COMP XXI

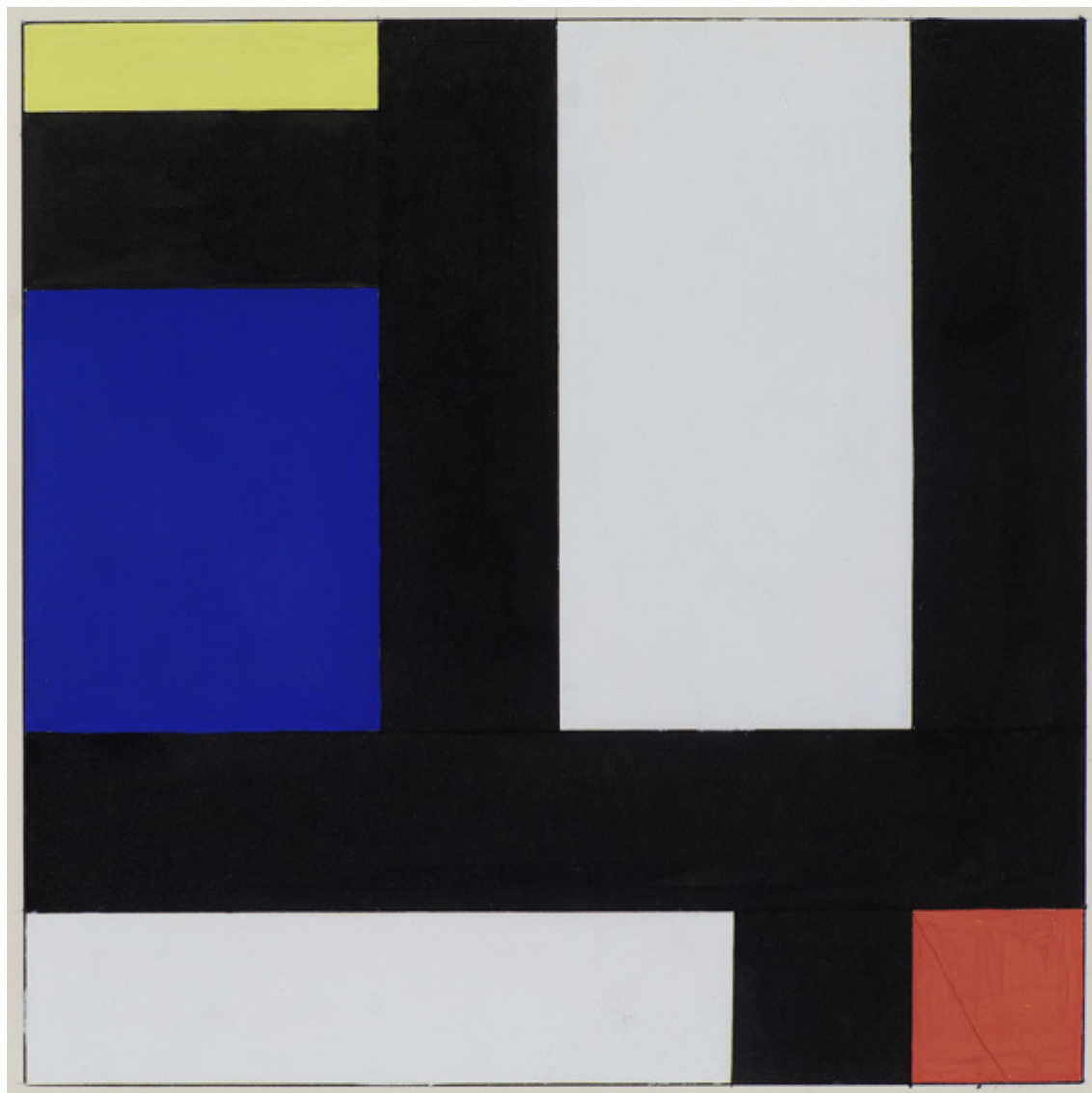
⁹⁰ **THEO VAN DOESBURG**
Compositie XXI, 1923

Olieverf op doek; 41 x 33,5 cm
Privécollectie



⁹¹ **THEO VAN DOESBURG**
Contra-compositie XII, 1924

Olieverf op doek; 52,5 x 21,5 cm (met lijst)
Musée de Grenoble. Inv. MG 3359



92 **THEO VAN DOESBURG**
Contra-compositie IV, 1925

Gouache op karton; 69 x 58,5 x 3,5 cm
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Keulen. Inv. MK 15 w



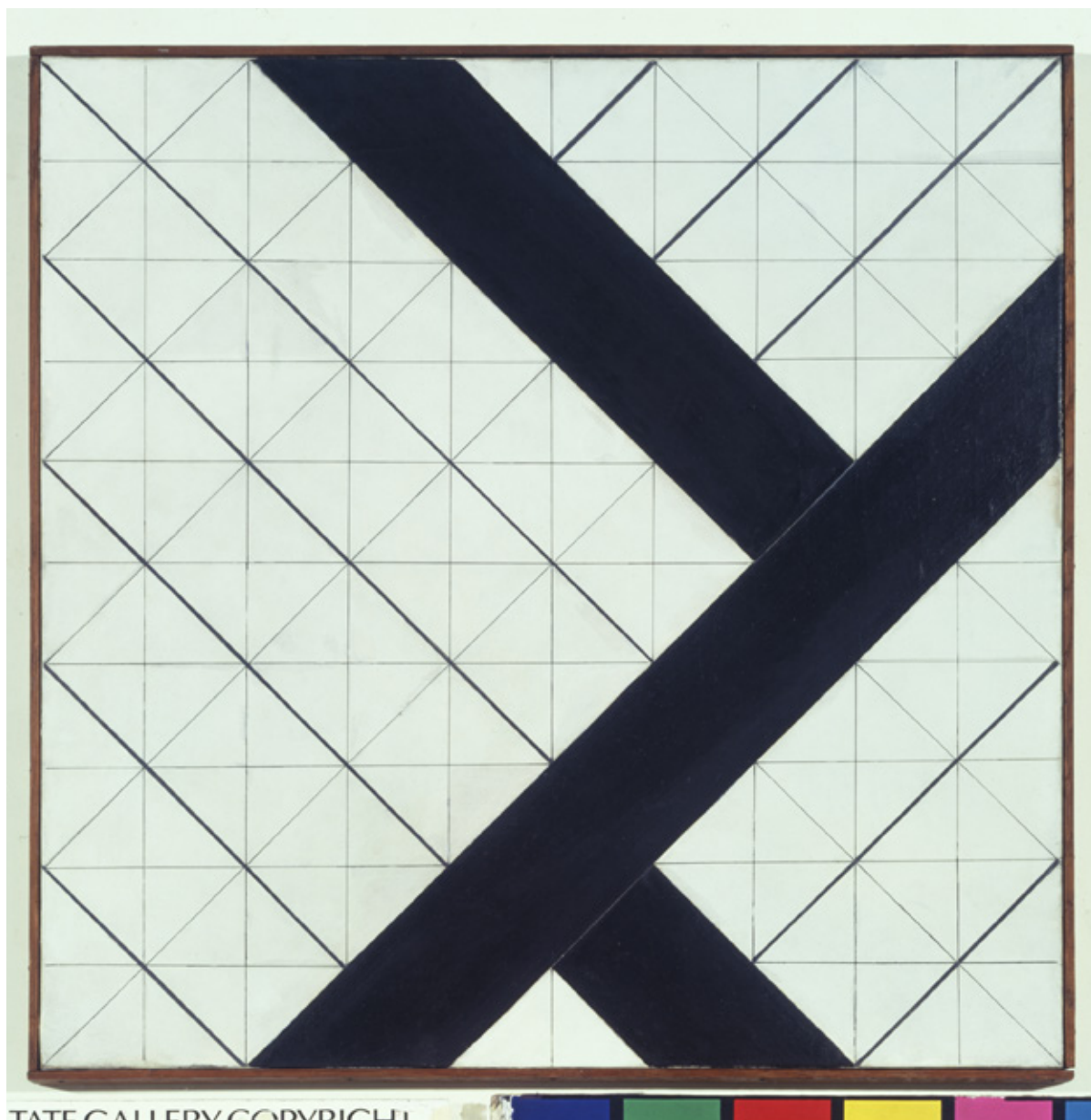
⁹³ **THEO VAN DOESBURG**
Contra-compositie XIII, 1925-1926

Olieverf op doek; 49,9 x 50 cm
Peggy Guggenheim Collection (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York), Venetië



94 THEO VAN DOESBURG
Contra-compositie V, 1924

Olieverf op doek; 100 x 100 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam. Inv. VD A 567



⁹⁵ **THEO VAN DOESBURG**
Contra-compositie VI*, 1925

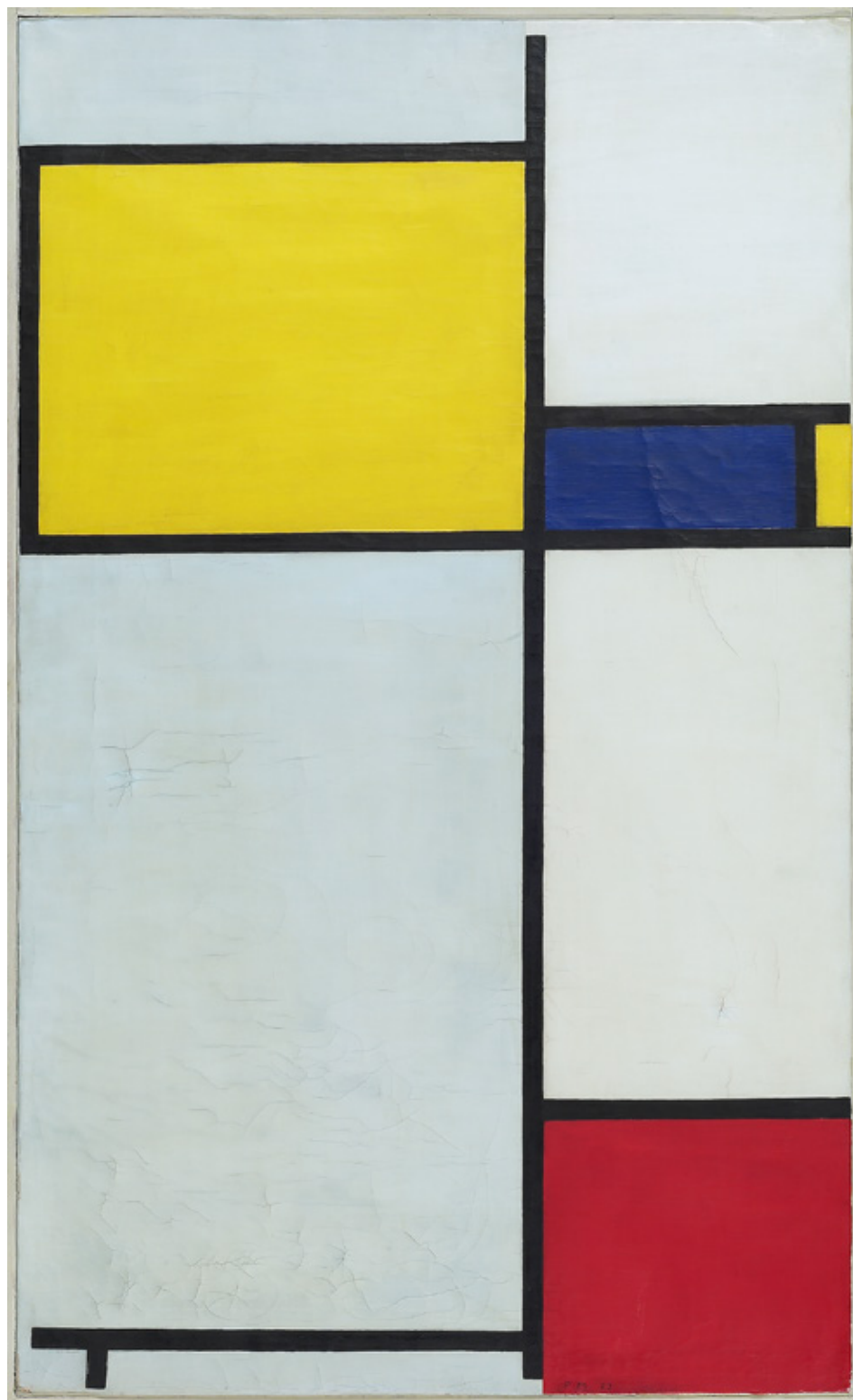
Olieverf op doek; 50 x 50 cm
Tate Gallery, Londen



⁹⁶ **JEAN GORIN**

Compositie nr. 3 (voortvloeiend uit de gelijkzijdige driehoek),
1926-1927

Lakverf op doek; 68,5 x 59,5 cm
Privécollectie



97 **PIET MONDRIAAN**
Zonder titel, 1923

Olieverf op doek; XXXXXXXXXX
Privécollectie



⁹⁸ **CESAR DOMELA**
Neo-plastische compositie nr. 5A, 1924

Olieverf op doek; 58 x 58 cm
Collectie Gemeentemuseum Den Haag, bruikleen Triton Collection Foundation



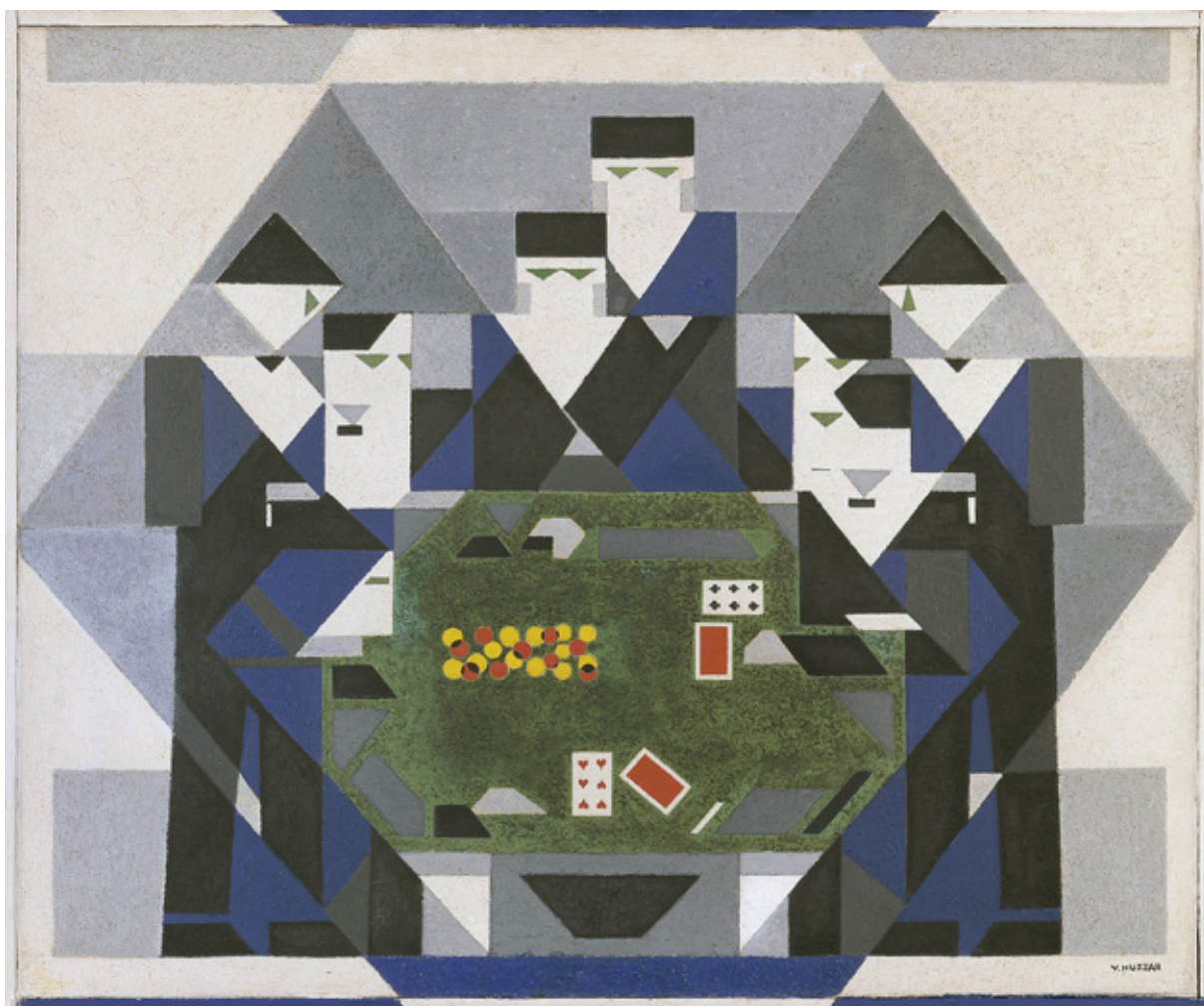
⁹⁹ **CESAR DOMELA**
Neo-plastische compositie nr. 5 C, 1925

Olieverf op doek; 70,6 x 61 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 18450



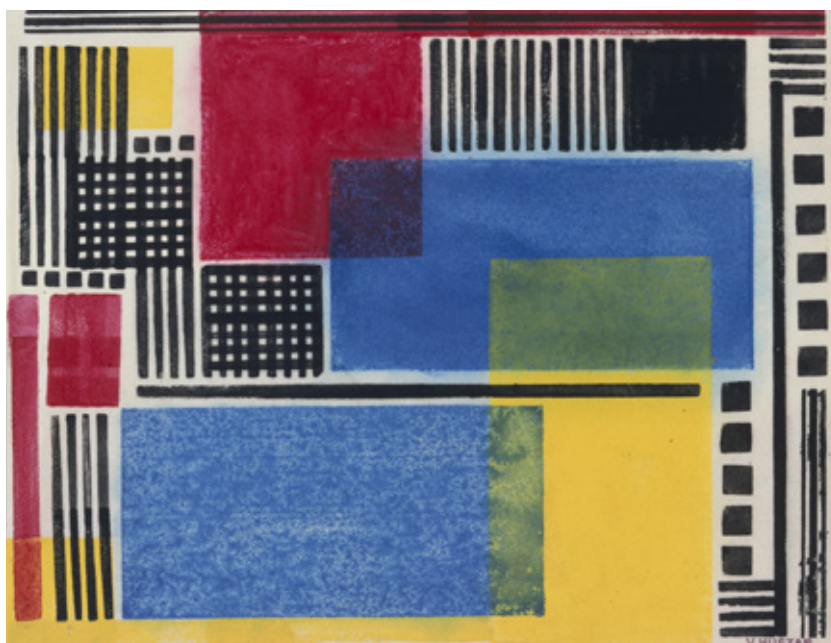
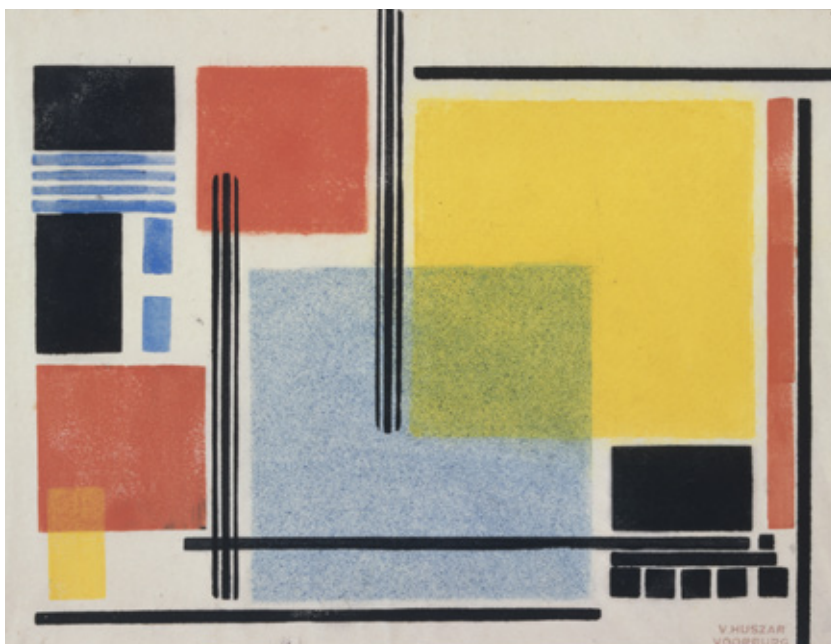
100 **CESAR DOMELA**
Compositie nr. 5K, 1926

Olieverf op doek; 55 x 74 cm
Privécollectie Atelier Domela, Parijs



101 **VILMOS HUSZÁR**
Baccarat Game, ca. 1928-1929

Olieverf op doek; 67,6 x 82,2 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Inv. 598 (1979.79)



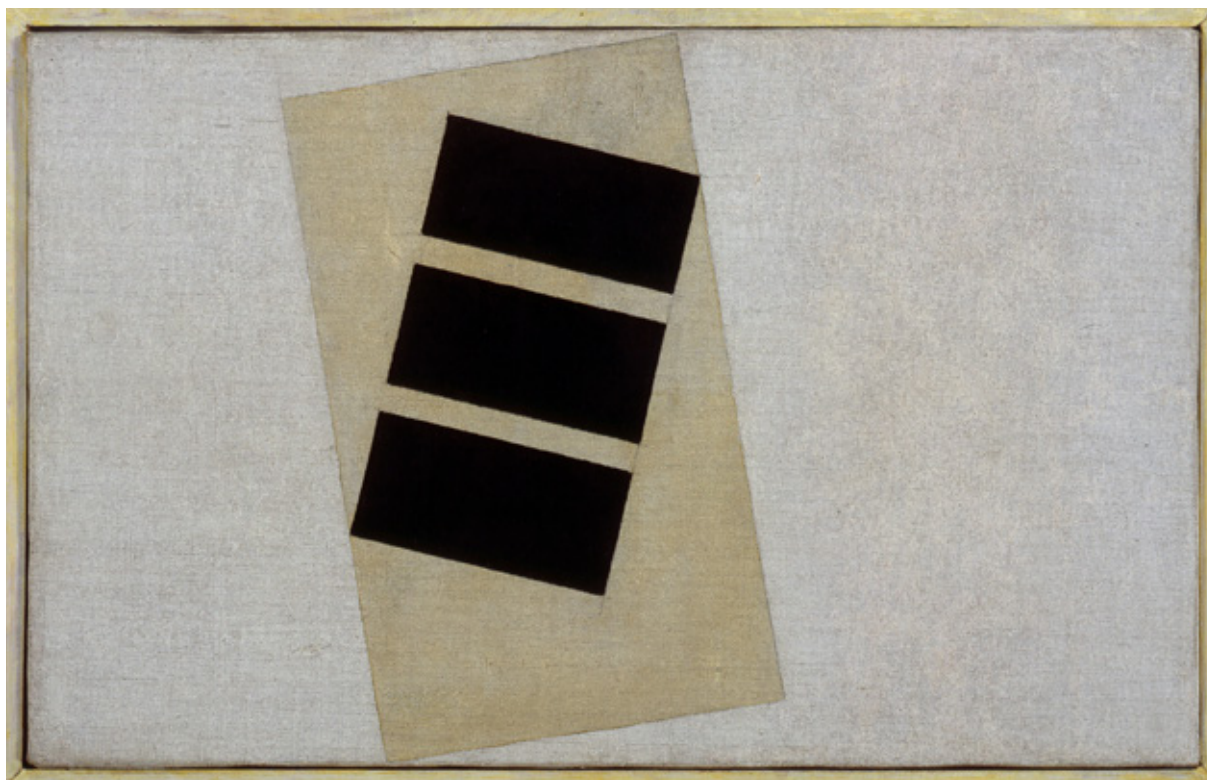
102 **VILMOS HUSZÁR**
Monotype, 1924

Gouache op papier, 23,3 x 30,5 cm / 23 x 30,3 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 27423 en 27424



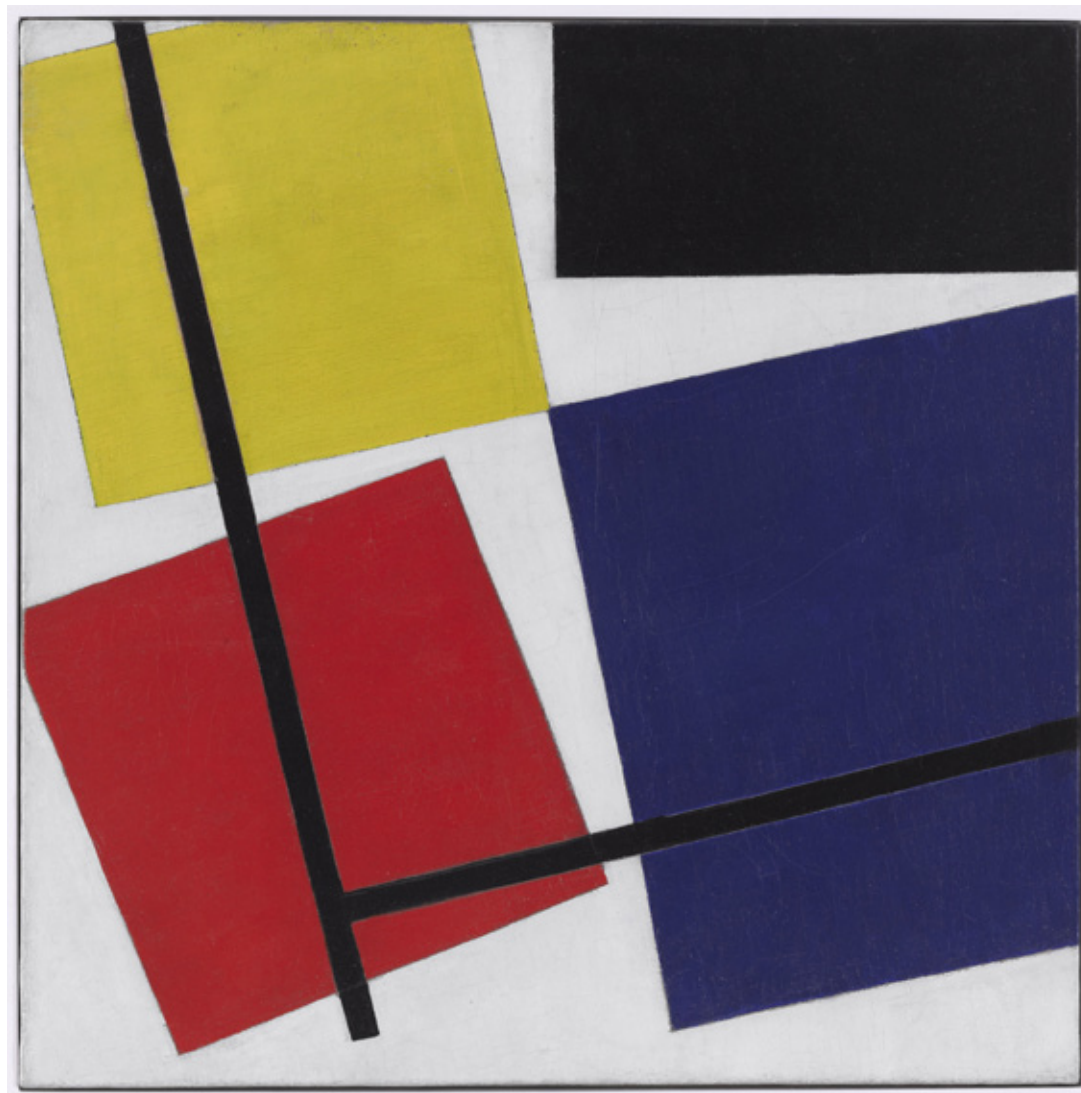
103 **VILMOS HUSZÁR**
Compositie: de menselijke figuur, 1926

Olieverf op doek; 61 x 54 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź. Inv. MS/SN/M/35



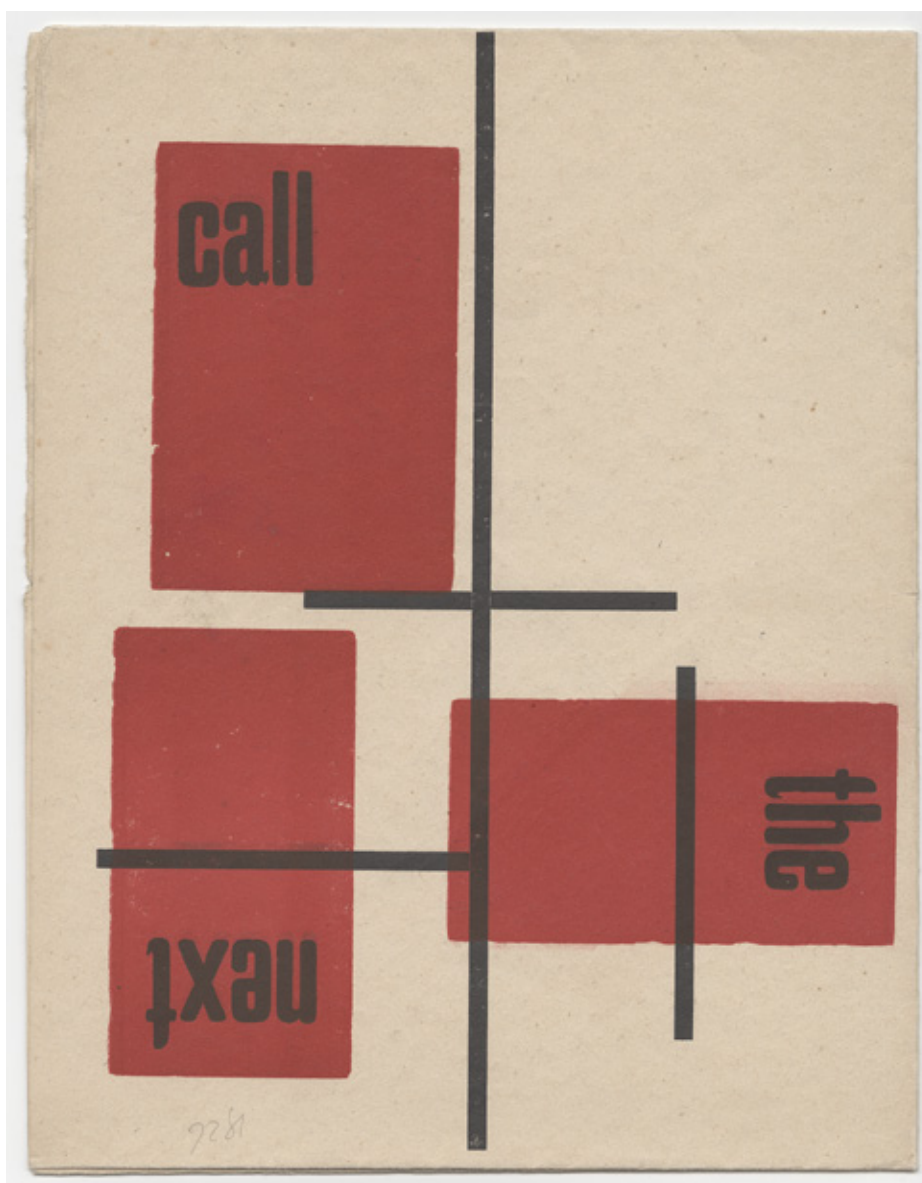
104 **FRIEDRICH VORDEMBERGE-GILDEWART**
Compositie nr. 60, 1930

Olieverf op doek; 24,5 x 40 cm
Collection Annely Juda Fine Art, Londen



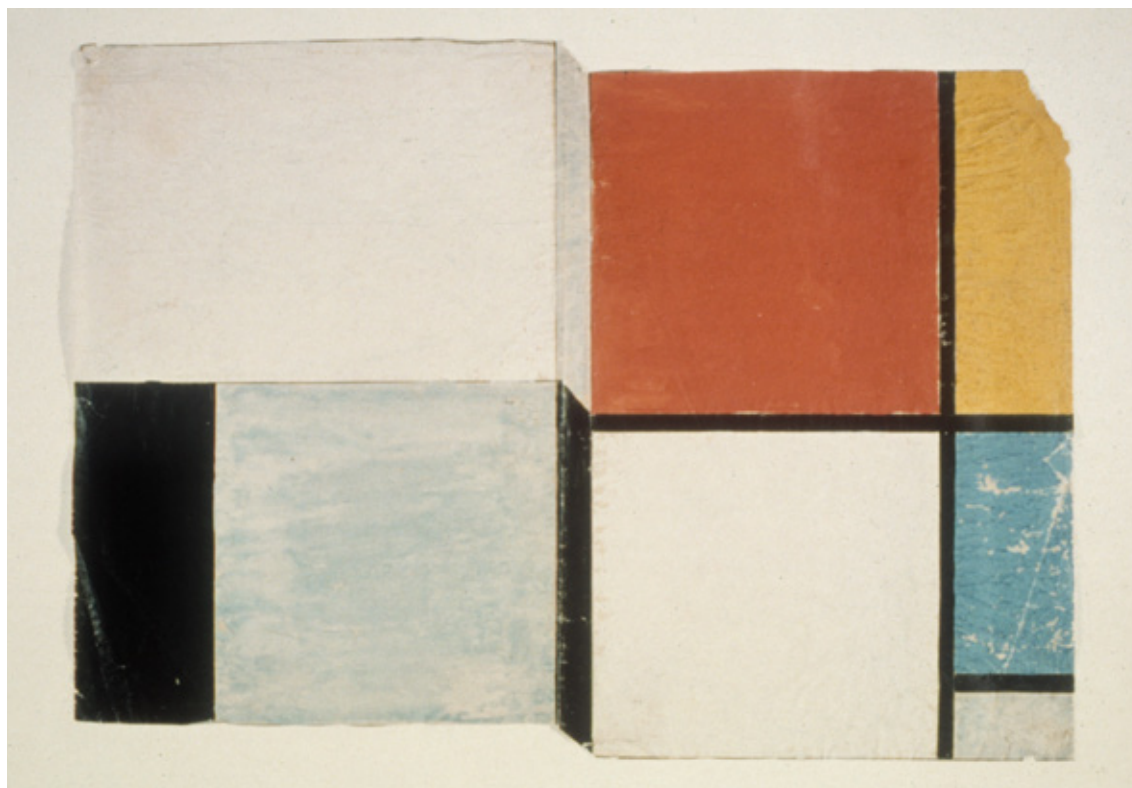
105 **THEO VAN DOESBURG**
Simultane contra-compositie*, 1930

Olieverf op doek; 50 x 50 cm
Museum of Modern Art, New York



106 **HENDRIK NICOLAAS WERKMAN**
The Next Call 7, 1926

Drukwerk en linoleumsnede, inkt op papier; 27,5 x 21,5 cm
Collectie Gemeentemuseum Den Haag. Inv. PRE-1968-0033



107 **THEO VAN DOESBURG**

Ontwerp omslag voor *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1924

Transparant papier, Oost-indische inkt en gouache op transparant papier; 20,5 x 28,5 cm (open)
Centraal Museum, Utrecht, langdurige bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.
Inv. AB4998





109 PIET ZWART

Pagina voor het Reklameboek Trio 1931, 1931

Drukwerk; 31 x 22 cm

Collectie Gemeentemuseum Den Haag. Inv. PRE-1970-0350



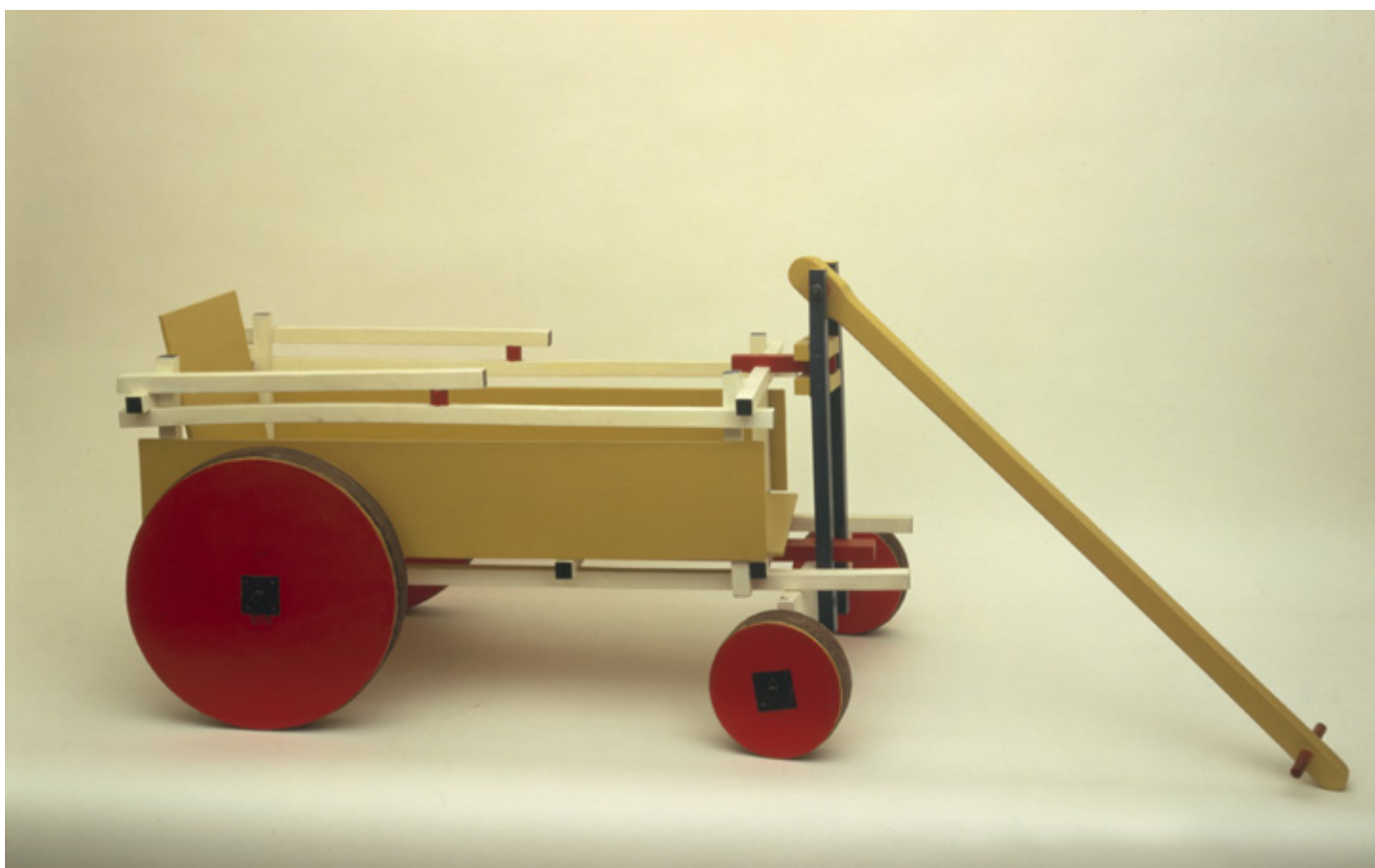
¹¹⁰ **GERRIT RIETVELD**
Noordoostelijke façade van het Schröderhuis, Utrecht, 1925



¹¹¹ **GERRIT RIETVELD**

Drie-buizen lamp, 1920 (uitvoering begin jaren 1950)

Buislampen, geverfde eiken plafondplaat, geverfde fittings; 80 x 40 x 40 cm
Privécollectie, courtesy Roberto Polo Gallery, Brussel



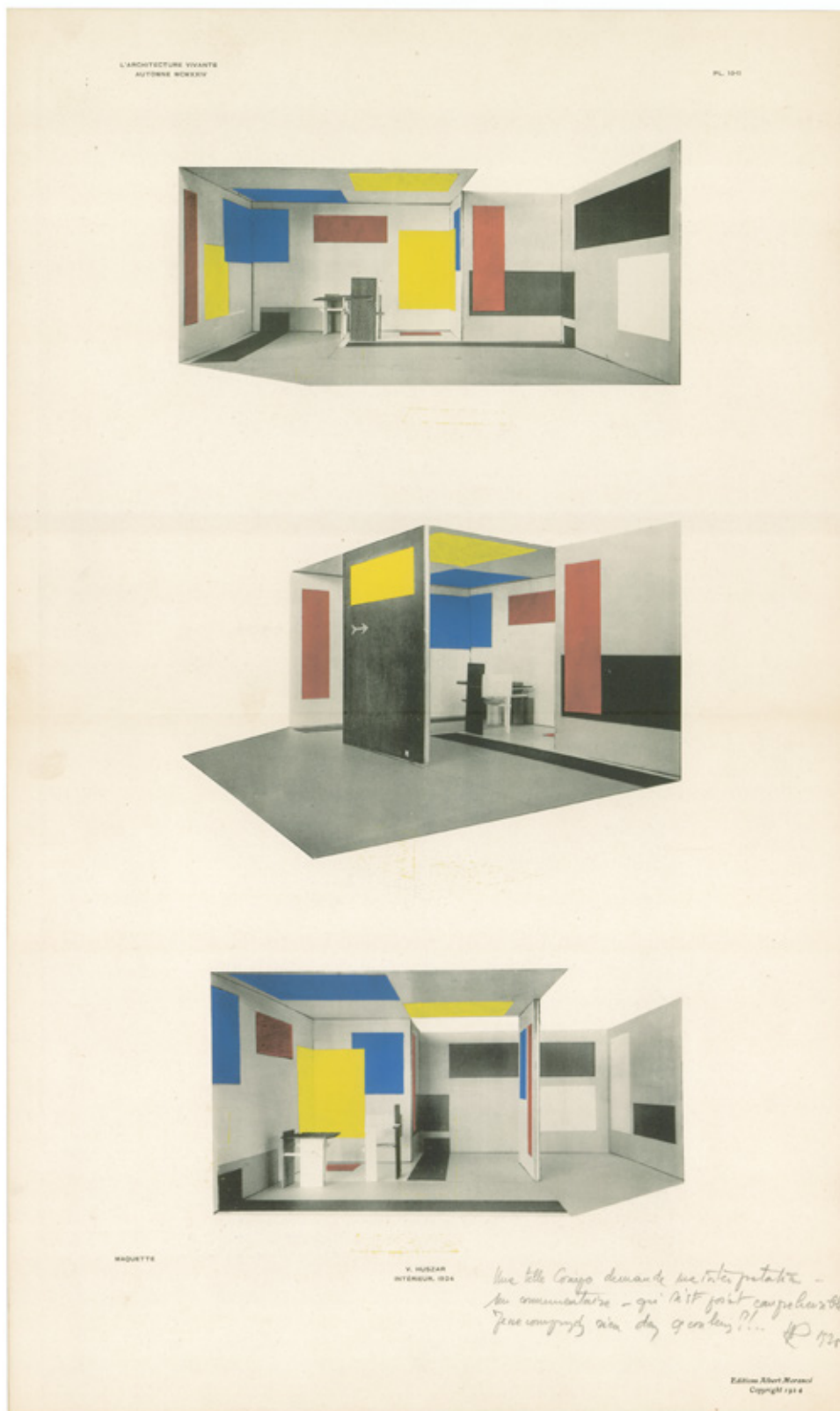
112 **GERRIT RIETVELD**
Bolderwagen, 1922 (uitvoering 1925)

Grenenhout, beukenhout, eikenhout, triplex; 65 x 112 x 65 cm (met teruggeklapte trekboom)
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 22756



113 **GERRIT RIETVELD**
Rood-blaauwe leunstoel, 1918

Beukenhout, multiplex; 86 x 66 x 87 cm
Centraal Museum, Utrecht. Inv. 29266



114 **VILMOS HUSZÁR, GERRIT RIETVELD**
Maquette van Compositie-Ruimte-Kleur
voor de tentoonstelling Juryfreie Kunstschau, Berlijn, 1923

Uit L'Architecture vivante, herfst-winter 1924



115 **GERRIT RIETVELD**
Berlijnse stoel, 1923

Multiplex, beukenhout; 106 x 69,9 x 54,9 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam. Inv. KNA 1271



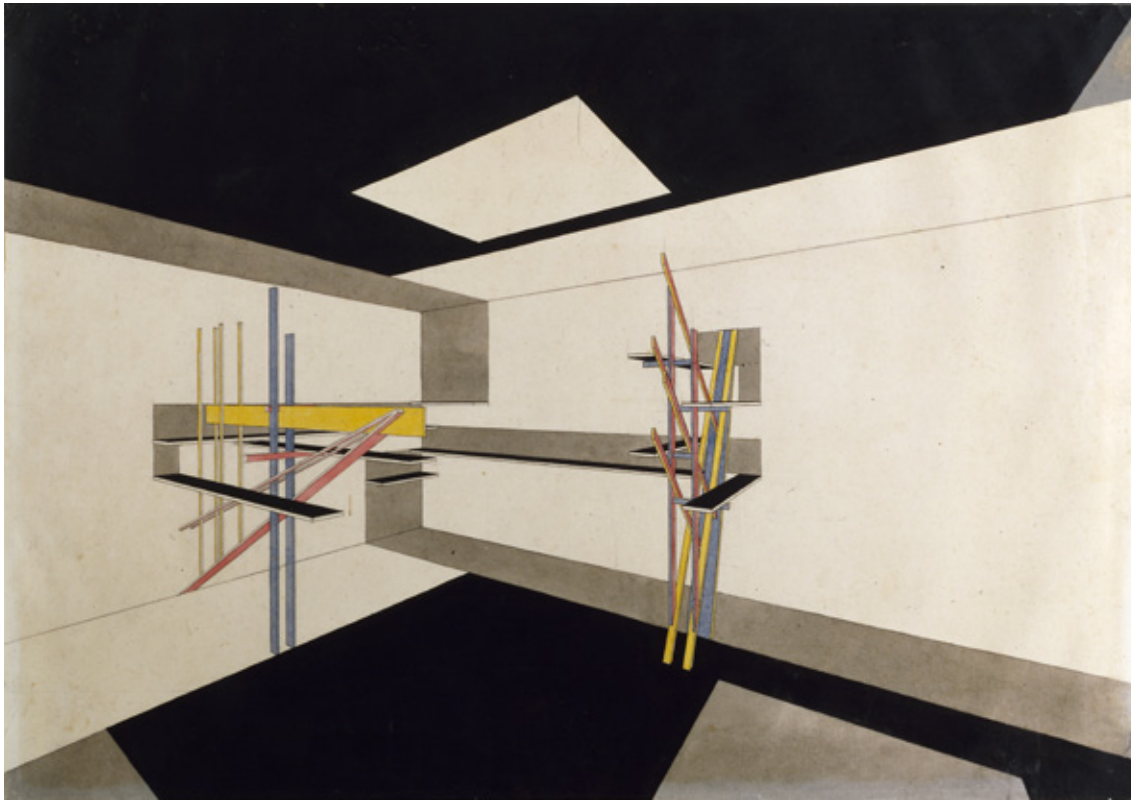
116 **GERRIT RIETVELD**
Militaire stoel, 1923

Beschilderd eikenhout; 90,5 x 41 x 51 cm
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Keulen. Inv. A 1957 W



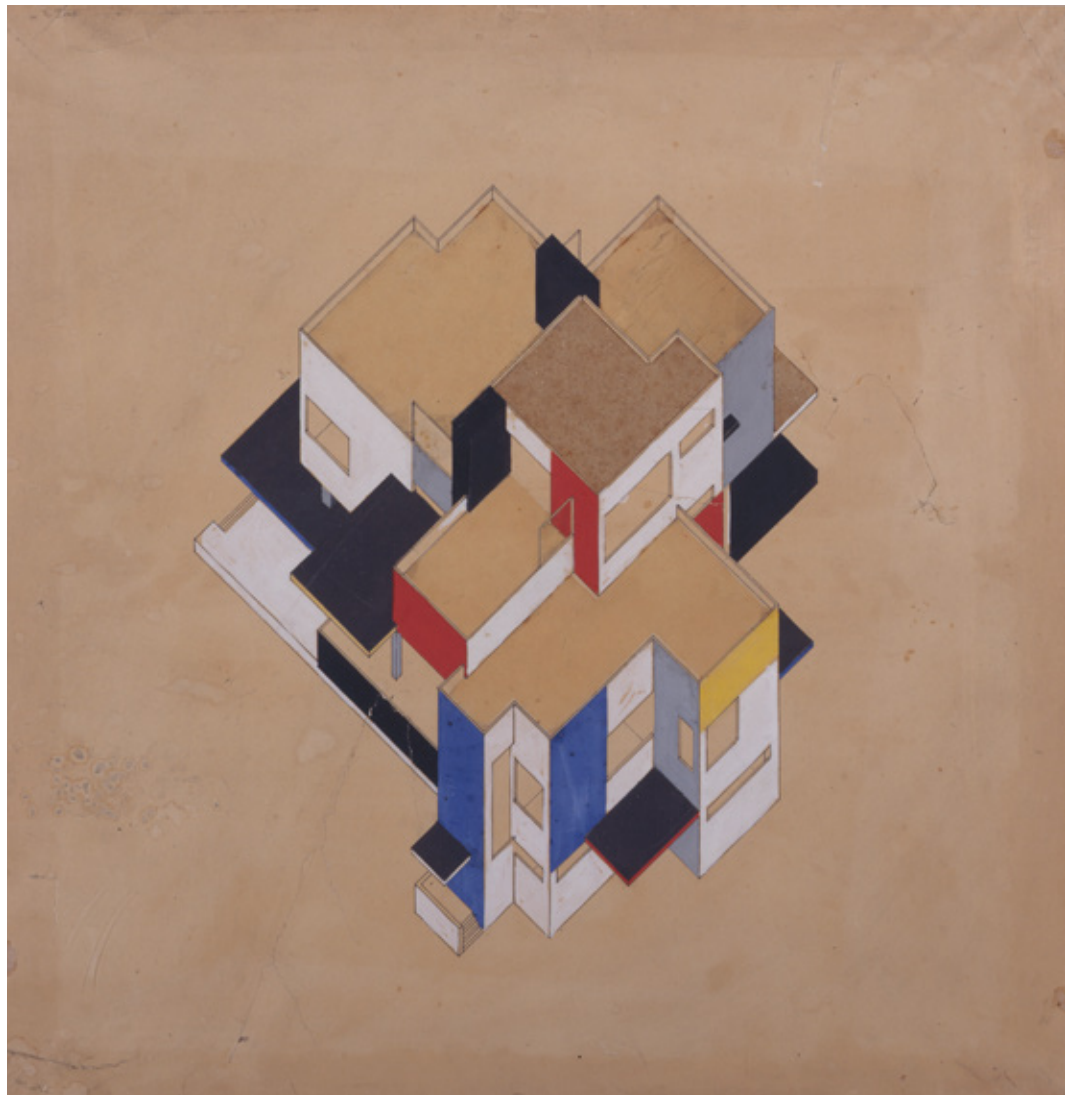
117 **GERRIT RIETVELD**
Zigzagstoel, 1932

Beschilderd eikenhout; 78 x 38 x 38 cm
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Keulen. Inv. A 1960 W



118 **PIET ZWART**
Ontwerp voor een jaarbeursstand, ca. 1923

Aquarel, Oost-Indische inkt en kleurpotlood op papier op karton; 45 x 64,7 cm
Collectie Gemeentemuseum Den Haag. Inv. TEK-1970-0208



119 **THEO VAN DOESBURG**

Axometrie van Maison Particuliere, perspectief van bovenaf, 1923

Oost-indische inkt, gouache en collage op papier; 56 x 56 cm
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. On loan from collection EFL Foundation, Amsterdam.
Inv. EEST 3.181/p54



120 **JACOBUS JOHANNES PIETER OUD**
Café De Unie, 1925

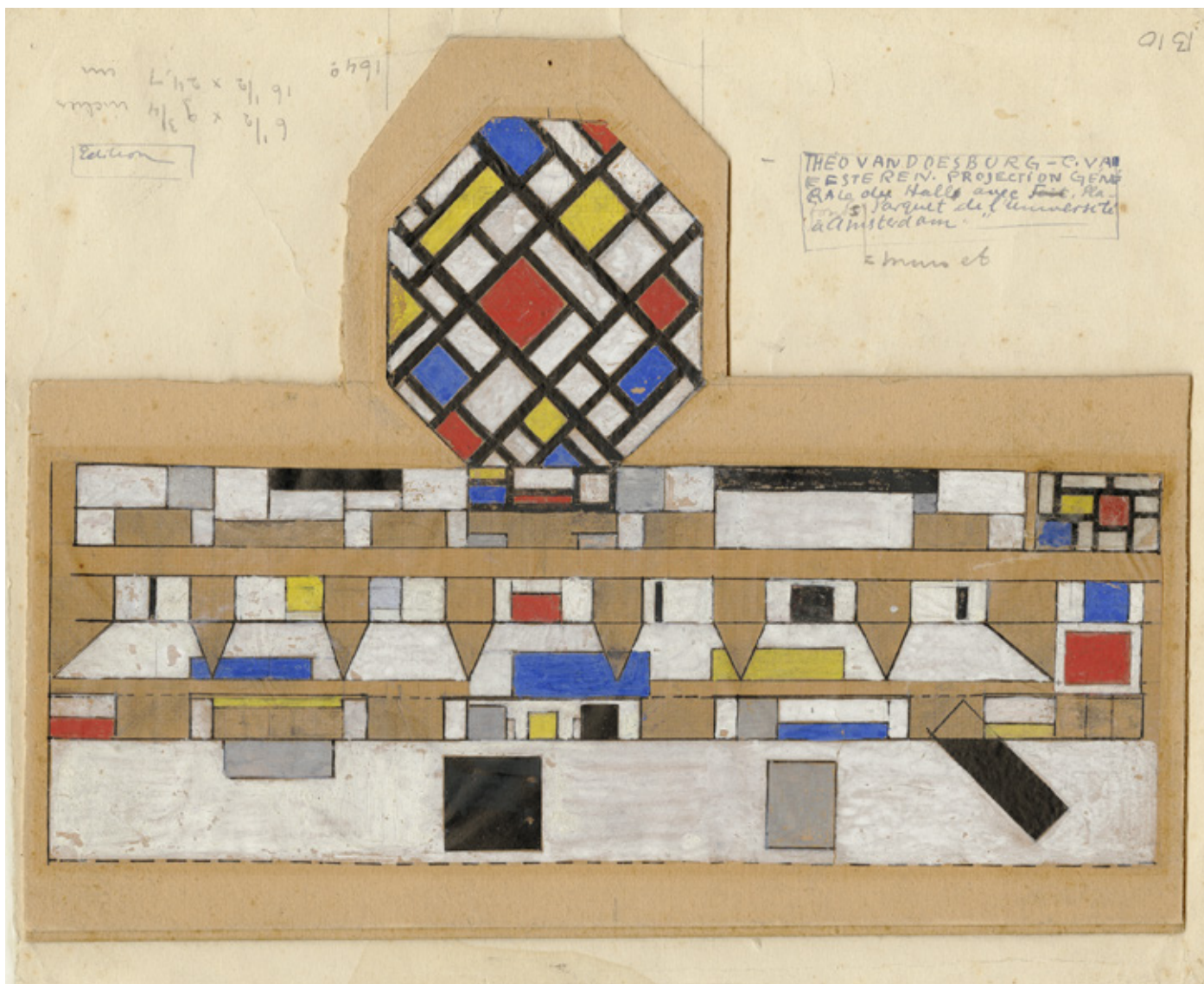
Kleurpotlood inkt, aquarel en gouache op papier; 73 x 84 cm
Privécollectie



121 **THEO VAN DOESBURG, CORNELIS VAN EESTEREN**

Perspectief met definitief kleurontwerp winkelgalerie met
café-restaurant Laan van Meerdervoort, Den Haag, 1924

Potlood, Oost-Indische inkt, gouache en collage op papier; 53 x 51,5 cm
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. On loan from collection EFL Foundation, Amsterdam.
Inv. EEST 3.250



122 **THEO VAN DOESBURG**

Kleurontwerp voor de vloer, de muren en de plafonds,
richting trappenhuis, universiteitshal, 1923

Potlood, Oost-Indische inkt en gouache op millimeterpapier op kaart; 13,5 x 17,5 cm
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. On loan from collection EFL Foundation, Amsterdam.
Inv. EEST p13



123 **THEO VAN DOESBURG**

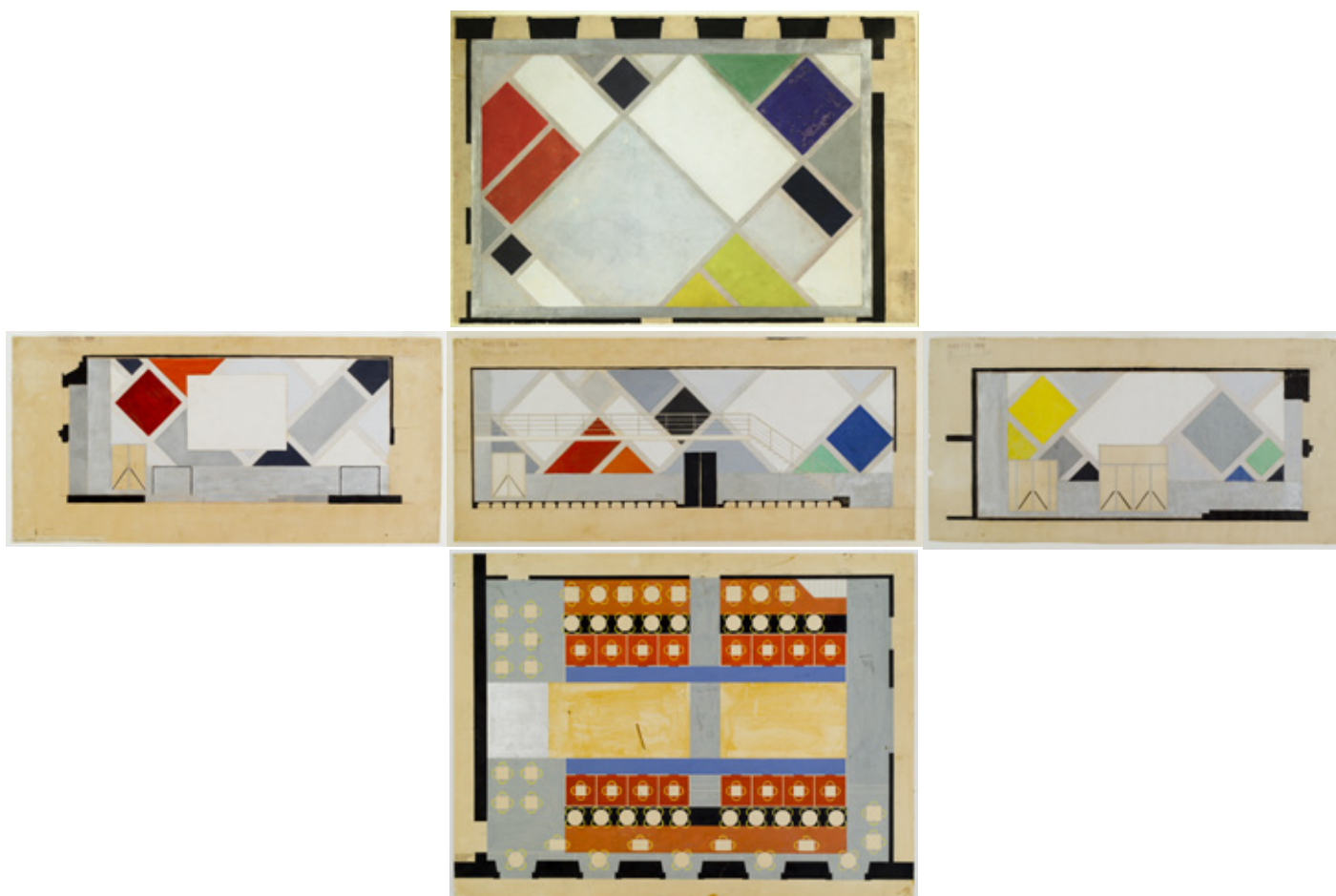
Kleurontwerp universiteitshal in perspectief,
richting trappenhuis*, 1923

Potlood, gouache en collage op papier; 62 x 144 cm

Collectie Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. On loan from collection EFL Foundation, Amsterdam.

Inv. III 168



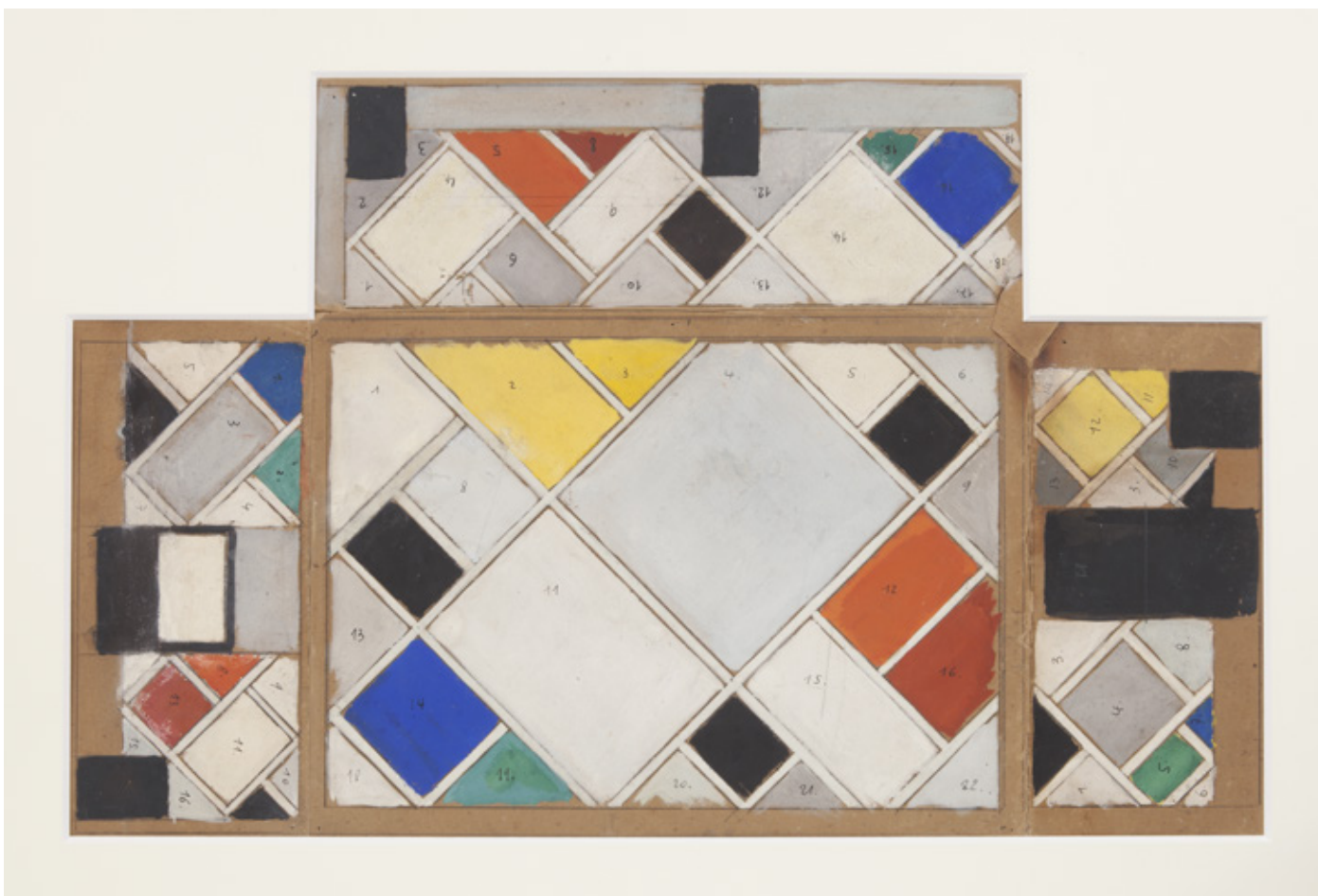


124 THEO VAN DOESBURG

Ontwerp voor de Grote Zaal in de Aubette, 1927

Potlood, Oost-Indische inkt en gouache op lichtdruk

Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Donation Van Moorsel. Inv. DOES AB5160
 (vloer, 79,5 x 107 cm), DOES AB5206 (wand met filmdoek, 46 x 105 cm), DOES AB5209
 (wand met galerij, 46 x 105,5 cm), DOES AB5208 (wand kant Kleine Feestzaal, 44,5 x 89 cm),
 DOES AB5188 (plafond, 73 x 110 cm).



125 **THEO VAN DOESBURG**

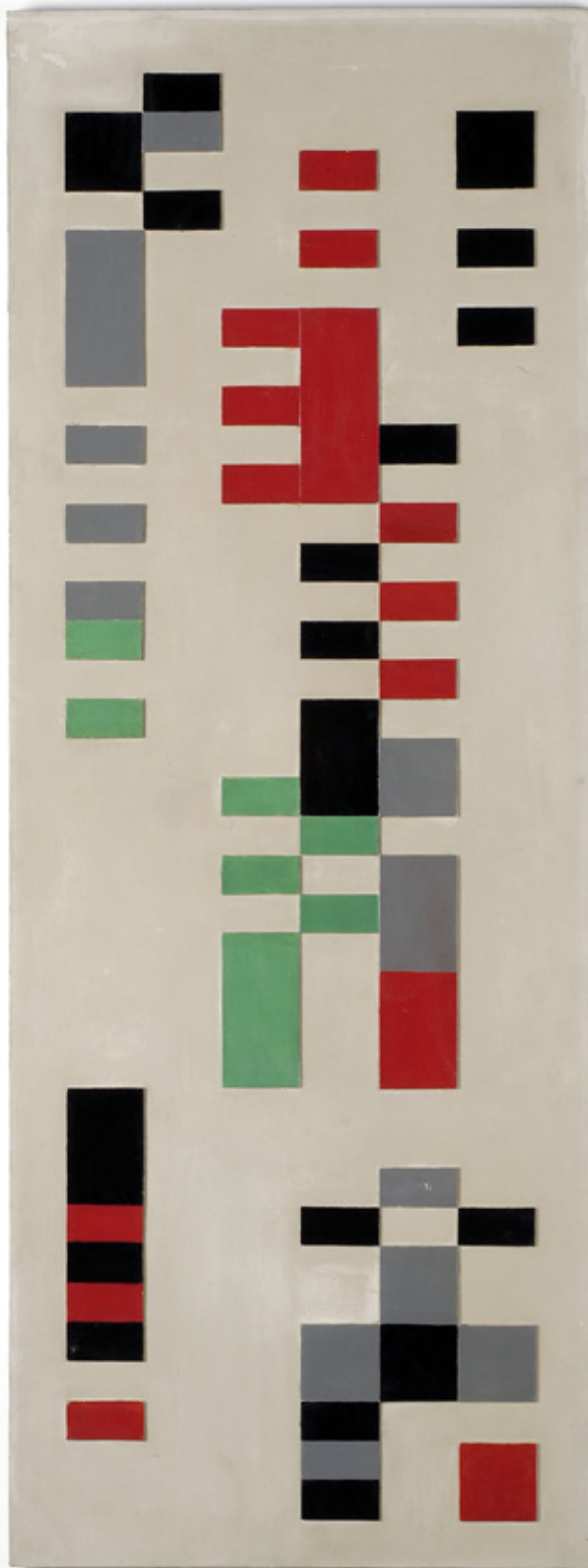
Kleurontwerp voor plafond en drie muren in
Café de l'Aubette Ciné-dancing, Straatsburg, 1926-1927

Gouache op karton; 43 x 74,5 cm
Courtesy Galerie Gmurzynska AG



126 **SOPHIE TAEUBER-ARP**
Twee uitgestrekte personages, 1926

Gouache op papier; 28 x 21 cm
Privécollectie



127 **SOPHIE TAEUBER-ARP**
Compositie Aubette, z.d.

Beschilderd karton op pavatex; 108 x 39,5 cm
Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Straatsburg. Inv. 55.974.0.842



128 **HANS ARP**
Winterhoofd, 1928

Geplakt karton; 64 x 53 cm (met lijst)
Privécollectie



129 **HANS ARP**
Hoofd (Schotse lippen), 1927

Beschilderd en versneden karton; 64 x 53 cm (met lijst)
Privécollectie



130 THEO VAN DOESBURG

Taboeret en leunstoel, 1929/1930 voor atelierwoning Meudon

Metaal, kunstleer; 45,5 x 42 x 42cm / 61 x 55,5 x 57,5cm

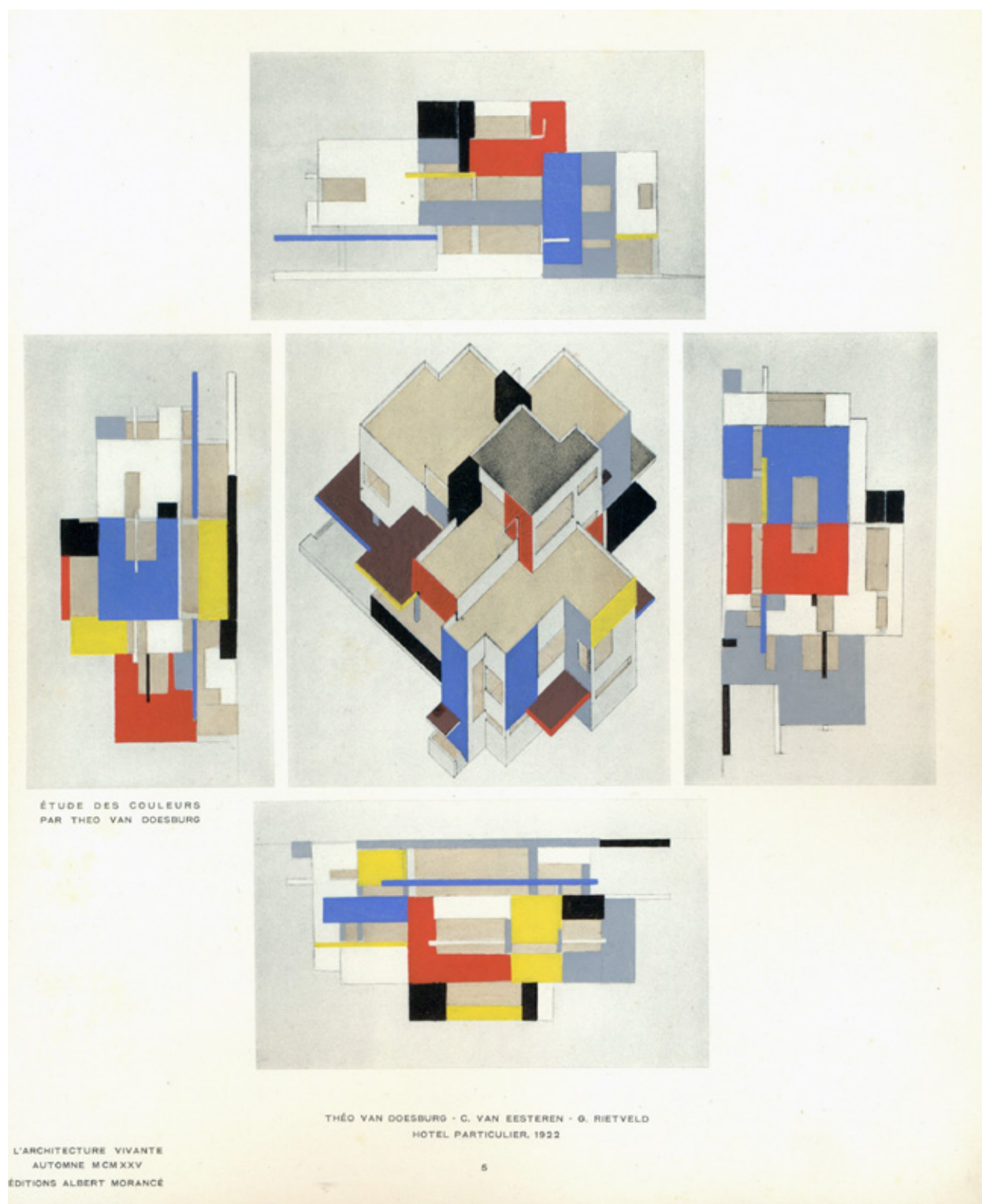
Loan Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE), on loan to Museum De Lakenhal, Leiden.

Inv. B 1488 (RCE AB5379) en B 1489 (RCE AB5380)



¹³¹ **THEO VAN DOESBURG**
Maquette atelierwoning, Meudon, 1982

Gemengde techniek (metaal, kunststof, verf); 20,6 x 46,7 x 26,7 cm
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam. Inv. MAQV114



Afb. 1 Pagina uit het tijdschrift *L'Architecture Vivante*, herfst 1925, uitgeverij Albert Morencé.
Theo van Doesburg, Kleurstudie voor *Hotel Particulier*, 1922 (in feite 1923). Privécollectie.

Theo van Doesburg en zijn verlangen naar bezielde ruimte

Het precieze moment dat Theo van Doesburg 'modern' wordt, kan in de zomer van 1914 gesitueerd worden. Op 8 augustus, een week na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, verschijnt een artikel van zijn hand in het weekblad *Eenheid*, waarin een gedreven kunstenaar aan het woord is, die de kunst van haar 'kruk', namelijk de natuur, wil verlossen. Dag- en weekbladlezers kennen Van Doesburg sinds 1912 als een schrijver over kunst. Tot dan is de teneur van zijn artikelen dat er een nieuwe kunst zal komen in een verstaanbare taal en dat deze 'de boodschap der Liefde' zal brengen.¹ De jonge schilder en schrijver heeft de afgelopen jaren weliswaar de nieuwste ontwikkelingen in de kunst gevolgd, maar wijst fauvisme, kubisme, futurisme en expressionisme af. Zo vindt hij dat met het werk van Wassily Kandinsky 'het grootst mogelijke Egoïsme in de schilderkunst bereikt is'. Diens voorstellingsloze kunst staat recht tegenover de 'onverbrekbare wet dat de natuurvormen voor de verstaanbaarheid der kunst noodzakelijk blijven'.² Zijn eigen schilderijen en tekeningen zijn figuratief en middelmatig, met sporen van bewondering voor uiteenlopende kunstenaars als Rembrandt, Honoré Daumier, Vincent van Gogh en Matthijs Maris. Uit Van Doesburgs vroege dagboeken komt een romantische persoonlijkheid naar voren, die het leven en de kunst op een geëxalteerde manier ervaart. Hij heeft wel al vroeg ontdekt dat hij ook literair talent heeft. De eerste proeven van zijn woordkunst zijn, naar de huidige maatstaven, veelbelovender dan zijn beeldende kunst. Zo noteert hij in 1906 in zijn dagboek, na het horen en zien van een zware bierkar, die door een paard over een houten ophaalbrug wordt getrokken en met de aantekening dat dit de nieuwe poëzie is:

planke - planke ; - planke - planke;
planke - planke, plots;
plonke, plonke, plets;
plots - plits - plots - plits
prrrrrrrrr³

Dat het uitbreken van de oorlog een belangrijke, zo niet dé doorslaggevende, rol bij zijn ommezwaai speelt, blijkt uit de feiten en bewaarde ontboezemingen. In *Een Biecht*, een op 18 november 1914 gedateerd manuscript dat hij tijdens zijn mobilisatie aan de Belgisch-Nederlandse grens schrijft (Nederland is neutraal tijdens deze oorlog), staat te lezen: 'Predikte ik niet: de Liefde als basis van alle vormen van kunst. Ja dat deed ik [...] Juist stond ik op het punt stoutmoedig de geheele oude wereld der Kunst en v/h intellect te omsingelen en in te nemen, toen plots als 'n ontzetting brengende granaat de gedachte aan de mogelijkheid van een Europeeschen oorlog (dat beteekende voor mij de overwinning van die vuile huichelachtige wereld over de geestelijke, edele wereld) in mijn brein sloeg. Reeds door de mogelijkheid van dezen alle schoonheid en cultuur vernielende oorlog voelde ik mij persoonlijk overwonnen. Ik had te veel vertrouwen gehad in het hogere het geestelijke in den mensch. Daar stond ik opeens voor de rauwe Werkelijkheid. Niet Kunst, niet Liefde, niet Wijsheid, maar granaten, granaten, granaten! Nog eenmaal zong ik [...] van Liefde: "Het Lied van het Wilde Beest" [...] Ik verzond het 1 uur voor de mobilisatie en zei toen alles vaarwel: Mijne idealen, mijne passies, alles.'⁴

Dat hij het meent blijkt uit wat volgt: hij omarmt Kandinsky, de kubisten en de futuristen, begint hun principes op zijn eigen kunst toe te passen, legt contact

met vooruitstrevende kunstenaars, past zijn visie op de ontwikkeling van de kunst aan, verlaat vrouw en huis en zoekt en vindt een nieuwe vriendenkring. Wanneer hij eind 1915 Piet Mondriaan leert kennen en in 1916 Bart van der Leek raakt zijn ontwikkeling in een stroomversnelling. In 1917 heeft zijn werk 'de kruk van de natuur' nauwelijks meer nodig en is hij een belangrijk vertegenwoordiger van een nieuwe abstracte richting geworden. Zijn gedrevenheid zet hij nu ook in om de boodschap van deze nieuwe kunst, die door Mondriaan Nieuwe Beelding wordt genoemd, uit te dragen. Het redacteurschap van het tijdschrift *De Stijl*, waarvan het eerste nummer in oktober 1917 verschijnt, is daar eigenlijk maar een facet van. Er vangt voor Van Doesburg een tijd van schrijven en reizen aan om contacten te leggen en te onderhouden met kunstenaars, museummensen, tentoonstellingsorganisatoren, verzamelaars, potentiële opdrachtgevers en redacteurs, om lezingen en cursussen te geven en propaganda voor *De Stijl* als beweging te maken. Net als in de begintijd wordt het enthousiasme getemperd door teleurstellingen. Het gebeurt zelfs vaak, maar elke keer duikt weer nieuw elan en vernieuwingsdrang bij hem op. Van Doesburg heeft zich ontwikkeld tot een ideeënrijke gangmaker, die samenwerking ideologisch centraal stelt, ook al realiseert hij zich dat het inleveren van individualiteit voor een mens, laat staan een kunstenaar, problematisch is. Toch is een samenwerking tussen individuen en individuele disciplines, zoals architectuur, schilderkunst en beeldhouwkunst, niet alleen voor hemzelf, maar ook voor de andere kunstenaars rond *De Stijl* erg belangrijk. De nieuwe kunst die hen voor ogen staat, moet een universeel karakter hebben en bijdragen aan een dynamische, geestelijk stimulerende omgeving die de mens ethisch op een hoger niveau brengt.

Van Doesburg stelt zijn kunstenaarschap steeds meer in dienst van de beeldende realisatie van deze omgeving. Dat betekent dat hij zich vooral een mening over de architectuur moet vormen. Binnen de beeldende kunsten komen de vernieuwingen tot stand, maar de architectuur blijft naar zijn mening achter. In Nederland is architect H.P. Berlage met zijn rationa-

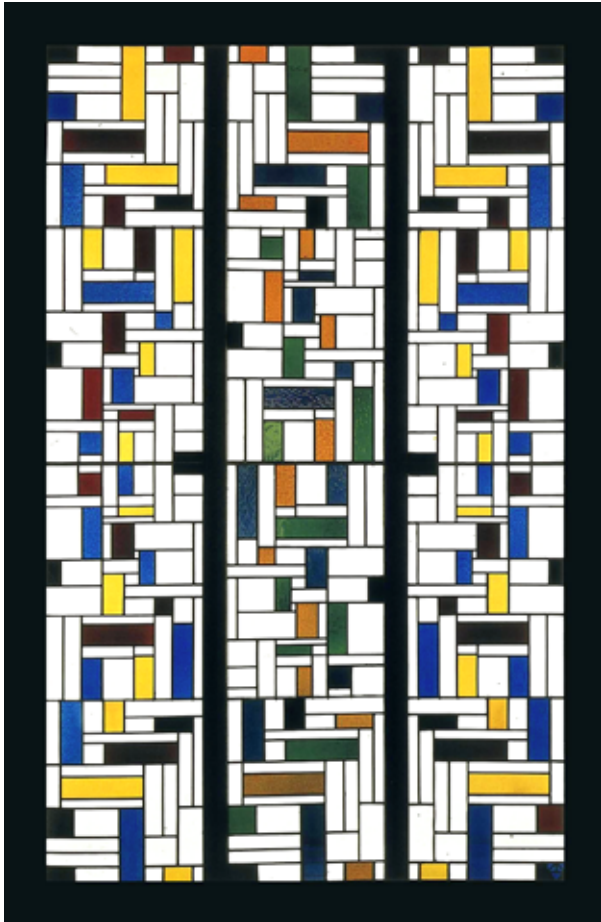
listische bouwkunst misschien nog wel het meest vooruitstrevend. In zijn gebouwen is de constructie goed zichtbaar gemaakt en de decoratie benadrukt deze juist in plaats van haar te verdoezelen. Maar zijn praktijk van een 'gemeenschapskunst', waarbij kunstenaars uit andere disciplines op door de architect aangewezen plaatsen kunstwerken mogen aanbrengen, en zijn koppig vasthouden aan het aanbrengen van decoratie wijzen Van Doesburg en zijn Stijlgenoten van het eerste uur af. Hun opvatting over het totaalkunstwerk wijkt weliswaar niet wezenlijk af van die van Berlage, maar hun verschil van mening spitst zich toe op de dominantie van de architectuur. Binnen *De Stijl* is men van mening dat er een strikte arbeidsverdeling op basis van gelijkwaardigheid moet zijn: architect, schilder en beeldhouwer moeten samen tot beeldende architectuur komen, zonder overwicht van de een op de ander. Dat is in de praktijk een enorme opgave. De theorie van de Nieuwe Beelding of het neoplasticisme, in essentie door Piet Mondriaan verwoord en vanaf oktober 1917 in *De Stijl* gepubliceerd, stelt voorwaarden aan de vormgeving van de nieuwe kunst die ook gelden voor de architectuur. Doel is het zoeken naar harmonie door tegenstellingen in balans te brengen, te streven naar een ordening in de kunst en in het leven die het evenwicht in de kosmos weerspiegelt. Voor de gehele maatschappij, maar in de eerste plaats voor de beeldende kunst en de architectuur wordt getracht vast te stellen met welke basiselementen het nieuwe wereldbeeld 'gebouwd' moet worden. Zo ontstaat een vormtaal van rechthoekige vlakken, primaire kleuren (rood, geel en blauw), de niet-kleuren wit, zwart en grijs, horizontale en verticale lijnen en kubische volumes. Van een illustratieve kunst wil men naar een kunst die de natuur doorgrondt, waarin de geest de boventoon voert en het individuele ondergeschikt wordt aan het algemene. Men spreekt van de overwinning van de geest op de natuur. Voor de architectuur betekent het dat elke historiserende neiging onderdrukt moet worden en dat de elementaire uitdrukkingsmiddelen van de bouwkunst op grond van de algemene uitgangspunten van de Nieuwe Beelding ontwikkeld moeten worden.

Voor Van Doesburg verloopt de zoektocht naar het ideale bouwwerk in verschillende fasen. Aanvankelijk, in 1916, maakt hij, nog helemaal in de geest van de gemeenschapskunst, een vergelijking met de Egyptische piramiden en de middeleeuwse kathedralen, waarbij naar zijn mening architecten, schilders en beeldhouwers samenwerkten om een microkosmos te scheppen als weergave van de macrokosmos. In de toekomst moet de nieuwe, abstracte schilderkunst door de toepassing van haar mathematische verhoudingen op de vlakke wand ervoor zorgen dat er contact ontstaat met het universum. Het ideale bouwwerk is dus nog steeds een tempel en Van Doesburg gebruikt die term er ook voor.⁵ In zijn visie zal de schilder, als een priester, de architect en de beeldhouwer de weg moeten wijzen. Ruim acht jaar later zijn zijn inzichten tot een samenvattende visie gerijpt, die hij in 16 punten samenvat en die tot zijn dood zijn leidraad zal blijven, weliswaar met de nodige wijzigingen en accentverleggingen.⁶ Over de nieuwe architectuur zegt hij dan dat ze elementair moet zijn, dat wil zeggen gebaseerd op functie, massa, vlak, tijd, ruimte, licht, kleur en materiaal, de beeldende elementen. Er moet rekening gehouden worden met praktische eisen. De vorm – voor zover nodig – moet door rechthoekige vlakken bepaald worden. Er mag van geen passief moment sprake zijn in de vorm van een gat of leegte. De plattegrond moet open zijn. Er is geen onderscheid meer tussen binnen en buiten. De wanden worden doorbroken en krijgen geen dragende functie meer. Ze worden tot steunpunten teruggebracht. Er moet dus een continue ruimte zijn, de ruimte-indeling komt tot stand door losse scheidingsvlakken. Ruimte en tijd zijn één. De nieuwe architectuur is antikubisch, haar ruimtescellen moeten uit het middelpunt naar buiten worden geworpen en ze moet in haar geheel een zwevende indruk wekken. Er is geen symmetrie en geen herhaling, maar een evenwichtige verhouding van ongelijke delen. Ze heeft geen front, maar een naar alle zijden uitdijende, tijdruimtelijke werking. De kleur is daarbij een organisch uitdrukkingselement.

De droom van Van Doesburg is om met al deze uitgangspunten en met kleur in de hoofdrol vooral een

atmosfeer te scheppen. Hij wil 'klare en lichte gesloten ruimten, geaccentueerd door diepe en pure kleuren' met 'n moreele uitwerking op de bewoners, daar de omgeving al hun handelen en denken beheerscht.'⁷ Kleur, licht, tijd en beweging zijn mede nodig om dat doel te bereiken. Het is de opgave om een architectuur te creëren die spirituele waarde uitstraalt en de overwinning van de geest niet alleen op de natuur en de materie, maar ook op de techniek demonstreert. Wat zet Van Doesburg allemaal in om dat doel te bereiken? Ik stip hier drie van zijn speerpunten aan: de toepassing van glas in lood, het kleur geven aan ex- en interieurs en het inzetten van licht als architectonisch element.

In de Nederlandse gemeenschapskunst doet het glas-in-loodraam, dat vooral in de middeleeuwen werd gebruikt, eind negentiende eeuw zijn glorieuze herintrede. Vol van oude en nieuwe symbolen en meeliftend op de negentiende-eeuwse rooms-katholieke herleving wordt het alom toegepast. Glas in lood wordt zelfs populair in het woonhuis en er ontstaan nogal wat glas-in-loodateliers. Van Doesburg gebruikt het vanaf zijn eerste samenwerking met architecten in 1916 tot aan zijn dood in 1931. Dat is aanvankelijk niet ongevoel, omdat het aansluit bij een staande praktijk. Voor Van Doesburg is het van meet af aan van belang dat een gekleurd raam de bezoeker van een ruimte een bijna mystieke ervaring kan geven. Met glas in lood kan een duidelijk zichtbare en ruimte bepalende compositie van evenwichtige verhoudingen gemaakt worden. Met de combinatie van kleur en licht kan een effect van dematerialisatie van de architectonische ruimte bereikt worden. Het medium past bij zijn in wezen religieus geïnspireerde ruimtebeleving en zijn onverwoestbaar geloof in de kleur als allesbepalend architectonisch element. Nog in 1929 en 1930 wijdt hij een serie artikelen aan glas in lood, deels ter verdediging dat hij zo'n als ouderwets ervaren techniek blijft gebruiken. Hij ziet een rol voor het glas in lood als exponent van het scheppend denken en als tegenwicht tegen het rationalisme: 'De nieuwe schilderkunst als liturgie van het licht kan zich niet grootscher manifesteren dan in de innigste verbinding met de bouwkunst,



Afb. 2 Theo van Doesburg, *Glas-in-lood compositie IV*, 1917.
Kröller-Müller Museum, Otterloo.

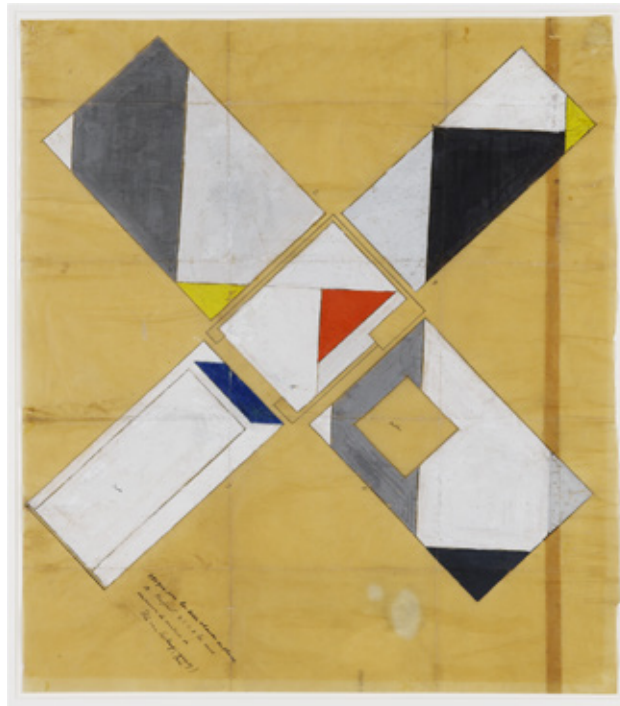
hetzij dan drie-afmetelijk als interieur-schilderkunst of als glas-in-loodcompositie.⁸ De architecten J.J.P. Oud, Jan Wils en C.R. de Boer geven Van Doesburg de kans om ramen voor enkele van hun gebouwen te ontwerpen. Voor een onderwijzerswoning van Wils uit 1916 in Sint Anthoniepolder ontwerpt hij in 1917, bijvoorbeeld, een serie identieke ramen voor de overloop. Hun samenwerking bij Huis De Lange in Alkmaar (1917; afb. 2) resulteert onder andere in een monumentale triptiek in het trappenhuis, waarin tot grote tevredenheid van Van Doesburg de kleurencompositie 'geheel los in de ruimte' komt. Nog eind jaren 1920, wanneer Van Doesburg alleen verantwoordelijk is voor de verbouwing van het appartement van André Horn, een van de uitbaters van de Aubette in Straatsburg, grijpt

hij de kans om een omvangrijk ensemble van glas-in-loodramen naar zijn eigen ontwerp en naar dat van Hans Arp en Sophie Taeuber-Arp te laten maken. Ook in zijn eigen huis, dat hij in 1929–1930 ontwerpt en laat bouwen, komt een glas-in-loodraam, als bovenlicht in de werkkamer.

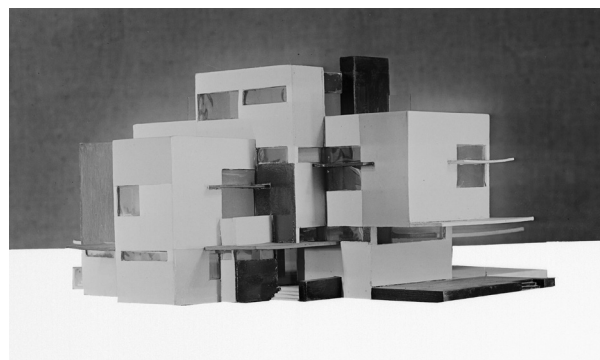
Schilderkunst in de vorm van kleur aan het exterieur en in het interieur is een andere manier van 'beelding' die door Van Doesburg vanaf 1917 tot aan zijn dood wordt toegepast. Bart van der Leek is de kunstenaar die al in de eerste afleveringen van *De Stijl* duidelijk maakt hoe de schilder en de architect in de nieuwe kunst dienen samen te werken: de architect zorgt voor de constructie, de aarding, de schilder zorgt met kleur (en licht) voor tegenwicht. De kleur vernietigt (Van der Leek spreekt van 'destructiveren', Van Doesburg noemt het bij voorkeur 'losmaken') als het ware de zwaarte, opent het geslotene van de bouwkunst en versterkt de ruimtelijke verhoudingen: 'Is bouwkunst ruimtebeperking, kleur en ruimtelijke verhoudingsbeelding voltooit het cosmisches karakter van de bouwkunst.'⁹ Van Doesburg past dit principe aanvankelijk toe door composities van gekleurde vlakken over de wanden, vloeren en plafonds van ruimten te verdelen. Hij noemt dit 'een schilderij in drie dimensies', zoals te zien is in de kleurcompositie voor een kamer in het huis van Bart de Ligt in Katwijk aan Zee uit 1919. In feite gaat het over de verdeling van neoplastische composities over vier, vijf of zes vlakken van een ruimte, die in één oogopslag gezien zouden moeten worden. Omdat Van Doesburg zich realiseert dat dit moeilijk, zo niet onmogelijk is, houdt hij in latere projecten meer rekening met het gegeven dat men zich door de ruimte moet bewegen en de kleuren na elkaar beleeft. Het geeft hem ook de mogelijkheid om de dynamische relatie tussen tijd en ruimte een plaats te geven, zoals bijvoorbeeld in het kleurontwerp voor het bloemenkamertje in de villa Noailles in het Zuid-Franse Hyères (afb. 3), die Rob Mallet-Stevens in 1924–1925 bouwt voor de vicomte de Noailles en waarin de kleurvlakken ook nog eens schuin geplaatst zijn. De relaties tussen de kleuren en de vlakken onderling brengt de ruimte in beweging. De plaatsing van de ene kleur ten

opzichte van de ander in de ruimte of aan een exterieur is daarom van belang en Van Doesburg ontwikkelt zich gaandeweg daarin. Hij doet dit niet alleen intuïtief, maar experimenteert ook met methoden, zoals tot uiting komt in de samenwerking met architect Oud bij de woningblokken VIII en IX in Spangen (Rotterdam). Het ontwerpen van de kleuren voor de buitenkant van deze woningblokken, waaraan Van Doesburg in de loop van 1921 werkt, markeert tevens het einde van hun samenwerking. Van Doesburg heeft een 'drieklank' van de kleuren blauw, geel en groen aan de hand van een schema van bogen, diagonalen en vlakken over de gevels verdeeld. Wanneer Oud, die aanvankelijk enthousiast is, met bezwaren komt, drijft Van Doesburg de kwestie op de spits en eist dat zijn plan volledig wordt uitgevoerd of helemaal niet. Oud weigert en de breuk is een feit. Van Doesburgs overtuiging dat hij een rol in de architectuur heeft te vervullen, is er alleen maar door toegenomen. In de modellen voor twee huizen, die hij in 1923 samen met Cor van Eesteren ontwikkelt, het *Maison particulière* (afb. 4) en het *Maison d'artiste*, is kleur meer een bouw materiaal geworden, niet meer het vehikel van een ontregelende compositie, maar het element dat de ervaring van de ruimte beïnvloedt. Hij brengt dan primaire kleuren en zwart, wit en grijs over hele wanden, vloeren en plafonds aan, en in sommige gevallen over door ramen of hoeken afgegrensde wanddelen. Hij laat ze dan samenvallen met delen van de constructie en daardoor versterkt kleur meteen de rol van het licht als zwaarte bestrijdend element.

Licht als architectonisch element blijft Van Doesburg fascineren. Licht verbindt hij met beweging en het dynamiseren van tijd en ruimte, waarmee hij zich halverwege de jaren 1920 ook steeds meer van Mondriaan gaat onderscheiden. Deze stelt namelijk dat aan de opheffing van tijd en ruimte, laten we zeggen aan een eeuwigdurend statisch en harmonisch evenwicht, als een centraal punt van het neoplasticisme vastgehouden moet worden. Overigens leidt dit punt tot het meningsverschil met Van Doesburg, die een dynamisch evenwicht wil verbeelden en de spanning tussen tijd en ruimte daarbij wil inzetten. Dat hij daarvoor



Afb. 3 Theo van Doesburg, *Kleurontwerp voor het Bloemenkamertje in de villa Noailles, Hyères, 1924-1925*. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.



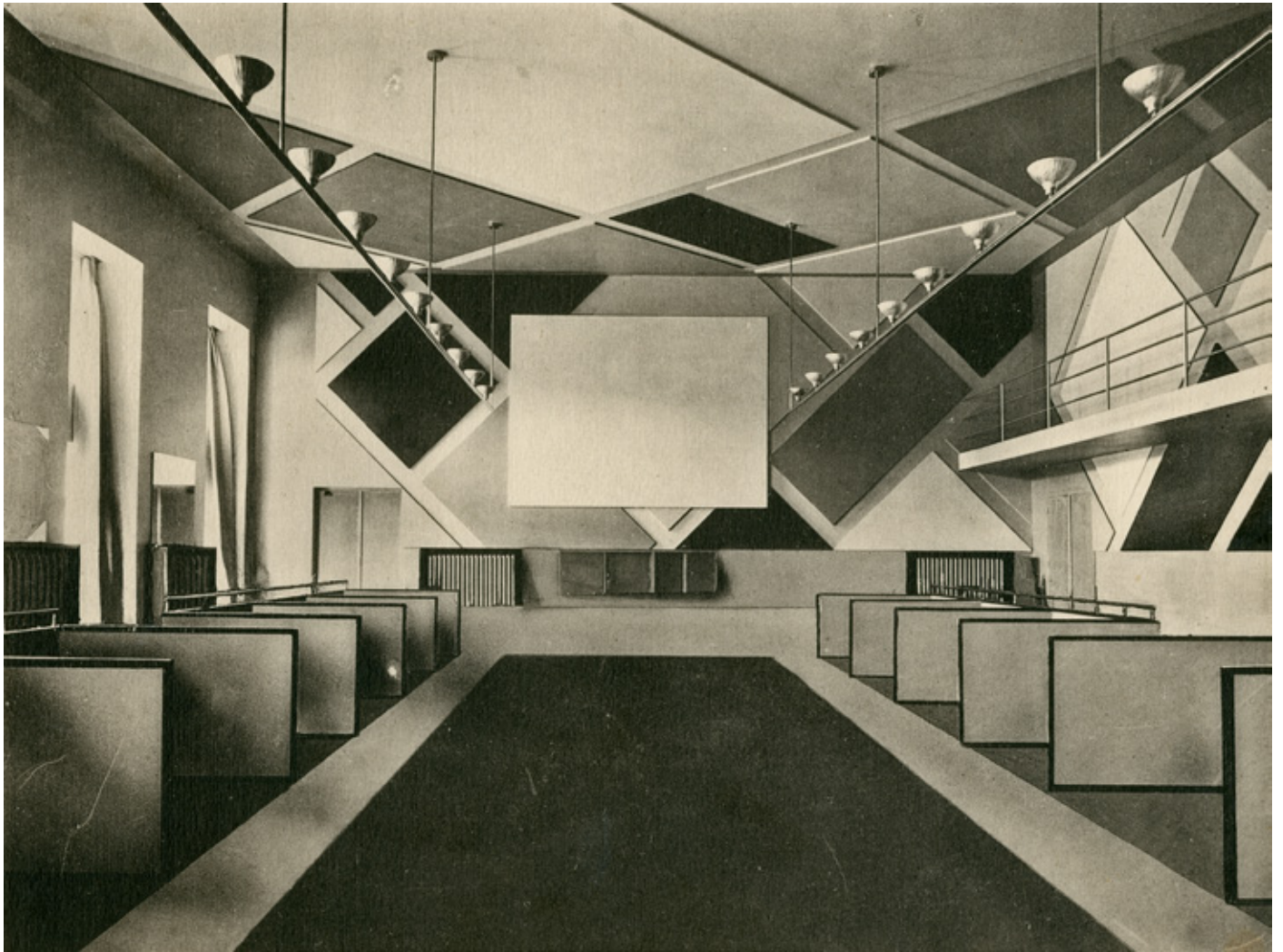
Afb. 4 Theo van Doesburg, *Maquette voor een particuliere woning* (verloren gegaan), 1923.

de diagonaal gaat gebruiken, stoort Mondriaan niet, maar wel dat hij het neoplastische dogma van het uitschakelen van de tijd terzijde schuift. Mondriaan gebruikt zelf in 1919 de diagonaal en is ook in de jaren 1920 niet tegen 'de schuine stand', zolang de lijnen maar kruisen langs rechte hoeken en de vlakken ook rechte hoeken hebben. Hij constateert in 1927 'dat in neo-plastische kunst de rechthoekige stand de essentiële kwestie is, dus de aldus verkregen verhouding en niet het al of niet verticale en horizontale. Want het is deze verhouding, die het onbewegelijke tegenover de bewegelijke natuur uitbeeldt. Men kan dus zeer schoone dingen maken, terwijl men de verhouding schuin plaatst'.¹⁰ In de literatuur wordt nogal eens gesuggereerd dat Van Doesburgs toepassing van de diagonaal de reden van de (tijdelijke) verwijdering tussen beide kunstenaars is, maar de uitspraak van Mondriaan bewijst dat dit niet het geval is.¹¹

Licht en beweging (en dus ook tijd) spelen een belangrijke rol in Van Doesburgs ontwerpen voor de Aubette in Straatsburg (afb. 5). Dat blijkt bijvoorbeeld uit het doordachte circulatieplan voor het amusementscomplex, waar hij geprobeerd heeft de ruimten zo in elkaar te laten overlopen dat het publiek kan komen en gaan zonder dat het zich verplicht voelt langere tijd in één zaal te blijven. Dit komt ook naar voren in het gebruik van spiegels, reflecterende materialen en gepolijste oppervlakken, in het gebruik van ondiep reliëf tussen de kleurvlakken en in de behandeling van de kunstverlichting als integraal onderdeel van het ontwerp. Zijn opzet is om steeds in alle ruimten van het complex over een gelijkmatige en heldere verlichting te kunnen beschikken, met zo min mogelijk schaduwwerking. Ook de façade wil Van Doesburg door neonlicht (voor reclames) laten beheersen, maar hij krijgt daarvoor geen vergunning. Echt utopisch zijn zijn plannen voor een bewegende lichtarchitectuur. Enthousiast over de mogelijkheden die de film biedt, filosofeert hij over het laten samenvallen van de publieks- en de projectieruimte. Zo kunnen de toeschouwers de film psychisch en fysiek meeleven door de creatie van een ruimte als fusie van het 'achter elkaar' van de muziek en het 'naast elkaar' van de

schilderkunst. Dit grenzeloze filmcontinuüm moet worden opgebouwd met behulp van licht, beweging, tijd, schaduw en kleur en in samenwerking met exacte wetenschappers worden ontwikkeld.¹² Het verlangen naar een bezielde ruimte is nooit ver weg bij Van Doesburg. Hij is altijd blijven denken aan de neoplastische ruimte als een tempel, een monumentaal, indrukwekkend geheel, waarin de drie dimensies samengaan met de tijd en de mens zich één met het universum kan voelen. Bij verschillende gelegenheden maakt hij vergelijkingen tussen (aspecten van) de Nieuwe Beelding en religie. De Nieuwe Beelding is voor hem een geloof, maar wel zoals ook de wetenschap voor hem een geloof is. Een constante in zijn werk (en zijn leven) is het aftasten tussen begrijpen en niet begrijpen en steeds weer het zoeken naar de volgende grens, wanneer hij meent greep verkregen te hebben. Deze houding is, denk ik, wel typerend voor een avant-gardist van de eerste generatie. Van Doesburg voelt zich een pionier, die zich tot taak heeft gesteld de heraut te zijn van een revolutie in de cultuur. Of zoals Bart van der Leek heeft geschreven: '[...] wij zijn [...] primitieven van den nieuwen tijd en het gaat er maar om het juiste beeld van den nieuwen tijdgeest te vinden.'¹³

Bij zulke opvattingen over geloof en wetenschap horen geen overspannen verwachtingen van de techniek. Technologie moet weliswaar in dienst staan van de bevordering van het universele en de onderdrukking van het persoonlijke, maar moet ook beheerst worden door de geest en bijdragen aan een levenssfeer waarin geen plaats is voor materialisme en rationalisme. Technische ontwikkelingen moeten de maatschappij van de Nieuwe Beelding dichterbij helpen brengen. Enerzijds heeft Van Doesburg grote belangstelling voor de ontwikkeling van nieuwe materialen en hij verwacht daar veel van: 'Alleen zij, die volgens de ideale esthetiek in de wereld der materie ingrijpen, zullen langs mechno-technische weg de materialen ontdekken, welke door hun contrasteerende, dissonerende of complementaire energie de nieuwe beelding in de architectuur mogelijk maken.'¹⁴ Zo hoopt hij dat er door en door gekleurd bouw materiaal ontwikkeld kan worden, zodat schilderen overbodig wordt. Anderzijds laat hij



Afb. 5 Ciné-dancing van de Aubette in Straatsburg (interieur).



Afb. 6 De atelierwoning vanuit de tuin, begin 1930. VDA.



Afb. 7 Atelier, gezien vanaf het bordes bovenaan de trap naar het dakterras, begin 1930. VDA.

zich bij het ontwerpen niet leiden door wat technisch mogelijk is. Recent heeft Mick Eekhout, tot 2015 hoogleraar productontwikkeling aan de TU Delft, samen met zijn studenten onderzocht of het ontwerp voor het *Maison d'artiste* bouwbaar is. Zijn conclusie is dat, vanwege de grote uitkragende ruimten rond een kleine kern, de bouw op een vijfde van de beoogde grootte met behulp van staal, beton en composieten mogelijk is, maar dat de huidige stand van de techniek niet toestaat verder te gaan.¹⁵

Hoe is het om te leven in een omgeving waaraan zo'n complexe eisen gesteld worden? In Van Doesburgs bijna messiaanse visie op de taak van de kunstenaar speelt de mens, voor wie deze nieuwe cultuur geschapen wordt, een ondergeschikte rol. Binnen *De Stijl* is de beschouwer of de bewoner dan ook aanvankelijk een lijdend voorwerp, een onderdeel van een partituur. Wat 'men' ervan vindt, komt vanzelfsprekend tot uiting in de reacties van de bezoekers van tentoonstellingen, de lezers van het tijdschrift *De Stijl*, de critici, enzovoort. Juist in de contacten tussen de kunstenaars en de architecten wordt de afwezigheid van de mens in het neoplastische universum een spelbreker. De architect is niet alleen de leverancier van de constructie (hij heeft vaak ook een eigen ego), maar is tevens de spreekbuis van de opdrachtgever, de bewoner of de gebruiker(s). De conflicten rond de architectuurprojecten van Van Doesburg (en van andere

Stijlcollega's) hebben dan ook meestal te maken met de verwaarlozing van de belangen van de andere betrokkenen. Het basale idee van samenwerking tussen de artistieke disciplines op voet van gelijkwaardigheid kan pas gerealiseerd worden wanneer eerst de ego's gelijkgeschakeld worden en er tegelijkertijd aandacht besteed wordt aan de andere betrokken partijen. Bij de Aubette ziet het er rooskleurig uit: de opdrachtgevers staan welwillend tegenover de drie kunstenaars – Arp, Taeuber-Arp en Van Doesburg – die de taak krijgen om de vormgeving van een aantal zalen in het achttiende-eeuwse gebouw te verzorgen. Er is geen architect, maar wel een tekenaar, die de wensen bouwkundig kan vertalen. Er wordt nagedacht over verkeerslijnen binnen het complex, alsof het over een functionele stad gaat. Desondanks worden na de oplevering de interieurs binnen de kortste keren door de opdrachtgevers 'gezellig' gemaakt, wanneer het publiek het laat afweten. Van Doesburg kan dan ook geen begrip opbrengen voor 'de ruwe wijze waarop het Straatsburgse publiek zich gedraagt' en troost zich met de gedachte dat hier in elk geval een poging is gedaan 'om, in tegenstelling met het rationalisme, alles te doen samengaan om de atmosfeer ener beeldende architectuur te scheppen.'¹⁶

Samenwerking op basis van arbeidsverdeling is een centraal punt voor *De Stijl*. Van Doesburg kan in de eerste jaren samen met enkele architecten het een

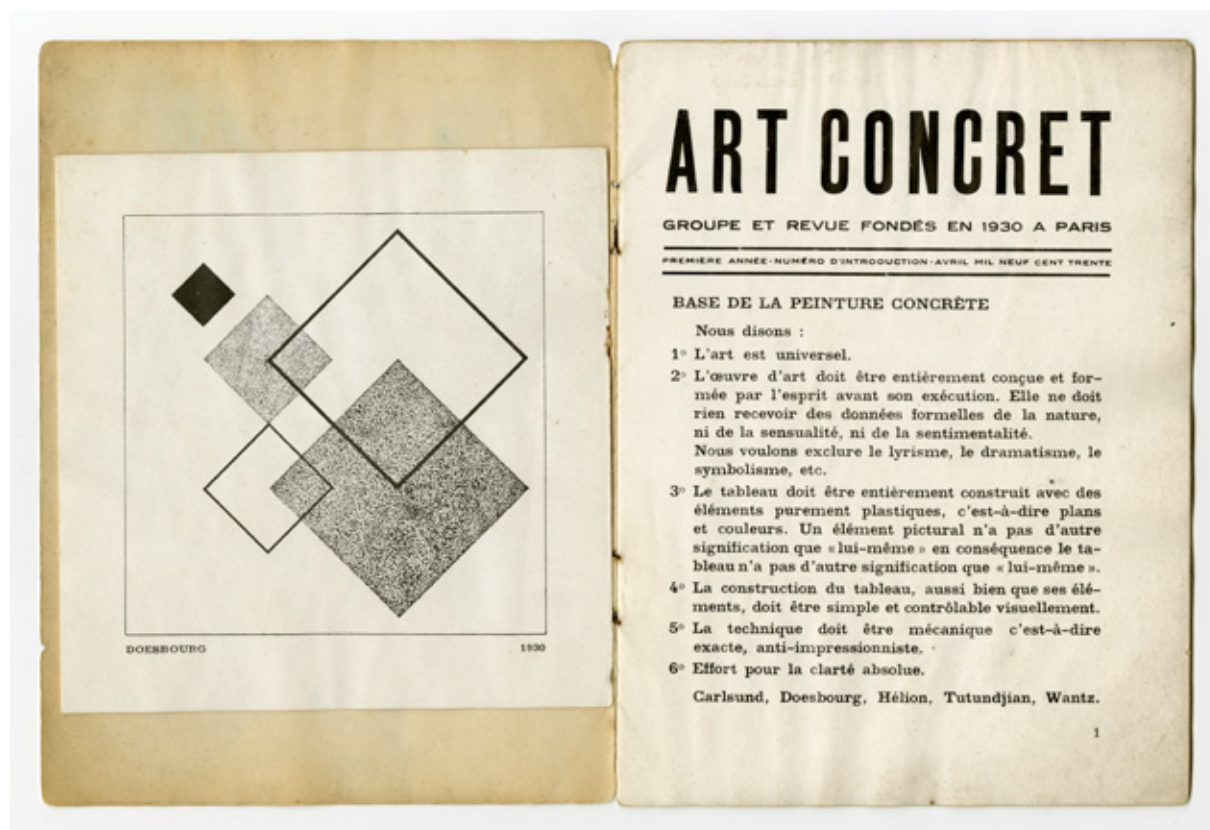
en ander realiseren als schilder die met kleur de architectuur zijn zwaarte ontnemt, bijvoorbeeld met Wils in Huis De Lange of met Oud in De Vonk. Maar zo gauw zijn bijdrage naar het idee van de architect te ver gaat, haakt deze af, zoals in het geval van Oud bij de ontwerpen voor de woningblokken VIII en IX te Spangen. Ondertussen zijn Van Doesburgs ideeën over architectuur zo ver ontwikkeld, dat hij geen genoegen meer neemt met een 'ondergeschikte' rol als schilder. Bij zijn samenwerking met Van Eesteren, in 1923, aan de modellen voor het Maison particulière en het Maison d'artiste is er sprake van gelijkwaardigheid. Het is een zeldzaam geslaagde samenwerking, mede omdat Van Eesteren als pas afgestudeerd architect nog in zijn vormingsjaren is, Van Doesburg een architect met bouwkundige kennis nodig heeft en vooral omdat er creatieve synergie tussen beiden ontstaat. Met Van Eesteren ontwikkelt hij vervolgens nog een aantal kleuroplossingen volgens het oude stramien, zoals voor het Huis Van Zessen in 1923 in Alblasterdam en het kleurontwerp voor een winkelgalerij in Den Haag uit 1924. Daarna neemt Van Doesburg het heft zelf in handen. Voor de ontwikkeling van zijn eigen woning in Meudon (afb. 6–7), bijvoorbeeld, trekt hij in 1929 de jonge architect Abraham Elzas aan. Door al deze jaren laat zich bij Van Doesburg hetzelfde patroon van afwisseling tussen enthousiasme en teleurstelling herkennen: zich storten op de architectuur, geen opdrachten krijgen, de architectuur afzweren, zich storten op de schilderkunst enzovoort. Van de hoge verwachtingen over samenwerking is tegendie tijd in ieder geval niet veel meer over. Hij – en hij niet alleen – is tot de conclusie gekomen dat het kunstenaarschap in eerste instantie een individuele verantwoordelijkheid is, die alleen gedragen moet worden. Samenwerking is mooi als ideaal, maar als puntje bij paaltje komt, blijkt er meestal maar één de regie te kunnen voeren. Mondriaan is al eerder tot dat inzicht gekomen, maar eind jaren 1920 is het de onvermijdelijke conclusie die Van Doesburg ook zelf trekt: 'Slechts dat, wat uit het individu zelfe komt, kan (dat is thans mijn overtuiging) voor de gemeenschap slechts van belang zijn ...'¹⁷

VOETNOTEN

1. Theo van Doesburg, 'Onafhankelijke bespiegelingen over de kunst (Slot). Van oude en nieuwe waarden', in *De Avondpost* (28 februari 1914). Geciteerd in Joosten 1982, pp. 49–61.
2. Theo van Doesburg, 'Onafhankelijke bespiegelingen over de kunst (Slot)', in *De Avondpost* (18 oktober 1913). Geciteerd in Joosten 1982.
3. Theo van Doesburg, *Dagboek I*, Den Haag, RKD, geciteerd naar Straaten 1983, p. 29.
4. Theo van Doesburg, *Brieven aan Bertha. Derde Brief*, in Hoek 2000, pp. 623–624, het citaat staat op p. 624. 'Het Lied van het Wilde Beest' is gepubliceerd in *Eenheid* van 1 augustus 1914 en is herdrukt in Hoek 2000, p. 620.
5. Theo van Doesburg, 'De schilderkunst en haar omgeving' (juni 1916), in Straaten 1988, pp. 12–13.
6. Theo van Doesburg, 'Tot een beeldende architectuur', in *De Stijl* 6 (1924), nr. 6/7, pp. 78–83.
7. Theo van Doesburg, 'De betekenis der mechanische esthetiek voor de architectuur en de andere vakken', in *Bouwkundig Weekblad* 42 (1921), nr. 25, p. 220.
8. Theo van Doesburg, 'Het glas-in-lood in de oude en de nieuwe architectuur', in *Bouwbedrijf* 7 (1930), nr. 2, p. 124.
9. Bart van der Leek, 'De plaats van het moderne schilderen in de architectuur', in *De Stijl* 1, (oktober 1917), nr. 1, pp. 6–7. Zie voor 'destructiveren' en 'losmaken' ook: Straaten 1988, pp. 39–40.
10. Zie Piet Mondriaan, 'Neo-Plasticisme. De Woning – De Straat – De Stad', in *i10* 1 (1927), nr. 1, pp. 12–18, citaat op p. 16.
11. Zoals bijvoorbeeld door Carsten-Peter Warncke, *Het ideaal als kunst. De Stijl 1917–1931*, Keulen 1990, p. 172; Overly 1991, pp. 69–70 en Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Parijs 2010, p. 82.
12. Theo van Doesburg, 'Film als reine Gestaltung', in *Die Form* 4 (1929), nr. 10, pp. 241–248. Zie ook: Van Straaten 1988, pp. 190–195.
13. Bart van der Leek, 'Over schilderen en bouwen', in *De Stijl* 1 (februari 1918), nr. 4, pp. 37–38.
14. Theo van Doesburg, 'Van de esthetiek naar het materiaal', in *Bouwkundig Weekblad* 43 (1922), nr. 38, p. 374.
15. Mick Eekhout, *Technologisch ontwerpen in spagaat tussen innovaties en wetenschap*, Delft 2015, pp. 15–19.
16. Theo van Doesburg, 'Architectuurvernieuwing in het buitenland. De ombeelding van de Aubette in Straatsburg', in *Bouwbedrijf* 6 (1929), nr. 6, pp. 116–122. Citaten op p. 122.
17. Theo van Doesburg, '10 Jaren Stijl. Algemeene Inleiding', in *De Stijl* 7 (1927), nr. 79/84, p. 3.

VI.

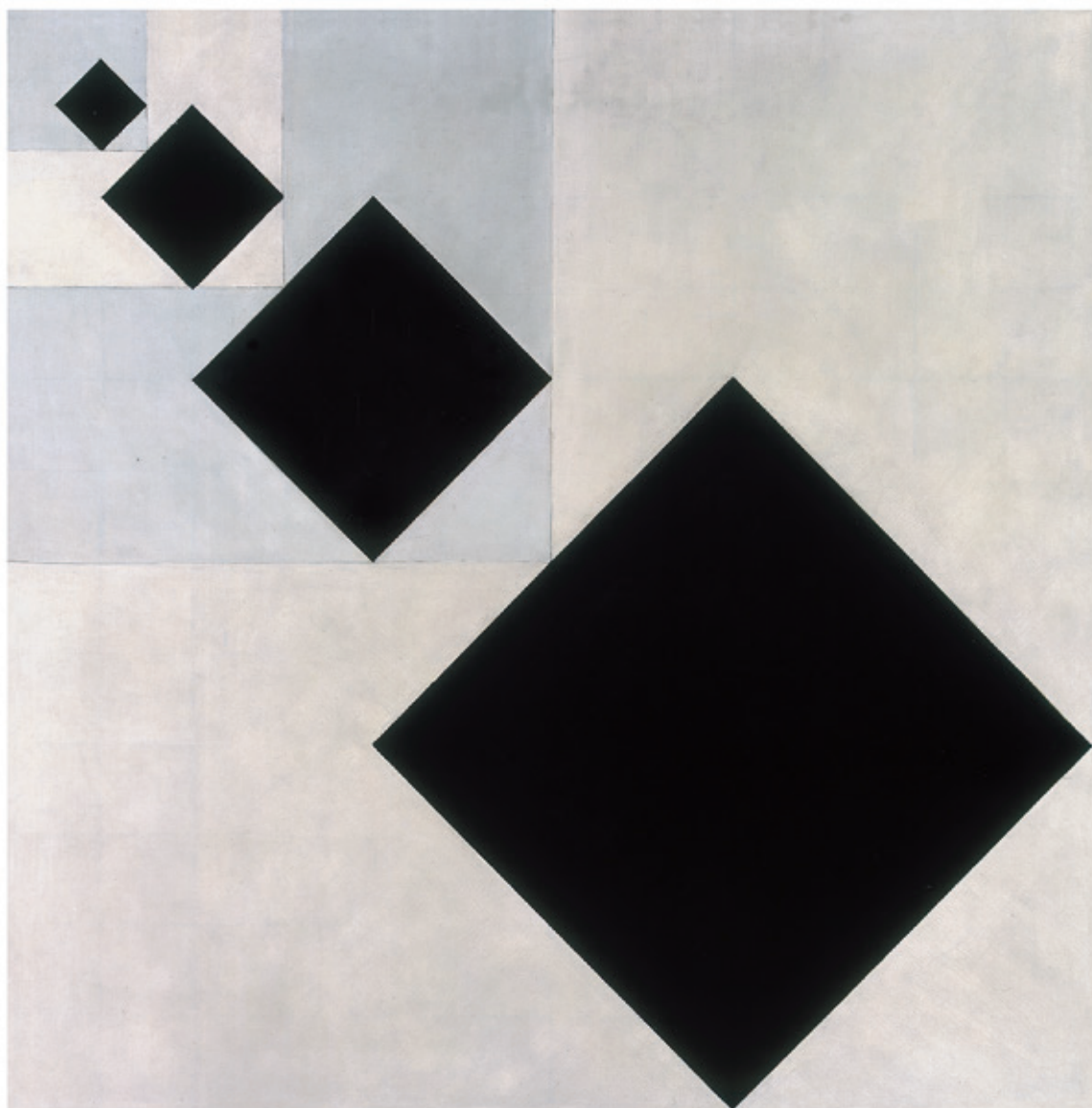
**NUMÉRO D'INTRODUCTION DU GROUPE
DE LA REVUE ART CONCRET. 3 FRs**



132 **THEO VAN DOESBURG**

Tijdschrift *Art Concret*, april 1930, nr. 1. Eerste jaar.

Drukwerk; 18,5 x 14 cm
Privécollectie



133 **THEO VAN DOESBURG**
Aritmetische compositie, 1929-1930

Olieverf op doek; 101 x 101 cm
Kunstmuseum Winterthur, Winterthur



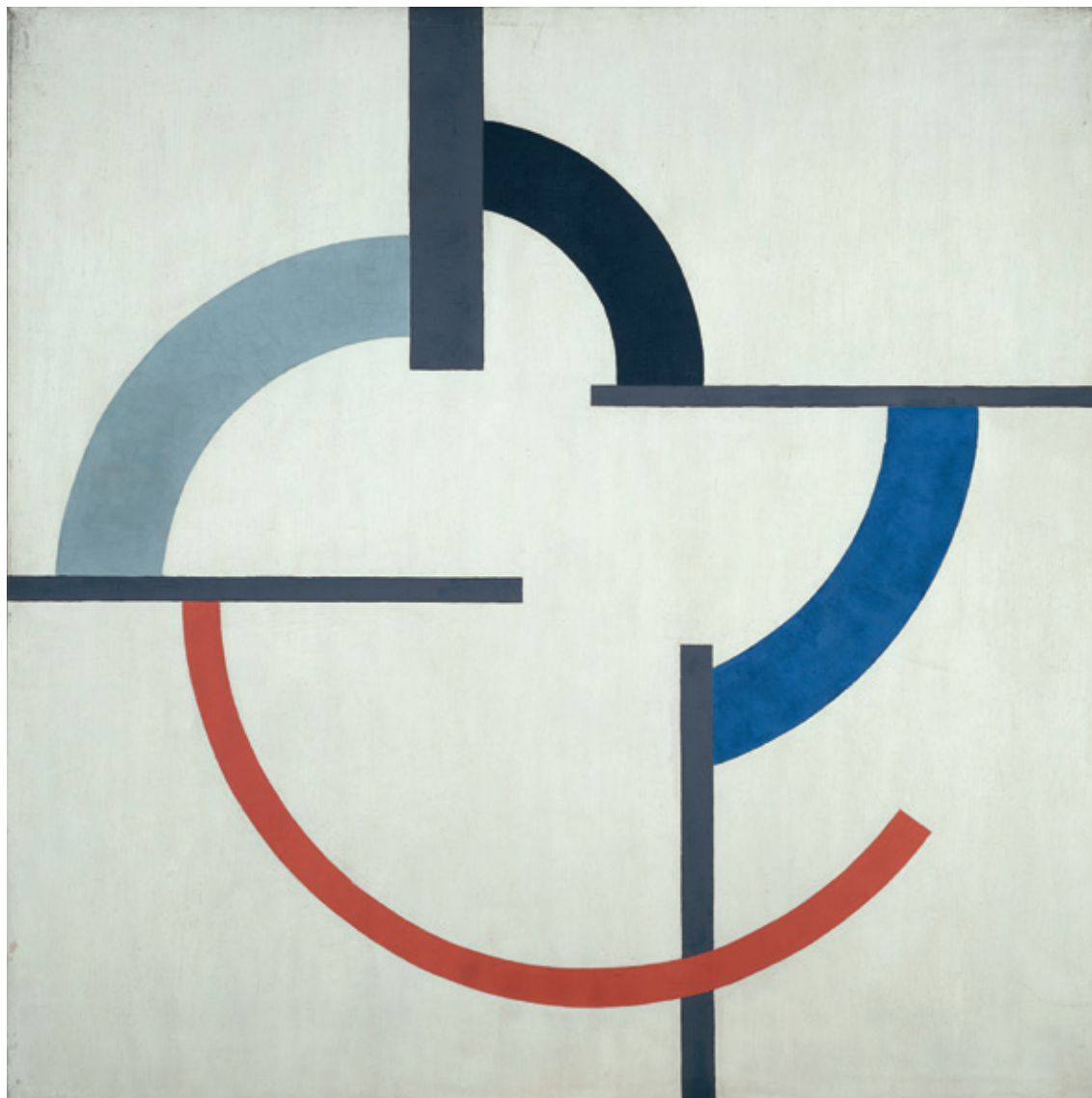
134 **OTTO GUSTAF CARLSUND**
Manifest voor concrete kunst, 1930

Olieverf op paneel; 33 x 33 cm elk
Eskilstuna Konstmuseum, Eskilstuna



135 **OTTO GUSTAF CARLSUND**
Manifest voor concrete kunst (vierde programmaschilderij), 1930

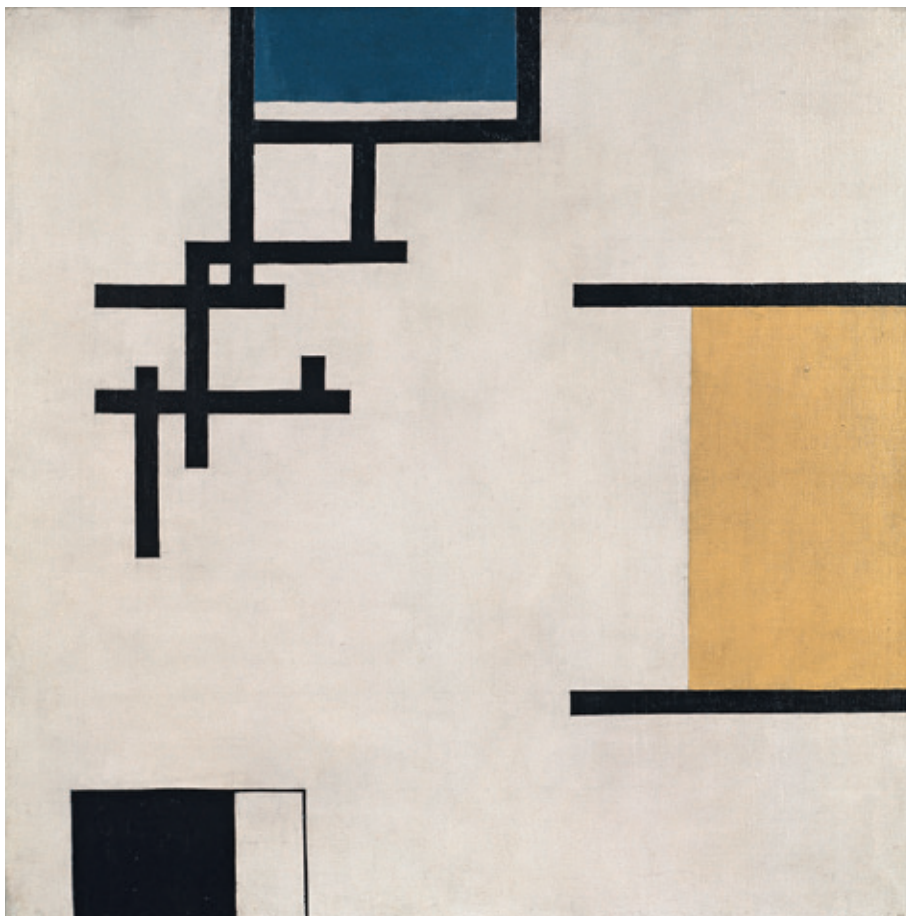
Olieverf op paneel; 33 x 33 cm
Eskilstuna Konstmuseum, Eskilstuna



136 **JEAN HÉLION**
Circulaire spanningen, 1931-1932

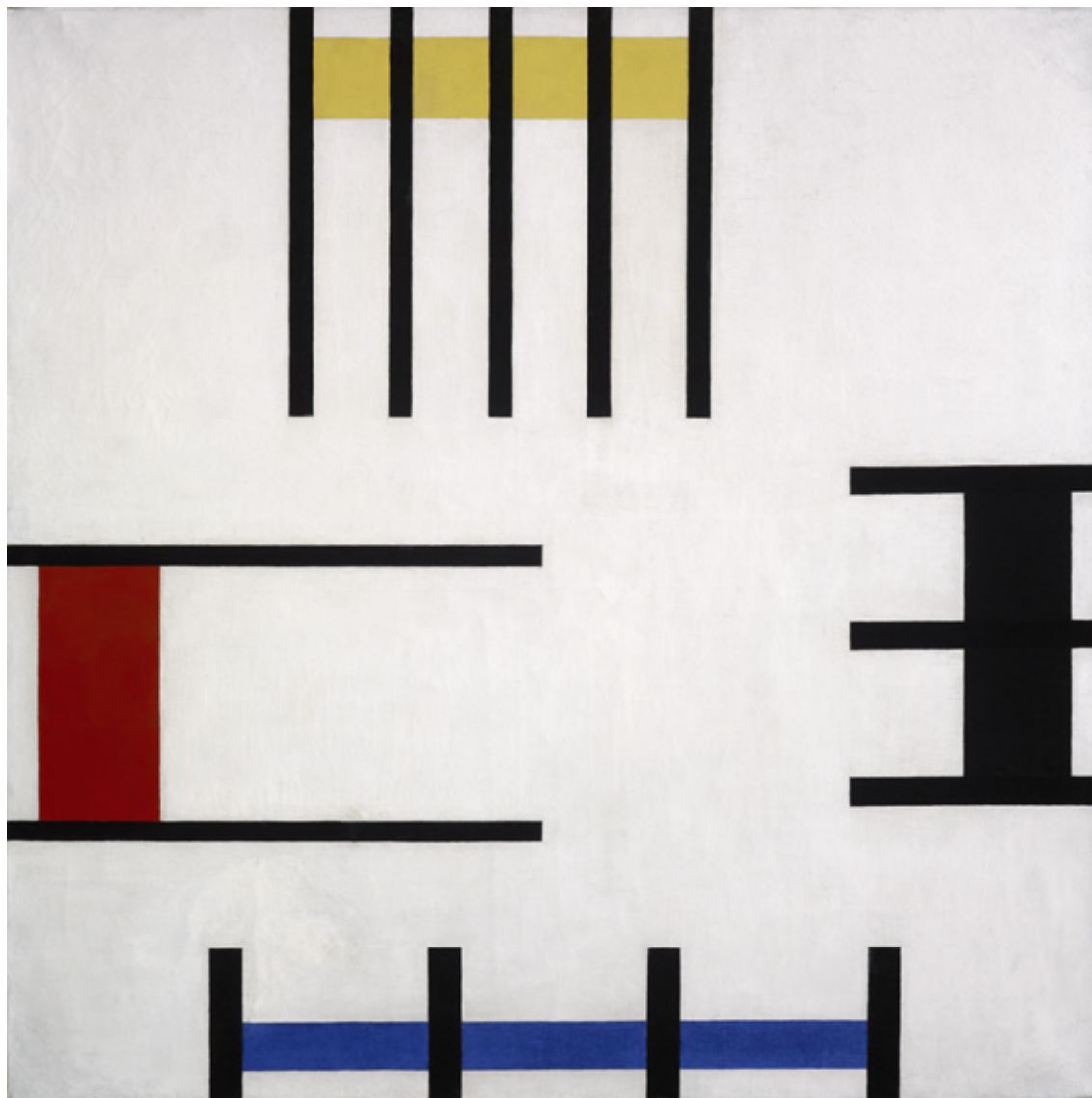
Olieverf op doek; 75 x 75cm
Privécollectie

nieuwe versie naar graphius sturen !!!!



137 **JEAN HÉLION**
Compositie, 1930

Olieverf op doek; 50 x 50 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź. Inv. MS/SN/M/22



138 **JEAN HÉLION**
Compositie, 1932

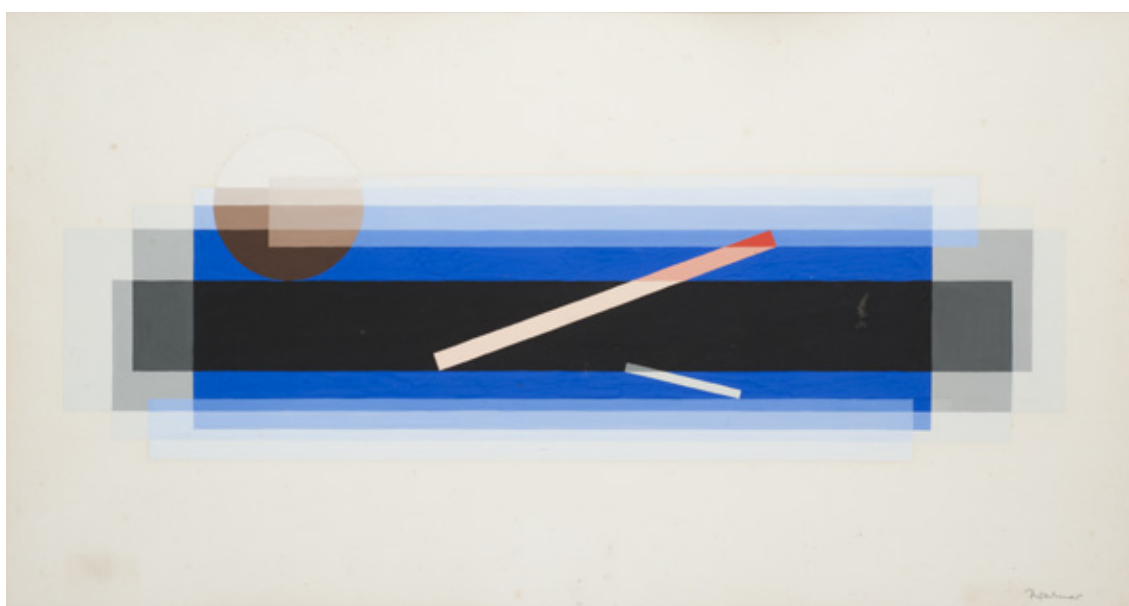
Olieverf op doek; 90 x 90 cm
Musée de Grenoble



139 **WALMAR SHWAB**

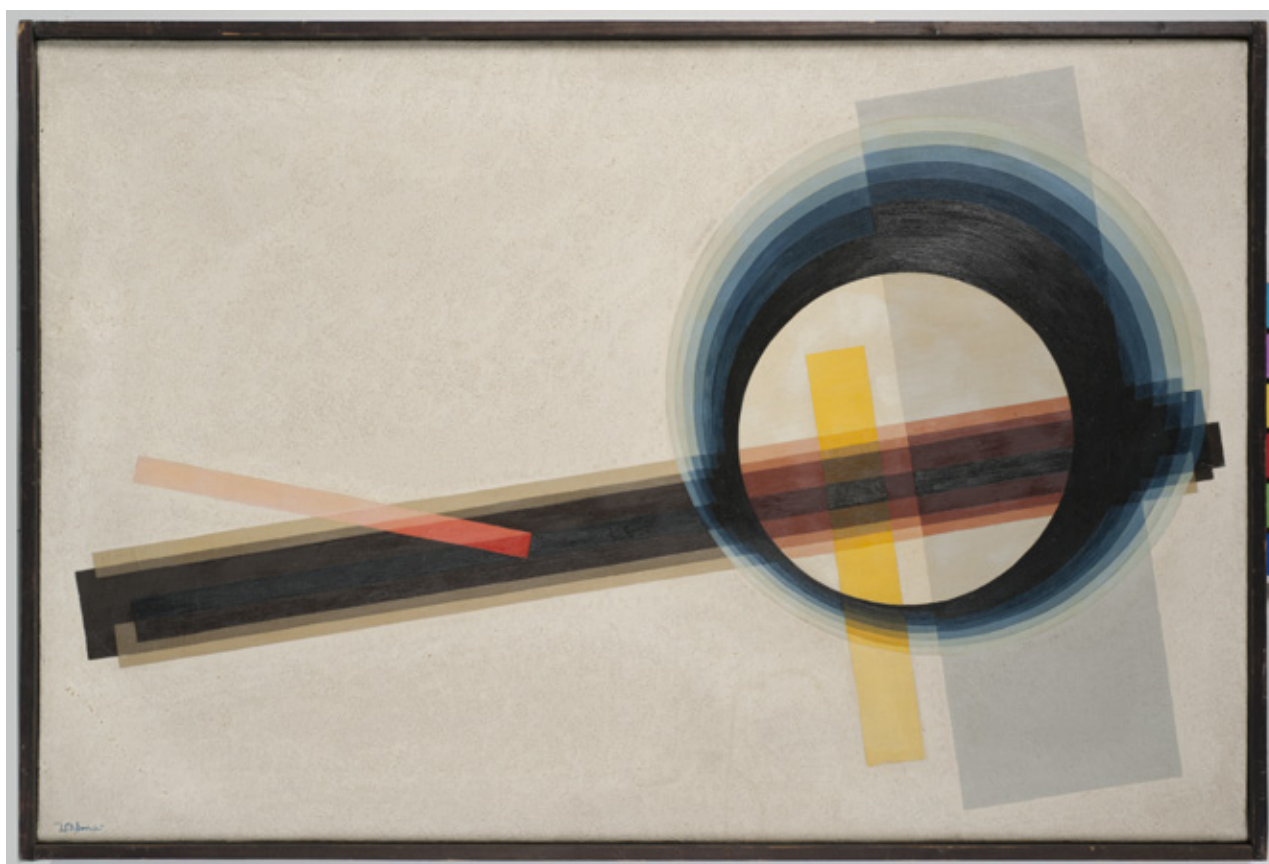
Integraal schilderij, uitvloeiende achtergrond, 1929-1930

Gouache op papier; 61,5 x 61,5 cm (met lijst)
Privécollectie



140 **WALMAR SHWAB**
Integraal schilderij, blauw, horizontaal, ca. 1927

Gouache op papier; 30,5 x 57 cm
Privécollectie



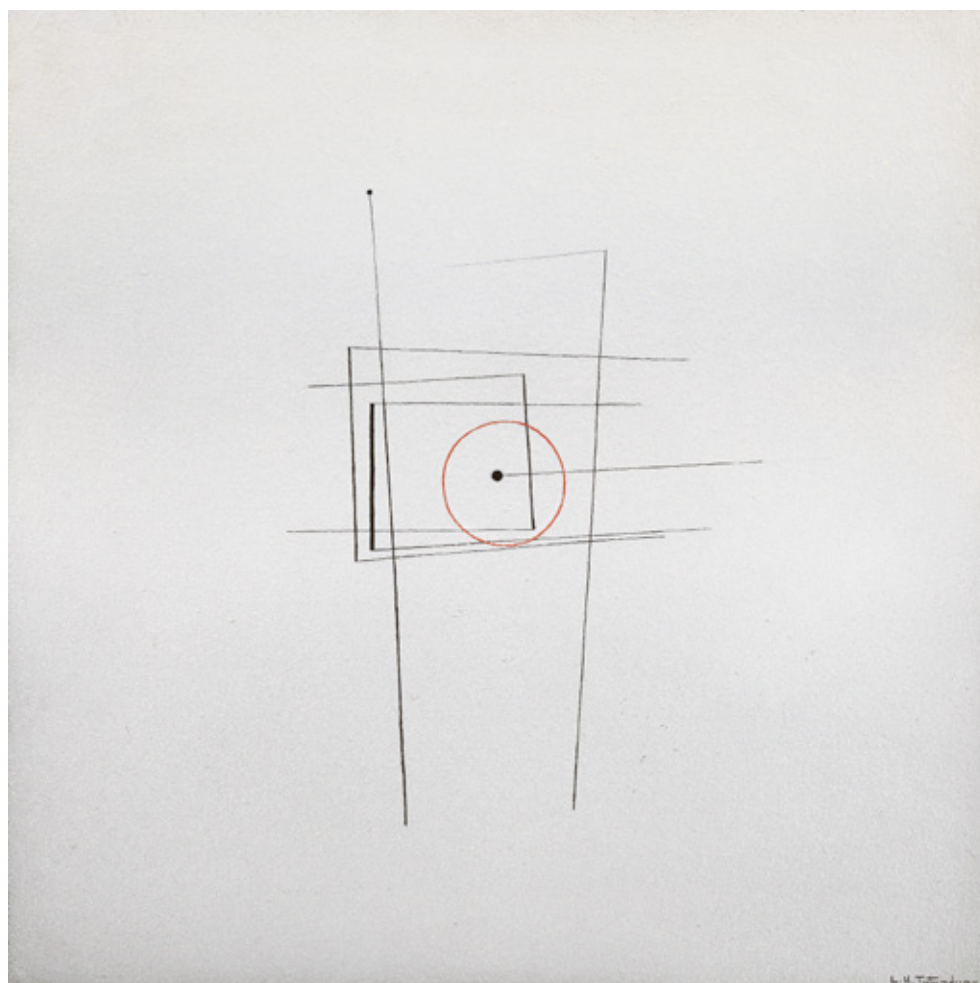
141 **WALMAR SHWAB**
Integraal schilderij, 1927-1928

Olieverf op doek; 56 x 83 cm (met lijst)
Privécollectie



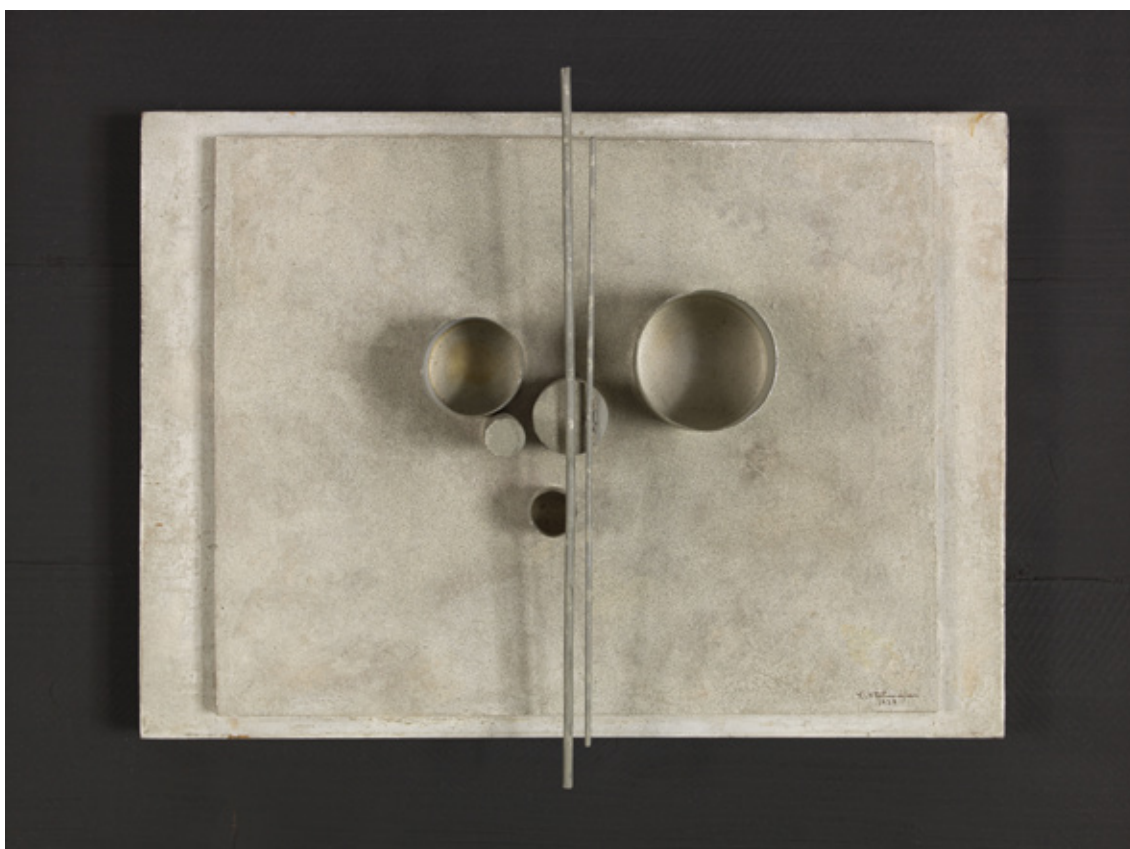
142 **LÉON TUTUNDJIAN**
Zonder titel, 1929

Achterglasschilderij; 12,5 x 16,5 cm
Privécollectie



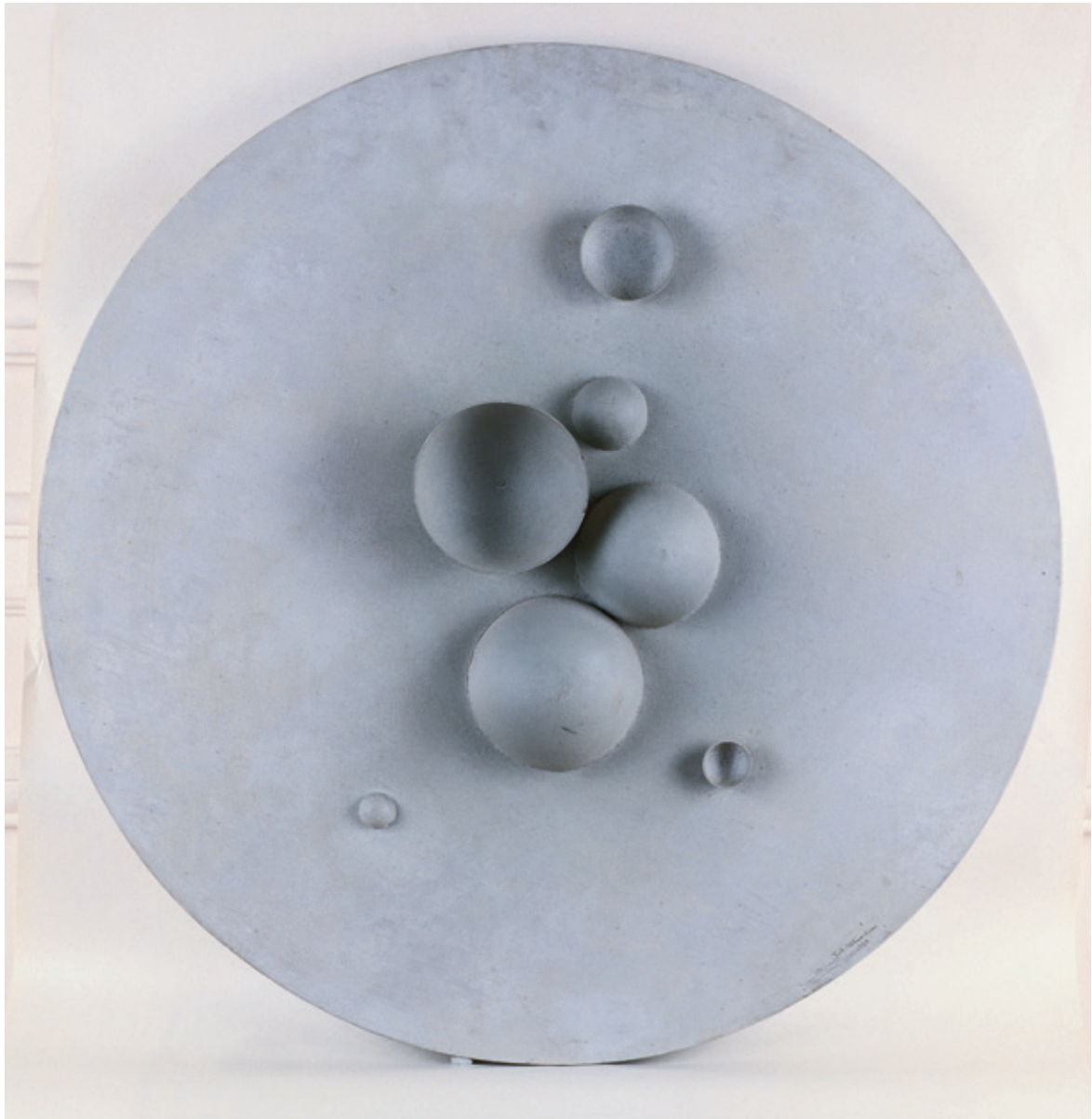
143 **LÉON TUTUNDJIAN**
Zonder titel, 1927

Olieverf op doek; 46 x 46 cm (met lijst)
Privécollectie. LTH026



144 **LÉON TUTUNDJIAN**
Zonder titel, 1929

Grijs geverfd hout en metaal; 23,5 x 29 x 8 cm
Privécollectie. Inv. AMVP-2015-2



145 **LÉON TUTUNDJIAN**
Reliëf, 1929

Hout en metaal; 56cm (diam.)
Privécollectie. LTR06

CHRONOLOGIE



1916 Na zijn ontslag uit het leger reist Theo van Doesburg naar Laren om er Piet Mondriaan te ontmoeten. Hij komt er ook in contact met Jakob van Domselaer, een componist die de mogelijkheden van het neoplasticisme in de muziek onderzoekt, en met Mathieu Schoenmaekers, theosoof en wiskundige.

Maart-mei: in maart richten Van Doesburg, Erich Wichmann en Louis Saalborn in Den Haag de kunstenaarsvereniging De Anderen op. Aan de tentoonstelling die ze van 7 mei tot 7 juni organiseren in Kunstzalen d'Audretsch in dezelfde stad, neemt ook Vilmos Huszár deel. Eind mei is Van Doesburg in Leiden, waar hij dan woont, medestichter van kunstclub *De Sphinx*, naast onder meer de architecten J.J.P. Oud en Jan Wils.

Mondriaan brengt Bart van der Leek in contact met Van Doesburg. Die gaat samen met Vilmos Huszár naar de woning van mevrouw Kröller-Müller om er Van der Leeks *Mijntriptiek* te zien. Georges Vantongerloo kan wegens

ziekte niet onder de wapens geroepen worden en verhuist naar Den Haag om te ontkomen aan de oorlog in zijn land.

1917 Via de Nederlandse dichter Dop Bles komt Van Doesburg in contact met Gino Severini. Die brengt hem op zijn beurt in contact met Mario Broglio, de latere uitgever van het Italiaanse tijdschrift *Valori Plastici* (1918-1922) en verdeler van *De Stijl* in Italië.

Juni: Enrico Prampolini richt in Rome samen met Bino Sanminiati het tijdschrift *Noi* (1917-1925) op.

Oktober: Van Doesburg verzorgt in Leiden het eerste nummer van *De Stijl*. Medeoprichters zijn Piet Mondriaan, J.J.P. Oud, Antony Kok, Vilmos Huszár en Bart van der Leek. Het nummer bevat bijdragen van Jan Wils, Gino Severini en Robert van 't Hoff.

1918 **September-oktober:** Van Doesburg stelt tentoon in De Branding in Den Haag.

November: 'Manifest I van De Stijl', ondertekend door Theo van Doesburg, Robert van 't Hoff, Vilmos Huszár, Antony Kok, Piet Mondriaan, Georges Vantongerloo en Jan Wils (*De Stijl*, 2, nr. 1).

December: eerste bijeenkomst van de Novembegroep in Berlijn.

1919 Theo van Doesburg, Charley Toorop, Nico Eekman, Vilmos Huszár, Matthijs Vermeulen, Anthony Kok, Gerrit Rietveld en Jan Wils ondertekenen een aan het Nederlandse parlement gericht verzoekschrift om de intellectuele relaties met Rusland te hervatten.

De kunstschool Bauhaus opent haar deuren in Weimar; ze wordt geleid door Walter Gropius.

Piet Mondriaan keert terug naar Parijs.

Oktober: bijeenkomst van de Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen in Berlijn; tot de latere leden behoren László



Moholy-Nagy, Lothar Schreyer, László Péri, Ivan Puni, Erich Buchholz en Ruggero Vasari.

1920 Van Doesburg publiceert in Antwerpen *Klassiek-Barok-Modern*. Het jaar daarop verschijnt in Parijs een Franse versie.

Van Doesburg onderneemt zijn eerste internationale reizen om de ideeën van De Stijl bekend te maken. Hij wordt door het tijdschrift *Le Geste* (1920), opgericht door architect Victor Bourgeois, uitgenodigd voor een lezing in Brussel. In de zaal zitten onder meer Georges Vantongerloo, René Magritte, Pierre-Louis Flouquet, Victor Servranckx en War van Overstraeten.

Tijdens een kort verblijf in Parijs woont Van Doesburg samen met Piet Mondriaan een dadaperformance bij, bezoekt hij de Salon des Indépendants en de tentoonstelling *La Section d'Or* in Galerie La Boétie en heeft hij contacten met vele van deze kunstenaars en met kunstdealer Léonce Rosenberg.

April: Van Doesburg ondertekent in Leiden samen met Piet Mondriaan en Antony Kok 'Manifest II van De Stijl: de literatuur' (*De Stijl*, 3, nr. 6).

Mei: Van Doesburg publiceert onder de naam I.K. Bonset, zijn nieuwe pseudoniem, het gedicht 'X-Beelden' (*De Stijl*, 3, nr. 7).

Juni-augustus: in de kunstwinkel van dr. Otto Burchard in Berlijn wordt de Eerste Internationale Dada-beurs gehouden.

Van Doesburg organiseert een reizende tentoonstelling van *La Section d'Or* in Rotterdam, Den Haag, Arnhem en Amsterdam en Brussel. Voor deze expositie voegt hij aan een ingekorte versie van de Franse editie werken toe van zichzelf, Vilmos Huszár en Piet Mondriaan.

Er verschijnen twee nieuwe kunstmagazines: *Bleu* in Mantua (1920-1921), uitgegeven door Gino Cantarelli en Aldo Fiozzi, met in het eerste nummer

Van Doesburgs artikel 'L'art monumental', en *L'esprit nouveau* in Parijs (1920-1925), uitgegeven door Paul Dermée, Amédée Ozenfant en Le Corbusier.

Op *Junge Niederländische Kunst*, een rondreizende tentoonstelling (Berlijn, Leipzig, Hannover, Hamburg en Düsseldorf), is werk te zien van Piet Mondriaan, Vilmos Huszár, Theo van Doesburg en anderen.

In Berlijn ontmoet Van Doesburg Adolf Behne, Bruno Taut, Walter Gropius, Adolf Meyer, Alfréd Forbát, Hannes Meyer en Mies van der Rohe.

1921 El Lissitzky wordt directeur van het VKhUTEMAS (letterwoord voor Hogere Artistiek-Technische Ateliers) in Moskou.

Januari: *De Stijl* verschijnt in een nieuw jasje.

Ilya Ehrenburg komt op 8 mei uit Moskou in Parijs aan. Hij brengt enkele maanden door in Brussel en vestigt zich



in november in Berlijn. Hij vraagt aan Van Doesburg beelden voor zijn boek *A vsjo-taki ona vertitsja* (En toch draait ze [de aarde] rond). In ruil stuurt hij hem foto's van Russische avant-gardewerken.

Theo en Nelly van Moorsel (later zijn derde vrouw) vertrekken uit Nederland voor een lange reis door België (Antwerpen en Brussel, waar hij lezingen geeft), Frankrijk, Italië en Duitsland.

April-mei: Enrico Prampolini brengt de tentoonstelling van *La Section d'Or* naar Rome en voegt aan de oorspronkelijke Franse selectie niet alleen eigen werken toe, maar ook werken van Theo van Doesburg en van Giacomo Balla.

Theo en Nelly van Doesburg vestigen zich in Weimar. Daar ontmoeten ze Bauhausstudenten Peter Röhl, Werner Graeff, Marcel Breuer en Max Burchartz. Vanaf juni wordt *De Stijl* vanuit Weimar gepubliceerd.

Juni: in het juninummer (4, nr. 5) van *De Stijl* publiceert Van Doesburg onder het

pseudoniem Aldo Camini het eerste deel van het dadaïstische essay *Caminoscopia*, 'n antiphilosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem. Hij verblijft bij Hans Richter in Klein Kölzig.

Kurt Schwitters houdt poëzievoordrachten en -lezingen in Dresden, Erfurt, Leipzig, Jena en Weimar. In die laatste stad ontmoet hij hoogstwaarschijnlijk voor het eerst Van Doesburg en tegelijk Hans Arp. Van Doesburg publiceert voor het eerst gedichten in *De Stijl* (4, nr. 7). Michel Seuphor brengt in Antwerpen het eerste nummer van het tijdschrift *Het Overzicht* (1921-1925) uit.

Augustus: 'Manifest III. Tot een nieuwe wereldbeelding' (*De Stijl*, 4, nr. 8).

Oktober: op uitnodiging van Jozef Peeters houdt Van Doesburg een lezing in Antwerpen. In *De Stijl* (4, nr. 10) verschijnt de door Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni en László Moholy-Nagy in Berlijn ondertekende 'Aufruf zur elementaren Kunst'.

December: Nelly van Doesburg geeft een concert in Wenen en ontmoet de componisten Alban Berg, Anton Webern, Béla Bartók, Vittorio Rieti en Josef Matthias Hauer.

Eind 1921: El Lissitzky verlaat Rusland en vestigt zich in Berlijn.

1922 Van Doesburg ontmoet in Berlijn El Lissitzky en Ilja Ehrenburg.

Februari-maart: publiceert het artikel 'Der Wille zum Stil (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik)' (*De Stijl*, 5, nrs. 2 en 3).

In Weimar publiceert I.K. Bonset (Theo van Doesburg) het eerste nummer van het dadaïstische tijdschrift *Mécano* (1922-1924), met daarin van zijn hand het artikel 'Antikunstenzuivereredemanifest'. De nummers van *Mécano* bevatten bijdragen van kunstenaars, zoals Tristan Tzara, Raoul Hausmann, Peter Röhl, László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Hans Arp, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes,



Serge Charchoune, Piet Mondriaan, Cornelis van Eesteren, Jean Crotti, Georges Vantongerloo, Francis Picabia, Max Ernst en Marthe Donas.

Een groep constructivisten komt samen in het atelier van Gert Caden in Berlijn. Het gaat om Hans Richter, El Lissitzky, Naum Gabo, Theo van Doesburg, Nathan Altmann, Antoine Pevsner, Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy, László Péri, Ernő Kállai, Hans Arp, Willi Baumeister, Viking Eggeling, Werner Graeff, Ludwig Mies van der Rohe en Cornelis van Eesteren.

Maart-mei: In Berlijn verschijnen de drie nummers van het door El Lissitzky en Ilja Ehrenburg uitgegeven magazine *Veshch, Gegenstand, Objet*. Het dubbelnummer 1-2 bevat Van Doesburgs artikel 'Monumentale kunst'.

In het atelier van Peter Röhl in Weimar geeft Van Doesburg De Stijl Kurs I, een reeks onafhankelijke lessen, aan Bauhausstudenten Werner Graeff, Andor Weininger, Max Burchartz,

Farkas Molnár, Karel Maes, Egon Engelen, Peter Keler, Kurt Schmidt, Gyula Pap en anderen.

Mei-juli: In Düsseldorf vindt de 'I. [Erste] Internationale Kunstausstellung' plaats.

Eind mei: Eerste Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler in Düsseldorf. Onder de aanwezigen: Theo van Doesburg, El Lissitzky, Werner Graeff, Franz Seiwert, Viking Eggeling, Cornelis van Eesteren, Enrico Prampolini, Ivan Puni, Raoul Hausmann, Hans Richter, Otto Dix en Tomoyoshi Murayama. Van Doesburg roept op tot het ontwikkelen van een universeel expressiemiddel en pleit voor gemeenschap van kunst en leven. Samen met El Lissitzky en Hans Richter ondertekent hij de 'Deklaration an den ersten Kongress fortschrittlicher Künstler' (*De Stijl*, 5, nr. 4).

Augustus: Theo van Doesburg ondertekent samen met Hans Richter, El Lissitzky, Karel Maes en Max Burchartz het manifest 'K.I. Konstruktivistische

Internationale beeldende Arbeitsgemeinschaft' (*De Stijl*, 5, nr. 8).

September: In Hotel Fürstenhof in Weimar vindt het Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaïsten plaats. Gastheer Theo van Doesburg ontvangt Tristan Tzara, Hans Arp, Nelly van Doesburg, Kurt Schwitters, El Lissitzky, Lucia en László Moholy-Nagy, Hans Richter, Hannah Höch, Cornelis van Eesteren, Karel Maes, Alfréd Kemény, Werner Graeff, Peter Röhl, Max Burchartz, Nini Smith, Harry Scheibe, Bernhard Sturtzkopf en Hans Vogel.

27 september: soiree onder de benaming 'Dada Jena' in het door Walter Dexel geleide Kunstverein Jena.

29 september: soiree onder de benaming 'Dada Revon' in Galerie von Garvens in Hannover met Theo van Doesburg, Nelly van Doesburg, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Hans Arp, Walter Dexel, Lucia en László Moholy-Nagy, Max Burchartz en El Lissitzky.



30 september: soiree onder de benaming 'Dada Revon' in Galerie van Garvens in Hannover met Kurt Schwitters, Hans Arp en Nelly en Theo van Doesburg.

Oktober: in Galerie Van Diemen in Berlijn wordt de 'Erste Russische Kunstausstellung' gehouden. In het tijdschrift *Der Sturm*, 13, nr. 10 verschijnt 'Dada/Hollande I.K.B.'.

December: László Moholy-Nagy en Alfréd Kemény publiceren in *Der Sturm* het 'Dynamisch-konstruktives Kraftsystem'.

1923 Van Doesburg publiceert in Den Haag de brochure *Wat is Dada???????*

Jean Badovici richt in Parijs het tijdschrift *L'architecture vivante* (1923-1933) op en Hans Richter begint in Berlijn met het magazine *G* (1923-1926).

Theo van Doesburg en Cornelis van Eesteren beginnen samen aan drie maquettes van het *Hôtel particulier*,

een opdracht van Léonce Rosenberg. Ze werken ook samen aan het model van een *Maison particulière* en een *Maison d'artiste*.

Januari: Kurt Schwitters geeft in Hannover het eerste nummer van het magazine *Merz* (1923-1932) uit: *Merz 1. Holland Dada*.

El Lissitzky heeft een solotentoonstelling in het Kestnergesellschaft in Hannover.

Januari-februari: dadatournee van Nelly en Theo van Doesburg, Kurt Schwitters en Vilmos Huszár in Nederland.

Maart: na het vertrek van Johannes Itten wordt László Moholy-Nagy in het Bauhaus aangesteld om de inleidende cursus te geven.

Via zijn vriend Hans Richter komt Van Doesburg in Berlijn in contact met Frederick Kiesler.

April: in het tweede nummer van *Merz* verschijnt 'Manifest Proletkunst',

ondertekend door Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara en Christof Spengemann.

Theo en Nelly van Doesburg verhuizen naar Parijs, waar ze hun intrek nemen in het nummer 51 aan de rue du Moulin Vert. Ze komen in contact met de componisten Arthur Honegger en George Antheil.

Mei-september: in de afdeling van de Novembergroep op de 'Große Berliner Kunstausstellung' is werk te zien van onder meer Theo van Doesburg, Vilmos Huszár, Gerrit Rietveld, César Domela, Egon Engelen, Max Burchartz, Walter Dexel, Werner Graeff en Peter Röhl. El Lissitzky toont er zijn *Prounen Raum*.

7 juli: de dadaïstische 'Soirée du Cœur à Barbe' in het Théâtre Michel in Parijs, georganiseerd door Tristan Tzara en bijgewoond door Theo en Nelly van Doesburg, loopt uit op een dispuut tussen André Breton en Tristan Tzara.



Augustus-september: grote Bauhaustentoonstelling in Weimar.

Oktober-november: architectuurtentoonstelling van De Stijl in Galerie L'Effort Moderne van Léonce Rosenberg in Parijs. Van Doesburg en Cornelis van Eesteren tonen tekeningen en maquettes voor de *Maison particulière*-opdracht. Er is ook werk te zien van Vilmos Huszár, Willem van Leusden, J.J.P. Oud, Gerrit Rietveld, Jan Wils en Ludwig Mies van der Rohe. Burggraaf Charles de Noailles is zo onder de indruk dat hij medio 1924 bij Theo van Doesburg een kleurontwerp bestelt voor een vertrek in zijn door Robert Mallet-Stevens ontworpen villa in Hyères.

December 1923-januari 1924: 'Retrospektiv Theo van Doesburg' in het Landesmuseum in Weimar.

1924 Van Doesburg en Van Eesteren publiceren het vijfde manifest van De Stijl, 'Vers une construction collective', dat volgens de ondertekening het jaar

voordien geschreven werd in Parijs (*De Stijl*, 6, nrs. 6-7).

In *De Stijl* (6, nr. 8) verschijnt een lijst van de artistieke en literaire uitwisselingen van het tijdschrift met 75 avant-gardistische magazines uit Duitsland, Argentinië, Oostenrijk, België, Frankrijk, Groot-Brittannië, Nederland, Hongarije, Italië, Japan, Letland, Polen, Roemenië, Zwitserland, Tsjecho-Slowakije en de Verenigde Staten. In Parijs brengt Léonce Rosenberg het *Bulletin de l'Effort Moderne* (1924-1927) uit.

Gerrit Rietveld ontwerpt in nauwe samenwerking met de opdrachtgever, Truus Schröder-Schröder, het eerste huis dat gebouwd werd volgens de principes van De Stijl: het Rietveld-Schröderhuis in Utrecht.

Frederick Kiesler organiseert en ontwerpt de 'Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik' in Wenen.

César Domela ontmoet Van Doesburg en Mondriaan en wordt lid van De Stijl.

Februari: El Lissitzky wordt in Zürich verwelkomd door Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp en Mart Stam en begint in een sanatorium in Davos aan een lange behandeling van zijn tuberculose.

Mieczysław Szczuka en Teresa Źarnower starten in Warschau met het magazine voor avant-gardistische kunst *Blok* (1924-1926). In Brno geeft Artuš Źerník *Pasmo* (1924-1926) uit.

Lente: Van Doesburg organiseert in de École spéciale d'architecture aan de boulevard Raspail in Parijs een tentoonstelling met architectuurontwerpen van hemzelf, Gerrit Rietveld en Cornelis van Eesteren. Tegelijk zijn kopieën van deze ontwerpen te zien op een overzichtstentoonstelling in het Landesmuseum in Weimar. De tentoonstelling in Parijs was voor Albert Morancé aanleiding om in het herfst-winternummer van 1925 van *L'architecture vivante* (3, nr. 9) een overzicht te brengen van wat De Stijl sinds 1915 verwezenlijkt had. Het nummer bevatte bijdragen van Jean Badovici,



Piet Mondriaan en Theo Van Doesburg werd enthousiast onthaald door vooruitstrevende architecten en kunstenaars in Parijs.

April: Van Doesburg heeft een solotentoonstelling in het Kestnergesellschaft in Hannover.

Mei: Tentoonstelling van de Gruppe K in het Kestnergesellschaft in Hannover, met werk van onder meer Hans Nitzschke en Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Augustus: na onenigheid met Van Doesburg omdat die in zijn schilderijen met diagonalen begint te werken, schrijft Mondriaan zijn laatste bijdragen in *De Stijl* (6, nrs. 6-7).

Oktober: Van Doesburg geeft lezingen in Wenen en Praag.

Tentoonstelling met werk van Kurt Schwitters, Hans Arp en Alexej von Jawlensky in het Kestnergesellschaft in Hannover.

December: om economische en politieke redenen sluit het Bauhaus in Weimar de deuren.

1925 Piet Mondriaans *Neue Gestaltung Neoplastizismus Nieuwe Beelding* verschijnt in München als nummer 5 in de reeks Bauhausbücher.

In Hannover verschijnt *Die Scheuche. Märchen* (De vogelverschrikker. Sprookje), een kinderboek van Kurt Schwitters, Käte Steinitz en Theo van Doesburg.

Van Doesburgs *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* verschijnt in München als nummer 6 in de reeks Bauhausbücher.

Januari: Nelly van Doesburg geeft een concert in Der Quader in Hannover.

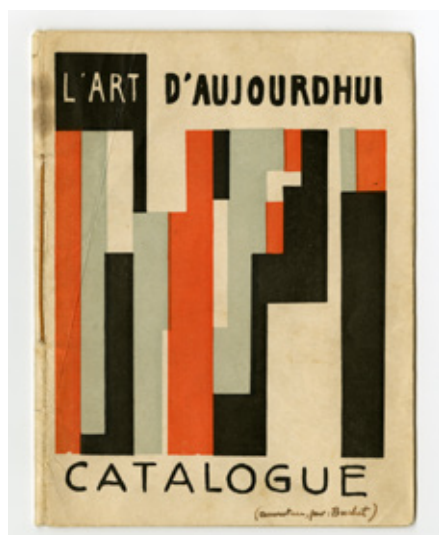
Februari: voordrachtavond van Kurt Schwitters in Potsdam met Nelly van Doesburg aan het klavier; Schwitters brengt hier voor het eerst zijn gedicht *Ursonate*.

1 maart: tentoonstelling van Theo van Doesburg in Der Quader in Hannover.

Maart-april: Theo van Doesburg neemt deel aan een groepstentoonstelling in The Little Review Gallery in New York.

Mei: de Novemborgroep organiseert in Berlijn de matinee *Der Absolute Film: sechs Kurzfilme*, met werk van Walter Ruttmann, Hans Richter, Ludwig Hirschfeld Mack, Viking Eggeling, René Clair, Fernand Léger en Dudley Murphy.

Juli: Theo van Doesburg en László Moholy-Nagy bezoeken in Parijs samen de Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, waarvoor een paviljoen voor De Stijl was afgewezen. Van Doesburg publiceerde daarop in *De Stijl* (6, nrs. 10-11) 'Appel de protestation contre le refus de la participation du groupe "De Stijl" à l'Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays-Bas)', een oproep aan de Europese avant-garde om protest aan te tekenen tegen die weigering.



Oktober: de Bauhausschool heropent haar deuren in Dessau.

December: De Stijl en Duitse kunstenaars leveren een belangrijke bijdrage aan 'L'Art d'Aujourd'hui', de eerste naoorlogse internationale tentoonstelling van avant-gardekunst in Parijs.

1926 Maart: De Stijl neemt deel aan de Deuxième exposition annuelle in Nancy (Galeries Poirel).

Juli: in de nummers 75-76 en 78 van jaargang 7 van *De Stijl* verschijnen 'Manifest-fragmenten' over 'Elementarisme', respectievelijk gesigeneerd in juli in Rome en in december in Parijs.

In Italië, waar hij met vakantie is, ontmoet Van Doesburg Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini, Ivo Panaggi, Giacomo Balla en Ruggero Vasari.

September: begin van de samenwerking tussen Van Doesburg, Hans Arp en Sophie Taeuber-Arp voor de

renovatie van het interieur van de Aubette in Straatsburg.

1927 Voor het tienjarige bestaan van *De Stijl* bereidt Van Doesburg een extra nummer voor waarin de verwezenlijkingen van de groep in die jaren in de kijker worden gezet.

Voortzetting van het gemeenschappelijke renovatieproject in Straatsburg (de Aubette), waar Van Doesburg ook het winkelhuis Meyer vernieuwt.

In het Kabinett der Abstrakten dat El Lissitzky ontwerpt voor wat toen het Provinzialmuseum van Hannover heette, wordt één werk van Theo van Doesburg opgenomen.

Eugene Jolas richt in Parijs het literaire tijdschrift *transition* (1927-1938) op. Sidney Hunt publiceert in Londen de twee nummers van *Ray. Art Miscellany* (1927); nr. 2 bevat een artikel van Theo van Doesburg: 'The Progress of the Modern Movement in Holland'.

Mei-juni: Van Doesburg neemt deel aan de tentoonstelling 'Neue Reklame' in Kunstverein Jena.

Kurt Schwitters richt samen met César Domela, László Moholy-Nagy en Friedrich Vordemberge-Gildewart de Ring neuer Werbegestalter (Kring van nieuwe reclamevormgevers) op; andere kunstenaars die deel uitmaken van de groep zijn onder meer Willi Baumeister, Walter Dexel en Max Burchartz.

1928 Februari: opening van de Aubette in Straatsburg. Het laatste nummer van *De Stijl* (87-89) staat helemaal in het teken van dit amusementscomplex.

Juni: Le Corbusier, Gerrit Rietveld, Sigfried Giedion, Mart Stam, Alberto Sartoris, Hannes Meyer, Victor Bourgeois en anderen ondertekenen op de stichtingsbijeenkomst van de CIAM (Congrès international d'architecture moderne) in het Zwitserse La Sarraz de naar die plaats genoemde verklaring.



1929 Met de hulp van bouwkundestudent Abraham Elzas ontwerpt Van Doesburg zijn atelierwoning in Meudon; het jaar daarop staat ze er.

Mei-juni: De Deutscher Werkbund organiseert in de nieuwe tentoonstellingshallen aan de Interimtheaterplatz in Stuttgart de internationale tentoonstelling 'Film und Foto'; László Moholy-Nagy en Sigfried Giedion richten de hoofdzaal in.

Augustus: de Ring neuer Werbegestalter organiseert in Maagdenburg de 'Sonderschau Neue Typographie' (Speciale Tentoonstelling Nieuwe Typografie), met werk van onder meer Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, César Domela, Hannes Meyer, Paul Schuitema, Kurt Schwitters, Jan Tschichold, Friedrich Vordemberge-Gildewart en Walmar Shwab, en van gastkunstenaars als Theo van Doesburg, Herbert Bayer, John Heartfield, Lajos Kassák en László Moholy-Nagy.

Nelly van Doesburg organiseert in het Stedelijk Museum Amsterdam

(oktober–november) en in de Pulchri Studio in Den Haag (december–januari) de 'Expositions sélectes d'art contemporain' (ESAC). Daar is werk te zien van Theo van Doesburg, Cupera (Nelly van Doesburg), Hans Arp, Marcelle Cahn, Massimo Campigli, Serge Charchoune, Pierre Daura, Serge Férat, Ernest Engel-Pak, Otto Freundlich, Luis Fernández, Joaquín Torres-García, Jean Crotti, Frantisek Kupka, Joan Miró, Piet Mondriaan, Vicente do Rego Monteiro, Pablo Picasso, Gino Severini, Léopold Survage, Léon Tutundjian, Walmar Shwab, Jacques Villon, Hannah Kosnick-Kloss en Francisco de Asis Planas Doria.

Oktober–november: Theo van Doesburg neemt deel aan de tentoonstelling 'Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik' in het Kunsthaus Zürich.

Otto Carlsund, Auguste Herbin, Léon Tutundjian en Theo van Doesburg stellen tentoon op de eerste Salon des Sur-indépendants in Parijs.

Van Doesburg neemt deel aan de 'Exposición de arte moderno nacional y extranjero' in de Galerías Dalmau in Barcelona.

December: de bijeenkomsten van Theo van Doesburg, Otto Carlsund, Luis Fernández, Jean Hélion, Antoine Pevsner, Walmar Shwab en Léon Tutundjian in Café Le Zeyer in Parijs leiden tot de oprichting van het kunstcollectief Art Concret.

1930 **Maart:** Michel Seuphor en Joaquín Torres-García richten in Parijs de internationale kunstvereniging Cercle et Carré en het gelijknamige tijdschrift op.

April: oprichting, in Parijs, van het collectief Art Concret, waarvan de leden (Theo van Doesburg, Otto Carlsund, Jean Hélion, Léon Tutundjian en Walmar Shwab) het eerste en enige nummer van het gelijknamige tijdschrift uitgeven, met op de eerste pagina het manifest 'Base de la peinture concrète'. Shwabs naam stond niet onder het manifest, wel die van Marcel Wantz,



een typograaf die ook kort als schilder actief was.

April-mei: eerste en enige tentoonstelling van Cercle et Carré, in Galerie 23 in Parijs.

Van Doesburg geeft lezingen over architectuur in Madrid en Barcelona.

Augustus: Otto Carlund, medeoprichter van het collectief Art Concret, organiseert in Stockholm de Internationell Utställning av Post-kubistisk Konst en kiest daarvoor grotendeels de werken die te zien waren op de eerder vermelde ESAC, maar verhoogt het aantal vertegenwoordigde Zweedse avant-gardekunstenaars.

Oktober-november: ook op de door Hans Arp en Sigfried Giedion gecureerde tentoonstelling 'Production Paris 1930. Werke der Malerei und Plastik' in Kunstsalon Wolfsberg in Zürich is werk van Van Doesburg te zien.

Theo en Nelly van Doesburg wonen in Parijs een voorstelling met de ijzerdraadmarionetten van het *Cirque Calder* bij.

1931 Februari: oprichting, in Parijs, van het kunstenaarscollectief Abstraction-Création met Auguste Herbin als voorzitter, Theo van Doesburg als ondervoorzitter, Jean Hélion als penningmeester en Hans Arp, Léon Tutundjian, Albert Gleizes, Frantisek Kupka en Georges Valmier als commissieleden.

7 maart: een hartstilstand na een astma-aanval wordt Theo van Doesburg in het Zwitserse Davos fataal.

Juni: op '1940. Première exposition' in Galerie de la Renaissance in Parijs, samengesteld door Auguste Herbin, is werk te zien van de meeste niet-figuratieve kunstenaars, ook van Van Doesburg.

Om de proletariërs van het Poolse Łódź een collectie avant-gardekunst te bezorgen, verzamelen de Poolse kunstenaars Henryk Stañewski en

Władysław Strzemiński en de Poolse dichters Jan Brzdkowski en Julian Przyboś werken van kunstenaars uit alle landen die in Parijs of Polen leven en werken. Tot de collectie behoren werken van Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Piet Mondriaan, Enrico Prampolini en Max Ernst.

1932 Januari: in een extra nummer van *De Stijl* worden Van Doesburgs leven en werk herdacht.

Januari-februari: op '1940. Deuxième exposition. Rétrospective Van Doesburg' in het Parc des Expositions aan de Porte de Versailles in Parijs zijn 59 werken te zien.



De strijd om de Nieuwe Stijl

Deze tekstfragmenten uit 'De strijd om de Nieuwe Stijl' verschenen oorspronkelijk onder de titel 'Der Kampf um den neuen Stil' van januari tot augustus 1929 in *Neue Schweizer Rundschau*. Hierin zet Van Doesburg de beginselen van De Stijl uiteen.

1916

Omdat tegenwoordig het grootste deel van de moderne kunstwereld in uiterst verval geraakt is (Neoclassicisme, Surrealisme, Neo-Fauvisme enz.), valt het mij tamelijk moeilijk het totale beeld van creatieve werkzaamheid rond 1916 voor de geest te halen.

Op het ogenblik, waarop bijna de hele wereld zich nog midden in oorlog bevond, rond 1916, was misschien juist daarom in heel Europa de stemming aanwezig, die een voorwaarde is voor een collectieve heroïsche scheppingsdaad.

Wij leefden allen in een geest van wording. Hoewel er bij ons in het neutrale Nederland geen oorlog was, wakte hij toch, zij het geestelijk, beroering, spanning en nergens was de bodem gunstiger om vernieuwende krachten te bundelen. De oorlog, die aan onze grenzen woedde, dreef vele in het buitenland werkende kunstenaars naar het vaderland terug. De schilders Piet Mondriaan, Petrus Alma, Conrad Kickert, de componist Jacob van Domselaer en anderen, die hun atelier of huis in Parijs hadden, keerden nolens volens naar hun vaderland terug, om daar in het kleine kunstenaarsdorpje Laren (N.H.) zeer nauw contact met elkaar te scheppen. De architect R. van 't Hoft kwam terug uit Amerika, waar hij werkte in het atelier van Wright, anderen keerden uit Duitsland en Italië naar huis.

[...]

1917

Het openbare kunstleven was bij ons nog nooit zo levendig geweest als rond 1917. In bijna alle steden streden kunstenaarsgroepen. In Amsterdam *Het Signaal* onder leiding van de Franse kubist Le Fauconnier, *De Hollandsche Kunstkring* onder leiding van Conrad Kickert en de *Onafhankelijken*. In Rotterdam woedde *De Branding* onder leiding van de sensitivist Laurens van Kuik, in Den Haag werd door mij en Erich Wichmann *De Anderen* als verzamelpunt opgericht, terwijl in Leiden de door de architect Oud en mij geleide *Sphinx* ontstond.

[...]

Maar ook op vreedzamer manier maakten wij propaganda voor ons streven. Bijna alle verdedigers van een bepaalde richting organiseerden voordrachten tot in de kleinste plaatsen van ons land (van 1914 tot 1920 heb ik bijvoorbeeld ongeveer 60 openbare lezingen gehouden in Holland en België ter verdediging van de nieuwe kunst, maar ook hier ontstond dikwijls handgemeen). Zo werden in Holland tot in de kleinste dorpen de nieuwe ideeën over kunst gepropageerd, werd de eis gesteld deze in praktijk te brengen.

[...]

Daar was men het over eens, dat de strijd gericht was tegen het barokke in haar meest gedifferentieerde verschijningsvorm. Men wilde het beeld van de Barok, de morphoplastiek, de *curve* vernietigen en wel daarom, omdat zij ongeschikt was de nieuwe geest van onze tijd uit te drukken en het denkbeeld van een nieuwe geestelijke, mannelijke cultuur vorm te geven.

Maatstaf voor de juistheid van een kunstwerk was: het verlangen naar het nieuwe.

Men wilde de *bruine wereld* door de *witte* vervangen. In deze twee kleurbegrippen lag het diepste verschil tussen het oude en het nieuwe.

[...]

Rond 1917 was er echter nog geen sprake van een collectief bouwen, hoewel enige schilders poogden, in samenwerking met architecten (Van der Leek met Berlage, ikzelf met Oud enz.) hun schilderkunstige ideeën in plaats van op het doek in wetmatige samenhang met de architectuur over te brengen in de driedimensionale ruimte. In het streven architectuur en schilderkunst organisch te verbinden, lag reeds de kiem van een universele stijlgedachte. Op het ogenblik, waarop de meest radicale kunstenaars, die toen in Holland werkten, zich van het openbare kunstleven afzonderden, ontstond het idee om door middel van een orgaan het individualisme te bestrijden, opheldering over gemeenschappelijk werk te verschaffen en alle creatieve krachten te bundelen, die op hun gebied de consequenties uit het nieuwe getrokken hadden.

Uit deze collectieve behoefte aan klaarheid, zekerheid en wetmatigheid in een nieuwe opvatting richtte ik het tijdschrift *De Stijl* op.

[...]

1918

Manifest I van De Stijl 1918

- 1 Er is een oud en een nieuw tijdsbewustzijn.
Het oude richt zich op het nieuwe individuele.
Het nieuwe richt zich op het universele.
De strijd van het individuele tegen het universele openbaart zich, zoowel in den wereldkamp als in de kunst van onze tijd.
- 2 De oorlog destructieveert de oude wereld met haar inhoud: de individuele overheersching op elk gebied.

- 3 De nieuwe kunst heeft naar voren gebracht hetgeen het nieuwe tijdsbewustzijn inhoudt: evenwichtige verhouding van het universele en het individuele.
- 4 Het nieuwe tijdsbewustzijn staat gereed zich in alles, ook in het uiterlijke leven te realiseren.
- 5 Traditie, dogma en de overheersching van het individuele (het natuurlijke) staan deze realisering in den weg.
- 6 Daarom roepen de grondleggers der nieuwe beelding allen, die in de hervorming der kunst en cultuur gelooven op, deze hinderpalen der ontwikkeling teniet te doen, zóó als zij in de nieuwe beeldende kunst – door natuurlijke vorm op te heffen – hebben te niet gedaan, hetgeen de zuivere uitdrukking der kunst, de uiterste consequentie van alle kunstbegrip belemmert.
- 7 De kunstenaars van heden hebben, gedreven door éénzelfde bewustzijn over de geheele wereld, op geestelijk terrein deelgenomen aan den wereldkamp tegen de overheersching van het individualisme, de willekeur. Zij sympathiseeren daarom met allen, die, hetzij geestelijk of materieel, strijden voor de vorming van een internationale eenheid in Leven, Kunst en Cultuur.
- 8 Het orgaan *De Stijl*, dat zij met dat doel hebben opgericht, tracht bij te dragen de nieuwe levensopvatting in het licht te stellen. Medewerking van allen is mogelijk door:
- 9 I. Als blijk van bestemming toezending (ter Redactie) van uw naam (volledig), adres, beroep.
II. Bijdragen in den uitgebreidsten zin (kritische, filosofische, architectonische, wetenschappelijke, literaire, muzikale enz. alsmede reproductieve) voor het maandblad *De Stijl*.
III. Overzetting in andere talen en verspreiding van de denkbeelden gepubliceerd in *De Stijl*.

Theo van Doesburg, Rob van 't Hoff,
Vilmos Huszár, Antony Kok, Piet Mondriaan,
G. Vantongerloo, Jan Wils.

1919

Niets was voor ons van meer waarde, dan onze gedachten en werken te toetsen aan de ideeën en schepingen van buitenlandse kunstenaars. *Valori-Plastici* was het eerste buitenlandse tijdschrift, dat zich grondig bezighield met onze pogingen tot vernieuwing en voor een groter begrip, een reeks artikelen publiceerde over het streven van De Stijl. De verschijning van het november-manifest had ook de Italianen overtuigd van de ernst van onze strijd voor een nieuwe stijl. In antwoord op ons manifest publiceerde de redactie een artikel, waarin zij de culturele betekenis van De Stijl op de voorgrond plaatste.

[...]

Nieuwe beelding en produktie

Vóór de principes van De Stijl algemeen werden en zij door de bouw- en decoratieve kunst werden overgenomen, vóór er een Stijl-school was, waren in één begrip alle nevenbegrippen geconcentreerd. Dit fundamentele begrip benoemden wij met het woord *beelding*, in de zin van scheppend vermogen. In onze nieuwe terminologie had het een *wezenlijk* andere betekenis, dan men gewoonlijk onder het woord *Gestaltung* verstaat. Het woord beelding werd door ons nieuw ervaren en het betekende voor ons het boven-rationele, het a-logische en onverklaarbare, de aan de oppervlakte verschijnende diepte, het evenwicht tussen het innerlijke en het uiterlijke, hetgeen in de creatieve strijd met ons zelf bereikt was.

Er ontstond een nieuwe terminologie, waarin wij de collectieve idee, drijfveer van gemeenschappelijk handelen, formuleerden. Alle kunsten, akoestisch of visueel, literair of architectonisch, hadden hun oorsprong in één en hetzelfde begrip: beelding. Het geestelijk-creatieve initiatief van het individu was voor ons het maatgevende en daarom scherp te scheiden van de materiële *produktie*.

Ieder kunstwerk moest een nieuwe geestelijke vinding zijn en het tegendeel zijn van het artefact, het materiële produkt.

Pas later, zodra onze ideeën in andere talen vertaald werden (rond 1921), verwisselde men de twee wezenlijk verschillende begrippen: nieuwe (geestelijke) *beelding* en nieuwe, moderne (machinale, gestandaardiseerde) *produktie*. Een verwisseling, zoals deze tegenwoordig voornamelijk in Duitsland gebruikelijk geworden is, was van begin af aan alleen daarom al onmogelijk, omdat onze gehele ideologie aan ons scheppen vooraf was gegaan, nog voor er van een Stijl-beweging sprake was. In vele krantenartikelen door de auteur sinds 1912 gepubliceerd (*Eenheid*, *De Avondpost*, *Nieuwe Amsterdammer* e.a.) werd de basis van een nieuwe stijl, niet slechts in principe, maar ook in zijn uiterlijke verschijningsvorm beschreven. Zo werd bijvoorbeeld de noodzaak van de rechte lijn, van het rechthoekige als beeldend middel voor de toekomstige kunst en architectuur vastgesteld.

[...]

De woordkunst

Na veel moeizame strijd tegen vooroordeel en conventie en in vele slechts gedeeltelijk gepubliceerde jeugdwerken gelukte het de dichter Bonset de taal te vernieuwen en in plaats van begrippelijk, instrumentaal toe te passen, in plaats van mythisch zuiver scheppend. Ook al is het juist, dat de eerste pogingen om tot een zuivere woordkunst te komen al zeer vroeg, rond 1909, in Italië en Frankrijk ondernomen werden, er is toch een wezenlijk verschil, want in de poëzie van Bonset-Kok gaat het minder om lyriek dan om de beelding van een elementair-dichterlijke taal *door middel van het contrast*. Daarin is het woord van elke conventionele tendensen (mythische, beschrijvende, symbolische enz.) bevrijd. Het woord wordt volstrekt nieuw ervaren en wel als *energie*, als direct beeldend element.

Mythe noch parabel, anecdote noch symbool, maar *ondubbelzinnige* woordbeelding was het doel. Rond 1920 stelden wij ons Literatuurmanifest op, en in hetzelfde jaar werden de *X-beelden* in *De Stijl* gepubliceerd.

[...]

Men kan over het in Zwitserland (Zürich) in 1918 [n.v.d.a. Van Doesburg vergist zich, het dadaïsme ontstond in 1916] ontstane Dadaïsme denken wat men wil; van ons standpunt uit gezien is het uitsluitend een reactie op het constructieve, mechanische tijdperk, waarin wij leven. De Dadaïsten wilden de metaalachtige oppervlakte van de tijd doorbreken, opblazen. Het ontbrak hen echter aan kracht, en zij vluchtten, in de romantiek en lyriek, uit de tijd van het verleden. De dadaïstische beweging heeft de dichtkunst desondanks nieuwe mogelijkheden gegeven. Want uit de chaos van de oude, verwoeste wereld schiep het Dada met het woord een nieuwe imaginaire wereld, een wereld van ver-beelden, van zuivere dichtkunst. Het is dan ook geen toeval, dat de twee elkaar diametraal tegenovergestelde richtingen, Neo-plasticisme en Dadaïsme (nu Surrealisme) een raakvlak hadden: de beeldende woordkunst. Zo is ook te verklaren, waarom de toonaangevende figuren van de Stijlbeweging, ondanks hevige oppositie van veel medewerkers, met het Dadaïsme sympathiseerden en van hun sympathie openlijk blijk gaven. Want ook door de tegenover ons liggende pool werd de ommekeer van de wereld heel sterk ervaren, en daarom was de sfeer voor een nieuwe, geestelijke taal aanwezig, voor een dichtkunst, die in staat was de nieuwe inhoud van de wereld door het woord te verbeelden.

[...]

1921-1923

Veel architecten en kunsthistorici kwamen naar Holland om zich op de hoogte te stellen van de collectieve activiteit van onze groep. Voor velen bestond het nieuwe Holland alleen uit *De Stijl*, want dit orgaan betekende een nieuwe, geestelijke richting.

In dezelfde tijd nodigde men de initiatiefnemers van de beweging naar het buitenland uit. In België werden door studenten en jonge kunstenaars lezingen georganiseerd (Antwerpen, Brussel, Gent, Brugge, enz.), terwijl het eerste actieve optreden in Duitsland (eerst op instigatie van Viking Eggeling en Hans Richter en later van de architect Adolf Mayer [sic] en van jonge

kunstenaars in Weimar) in 1921 plaatsvond. Hier evenwel was de deelname het meest levendig, het meest positief. Uit Duitsland, waar in 1919 in Weimar het *Bauhaus* onder leiding van Walter Gropius was opgericht, kwamen veelbelovende berichten en zo bleek juist in Duitsland de mogelijkheid aanwezig om in nauw contact met de Duitse collegae de propaganda te intensiveren.

[...]

Het Stijlwerk, afkomstig uit het rustige, vlakke, Nederlandse landschap moest hen derhalve volstrekt vreemd zijn. Desondanks hadden de vernieuwingsgedachten van De Stijl de drempels van het Bauhaus in Weimar al overschreden. De principes waren door het tijdschrift niet alleen verbreid, zij werden in de school ook praktisch toegepast. De zogenaamde *kubuscomposities* van de leerlingen van Itten waren ontleend aan de plastieken van Vantongerloo.

De zwart-wit composities van Mondriaan, de schilderijen van Van der Leek en van de schrijver werden toegepast als borduur- en tapijtpatronen. En in deze decoratieve toepassing was reeds de kiem geworteld voor de huidige Bauhaus-barok.

[...]

1923-1924

Dankzij het initiatief van Léonce Rosenberg kon De Stijlgroep in 1923 in Parijs actief propaganda voeren voor haar ideeën en werken. Rosenberg stelde mogelijkheden in het vooruitzicht om plannen te verwezenlijken, en de eerste expositie, waarin naast voltooid werk veel nieuwe ontwerpen getoond werden, vond in november-december 1923 plaats in de Galerie *L'Effort Moderne*. Deze tentoonstelling, die jonge Parijse architecten (Mallet-Stevens, Le Corbusier, Guévré-kian, Lurçat e.a.) inspireerde, betekende ook voor De Stijlbeweging een keerpunt.

In plaats van ons te herhalen, wilden wij architectuur en schilderkunst tot een voordien nog nauwelijks vermoede hoogte brengen en wel door een zo groot mogelijke onderlinge samenhang.

[...]

Naar een collectieve constructie

(Manifest IV van De Stijlgroep)

- 1° In een gezamenlijk onderzoek zijn wij uitgegaan van de architectuur als een eenheid van alle kunsten, industrie, techniek enz. en hebben vastgesteld, dat het resultaat hiervan een nieuwe stijl zal zijn.
- 2° Wij hebben de wetten van de ruimte en hun oneindige variaties onderzocht (d.w.z. de contrasten, de dissonanten, de complementen enz. van ruimten) en wij hebben vastgesteld, dat al deze variaties van de ruimte beheerst moeten worden als een eenheid in evenwicht.
- 3° Wij hebben de wetten van de kleur in de ruimte en in de tijd onderzocht en wij hebben vastgesteld dat evenwicht in verhoudingen tenslotte resulteert in een nieuwe en positieve eenheid van deze elementen.
- 4° Wij hebben de verhouding tussen de ruimte en de tijd onderzocht en wij hebben vastgesteld, dat de beelding van deze twee elementen door kleur de uitdrukking is van een nieuwe dimensie.
- 5° Wij hebben de wederzijdse proportie, ruimte, tijd en materialen onderzocht en wij hebben de enige mogelijkheid vastgesteld deze als eenheid te construeren.
- 6° Wij hebben (de muren enz.) de dualiteit tussen binnen en buiten doorbroken door de geslotenheid te doorbreken.
- 7° Wij hebben in de architectuur de kleur haar ware plaats gegeven en wij verklaren, dat de schilderkunst als afzonderlijke uitdrukkingvorm los van de architectonische conceptie (d.w.z. als schilderij) geen enkele reden van bestaan heeft.
- 8° De periode van destructie is volstrekt ten einde: Een nieuwe tijd van de Constructie is aangebroken.

Parijs 1923.

Theo van Doesburg – C. van Eesteren – G. Rietveld.

1926-1929

Ik ben er vast van overtuigd, dat de principes van De Stijl ook in cultureel opzicht zullen zegevieren. Het is nu al niet meer mogelijk, alles wat onze hervorming vanaf 1916 heeft bewerkstelligd, chronologisch op te sommen. Elk nieuw werk is nu al op de een of andere manier met de denkwijze van De Stijl verbonden. De jonge Italiaanse, Spaanse, Russische en Japanse kunstenaars hebben zich openlijk bij ons aangesloten. Op technische, kunstnijverheids- en bouwkundescholen willen de leerlingen over onze richting geïnformeerd worden. De rijksuniversiteiten nodigen onze leden uit cursussen te geven over onze nieuwe esthetiek. Ten halve hebben wij reeds overwonnen en wij zijn gezond, en vitaal gebleven.

De laatste jaren werden voornamelijk aan praktisch werk besteed. In samenwerking met Hans Arp werd door de schrijver tussen 1926-1928 in het centrum van Straatsburg het openbare gebouw *Aubette*, voor het grootste deel in de geest van het Neo-Plasticisme en het Elementarisme, verbouwd.

[...]

De wetenschappelijke basis (Lorentz-Minkowsky-Hinton-Einstein) van de continuïteit van tijd en ruimte heeft de veelal occulte, magische opvatting teniet gedaan, en het begrip van een vierde dimensie is eerst nu daartoe geschikt om in de beeldende kunsten geïntroduceerd te worden. De eerste, die daarmee begonnen is, is de schilder Gino Severini, zij het theoretisch. (*De Stijl*, eerste jaargang, *La peinture d'Avant-Garde*). In de muziek is het George Antheil, in de schilderkunst en architectuur Mondriaan, Van Doesburg, Van Eesteren, Rietveld, voor het toneel Kiesier: zij hebben door een nieuwe oriëntatie nieuwe mogelijkheden voor de beelding geschapen.

De functie van het kunstwerk

Evenals de dingen heeft het schilderij op zichzelf geen functie, maar alleen door een bepaalde betrekking tot

de toeschouwer. Het schilderij is om te beschouwen, maar wat wordt gezien?

Uitsluitend evenwicht uitgedrukt in kunst. Dit betekent niet een acrobatiek of een mechanisch evenwicht, maar een harmonie door onderlinge afstemming van met elkaar contrasterende beeldende middelen. Deze harmonie te eisen, een nieuwe dimensie in het bewustzijn van de toeschouwer op te roepen, dat is de functie van het kunstwerk. Welke vorm komt met deze functie overeen? Geen enkele, want het schilderij heeft zijn eigen vorm, en het beeldend middel, waarmee het schilderij geconstrueerd wordt, is de kleur en de kleur is *vormloos*.

De vormen, die de dingen overeenkomstig hun functie hebben, zijn uitsluitend de uitdrukking van een fysiek-materiële functie. Er zijn echter ook contra-fysieke, d.w.z. *geestelijke* functies: en juist deze is voor de mens het nuttigst.

De verovering van het nieuwe gebied van tijd en ruimte verruimt voor de beeldende kunsten de mogelijkheden en daarmee de functie van kunst.

Een nieuwe optiek (synoptiek) was dienovereenkomstig het resultaat, niet alleen voor de beeldende kunsten, maar ook voor de dichtkunst. Door synoptische waarneming wordt het mogelijk indrukken van plastische en fonetische aard, en van tijd en ruimte, als eenheid te ervaren.

Theo van Doesburg

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Baljeu 1974

Joost Baljeu, *Theo van Doesburg*, Londen 1974.

Beckett 1979

Jane Beckett, 'Dada, Van Doesburg and De Stijl', in *Journal of European Studies* 9 (1979), nr. 33–4, pp. 1–25.

Berg 2002

Hubert van den Berg, *The Import of Nothing: How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries (1915–1929)*, dl. 7, New Haven en Londen 2002.

Berg en Buelens 2014

Hubert van den Berg en Geert Buelens, *Dan dada doe uw werk! Avant-gardistische poëzie uit de Lage Landen*, Nijmegen 2014.

Blotkamp 1986

Carel Blotkamp (red.), *De Stijl: The Formative Years, 1917–1922*, Cambridge MA en Londen 1986.

Blotkamp 1996

Carel Blotkamp (red.), *De vervolgjaren van De Stijl 1922–1932*, Amsterdam 1996.

Boef en Faassen 1995

August Hans den Boef en Sjoerd van Faassen, 'Een vriendschap van concurrenten', in *Bzzletin* 24 (1995), nr. 229, pp. 38–52.

Boef en Faassen 1999

August Hans den Boef en Sjoerd van Faassen, *Dada Den Haag: van Haagsche Kunstkring tot Haagsche Tramwegmaatschappij: de Dada-veldtocht van Theo van Doesburg en Kurt Schwitters begon in 1923 in Den Haag*, Den Haag 1999.

Boef en Faassen 2013

August Hans den Boef en Sjoerd van Faassen, *Van De Stijl en Het Overzicht tot De Driehoek. Belgisch-Nederlandse netwerken in het modernistische interbellum*, Antwerpen en Apeldoorn 2013.

Bois 1991

Yve-Alain Bois, 'The De Stijl Idea', in *Painting as Model*, Cambridge MA en Londen 1991, pp. 101–122.

Doig 1986

Allan Doig, *Theo van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge 1986.

Düsseldorf en Halle 1992

Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken, Maria Müller, Rainer Stommer et al., *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927, Utopien für eine europäische Kultur*, (tent. cat.) Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen en Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, Stuttgart 1992.

Eliason 2000

Craig Eliason, 'De conferenties van 1922: Tristan Tzara als Van Doesburgs saboteur', in *Jong Holland* 16 (2000), nr. 2, pp. 31–37.

Eliason 2002

Craig Eliason, *The Dialectic of Dada and Constructivism: Theo van Doesburg and the Dadaists, 1920–1930*, New Brunswick, N.J. 2002.

Entrop 1988

Marco Entrop, '“Je suis contre tout et tous”: I.K. Bonset en Tristan Tzara's Dadaglobe', in *Jong Holland* 4 (1988), nr. 3, pp. 23–32.

Entrop 1992

Marco Entrop, 'Holland Dada in Italië', *Het Oog in 't Zeil* 9 (1991–1992), nr. 2, jan. 1992, pp. 17–20.

Entrop 1994

Marco Entrop, 'Vive l'esprit mecanique! La revue dadaïste Mécano (1922–1923)', in Sophie Levie (red.), *Reviews, Zeitschriften, Revues*, Amsterdam en Atlanta 1994, pp. 139–167.

Gent 2013

Johan De Smet (red.), *Modernisme. Belgische abstracte kunst en Europa* (tent. cat.) Gent, Museum voor Schone Kunsten, Brussel en Gent 2013, pp. 26–32.

Guignon et al. 2006

Emmanuel Guignon, Hans van der Werf, Marriet Willinge et al., *De Aubette of de kleur in de architectuur. Een ontwerp van Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp en Theo van Doesburg*, Rotterdam 2006.

Hoek 2000

Els Hoek (red.), *Theo van Doesburg: oeuvre catalogus*, Utrecht, Centraal Museum en Otterlo, Kröller-Müller Museum, Bussum 2000.

Jaffé 1956

Hans Ludwig Cohn Jaffé, *De Stijl, 1917–1931: The Dutch Contribution to Modern Art*, Amsterdam 1956.

Jaffé 1983

Hans Ludwig Cohn Jaffé, *Theo van Doesburg*, Amsterdam 1983.

Joosten 1982

Joop Joosten, 'Rondom Van Doesburg. De schilder- en beeldhouwkunst binnen het verband van De Stijl, 1915–1922. Het werk van Theo van Doesburg, Piet Mondriaan, Bart van der Leek en Vilmos Huszar', in *Tableau* 5 (1982–1983), nr. 1, sept.–okt. 1982, pp. 49–61.

Lemoine 1990

Serge Lemoine (red.), *Theo van Doesburg. Peinture, architecture, théorie*, Parijs 1990.

Leiden en Londen 2009

Gladys Fabre en Doris Wintgens Hötte (red.), *Van Doesburg & the International Avant-Garde. Constructing a New World* (tent. cat.), Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal en Londen, Tate Modern, Londen 2009.

Lucbert 2015

Françoise Lucbert, *Cubists and Neo-Cubists in Holland: the Exhibitions of the 'Section d'or' in the Early 1920s*, verslag van de lezing in het Stedelijk Museum, 13 februari 2015, Amsterdam 2015.

Mansbach 1980

Steven A. Mansbach, *Visions of Totality. Laszlo Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg and El Lissitzky*, Ann Arbor, Mich 1980.

Minneapolis 1982

Mildred Friedman (red.), *De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia* (tent. cat.), Minneapolis, Walker Art Center, New York 1982.

Moorsel 2000

Wies van Moorsel, 'De doorsnee is mij niet genoeg'.
Nelly van Doesburg 1899–1975, Nijmegen 2000.

Ottevanger 2007

Alied Ottevanger, *De Stijl in Tilburg: Over de vriendschap tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*, Amsterdam 2007.

Overy 1991

Paul Overy, *De Stijl*, Londen, 1991.

Polano 1979

Sergio Polano, *Theo van Doesburg Scritti di arte e di architettura*, Rome 1979.

Schippers [1974] 2000

K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam [1974] 2000.

Straaten 1983

Evert van Straaten, *Theo van Doesburg 1883–1931. Een documentatie op basis van materiaal uit de schenking Van Moorsel*, Den Haag 1983.

Straaten 1988

Evert van Straaten (red.), *Theo van Doesburg. Schilder en architect*, Den Haag 1988.

Straaten 1994

Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Constructeur van het nieuwe leven*, Otterlo 1994.

Troy 1983

Nancy Troy, *The De Stijl Environment*, Cambridge, Mass. en Londen 1983.

Tuijn 1999

Marguerite Tuijn, "C'est donc partout la même chose".
Marthe Donas verkent de Engelse kunstwereld voor Theo van Doesburg', in *Jong Holland* 15 (1999), nr. 1, pp. 32–41.

Tuijn 2003

Marguerite Tuijn, *Mon cher ami... Lieber Does. Theo van Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde*, Amsterdam 2003.

Utrecht 2000

Sjarel Ex (red.), *Theo van Doesburg en het Bauhaus. De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa* (tent. cat.), Utrecht, Centraal Museum, 2000.

Valencia 1990

Gladys Fabre (red.), *Paris 1930, Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré* (tent. cat.), Valencia, Ivam Centre Julio González, 1990.

Vries 1993

Jan de Vries, 'Theo van Doesburg. Terug naar de natuur', in *Jong Holland* 9 (1993), nr. 3, pp. 39–44.

Welsh 1976

Robert Welsh, 'Theo van Doesburg and Geometric Abstraction' in Francis Bulhof (red.), *Nijhoff, Van Ostaïen, 'De Stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century*, Den Haag 1976, pp. 76–94.

White 1997

Michael White, *Theo van Doesburg, 1924–1931. Towards Concrete Art*, Essex 1997.

White 2003

Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester 2003.

Wintgens Hötte 2006

Doris Wintgens Hötte, 'De stillevensarchitect en de geometricus. De relatie tussen Emil Filla en Theo van Doesburg', in *Jong Holland* 22 (2006), nr. 2, pp. 37–45.

Deze catalogus werd uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling

Theo van Doesburg.

Een nieuwe kijk op leven, kunst en technologie

Paleis voor Schone Kunsten, Brussel (BOZAR)

26 februari – 29 mei 2016

Commissariaat-generaal: Gladys C. Fabre

In het kader van het Nederlands Voorzitterschap van de Raad van de Europese Unie



Met de steun van de Federale Openbare Dienst Buitenlandse Zaken

en van de Vlaamse Gemeenschap



BRUIKLEENGEVERS

België

Architecture Archive – Sint-Lukasarchief, Brussel
Bibliotheek van de École Nationale Supérieure des Arts Visuels
de la Cambre, Brussel
Collectie Ellen en Jan Nieuwenhuizen Segaar, Antwerpen
Fédération Wallonie-Bruxelles, Administration Générale
de la Culture – Direction du Patrimoine culturel –
Pôle Valorisation, Brussel
FIBAC, Edegem
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Museum Brugge, Groeningemuseum, Brugge
Mu.ZEE, Oostende
Roberto Polo Gallery, Brussel
Triton Collection Foundation, Wuustwezel

Duitsland

Galerie Berinson, Berlijn
Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Halle (Saksen-Anhalt)
Lehmbruck Museum, Duisburg
Museum für Angewandte Kunst (MAKK), Keulen
Museum Folkwang, Essen

Frankrijk

Centre Pompidou, Musée National d'art moderne –
Centre de création industrielle, Parijs
Collectie Gilles Gheerbrant, Neffies
Fondation Custodia, Collectie Frits Lugt, Parijs
Galerie 1900-2000, Parijs
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs
Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg,
Straatsburg
Musée de Grenoble
Musée des Beaux-Arts de Reims
Privécollectie Atelier Domela, Parijs

Hongarije

Szépművészeti Múzeum, Boedapest

Italië

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turijn
Peggy Guggenheim Collection (Solomon R. Guggenheim
Foundation, New York), Venetië

Nederland

Centraal Museum, Utrecht
Gemeentemuseum Den Haag
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap – Rijksdienst
voor het Cultureel Erfgoed, Sector Kunstcollecties, Rijswijk
Museum De Lakenhal, Leiden
Museum Dr8888, Drachten
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam
Van Abbemuseum, Eindhoven
Museum Belvédère - Collectie Thom Mercur, Heerenveen
Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD),
Den Haag
Stedelijk Museum, Amsterdam

Polen

Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź

Spanje

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Verenigd Koninkrijk

Collectie Annely Juda Fine Art, Londen

Zweden

Eskilstuna Konstmuseum, Eskilstuna
Moderna Museet, Stockholm

Zwitserland

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur
Galerie Gmurzynska, Zürich

en de bruikleengevers die anoniem wensten te blijven.

EXHIBITION

Chief Executive Officer – Artistic Director
Paul Dujardin

Head of Exhibitions
Sophie Lauwers

Curator
Gladys Fabre

Exhibition Coordinator
Ann Geeraerts

Assistant
Carlos González Íscar

Scenography
Jürgen Persijn – Asli Çiçek

Technical Coordinator
Nicolas Bernus

Art Handling and Installation
BOZAR Art Handlers

BOZAR EXPO Team
Axelle Ancion, Helena Bussers, Francis Carpentier,
Christophe De Jaeger, Rocío del Casar Ximénez,
Gunther De Wit, Ann Flas, Ann Geeraerts, Evelyne Hinue,
Anne Judong, Vera Kotaji, Kathleen Louw, Alberta Sessa,
Christel Tsilibaris, Dieter Van den Storm.

DIRECTION COMMITTEE & MANAGEMENT

Chief Executive Officer – Artistic Director
Paul Dujardin

Director of Operations
Albert Wastiaux

Director of Finances
Jérémy Leroy

Head of Exhibitions
Sophie Lauwers

Head of Music
Ulrich Hauschild
Head of Cinema
Juliette Duret

Director of Marketing, Communication & Sales
Filip Stuer

Director of Technics, IT, Investments, Safety and Security
Stéphane Vanreppelen

Director of Human Resources
Marleen Spileers

Secretary general
Didier Verboomen

CATALOGUS

Uitgevers

BOZAR BOOKS & Mercatorfonds, Brussel
(dir. Bernard Steyaert)

Wetenschappelijke begeleiding

Gladys C. Fabre

Coördinatie

Vera Kotaji

Auteurs

Paul Dujardin
Gladys C. Fabre
K. Schippers
Evert van Straaten
Iwan Strauven
Marguerite Tuijn

Vertaling

Wouter Meeus

Eindredactie

Sandra Darbé

Research van het beeldmateriaal

Sandra Darbé
Vera Kotaji

Productie

Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent
(dir. Ronny Gobyn et Rik Jacques)

Coördinatie fotogravure en productie

Barbara Costermans, Tijdsbeeld, Gent
Ann Mestdag, Mercatorfonds, Brussel

Vormgeving

Jurgen Persijn – nnbxl.com

Fotogravure en druk

Graphius, Gent

Gedrukt op LuxoArt Samt 150 g

© BOZAR, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2016

© Mercatorfonds, Brussel, 2016

Alle rechten voorbehouden.

Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Wettelijk depot D/2016/703/??

ISBN 9789462301245

www.bozar.be

www.fondsmmercator.be

Cover

Cat. XX. Theo van Doesburg. Contra-compositie V, 1924,
Stedelijk Museum Amsterdam

