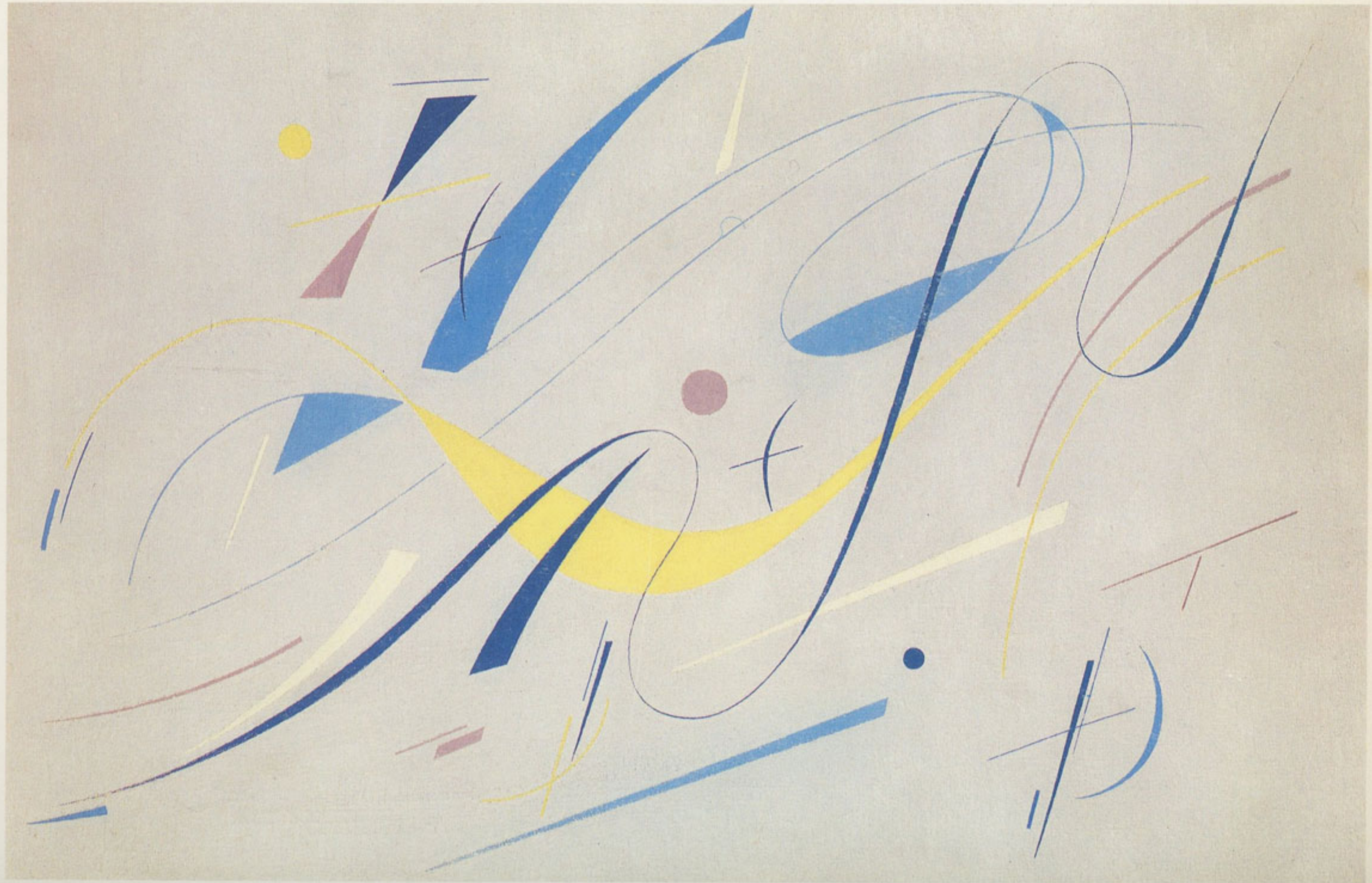


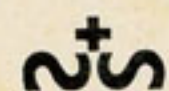
EEN NIEUWE SYNTHESE

1945

GEOMETRISCH-ABSTRACTE KUNST IN NEDERLAND

1960





SDU uitgeverij, 's-Gravenhage

ISBN 90 12 05728 0

Een belangrijke drijfveer achter veel vernieuwingsbewegingen in de twintigste-eeuwse beeldende kunst is het verlangen naar een betere, mooiere en rechtvaardiger wereld.

Deze utopie, die na de twee wereldoorlogen steeds opnieuw is geformuleerd, veronderstelt een verband tussen een «nieuwe mens» en een «nieuwe kunst». Een kunst die een nieuwe beeldtaal voorop stelt, en die in haar verschijning een harmonische *synthese* is, een verbinding tussen de nieuwe mens en zijn nieuwe wereld.

De geometrie, of meer in het algemeen de wiskunde, is vanwege haar rationaliteit en algemene geldigheid, telkens een van de belangrijkste fundamenteën voor deze kunst. Zij is dat voor Berlage en zijn sociaal geïnspireerde gemeenschapskunst van omstreeks 1900. Zij is dat ook na de Eerste Wereldoorlog voor Mondriaan, Van Doesburg en De Stijl, die de nieuwe beeldtaal voorstellen als een totaal

abstracte, geometrische schilderkunst.

Bij al deze «utopisten» betreft het steeds een totale conceptie, een *synthese* van alle beeldende kunsten en de architectuur.

Na de Tweede Wereldoorlog wint dit ideaal – dat ook in de jaren twintig door het Bauhaus in Duitsland wordt gepropageerd – voor een derde maal terrein in Nederland. In de crisisjaren wordt het immers, evenals de geometrische abstractie, grotendeels verlaten.

Dit boek belicht de na-oorlogse synthese-beweging in Nederland en de daarmee verbonden geometrisch-abstracte schilder- en beeldhouwkunst. De geschiedenis van deze stroming wordt beschreven aan de hand van de kunstenaars, hun verenigingen, de waardering die zij oogsten bij publiek en kritiek, de argumenten van voor- en tegenstanders, de verbanden van deze kunst met het verleden en met ontwikkelingen in het buitenland.

1960



belangrijk lijkt te zijn geweest. De rigoreuze beperking van De Stijl tot rechthoekige vlakken, rechte lijnen en primaire kleuren vond in deze jaren nauwelijks navolging. Het «utopische», collectivistische streven van De Stijl sprak wel aan, het dogmatische idioom blijkbaar niet. Boven alles stond toch – ook onder kunstenaars die zich niet officieel bij de zo genoemde groep aansloten – het uitgangspunt van het «vrij beelden». Het werk van Kandinsky, ook dat uit zijn Bauhaus-periode, sloot veel beter bij dit uitgangspunt aan, evenals diens in 1938 in de catalogus van de tentoonstelling *Abstracte Kunst* in het Amsterdamse Stedelijk Museum verkondigde opvatting dat het kunstwerk een synthese moest inhouden van «intuïtie» en «berekening». Kandinsky schreef toen in dit verband: «Er werd beweerd (wat ook nog veel voorkomt), dat de uitdrukkingmiddelen van de abstracte kunst zoo beperkt en zoo snel uit te putten waren, dat deze kunst het doodsoordeel over zichzelf uitsprak. Daarom werd de abstracte kunst herhaaldelijk ten grave gedragen. [...] Deze tentoonstelling [...] bewijst, dat de abstracte vorm na iedere «graflegging» steeds en steeds weer aan kracht, wijze van uitdrukking en onbegrensde mogelijkheden toenam. [...] Bij ieder echt nieuw werk ontstaat een nieuwe, nimmer bestaand hebbende wereld. [...] Hoe dit geschiedt is een gecompliceerde vraag. Ik kan slechts één ding zeggen: naar mijn overtuiging moet deze scheppende weg een synthetische zijn. D.w.z. het gevoel («intuïtie») en het hoofd («berekening») werken onder wederkerige contrôle. [...] Zoo wordt naast de «wereld der natuur» een nieuwe «wereld der kunst» geplaatst [...] een even reële wereld, een concrete.»²⁶ Pas in de jaren vijftig zou ook de vormtaal van De Stijl navolging vinden. De na-oorlogse werkwijze van Vordemberge – minder streng dan die van De Stijl – vond overigens bij sommige kunstenaars al weerklank aan het eind van de jaren veertig.

■ AFBEELDING 6 ■

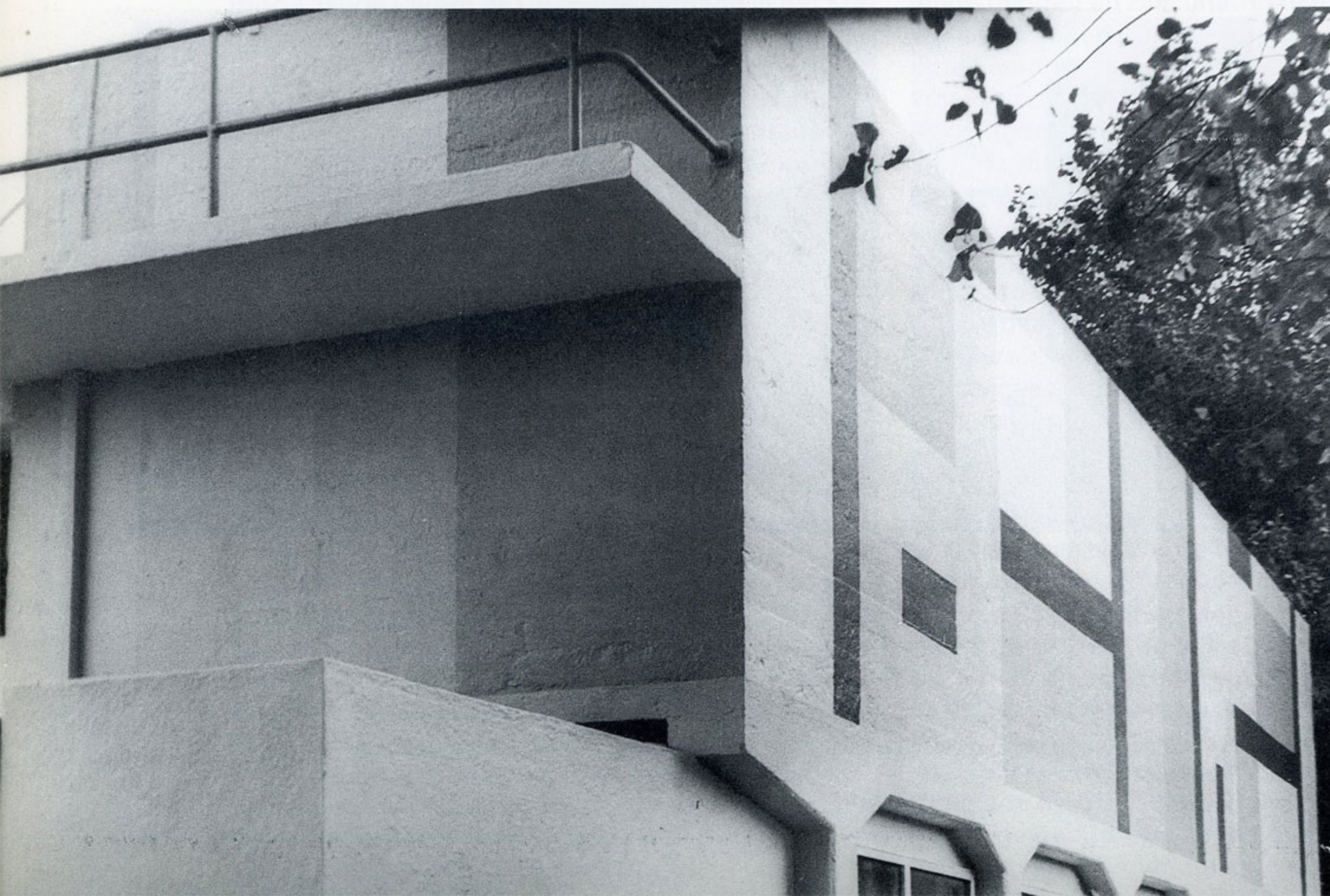
CREATIE: VERENIGING TOT BEVORDERING VAN DE ABSOLUTE KUNST

De absolute vrijheid in beeldgebruik die Vrij Beelden propageerde leidde er in de praktijk toe dat ieder lid op eigen wijze de verworvenheden van de voor-oorlogse avant-garde probeerde verder te voeren. Sommigen oriënteerden zich daarbij ook op de Ecole de Paris. Zo begon Frieda Hunziker bijvoorbeeld omstreeks 1947 abstracte composities te schilderen die overwegend zijn samengesteld uit driehoekige en rechthoekige kleurvlakjes. Ook zij lijkt korte tijd geraakt te zijn geweest door de mogelijkheid om met louter kleur en vorm betekenisvolle abstracte beelden te kunnen creëren, wat het opnemen van haar werk uit 1947-50 in dit boek rechtvaardigt. Haar werk – en hetzelfde geldt voor Hussem, die evenzeer Frans georiënteerd was – vormt echter een grens van het hier beschreven fenomeen. Het is materiëler en lyrischer en mist het streven naar «bovenpersoonlijke» harmonie en schoonheid dat veel van het in dit boek besproken werk juist zo lijkt te kenmerken. Ook kunstenaars als Jaap Nanninga en Wim Strijbosch horen bijvoorbeeld in dit grensgebied thuis.

Onvrede met het heterogene karakter van de op de tentoonstellingen van Vrij Beelden geëxposeerde kunst was voor Gerrits aanleiding om in 1950 *Creatie* op te richten.²⁷ Kolthoff, Van Stuivenberg, Van der Vossen, Weininger, Hans Ittmann en Juul Neumann sloten zich erbij aan. In een vouwblad dat de groep bij haar eerste expositie in Museum Fodor in Amsterdam verspreidde, zette zij uiteen dat zij die vorm van abstracte kunst wilde bevorderen die, in navolging van de absolute kunst uit het verleden, uitsluitend met «de eigen middelen» tot de kijker wil spreken. De tekst was waarschijnlijk door Gerrits geschreven en duidelijk door Vordemberge geïnspireerd. Zo werd de door *Creatie* voorgestane absolute kunst nadrukkelijk vergeleken met de muziek en benadrukt, dat de schilderende leden van *Creatie* het vlakke karakter van het schilderij probeerden te respecteren en een «nieuwe ruimtewerking» nastreefden die uitsluitend

sectie schilders altijd opgesteld als voorstander van het synthese-ideaal. In 1950 had hij al samen met Willy Boers een wandschildering gemaakt voor de R.K. Ambachtsschool Don Bosco in Amsterdam ■ AFBEELDING 29 ■.⁴³ Deze schildering was echter nog niet volledig geometrisch-abstract. Dat was wel het geval in het kleurontwerp dat hij in 1960 maakte voor de gevel van het waterzuiveringsgebouw van het Jan van Galenbad in Amsterdam: een compositie van horizontale en verticale vlakken, in de kleuren rood, blauw, geel en wit ■ AFBEELDING 20 ■. Een voorkeur voor deze manier van werken had ook zijn leerling en medebestuurder Juul Neumann ■ AFBEELDING 21 ■.

Binnen de Liga kreeg vooral de toepassing van kleur in de architectuur veel aandacht. Er werden diverse forumavonden en lezingen over dit onderwerp georganiseerd en men had veel waardering voor de architectonische kleurbeeldingen van de voormalig Stijl-kunstenaars Bart van der Leek en Friedrich Vordemberge-Gildewart uit de jaren vijftig. In 1956 kreeg de Liga van de Sikkensfabriek het verzoek een kleurenwaaier te ontwerpen. Een werkgroep bestaande uit Armando, Kho Liang Ie, Van der Heide, Mart Stam en Wim Strijbosch kweet zich van deze taak. Zij presenteerden hun kleurenwaaier in 1958 op de Liga-tentoonstelling *Kleur* in het Amster-

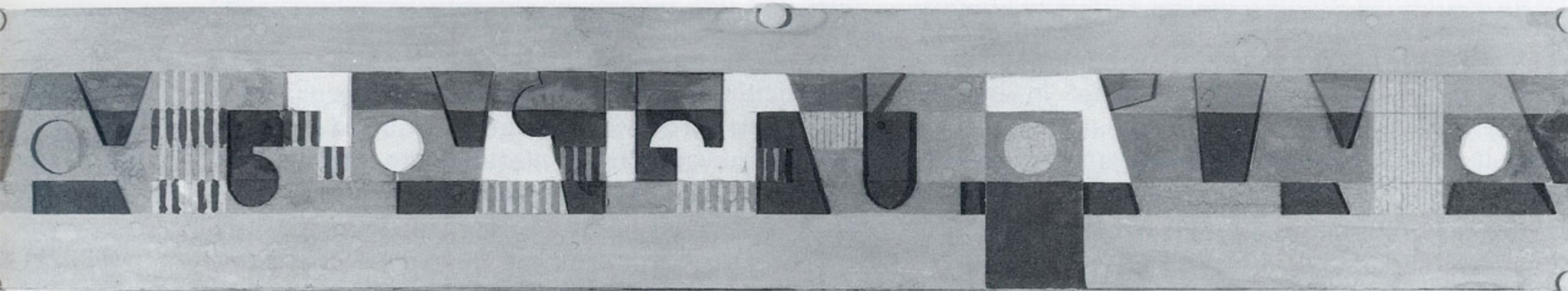


■ 20 ■

Ger Gerrits,
Beschildering van
de waterzuiverings-
installatie van het
Jan van Galenbad
in Amsterdam,
1960

damse Stedelijk Museum. In deze tentoonstelling werd de ruimtelijke werking van kleur gedemonstreerd als «een oproep tot bezinning op het gebied van de toepassing van kleur in de omgeving van de mens, dus in de omringende stedenbouw, architectuur, binnenhuisarchitectuur, reclame en industriële vormgeving».⁴⁴ Door middel van een «kleur-douche» en drie kleur-ruimten, werd de invloed van kleur op de ruimte belicht. In de kleur-ruimten toonden Armando, Kho Liang Ie en Strijbosch hoe door kleurvariaties drie identieke ruimten een totaal verschillend karakter krijgen. In de ruimte van Kho Liang Ie ontbrak iedere kleur. Hij had gebruik gemaakt van witte verf

en diverse materialen als blank hout, glas en zand. Zijn ruimte ademde hierdoor niet alleen een serene sfeer uit, maar bezat tevens een onbestemde en onpeilbare vorm. Ook Armando tastte de oorspronkelijke ruimtewerking aan met zijn kleurgebruik. Hij overschreed de grenzen van de vlakken die de ruimte omsloten bij zijn toepassing van fel rood, wit en zwart. Strijbosch daarentegen probeerde de oorspronkelijke ruimtewerking zo veel mogelijk te handhaven en zelfs te ondersteunen door optische effecten te vermijden. Hij beschilderde de wanden met de contrasterende kleuren rood en geel en neutraliseerde hun werking met wit ■ AFBEELDING 30 ■



■ 21 ■

Juul Neumann,
Ontwerp voor een
reliëf voor tehuis
Amstelrade in
Amstelveen,
ca. 1960
gouache op karton,
10,5 x 59 cm.
Carolien en
Juul Neumann,
Amsterdam

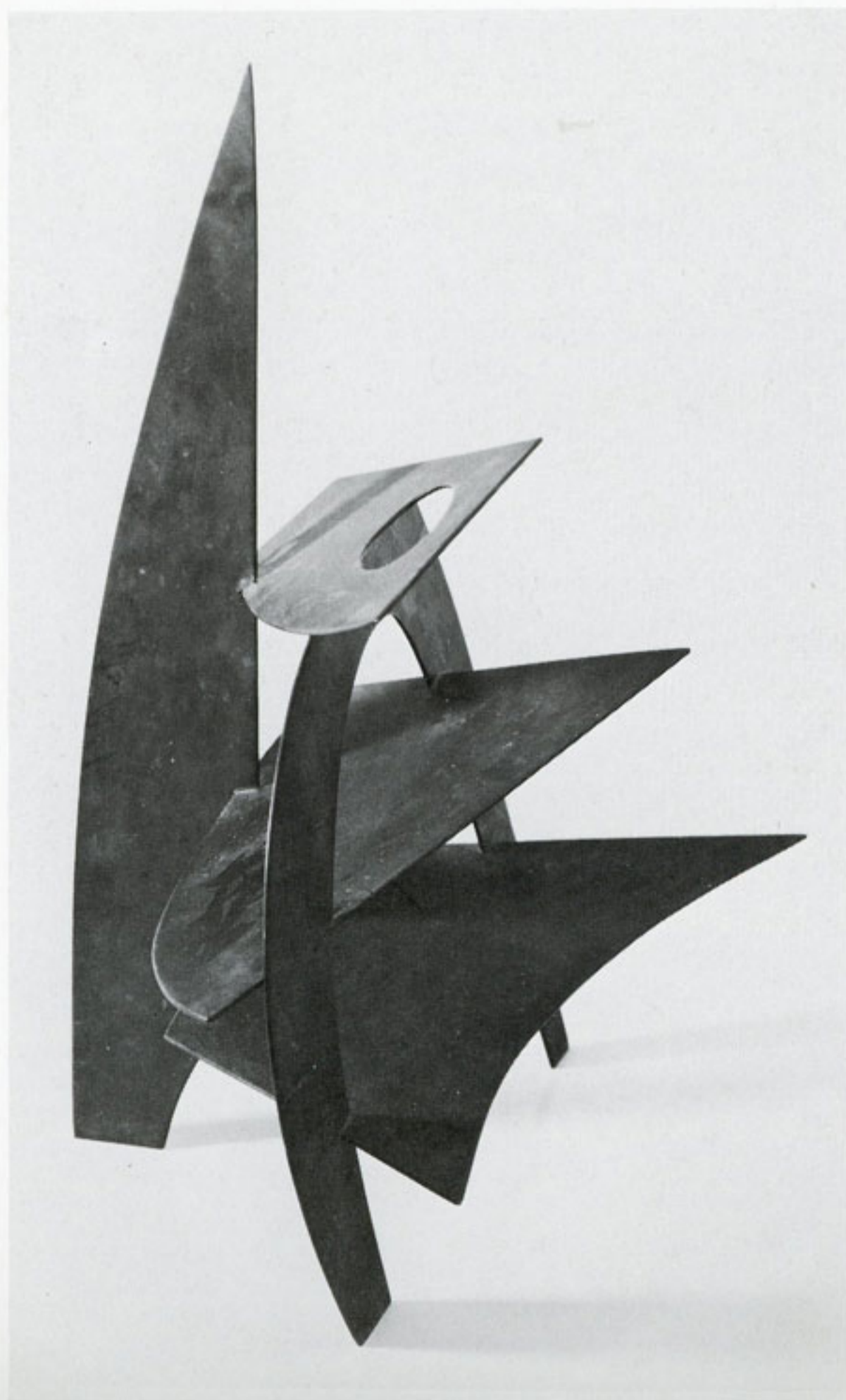
stilleerde en deформeerde zijn figuren op vergelijkbare wijze. Daarnaast zocht hij naar een verhoogde expressiviteit van zijn coloriet: hij maakte ook aquarellen van stadsbeelden in stralende kleuren, in een handschrift dat herinnert aan Raoul Dufy. Ook het ornamentale ging een grotere rol spelen, waarbij hij een duidelijke voorkeur voor geometrische decoratieve elementen aan de dag legde. Zijn gebruik van geometrische ornamen-

ten en zijn verwijzingen naar «primitieve» culturen lijken Ittmanns antwoord te zijn geweest op de ideeën van de Cobra-groep die ook haar invloed op zijn werk liet gelden. Evenals de kunst van Cobra vond Ittmanns beeldhouwwerk bij de pers weinig waardering. Zo omschreef de criticus van *de Volkskrant* het werk *Economie*, een beeld van ongeveer 2,5 meter hoog dat op de tentoonstelling *Mijlpaal 1950* te zien was, als: «een wan-

schapen Banaan met Kikvorskop en daarin, als het ware geplaatst op pistoollopen, twee ogen als eidooiers».

In 1951 werd Ittmann lid van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging *Creatie*, waar hij Wim Crowel, Herman Van der Heide, Juul Neumann en Wim Strijbosch leerde kennen. Met hen vormde hij een wekelijks tekengroepje. Op de meeste exposities die *Creatie* tot haar opheffing in 1954 organiseer-

de, was hij met werk vertegenwoordigd. Helaas heeft Ittmann zijn werk na 1950 niet meer gedateerd, waardoor zijn ontwikkeling op grond van recensies en herinneringen van tijdgenoten moet worden gereconstrueerd. Duidelijk is dat zijn werk tijdens de *Creatie*-periode volledig abstract werd. In 1950 werd hij als schilder in de pers gekenschetst als een jonge veelbelovende kunstenaar met gevoel voor kleur, die zich in een experimente-

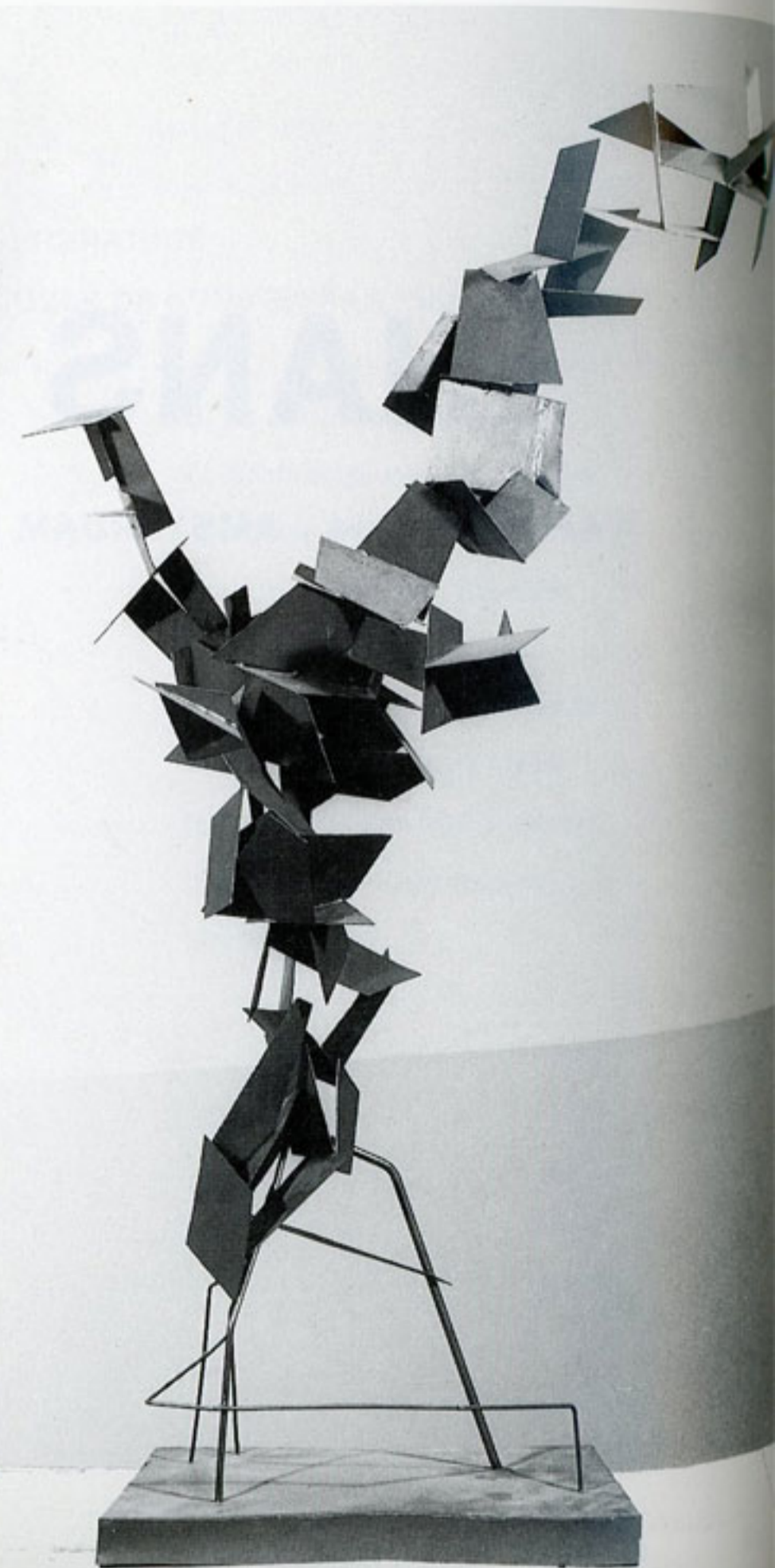


■ 102 ■

Hans Ittmann,
Zonder titel,
zonder jaar
ijzer, 40 x 30 cm.
Kunsthandel
De Hoog B.V.,
Bergen op Zoom

■ 103 ■

Hans Ittmann,
Zonder titel,
zonder jaar
ijzerplaat- en draad,
112,3 x 35 x 23 cm.
Rijksdienst
Beeldende Kunst,
Den Haag



*Kleurruimten op de
tentoonstelling* (Van boven naar
beneden: Kho
Kleur in het Liang Ie,
Stedelijk Museum in Armando,
Amsterdam, 1958 Strijbosch)

