



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Mon cher ami ... Lieber Does ... Theo Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde

Tuijn, M.I.

Publication date

2003

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Tuijn, M. I. (2003). *Mon cher ami ... Lieber Does ... Theo Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Deel 1

Hoofdstuk 3

Reilen en zeilen van de avant-garde

*Men moet het toch weten, eens en voor altijd, dat Dada geen onderneming is om wederzijds reclame te maken ...*¹

Tzara schreef het zo nobel aan Van Doesburg. En alle andere kunstenaars uit Van Doesburgs kennissenkring zouden onderstrepen dat reclame, propaganda en verkoop niet bovenaan hun agenda stonden. Op de plaats van 'dada' kan in bovenstaand citaat willekeurig welke andere avant-gardebeweging worden ingevuld. Toch bestaat een groot deel van de in dit boek verzamelde briefwisselingen uit zaken die met de avant-garde als onderneming te maken hebben. Het instrumentarium dat Van Doesburg en zijn collega-avant-gardisten konden benutten om in die onderneming goed te kunnen functioneren bestond uit verschillende onderdelen. Daarvan zijn er in het vorige hoofdstuk al een aantal behandeld. In dit hoofdstuk komen achtereenvolgens de uitwisseling van diensten, het gebruikte vocabulaire, de politieke voorkeuren, de kunstpubliciteit en de kunstenaarsverenigingen aan bod. Ik heb voorbeelden gebruikt uit briefwisselingen uit het gehele Van Doesburg-archief, niet alleen uit de vier die in dit boek zijn opgenomen.

3.1 Dienst en wederdienst

Het is moeilijk om de vinger te leggen op de precieze redenen waarom iemand werd gezien als lid van de 'club' van progressieve kunstenaars waar Van Doesburg toe behoorde. Wat deze avant-gardisten samenbond, was allereerst de gezamenlijke ideologie of theorie, alhoewel die meestal zeer diffuus bleef. Maar als aan die basisvoorwaarde was voldaan, draaide het in de praktijk vaak om persoonlijke sympathieën en aversies. Of iemand goede connecties had of veel geld had, speelde ook mee in de afwegingen. De juiste instelling en de vraag of een persoon de goede gedragscodes volgde, de 'moderne levenshouding' had, waren soms nog van groter belang dan de kwaliteit van het werk dat hij of zij maakte. Alhoewel die kwaliteit natuurlijk wel zwaar mee werd gewogen bij de acceptatie door collega-kunstenaars. Smeerolie in de machinerie van het avant-gardenetwerk was de uitwisseling van vriendendiensten. Materiaal als foto's, teksten, en kunstwerken, informatie en adressen van contactpersonen werden naarstig geruild.

De in dit boek bijeengebrachte brieven bestaan voor een substantieel deel uit de uitwisseling van diensten. De uitwisselingen variëren van Van Doesburgs sturen van informatie over uitgevers aan Tzara en aan Archipenko, tot zijn polsen van kunstverenigingen over tentoonstellingsmogelijkheden voor Archipenko en Prampolini. Van Van Doesburgs doorsturen van foto's van Archipenko's werk aan hoofdredacteur van het blad Der Sturm Herwarth Walden, tot zijn zoektocht naar geld voor Richters en Eggelings filmexperimenten. Van Prampolini's opsturen van informatie over treinprijzen, tot diens zending van muziek van futuristische componisten aan Nelly van Moorsel. Over Tzara's lijstje met adressen van medestanders, dat Van Doesburg dom genoeg in de trein had laten liggen, werd tot vervelens toe gezeurd.

Bij de bestudering van sociale netwerken ligt, zoals al eerder gezegd, de nadruk op zakelijke afwegingen van kosten en baten. De bereidheid tot het verlenen van hulp hangt af van de mate waarin de een in de schuld staat bij de ander en van de verwachtingen over de toekomstige

¹ *Il faut tout de même qu'on la sache, une fois pour toutes, que Dada n'est pas une entreprise de réclame mutuelle.* Brief Tristan Tzara aan Theo van Doesburg, Parijs, 27 juni 1921. De gehele brief is afgedrukt in het zevende hoofdstuk van dit boek. Voor editieprincipes, ook van in de tekst geciteerde fragmenten, zie het vijfde hoofdstuk van dit boek.

behoefte aan hulp van de ander. Tussen alle leden van een netwerk zijn in principe transactiemogelijkheden. Sommige transacties kunnen rechtstreeks plaatsvinden, voor andere zijn tussenpersonen nodig.² Van Doesburg trad vaak als tussenpersoon op. Zijn 'wisselgeld', een symbolisch kapitaal, bestond uit vele onderdelen, waarvan een groot aantal in het vorige hoofdstuk uitgebreid behandeld zijn. Dat waren bijvoorbeeld zijn kunstproductie, zijn uitgebreide kennissenkring, zijn ideeën, zijn taalgebruik, zijn smaak en zijn persoonlijkheid. Toch zal ik op sommige onderdelen daarvan ook in dit hoofdstuk nog ingaan, bijvoorbeeld op zijn talent de juiste terminologie te gebruiken, het uitdragen van zijn politieke overtuiging, zijn rol als criticus en redacteur, het gebruik van tijdschriften, de organisatie van tentoonstellingen, de bereidheid lezingen te houden, zijn betrokkenheid bij het oprichten van verschillende verenigingen en zijn rol in de wisselende allianties binnen de groepen waaraan hij zich verbond.

3.2 Terminologie en idealen, een spel met woorden?

De terminologie, het gebruik van bepaalde woorden in de brieven, is belangrijk. Door de keuze voor bepaalde woorden kon men aangeven uit het juiste hout gesneden te zijn. Bij het leggen van contacten was dit als eerste visitekaartje uiteraard van groot belang. Opvallend in de correspondentie is het veelvuldige gebruik van woorden als *modern*, *nieuw* en *avant-garde*, zonder dat deze begrippen gespecificeerd werden. De briefschrijvers zaten er midden in en hadden geen specificatie nodig; voor een latere onderzoeker is dat soms een groot gemis. Maar wellicht was het ook voor de correspondenten niet altijd duidelijk wat precies bedoeld werd. In een brief van Archipenko aan Van Doesburg van april 1918 werden de woorden 'modern' en 'nieuw' ongespecificeerd gebruikt. Hij schreef: *Uw boek had veel succes bij de kenners van de moderne kunst en het is erg betreurenswaardig dat er maar zo weinig boeken in dit genre worden gemaakt.* En later in dezelfde brief: *Ik wil uw vrienden, de kunstenaars, die nieuwe opvattingen van schoonheid en artistieke waarheid in het leven zoeken, mijn diepe en vriendschappelijke sympathie overbrengen.*³ En Prampolini schreef in april 1921: *Ik hou erg van uw kunst en uw geest in de kunst. We zijn de vernieuwers van de nieuwe geest.*⁴ Het gebruik van met opzet vaag gehouden termen had een groot voordeel: het kon dienen om de groep geestverwanten in eerste instantie zo groot mogelijk te houden. Er werd vaak gerefereerd aan een verder niet gespecificeerd 'wij-gevoel'. Zo schreef de Noorse schilder Thorwald Helleesen aan Van Doesburg in september 1921: *De 'Salon d'Automne' komt eraan, maar die is niet interessant voor ons anderen.*⁵ En de Vlaamse kubiste Marthe Donas (1885-1967) schreef Van Doesburg in september 1920: *Ik geloof dat hij [de schrijver Douglas Goldring] niet veel vooruit is gegaan in de moderne kunst.* En later in dezelfde brief: *In de moderne kunst zijn het Mondriaan en u die ik het meest waardeer.*⁶ Frappant is dat de briefschrijvers bij het roddelen over andere kunstenaars nog het meest specifiek waren: de

² W. Jansen en G.I.H. van den Wittenboer (red.), *Sociale netwerken en hun invloed*. Meppel/Amsterdam 1992. p. 43.

³ *Votre livre a eu beaucoup de succès parmi les connaisseurs de l'art moderne et il est bien regrettable qu'on fait si peu de livres dans ce genre.* en *J'exprime à vos amis, les artistes, qui cherchent des nouvelles conceptions de beauté et de vérité artistique de la vie, ma profonde et amicale sympathie.* Brief Archipenko aan Van Doesburg, 15 april 1918. De brief is volledig afgedrukt in hoofdstuk zes.

⁴ *J'aime beaucoup la vôtre art et votre esprit dans l'art. Nous sommes le renouveleur[?] =renovateurs] de l'esprit nuveaux[?] - nouveau].* Prampolini aan Van Doesburg, 22 april 1921. De brief is volledig afgedrukt in het negende hoofdstuk van dit boek.

⁵ *Le salon d'automne va arriver, mais sans interet pour nous autres.* Brief Helleesen aan Van Doesburg, 20 september 1921. VDA, doss. 84.

⁶ *Je crois qu'il [Douglas Goldring] n'a pas beaucoup évolué dans l'art moderne en later in dezelfde brief: Dans l'art moderne c'est Mondriaan et vous que j'approuve le plus.* Brief Donas aan Van Doesburg, 16 september 1920. VDA, doss. 56.

afkeuring of goedkeuring van specifieke andere individuen bepaalde duidelijk de grenzen van de groep van geestverwanten, en benadrukte de band met de gesprekspartner op dat moment. Van Doesburg was zich sterk bewust van de verschillende betekenissen die men aan dezelfde woorden kon toekennen. In zijn lezing 'Tot Stijl' (1921) zei hij bijvoorbeeld dat het hem was opgevallen: *hoevele vergissingen en misvattingen er gedurig ontstaan zijn door het hechten van verschillende of geheel tegengestelde begrippen aan een en hetzelfde woord [...].* Hij duidde daarmee zelf op het woord *kunst* dat voor hem een geheel nieuwe inhoud had. Tegelijkertijd deed hij in brieven aan zijn geestverwanten geen moeite om zijn eigen begrippen te specificeren of uit te leggen, net zo min als zij dat voor hem deden. In een brief aan Mondriaan schreef de beeldhouwer en schilder Georges Vantongerloo: *Wat van Doesburg betreft [...] hij gebruikt dezelfde woorden om totaal andere dingen mee te zeggen, wat het absurde als resultaat heeft.*⁷

Ik ben het geheel met Craig Eliason eens waar hij stelt dat de betekenis van de exacte benaming van bewegingen als dada en constructivisme waarschijnlijk nooit precies vaststond, maar dat kunstenaars, schrijvers en critici de begrippen telkens de ene en dan weer de andere kant op konden uittrekken. De invloed van Van Doesburg en zijn gesprekspartners zelf op dat schuivende begrippenapparaat, door hun kunstproductie en hun taalgebruik, is een interessant element.⁸

De verschillen in taalgebruik waren natuurlijk eveneens sterk afhankelijk van de gesprekspartner. Tegenover zijn goede vriend de salonsocialist Kok benadrukte Van Doesburg zijn idealisme. Tegenover dadavoorman Tzara dikte hij juist zijn speelsheid en rebellie aan. Tegenover Section d'Or-bestuurslid Archipenko beklemtoonde hij zijn sympathie voor het kubisme.⁹ Tegenover de fatsoenlijke schoenmaker en filosoof Evert Rinsema schreef hij aanvankelijk niets over zijn buitenechtelijke relatie met de veel jongere Nelly van Moorsel.

Deze strategie was effectief. In de briefwisseling met de kunsthandelaar Léonce Rosenberg,¹⁰ die in eerste instantie geen 'maatje' van Van Doesburg was, slaagde hij er bijvoorbeeld uitstekend in om de goede toon aan te slaan. Hij overtuigde Rosenberg ervan dat ze geestverwanten waren en een soortgelijke collectieve monumentale stijl nastreefden, zonder zijn eigen keuze voor abstractie te specificeren.¹¹ Van Doesburgs directe doel werd daarmee bereikt: Rosenberg gaf hem en de andere Stijl-architecten de opdracht om een huis voor hem te ontwerpen. Dit resulteerde in de inmiddels beroemde architectuurtentoonstelling in 1923, een prachtig visitekaartje voor Van Doesburg en De Stijl in Parijs. Jammer genoeg voor Van Doesburg kwam er verder niets van de bouwopdracht terecht.

⁷ Zie M. Le Pommeré, *L'œuvre de Jean Gorin*, Zürich 1985. Citeert brief Vantongerloo aan Mondriaan, na maart 1926 te dateren: *Quant à Van Doesburg, soit dit en passant, il use les même mots pour dire des choses toutes différentes ce qui a l'absurde comme resultat (voir le no 19 de Vouloir 'Vers un art elementaire')*.

⁸ Craig Eliason (Rutgers University, N.J.), *The Dialectic of Dada and Constructivism: Theo van Doesburg and the Dadaists, 1920-1930*, New Brunswick N.J. 2002, p. 23.

⁹ Op de vereniging La Section d'Or zal ik nog uitgebreid ingaan.

¹⁰ Over Léonce Rosenberg, die ondanks een soort idealistische gedrevenheid in tegenstelling tot zijn broer Paul geen gelukkige hand had in de keuze van 'zijn' moderne kunstenaars, zie Peter Watson, *From Manet to Manhattan*, New York 1992, pp. 208, 210-212 en 219.

¹¹ Zie Nicolette Gast, 'De blik naar het zuiden', in *De vervolgjaren van De Stijl*, p. 165, over de briefwisseling Rosenberg-Van Doesburg.

3.3 Politiek links

Er is sprake van een specifiek woordgebruik bij deze kunstenaars, met name van een 'linkse' manier van spreken en denken, in de jaren 1917-1922 vooral geïnspireerd door de Russische Revolutie.¹² De antiburgerlijkheid van de avant-gardekunstenaars paste bij de marxistische kritiek op de kapitalistische burgerij. Maar het was niet alleen de traditionele band tussen avant-garde en linkse politieke ideeën die hierbij een rol speelde.¹³ Het internationalisme van de arbeidersbeweging sprak de avant-gardisten sterk aan. Toch was de concrete betrokkenheid van de vooruitstrevende kunstenaars bij de arbeidersbeweging in Nederland niet al te groot. Noch was er andersom sprake van grote liefde van de arbeidersbeweging voor de vooruitstrevende, laat staan voor de abstracte kunst. Al eerder is gesproken over het beeld van de avant-gardist als strateeg, een woord dat met veldslagen en oorlog in verband wordt gebracht. De avant-gardisten gebruikten dit soort strijdvaardige kreten vaak.¹⁴ Men schreef over *in verbinding staan met alle jonge avant-gardestrijdkrachten in de wereld*¹⁵; *het is hoog tijd dat alle radicale lui in het geweer geroepen worden*¹⁶; *iets snel publiceren om het te gebruiken bij de "aanvallen"*¹⁷; *dapper de strijd voeren*¹⁸; *ik doe wat ik moet doen als soldaat van het (zeer kleine) leger van het moderne*.¹⁹ Gezien in het licht van de nog rauwe wonden van de Eerste Wereldoorlog waren dit zeker geen neutrale formules.

De februarirevolutie in 1917 in Sint-Petersburg was voor Van Doesburg aanleiding voor groot enthousiasme. *Beste Vriend en medestrijder!* noemde hij Kok, die kennelijk een fervent (theoretisch) voorstander van de revolutie was.²⁰ Troelstra's poging om in november 1918 in navolging van Rusland en Duitsland ook in Nederland een revolutie uit te laten breken was mislukt. Toch was Van Doesburg in het voorjaar van 1920 nog zeer hoopvol dat de *eindrevolutie der volkeren* alles in Europa ten goede zou veranderen.²¹ Dat blijkt uit citaten uit zijn brieven aan Oud: *Het gaat prachtig met de revolutie! Nog maar enkele maanden en de rotzooi gaat hier ook onderste boven*.²² En een maand later: *Als er in Leiden revolutie komt -*

¹² Zie ook Maarten Doorman, *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*, Maastricht 1994, p. 193; In *De Stijl* gebruikten men een revolutionair jargon waarin het pathos van het communistisch manifest nagalmt, een geluid dat in veel avant-gardepamfletten opklinkt.

¹³ Onder de neo-impressionisten en symbolisten waren veel anarchisten. In Nederland is Thorn Pricker een goed voorbeeld. In Frankrijk hadden voorlopers van symbolisme als Baudelaire en Rimbaud, en belangrijke symbolisten als Verlaine en Mallarmé anarchistische sympathieën, zo ook Pissarro. Zie Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe*, Londen 1970, p. 229.

¹⁴ Zie ook Hubert van den Berg en Gillis Dorleijn (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, [z.p.] 2002, p. 6. Zij wijzen daar onder andere op de militaire connotatie van woorden als *revue*, dat wapenschouw betekende (vergelijk Van Doesburgs rubriek 'Revue der Avant-garde' in het tijdschrift *Het Getij*) en *manifest*, dat bijvoorbeeld werd gebruikt voor de verklaring van een vorst aan het begin van een oorlog.

¹⁵ Brief Mario Dessy (redacteur van het Italiaanse blad *Poesia*) aan Van Doesburg, 3 september 1920, VDA, doss. 51: *je desir beaucoup me tenir en communication avec toutes les jeunes forces d'avant-garde du monde*.

¹⁶ Brief Van Doesburg aan Oud, 21 juni 1921, FC, inv. nr 1972-A.545.

¹⁷ Brief Hans Richter aan Van Doesburg, 17 september 1921: *Pour nous c'était naturellement le plus agréable de les avoir vite imprimé à cause de nos "attaques"*. De gehele brief is afgedrukt in het achtste hoofdstuk.

¹⁸ Brief Thorvald Hellesen aan Van Doesburg, 20 september 1921: *Je me rejoue d'entendre que vous menez courageusement la bataille la bas et ça m'intéressera vivement de voir des reproductions de vos oeuvres récentes*. VDA, doss. 84.

¹⁹ Brief El Lissitzky aan de schrijfster Til Brugman, 13 mei 1924, afgedrukt in Carel Blokkamp, 'Liebe Tilitil. Brieven van El Lissitzky en Kurt Schwitters aan Til Brugman, 1923-1926', *Jong Holland* 13 (1997) 1, pp. 32-46, p. 46: *ich thue nur dass was ich verpflichtet bin als Soldat der Armee (sehr kleiner) des Modernen*.

²⁰ Brief Van Doesburg aan Kok, 14 juli 1917, VDA, doss. 2202.

²¹ Brief Van Doesburg aan Oud, 4 mei 1920, FC, inv. nr 1972-A.518: *Ik schreef toch dat alles moet samenkomen in de eindrevolutie der volkeren*.

²² Brief Van Doesburg aan Oud, 28 maart 1920, FC, inv. nr 1972-A.515.

't is te hopen - ga ik direct naar die brouwersche hoopen'²³ - genoeg materie om er 1000 politie-agenten mee dood te gooien.²⁴ Ook Hans Richter gebruikte revolutionair jargon. Dat blijkt uit de al eerder geciteerde brief over Moholy-Nagy, waar hij termen als *internationale Kampfu[nd] Arbeitsgemeinschaft* en als *Kamerad kann man ihn nicht abweisen* gebruikte.²⁵ De precieze aard van Van Doesburgs politieke overtuiging bleef wat vaag, hij sloot zich bijvoorbeeld nooit bij een politieke partij aan. Hij schreef echter aan zijn Friese vriend Evert Rinsema op 3 augustus 1920: *Ik geloof trouwens dat jij, Mondriaan en ik meer anarchistisch dan communistisch voelen. Het Communisme ontaardt bij sommigen zoo gauw in een onverdraagzaam gezagvoeren. Daarbij begrijpen zij niet dat het comm: slechts middel is en geen doel. Doel is de bevrijding van de collectieve persoonlijkheid van de massa.*²⁶ Het hier door hem beleden anarchisme is een symbolistische erfenis. In Nederland vertegenwoordigden de kunstenaars Jan Toorop en Johan Thorn Pricker een tijdlang, ieder op zeer eigen wijze, het anarchisme.²⁷

Over de rol van de moderne kunst in de communistische maatschappij had Van Doesburg door zijn contacten met Oost-Europeanen al snel goede informatie en uitgesproken ideeën. Klassenbewustzijn en vooral bewustmaking van de massa zijn belangrijke ingrediënten in het volgende brieffragment: *door een Hongaar Bortnyk,*²⁸ *die hier naar Weimar kwam, ben ik tot het inzicht gekomen, dat een internationale solidariteit noodzakelijk is. Hij vertelde mij de toestand destijds in Hongarije, waar de moderne kunstenaars de grootste tegenkanting hadden van de zijde der kommunistische leiders, daar deze juist de oude voorstellingskunst met humanistische of liever socialistische tendenz eischen. De kunstenaars moeten zich daar tegen wapenen, niet door zich bij de leiders aan te sluiten, maar door te bewijzen voor de massa, dat de nieuwe maatschappij slechts die kunst nodig heeft, die klaar, wet-matig en gezond is, terwijl zij gewezen moet worden op het ongezonde der kunst der bourgeoisie. In de nieuwe komende maatschappij moet het volk onze arbeid eischen.: m.a.w. wij moeten een aandeel hebben in het volk en het volk een aandeel aan ons. Zoo alleen kan de moderne kunst zegevieren. Om dit te bevechten is strijd noodwendig en deze strijd tegen de verkeerde voorlichting van het volk moet door de kunstenaars zelf gevoerd worden.*²⁹ De omslag van verheerlijking van de abstracte kunst door de communistische leiders naar uiteindelijk zelfs vervolging van abstracte kunstenaars was in 1922 kennelijk al in gang gezet.³⁰ Van Doesburg zag in zowel dada als De Stijl mentaliteitsveranderende eigenschappen. Als de revolutie dan niet doorzette vanuit de arbeiders, dan maar vanuit de kunstenaars. Dit beschreef hij treffend in een brief aan Kok: *En ik ben er zeker van, dat in een goed opgeloste omgeving de morele waarde der mensen stijgen moet. - Toch heb ik ook bij die dadaïstische avonden iets dergelijks kunnen bespeuren, maar heel anders. Dada, maakt de psyche los, vrij, open.*³¹ Dit komt dicht in de buurt van een omschrijving van Van Doesburgs streven in zijn

²³ Hij bedoelt een bankgebouw, ontworpen door de architect en beeldhouwer W.C. Brouwer (die ook de wijk Marlot in Den Haag bouwde). Zie over deze laatste en zijn 'bouwaardewerk', dat vanaf begin jaren twintig alleen nog door traditionalistische architecten verkozen werd: Ype Koopmans, *Muurvast en gebeiteld*, Rotterdam 1997, pp. 147, 151-152.

²⁴ Brief Van Doesburg aan Oud, 25 april 1920, FC, inv. nr 1972-A.517.

²⁵ Brief Richter aan Van Doesburg, Berlijn, ongedateerd [na 8 oktober 1922, en voor 2 november 1922 te plaatsen]. De gehele brief is afgedrukt in het achtste hoofdstuk van dit boek.

²⁶ Brief Van Doesburg aan Rinsema, 3 augustus 1920, FC, inv. nr 1987-A.347. Afkortingen en vetgedrukte woorden zijn overgenomen van het origineel.

²⁷ Zie noot 13. Zie over politiek en filosofisch anarchisme ook cat. tent. *Kunstenaars der idee, symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1978.

²⁸ Sandor Bortnyk (1893-1976).

²⁹ Brief van Van Doesburg aan Kok, 18 september 1922, VDA, doss. 2205.

³⁰ Zie noot 124 hieronder.

³¹ Brief Van Doesburg aan Kok, 20 november 1922 (VDA, doss. 2205), geschreven na een korte serie dada-avonden in Duitsland, gehouden met Nelly, Schwitters, Hausmann, Tzara en Arp.

meest idealistische buien: de kunst zou de mensheid kunnen veranderen. Zo'n utopisch doel hangt samen met zijn anarchistische en communistische sympathieën. Tegelijk zijn die linkse sympathieën weer onderdeel van zijn symbolisch kapitaal.

Uit de voorgaande voorbeelden zou men een sterke verbondenheid van artistieke en politieke doelen kunnen afleiden.³² Het is illustratief voor de manier waarop Van Doesburg verschillende strategieën simultaan en serieel uitprobeerde om de moderne kunst die hij voorstond te laten zegevieren, dat hij in april 1923 een kort artikel schreef met de titel 'Antitendenzkunst. (Een antwoord op den vraag: 'Moet de nieuwe kunst de massa dienen?')'.³³ Van Doesburg verzette zich hierin tegen kunst voor een bepaalde klasse.³⁴ *Kunst is ver verheven boven klassenonderscheid van proletariaat of bourgeoisie [...] Haar doel is de rijpe mensch, niet de proletariër of de burger [...] Zij ontwikkelt krachten die sterk genoeg zijn de geheele kultuur te beïnvloeden, in plaats van door sociale verhoudingen beïnvloed te worden. [...] Hij benadrukte in dit artikel geen kunst te willen maken die speciaal op arbeiders gericht was. Maar hij vond wel dat vooral tegen de bourgeoisie gestreden moest worden. De kunst en de nieuwe levensorde moesten volledig veranderen. Hoe dat moest worden aangepakt, vermeldde hij niet. Dat past in de lijn van het algemene, maar vage, verzet tegen de bourgeoisie door veel avant-gardisten, waarover in dit boek al eerder geschreven is. Het communisme noemde hij in het artikel burgerlijkheid in andere vorm, en de proletariërs bootsten volgens hem slechts de burgerlijke cultuur na.*

De weg van het politieke engagement met de arbeiders, die hij sinds 1917 in *De Stijl* had gepropageerd, leek Van Doesburg na het mislukken van de Konstruktivistische Internationale (1922) onbegaanbaar. Daarom nam hij met het artikel 'Antitendenzkunst' publiekelijk afstand van zijn eerdere standpunt. Hij meende zichzelf daardoor de mogelijkheid te geven om een andere weg in te slaan, die wellicht wel tot het doorbreken van de Stijl-kunst zou leiden. De kwestie werd onder de Stijl-kunstenaren al veel eerder besproken. Kok schreef in oktober 1919 aan Oud: [eerst] *dient er uitgemaakt te worden of het maandblad De Stijl in de eerste plaats een blad voor beeldende kunst of in de eerste plaats voor politiek [is]*.³⁵ Kok, Oud en Van Doesburg vonden dat de kunst hun eerste interesse was en dat die niet ondergeschikt kon zijn aan politiek. Ze sloten daarmee in feite aan bij het elitaire l'art pour l'art principe. Uit een brief aan Kok van september 1922 blijkt opnieuw hoe Van Doesburg de politiek eerder als instrument voor het bevorderen van de kunst zag dan andersom: *Binnen kort kunnen we een macht vormen die hare eischen stellen kan en ik denk dat in dezen vorm alle "uitgewekenen" v't Hoff, Beekman, v/d Leek enz met ons meê zullen gaan. Vergeet niet dat deze lui de zaak heel anders zien nl. het kommunisme als ideaal princip, terwijl voor ons de vraag rein-taktisch is. Bij hen was het er om te doen de kunst aan het kommunisme ondergeschikt te maken, bij ons de consequenties der nieuwe kunst dóór te zetten en daarvoor een vasten steun in de massa te krijgen. Door dezen nieuwen strijdvraag is mij een nieuwen opgave gesteld, nl. voordrachten en demonstraties voor het volk te houden. Het eenige gevaar*

³² Zie ook het artikel van Francis Haskell. 'Art and the language of politics', *Journal of European Studies* 4 (1974), pp. 215-232 voor een relativisering van het gebruik van politieke terminologie. Met name op pp. 221-222 en p. 232 draagt Haskell overtuigende voorbeelden aan van op niets gebaseerde veronderstelde analogieën van politieke en artistieke ideeën. Deze werden overigens net zo goed door de kunstenaars zelf als door hun critici gebruikt.

³³ *De Stijl* 6 (april 1923) 2, pp. 17-19.

³⁴ Van Doesburg heeft zich zeer in het onderwerp verdiept. In zijn bibliotheek bevinden zich minstens twaalf publicaties over kunst en revolutie, onder meer werken van Lenin en Lunatcharsky en een boek van R. Steiner, *Die Kernpunkte der sozialen Frage*, Stuttgart 1920 waarin Van Doesburg met potloodstrepen markeringen heeft gemaakt bij passages over het proletariaat, over klassen en mensen die over het proletariaat denken in plaats van met hen.

³⁵ Brief Kok aan Oud, 19 oktober 1919, geciteerd door Ger Harmsen in zijn artikel 'De Stijl en de Russische revolutie' in cat. tent. *De Stijl 1917-1931*. Amsterdam (Stedelijk Museum) / Otterlo (Museum Krölller-Müller) 1982, pp. 47-48.

dat daarbij in aanmerking genomen moet worden is: de waarschijnlijkheid dat het *volk* de kunst der bourgeoisie nog te zeer eerbiedigt en aanhangt. Maar dan moeten we het volk onder het oog weten te brengen, dat ze daarmee de gevoelens der bourgeoisie bestendigt en helpt voortplanten, dat ze, door de oude voorstellingskunst aan te hangen de bourgeoisie in haar positie versterkt.³⁶ Van Doesburgs houding kan als representatief worden gezien voor veel avant-gardekunstenaars. Ze waren vaak politiek radicaal, maar hun trouw aan onconventionele esthetische waarden was sterker dan hun politieke trouw. Ze wilden in de meeste gevallen de kunst niet voor de politiek opofferen.³⁷

3.4 Kunstpubliciteit

Een ander belangrijk onderdeel van Van Doesburgs symbolische kapitaal was zijn werk als criticus en redacteur. Hij had daardoor een machtspositie ten opzichte van andere kunstenaars. Tijdschriften en andere onderdelen van de publiciteit werden een belangrijk instrument voor het functioneren van moderne kunstenaars. In de bestaande tijdschriften schreven voornamelijk critici die aan oudere kunststromingen aandacht gaven. De pogingen van avant-gardekunstenaars in de jaren twintig om een deel van de kunstpubliciteit voor zich op te eisen, passen in het patroon dat de gevestigde orde steeds door een lichte nieuwkomers wordt aangevallen.³⁸ En in de kunstwereld van het interbellum volgden de rivaliserende bewegingen elkaar met korte tussenpozen op. Steeds was dus nieuwe ruimte nodig om de nieuwe denkbeelden en kunstwerken te publiceren.

Ze gingen het liefst buiten de gearriveerde kunsthandelaars en meer behoudende critici om, die de publiciteit grotendeels beheersten. Die kunsthandelaars en critici hadden er immers geen belang bij om vooralsnog onverkoopte en onbekende werken aan te bieden en bekendheid te geven. Zolang dat het geval was, werden ze door de avant-gardisten geminacht. Op het moment dat er een kans bestond om wel via een kunsthandelaar bekendheid te verwerven, werd de minachting voor de bourgeoisiehandelaar aan de kant geschoven.³⁹ Dat was het geval bij het contact tussen Van Doesburg en de galeriehouder Léonce Rosenberg in de jaren 1920-1923.

Een uitzonderingspositie was in dit verband weggelegd voor dichters-critici die optraden als voorvechters van het kubisme, zoals Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars. In het geval van De Stijl vervulden Van Doesburg zelf en in mindere mate Antony Kok die rol.⁴⁰ Zij

³⁶ Brief Van Doesburg aan Kok, 18 september 1922. (op. cit. noot 29).

³⁷ Dit is een opvatting die ook al bij romantici en symbolisten (*l'art pour l'art*) voorkwam. De kunst was belangrijker dan al het andere. Zie Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940-1985*. Chicago 1987, pp. 13 en 43. Zie ook Theda Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society 1900-1925*. New York 1976, pp. 207-208.

Zie ook Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906). Parijs 1997. Pierre Bourdieu refereerde vaak aan de studie van Cassagne. In zijn conclusie (p. 393) stelde Cassagne over de logica van de kunstenaars die hij bestudeerde: *L'Esprit de logique et les déductions rigoureuses ne sont pas, en général, le fait des artistes. Ils procèdent plutôt intuitives, par vues fragmentaires plus ou moins cohérentes, et quand il leur arrive de s'arrêter à des théories absolues, l'instinct esthétique intervient le plus souvent.* [...] Deze stelling gaat ook op voor Van Doesburg en zijn tijdgenoten.

³⁸ Zie P. Bourdieu, 'Quelques propriétés des champs', *Questions de sociologie*, 1980 (voordracht 1976). Ik heb de vertaling 'Enkele eigenschappen van velden' gebruikt, in: D. Pels (red.), *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989, pp. 171-178. De hier gebruikte uitspraak staat op p. 171. Bourdieu is zeker niet de enige die dit proces beschrijft. Zie o.a. Thomas Kuhn, *The structure of scientific revolutions*. Chicago 1962 (3de druk 1996); White en White, *Canvases and Careers*, z.p. 1965; Doorman (op. cit. noot 12), m.n. pp. 109-110, 114.

³⁹ Zie Peter Gay, *Pleasure Wars. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud (Vol. V)*. New York en Londen 1998.

⁴⁰ Guillaume Apollinaire (1880-1918) en Jacob wierpen zich al vroeg in de jaren tien op als propagandisten en voorvechters van het kubisme. Cendrars heeft zich pas later actief ingezet voor de kubisten. Hij maakte een gedicht over een werk van Archipenko dat in verschillende avant-gardetijdschriften verscheen. Antony Kok

hadden immers een gemeenschappelijk belang met de nieuwe kunstenaars, zonder dat ze bij de gevestigde orde hoorden. Ze wilden samen met de schilders van 'hun' moderne beweging bekend worden en berichtten daarom positief over hen. Helaas hadden de dichters-critici die bij De Stijl betrokken waren, niet genoeg aanzien om hun kunstenaars bekendheid te geven. Om een eigen plek in de publiciteit te veroveren, richtten de avant-gardisten kunstenaarstijdschriften op. Ook riepen ze kunstenaarsverenigingen in het leven, die als belangrijkste taak hadden om tentoonstellingen te organiseren en de netwerken van de verschillende leden te combineren. Een geliefd middel om de aandacht van het grote publiek te trekken was het veroorzaken van een schandaal. Dat gebeurde meestal bij de opening van een tentoonstelling of met een manifestatie. De vele lezingen van Van Doesburg zijn een goed voorbeeld van een meer rechtstreekse en rustigere manier om het 'publiek' op te voeden en voor zich in te nemen. Zijn artikelen in niet speciaal op kunstenaars gerichte kranten en tijdschriften dienden datzelfde doel.

Een andere mogelijkheid om de bestaande structuren van redacteurs en uitgevers te omzeilen was het oprichten van een eigen uitgeverij, waar monografieën en tentoonstellingscatalogi konden worden gepubliceerd. Van Doesburgs Italiaanse contact, Enrico Prampolini heeft dit in de praktijk gebracht met zijn Casa d'arte in Rome. In feite deed Van Doesburg met zijn De Stijl-editie hetzelfde.⁴¹ Van Doesburg heeft geprobeerd gebruik te maken van Prampolini's uitgeverij bij het regisseren en presenteren van zijn eigen oeuvre en reputatie. Op de activiteiten van Prampolini's cultuurcentrum kom ik in het hoofdstuk over de correspondentie tussen Van Doesburg en Prampolini nog uitgebreid terug.

3.4.1 Tijdschriften

Al in de tweede helft van de achttiende eeuw ontstond in Europa een min of meer autonome kunstpubliciteit, dat wil zeggen gespecialiseerde tijdschriften over kunst, gericht op een breed publiek.⁴² Maar deze werd gedomineerd door kunsthandel, kunstcritiek, (kunsthistorici waren er in eerste instantie nog niet) en genootschappen van kunstliefhebbers, zelden door de kunstenaars zelf. Vlak na de Eerste Wereldoorlog werden zeer veel kunstenaarsinitiatieven op dit gebied ontplooid, alsof er iets goed moest worden gemaakt. Er moest als het ware een gat in de tijd worden opgevuld. De radicale vernieuwingen in de kunst die voor en tijdens de oorlog vooral in de beslotenheid van de ateliers waren uitgevoerd, werden na 1918 in het openbaar uitgedragen, onder andere door de oprichting van tijdschriften. Voor 1920 werd in Parijs de moderne kunst vooral verdedigd door schrijvers in de kunstbrieven van kranten of

heeft een artikel geschreven over de Nederlandse tentoonstelling van de Section d'Or, maar had kennelijk niet genoeg aanzien om het gepubliceerd te krijgen.

⁴¹ In de reeks die door Van Doesburgs als De Stijl-editie werd gepubliceerd, verschenen welgeteld twee publicaties. Een bundel aforismen van Evert Rinsema, getiteld 'Verzamelde volzinnen' verscheen in Leiden in 1920. Van Doesburgs eigen boekje 'Wat is dada?' verscheen in 1923 in Den Haag.

⁴² Met name in Duitsland en Italië verschenen al voor 1800 kunsttijdschriften, die meestal maar kort bestonden. Meer bekend zijn de negentiende-eeuwse voorbeelden *L'Artiste* (1831-1904), de *Gazette des Beaux Arts* (1859-) en *L'Art* (1875-1907) in Frankrijk, *The Art Journal* (1849-1911) in Engeland en de *Kunstkronek* (1840-1902) in Nederland. Zie voor een overzicht van kunsttijdschriften: Trevor Fawcett en Clive Phillpot (red.), *The art press. Two centuries of art magazines*, Londen 1976.

Toen de solotentoonstellingen opgang maakten in Frankrijk verschenen daarbij vaak publicaties van de kunstenaar of zijn medestanders (G. Courbet, *La Bataille réaliste*, 1855; Emile Zola, 'Une nouvelle manière en peinture: Edouard Manet', *Revue du XIX Siècle*, 1 januari 1867; de impressionisten, etc.), die als voorloper van de latere manifesten en kunstenaarstijdschriften gezien kunnen worden. Zie over de opkomst van retrospectieve tentoonstellingen van één kunstenaar: R. Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton N.J. 1994, pp. 107-125. Directe voorbeelden voor Van Doesburg kunnen *Der Blaue Reiter* (1912) en het tijdschrift *Der Sturm* zijn geweest.

literaire tijdschriften. in de jaren twintig ontstonden er steeds meer gespecialiseerde kunst- en cultuurtijdschriften in Parijs.⁴³

Het oprichten van een tijdschrift was voor avant-gardegroeperingen steeds een aantrekkelijke manier om in de openbaarheid te treden. In 1856 richtte de schrijver Edmond Duranty het tijdschrift Réalisme op.⁴⁴ Ook de symbolisten begonnen eigen tijdschriften om hun ideeën te publiceren. De tijdschriften verschenen altijd in kleine oplages, waren niet commercieel en hadden daardoor altijd maar een korte levensduur. Soms waren ze alleen bedoeld om programma's en manifesten te publiceren of een anthologie te geven van een nieuwe groepering.⁴⁵ Voor alle avant-gardegroeperingen waren politieke manifesten sinds de Franse Revolutie, met name het Communistisch Manifest uit 1848, een inspiratiebron. Dat is in veel gevallen in de vorm en de woordkeus van de manifesten terug te vinden.⁴⁶

Een kunstenaartijdschrift als De Stijl past in een lange rij van avant-gardeperiodieken zoals het Engelse tijdschrift Blast, Kurt Schwitters' blad Merz, het Italiaanse Valori Plastici, Richters blad G, het Hongaarse Ma, het Roemeense Contimporanul en vele andere, die alle in dezelfde periode verschenen.

Het oprichten van deze bladen kan worden opgevat als een poging om een tegenwicht tegen de bestaande publiciteit te bieden. De avant-gardekunstenaars konden zelf controle uitoefenen op de inhoud en de vorm en waren daardoor minder afhankelijk van de zittende kunstcritici.⁴⁷ De redacteurs van die tijdschriften namen vaak de financiële risico's op zich en investeerden er veel tijd en energie in. Maar het gaf hen een troefkaart in handen tegenover hun mede-avant-gardisten, omdat ze konden bepalen wie wel en wie niet aan bod kwam in hun tijdschrift.

3.4.1.1 De Stijl en Wendingen

Ter illustratie wil ik hier kort twee tijdschriften met elkaar vergelijken. Het ene is Van Doesburgs tijdschrift De Stijl. [afb. 19] Het andere is het door de Amsterdamse kunstvereniging Arti et Amicitiae uitgegeven blad Wendingen.⁴⁸ [afb. 20]

Er waren veel overeenkomsten tussen de twee tijdschriften. Beide werden bijvoorbeeld geleid door een flamboyante en visionaire hoofdredacteur, met dit verschil dat de architect H. Th. Wijdeveld eind 1924 bij Wendingen wegging, terwijl De Stijl voor Van Doesburg tot het einde toe een persoonlijk project was. Een belangrijke overeenkomst was de doelstelling: het bevorderen van de samenwerking van kunstenaars en architecten. De internationale oriëntatie was vergelijkbaar: zowel Wijdeveld als Van Doesburg hadden veel buitenlandse contacten en in beide bladen verschenen onvertaalde bijdragen in het Engels, Frans en Duits.⁴⁹ De vormgeving en typografie was bij beide sterk beïnvloed door de architect en vormgever Mathieu Lauweriks.⁵⁰ De twee tijdschriften verschenen daarnaast bijna gelijktijdig. De Stijl

⁴³ [Zie ook Europa 1913 red. Jan de Vries.] Voor Parijse tijdschriften in de jaren '20, zie cat. tent. L'Ecole de Paris 1904-1929. la part de l'Autre, Parijs (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) 2000/2001, pp. 388-393.

⁴⁴ Zie John Rewald, A History of Impressionism, New York 1946, p. 26.

⁴⁵ Zie Renato Poggioli, The theory of the Avant-garde, Harvard 1968, pp. 21-25.

⁴⁶ Zie voor een weergave van veel van deze manifesten: Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Gütersloh / Berlin / München 1964.

⁴⁷ Zie voor ideeën over kunstpubliciteit het hoofdstuk 'Zusammenfassung - mit einem Exkurs zur Gruppenstruktur des Stijl', uit Michael Schumacher, Avant-garde und Öffentlichkeit. Zur Soziologie der Künstlerzeitschrift am Beispiel von 'De Stijl' (diss.), Aken 1979 (pp. 300-320).

⁴⁸ Zie M.F. Le Coultre, E. Lupton en A.W. Purvis, cat. tent. Wendingen 1918-1932. Architectuur en vormgeving, Breda (Museum de Beyerd) 2001.

⁴⁹ Wendingen is zelfs nog even in verschillende talen verschenen, maar dat initiatief is mislukt doordat de abonnementenverkoop tegenviel en de distributie problemen opleverde.

⁵⁰ Het gebruik van een schreefloze letter in Wendingen, tot dan toe vooral voor advertenties gebruikt, was choquerend, het werd grof gevonden en niet passend bij een kunsttijdschrift. In De Stijl werd de schreefloze letter alleen op het omslag en in de kopregels toegepast, daarnaast waren alleen de 'Letterklankbeelden' van

van oktober 1917 tot januari 1932 (herdenkingsnummer).⁵¹ Het eerste nummer van Wendingen verscheen een paar maanden na het eerste van De Stijl, in januari 1918, het laatste nummer kwam uit in februari 1933. Ook de onregelmatige verschijning lijkt er bij beide tijdschriften bij te horen.⁵²

Maar de verschillen waren groter dan de overeenkomsten: Wendingen had naast een architect als hoofdredacteur een redactie die voornamelijk uit architecten bestond, terwijl bij de auteurs van De Stijl de schilders de overhand hadden en de redactie alleen door Van Doesburg werd gevoerd. Hoewel in Wendingen allerlei stromingen aan bod kwamen, was het toch vooral een spreekbuis van de architecten van de Amsterdamse school. De Stijl besteedde vooral aandacht aan kunstenaars die geometrisch-abstract werk maakten, aan constructivisme en dada. In Wendingen lag een grote nadruk op typografie en decoratie, samenhangend met de persoonlijke voorkeuren van Wijdeveld. De fascinatie voor kunst uit Nederlands-Indië en de associaties met theosofie en vrijmetselarij zijn daar eveneens op terug te voeren.

Van heel groot belang is het verschil dat Wendingen werd gesteund door Arti et Amicitiae, een eerbiedwaardige kunstvereniging, geworteld in de negentiende-eeuwse traditie, terwijl De Stijl zich afzette tegen de traditie van dit soort verenigingen.⁵³ Daarmee samenhangend verschilde de financiële situatie van de twee bladen hemelsbreed: Wendingen had een grote vaste afzetmarkt, gevormd door de 600 leden van Arti et Amicitiae, en zo'n 300 abonnementen van leeszalen, en daardoor financiële zekerheid. De oplage van Wendingen was daarom veel groter dan die van De Stijl, en het blad zag er prachtig en kostbaar uit.⁵⁴

Wijdeveld ontving een goed honorarium voor zijn werk.⁵⁵ Hoewel over Van Doesburgs financiële situatie zoals gezegd niet veel bekend is, staat wel vast dat hij zo nu en dan wat geld leende uit de kas van het blad, maar er nooit rijk van geworden is.

Wendingen werd geschreven voor de Nederlandse intelligentsia in het algemeen, wat onder andere blijkt uit de opzet in themanummers,⁵⁶ terwijl het woordgebruik en de onderwerpen van De Stijl vooral lijken te zijn gericht op een publiek van kunstenaars en ingewijden.

Opvallend is tenslotte dat Wendingen vierkant van formaat was en De Stijl rechthoekig.

Gezien Van Doesburgs voorliefde voor het vierkant zou je dat eerder andersom verwachten.⁵⁷

Bonset deels in schreeflose letter gedrukt. Zie Kees Broos, Mondriaan, De Stijl en de Nieuwe typografie. Amsterdam/Den Haag 1994.

⁵¹ Het laatste nummer dat Van Doesburg zelf verzorgde verscheen begin 1929 (De Stijl (serie XV) 87-89).

⁵² Wendingen verscheen vanaf het vierde nummer van 1919 consequent een paar maanden te laat. Jaargang 1922 werd helemaal geschrapt vanwege financiële problemen van de uitgever Wiessing. Aan de werkelijke verschijningsdata van De Stijl is bijlage I van dit boek gewijd.

⁵³ De eerbiedwaardige traditie van de vereniging belette haar leden niet om politiek vooruitstrevend te zijn: Staal en Wijdeveld waren overtuigde communisten en vanuit de vereniging kwam als een van de eerste een positief antwoord op een oproep van de Russische kunstcommissaris Lunatcharsky. Zie Manfred Bock e.a., Bouwkunst, Stijl, stedenbouw, Van Eesteren en de avant-garde. Rotterdam/Den Haag 2001, p. 57.

⁵⁴ Van Wendingen werden in het eerste jaar 650 exemplaren gedrukt, daarna steeds boven de 1000, met uitschieters naar 2400 en 1700. De precieze oplage van De Stijl is niet bekend, maar zal rond de 500 hebben geschommeld. Ter vergelijking: in 1930 was de oplage van het dagblad De Telegraaf 114.775, van het NRC 40.000 en van het katholieke De Tijd 6000. Deze laatste gegevens zijn afkomstig van Nel van Dijk (EUR) uit haar lezing op het symposium Het succes van de criticus. Amsterdam, 22 maart 2002.

⁵⁵ Aanvankelijk werd afgesproken f 1000,- per jaar te betalen m.i.v. 30 mei 1919, maar dit werd in oktober 1919 al verhoogd tot f 3000,-. Ter vergelijking: in 1930 verdiende Victor van Vriesland voor de redactie van de kunstrubriek bij het NRC f 4200,- per jaar; Werumeus Buning verdiende in 1935 in een vergelijkbare functie bij De Telegraaf f 6000,-, net zo veel als Ter Braak in 1933 bij Het Vaderland verdiende. Katholieke bladen betaalden veel slechter, het werd als een soort missiewerk gezien: Van Duinkerken verdiende bij De Tijd slechts f 720,- per jaar (voor de herkomst van deze gegevens, zie noot 54).

⁵⁶ Themanummers van Wendingen: 31 nummers over architectuur, tussen 1918 en 1925 vooral aan Amsterdamse school en verwante stromingen gewijd, 10 nummers beeldhouwkunst, 8 theater en dans, 6 grafische kunsten, 5 interieur, daarnaast themanummers over schelpen en kristallen en over personen als Frank Lloyd Wright, Toorop, Thom Pricker, Feininger, Koch en Willink. Geen aandacht voor Duits expressionisme of Frans kubisme.

Dit is terug te voeren op de problemen die drukkers hadden om een vierkant formaat af te drukken. De Stijl had geen geld om speciale behandeling af te dwingen, Wendingen wel. Dat de twee bladen, met name de beide hoofdredacteurs, concurrenten waren, blijkt uit de hatelijkheden over en weer. Dat geeft overigens aan dat ze elkaar voldoende serieus namen om als concurrent te gelden. Van Doesburg verweet Wijdeveld weinig consequent te zijn, hij maakte in brieven aan zijn vriend Antony Kok steeds grappen over de titel: "Wendingen". *De titel geeft al direct de houdingen van de redactie te kennen. "Wendingen" ... meedraaien ... Waarom niet "windwijzer", "Hagedis" of "De Slang"*.⁵⁸ Ook in het openbaar, in de rubriek Rondblik in De Stijl verweet hij de redactie met vele winden mee te waaien: *Het tijdschrift 'Windwijzer' dat reeds eenige jaren kapitalistisch-pretentief als orgaan van het genootschap 'Architectura' te Amsterdam verschijnt onder het pseudoniem 'Wendingen', welk pseudoniem den inhoud volkomen karakteriseert (motto you never can tell of zoo de wind waait waait mijn hoedje) [...]*.⁵⁹ Wijdeveld op zijn beurt was gepikeerd dat Van Doesburg niet aan zijn blad wilde meewerken. Hij gaf van zijn bezoek aan Van Doesburg in de herfst van 1917 zelfs jaren later nog een mooi gekleurd verslag: *[...] Hij zegde toe de samenwerking te overwegen. De volgende dag ontving ik een afwijzende brief, die ik nog steeds bezit. Later bleek dat hij, na die brief geschreven te hebben, naar de dichtstbijzijnde drukker was gerend en opdracht had gegeven voor een eigen publicatie. Enkele weken later verscheen het eerste nummer van De Stijl (oktober 1917) [...]*.⁶⁰ Deze versie van het verhaal is niet helemaal met de werkelijkheid in overeenstemming, omdat Van Doesburg al in mei 1917 aan Kok schreef: *Ik schiet op 't oogenblik flink op met mijn tijdschrift. Heb al een geschreven overeenkomst en bevestiging van mijn uitgever. [...] Het tijdschrift zal maandelijks verschijnen. Titel: De Stijl. Oplaat 1000 ex: Houtsneden, clichés, autotypieën. Formaat: vierkant. 16 pag druks*.⁶¹

De Stijl was een avant-gardeblad dat zich met name op een publiek van kunstenaars en ingewijden richtte. Wendingen werd, net als De Stijl, door zijn hoofdredacteur Wijdeveld als progressief gepresenteerd. Maar Wendingen was door zijn onderwerpskeuze, de steeds wisselende vormgeving van het omslag en de thematische opzet ook voor een breder publiek interessant. Toch overlapte het publiek van deze tijdschriften deels, getuige een uitspraak van de architect Jan Wils: *Wat keken wij uit naar elk volgend nummer van De Stijl en van Wendingen*.⁶²

⁵⁷ Wendingen mat 33 x 33 cm, geïnspireerd door Ver Sacrum van de Weense Sezession. De Stijl verscheen eerst in staand, daarna in oblong formaat, volgens Van Doesburg was dit om de leesbaarheid na het vouwen (voor verzending) te verhogen.

⁵⁸ Brief Van Doesburg aan Kok, 1 januari 1918, VDA, doss. 2203.

⁵⁹ 'Holland – Een wendingsche wending aanstaande', De Stijl 4 (1921) 6, pp. 87-88.

⁶⁰ Brief uit 1978 van Wijdeveld aan G. Fanelli, die een tentoonstelling over Wendingen voorbereidde, geciteerd in Le Coultre e.a. (op. cit. noot 48) p. 29.

⁶¹ Brief Van Doesburg aan Kok 19 mei 1917, VDA, doss. 2202. Hier blijkt nogmaals dat Van Doesburg De Stijl graag vierkant had willen hebben.

⁶² Uitspraak van Jan Wils uit 1967, geciteerd in cat. tent. Wendingen (op. cit. noot 48), p. 57. Een adresboekje van Van Doesburg, ongedateerd, maar waarschijnlijk uit 1923 stammend, waarin vermoedelijk vooral adressen van Stijl-abonnees staan, bevindt zich in het VDA, doss. 1455 (mf 383-384). Ook zijn er diverse lijsten (gedateerd 1922 en 1927) met abonnees, uitgesplitst naar particulieren, buitenlandse adressen, boekhandels, presentexemplaren, recensie-exemplaren, ruilabbonnementen en gratis nummers in VDA, doss. 826-830 (mf 150-152) De abonnees van Wendingen waren voornamelijk leden van Arti et Amicitiae. Een vergelijking tussen de ledenlijst van Arti et Amicitiae en de hierboven genoemde lijsten van Stijl-abonnees zou vermoedelijk meer overlappings opleveren. Ik heb geen tijd meer gehad om dit te onderzoeken.

3.4.2 Tentoonstellingen

Kunstenaarsverenigingen, waarop ik hieronder nog in zal gaan, waren van groot belang voor de organisatie van tentoonstellingen. Uiteindelijk was een tentoonstelling de gelegenheid om het werk te laten zien en eventueel te verkopen. De groepstentoonstelling kan daarbij gezien worden als bindmiddel van de avant-garde. In de negentiende eeuw waren de tentoonstellingen buiten de officiële Salons bijvoorbeeld voor de impressionisten een garantie voor meer sensatie en meer controverse, dus voor meer publiciteit. Het gaf bovendien de gelegenheid om aanspraak te maken op de historische betekenis van de groep, en om leiders en grondleggers aan te wijzen.⁶³ De groepstentoonstelling met geestverwanten was dus al bij de impressionisten belangrijk, maar bij de organisatie waren toch vaak kunsthandelaars betrokken.⁶⁴ De trend van het organiseren van tentoonstellingen van vernieuwende kunst in zaaltjes van kunsthandels vlak voor de Eerste Wereldoorlog werd erna voortgezet. De kunstenaars waren vaak financieel niet in staat om voor zichzelf alleen een hele expositieruimte af te huren, maar met meer kunstenaars samen konden de kosten gedeeld worden. Dat schiep de noodzaak zich (tijdelijk) onder een bepaalde vlag te scharen. In brieven van Mondriaan aan Van Doesburg uit juni 1920, over het onderlinge gekrakeel bij de Section d'Or, kwam aan de orde hoe vriendjespolitiek en zelfs het formaat van de werken een rol konden spelen bij de beslissing welke werken konden worden opgehangen op zo'n tentoonstelling. De hier genoemde afgunst is overigens niet specifiek voor de avant-garde, maar lijkt al in de klassieke Oudheid gebruikelijk in de kunstenaarswereld.⁶⁵ Uit een brief van Mondriaan van 1 juni 1920: *Hij [Hellesen] klaagde over de afgunst van de lui onder elkaar en vond 't jammer dat hij genoodzaakt was toch met hen te exposeeren. Hij heeft alleen kleine dingen gestuurd omdat de anderen vonden dat die groote te veel afbreuk aan 't hunne deden! Hoe vindt je 't? Dit blijft alles onder ons want ik weet niet of hij 't weten wil voor Survage enz.*⁶⁶

Van Doesburg speelde een belangrijke rol bij de reizende tentoonstelling van La Section d'Or in Nederland in 1920.⁶⁷ In de briefwisseling met Archipenko komt zijn bemoeienis uitgebreid

⁶³ Zie Jensen 1994 (op. cit. noot 42), pp. 91-92.

⁶⁴ Zie ook White en White 1965 (op. cit. noot 38), p. 151 en C. Stolwijk, Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw, Leiden 1998, p. 117 en p. 165. Vanaf 1884 hield de bekende Société des Indépendants tentoonstellingen. Later ontstonden overal dergelijke tentoonstellingsverenigingen, ook in Nederland. Ze waren in beginsel juryvrij. Op die verenigingen kom ik later nog uitgebreid terug.

⁶⁵ Zie bijvoorbeeld Ernst Kris en Otto Kurz, Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist (vertaling van Die Legende vom Künstler uit 1934), New Haven/London 1979, pp. 120-125; R. en M. Wittkower, Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists, New York/London 1963, pp. 240-252. Zie ook cat. tent. Van Gogh and Gauguin: the studio of the south, Chicago (Art Institute) / Amsterdam (Van Gogh Museum) 2002, waar een beeld wordt geschetst van de avant-garde en het geruzie in Parijs in de jaren 1886-1890.

⁶⁶ Brief Mondriaan aan Van Doesburg, 1 juni 1920, VDA, doss. 137.

⁶⁷ 'La Section d'Or' was de titel van een tentoonstelling van werk van voornamelijk kubistisch werkende schilders en beeldhouwers in de Galerie la Boétie in Parijs in 1912. De betreffende schilders ontmoetten elkaar in wisselende samenstelling in de ateliers van onder andere Jacques Villon en Albert Gleizes en in cafés als de Closerie des Lilas in Parijs. Van een hechte groep was geen sprake. Zie Richard V. West, Painters of the Section d'Or. The Alternatives to Cubism, Buffalo (Albright-Knox Art Gallery) 1967, p. 11. West beschrijft hoe critici en dichters als Apollinaire en Alexandre Mercereau zich voor het kubisme inspanden. Terwijl tegelijkertijd kleine groepjes schilders die elkaar ontmoetten in het atelier van Jacques Villon in Puteaux, in het atelier van Albert Gleizes in Courbevoie, in een café op de Place de l'Alma of op de dinsdagavonden van de schrijver Paul Fort in het café de Closerie des Lilas, langzamerhand de aandacht trokken van schilders met vergelijkbare interesses en zo een losjes in elkaar grijpende groep vormden. West noemt als concrete organisatoren van de bewuste tentoonstelling in de Galerie la Boétie de schilders Pierre Dumont, Jean Metzinger en Henry Valensi. Deelnemende schilders waren: Honoré Auclair, Alcide Le Beau, Marcel Duchamp, Pierre Dumont, André Dunoyer de Segonzac, Alexandra Exter, Roger de la Fresnaye, Demetrius Galanis, Albert Gleizes, Juan Gris, Rena Hassenberg (Irene Reno), Marie Laurencin, Fernand Léger, Sonia Lewiska, André Lhote, Jean Marchand, Louis Marcoussis, André Mare, Jean Metzinger, Luc-Albert Moreau, Francis Picabia, George Ribemont-

aan de orde. Bij de voorbereidingen valt op dat de jury van de Section d'Or een grote vinger in de pap hield bij de selectie van de deelnemers, ook als de tentoonstellingen in het buitenland werden gehouden. Er moest steeds met Parijs worden overlegd over deelnemers, locaties en beschikbare ruimte. Er waren plannen voor opluistering van de tentoonstellingen in Nederland met uitvoeringen van moderne muziek en voordrachten, maar het is gebleven bij een openingstoespraak van Van Doesburg, en dat zelfs maar op twee van de vier plaatsen waar de tentoonstelling gehouden werd. Het concrete resultaat van de vier tentoonstellingen van de Section d'Or was wat mager: er werden slechts twee werken verkocht en in de kranten was de aandacht niet groot en zeker niet overmatig positief.

Met de organisatie van de Section d'Or-tentoonstellingen in Nederland probeerde Van Doesburg zijn eigen werk en dat van de andere Stijl-leden in internationaal perspectief te zetten. Zoals hij ongeveer anderhalf jaar later schreef, had hij een duidelijk doel voor ogen met dit soort tentoonstellingen: *Mijn bedoelingen met een tentoonstelling zijn puur esthetisch, d.w.z. om een gezamenlijke richting, een collectief doel, in de beeldende kunst van de verschillende nationaliteiten aan te tonen.*⁶⁸ Hij lijkt het woord *esthetisch* hier te gebruiken als antoniem voor de in zijn ogen vooral commerciële bedoelingen van de Berlijnse kunstimpresario en voorman van Der Sturm, Herwarth Walden. Bij het genoemde collectieve doel golden de werken van de Stijl-kunstenaars voor Van Doesburg als hoogtepunt en voorlopig eindpunt. Maar dat liet hij in deze brief aan de Noorse kubist Helleesen maar even in het midden.

De in de brief aan Helleesen geformuleerde doelstelling bleef voor Van Doesburg van betekenis. In de achteraf gezien, belangrijkste tentoonstelling die Van Doesburg begin jaren twintig wist te realiseren, die in de galerie L'Effort Moderne van Léonce Rosenberg in oktober/november 1923 in Parijs, werd werk van 'de architecten van de groep De Stijl' getoond. [afb. 21] Er waren foto's, ontwerpen en maquettes te zien van Van Doesburg, Van Eesteren, Huszár, Van Leusden, Oud, Rietveld (1888-1964), Mies van der Rohe (1886-1969) en Wils. Een *gezamenlijke richting*⁶⁹ was duidelijk aanwezig en met het uitnodigen van de Hongaar Huszár en de Duitser Mies van der Rohe probeerde Van Doesburg de beweging weer in een internationaal perspectief te zetten.

De tentoonstelling kreeg echter, net als de tentoonstellingen van de Section d'Or in Nederland, weinig aandacht in de pers. Onder andere het gebrek aan goede foto's van de expositie in Parijs speelde bij het gebrek aan aandacht in de kranten een grote rol.⁷⁰ Wel was de expositie aanleiding voor discussie onder kunstenaars en critici. Van Doesburg benadrukte zelf de invloed die Le Corbusier erdoor zou hebben ondergaan, maar of dat behalve in diens ontwerp voor de villa in Parijs van zijn mecenas Raoul La Roche nog ergens anders aan te wijzen is,

Dessaignes, Eugène Tirvert, Felix Tobeen, Henri Valensi, Paul Vera, Jacques Villon. En de beeldhouwers: August Agero, Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, Max Ernst Frederic Wield. Anderen beweren dat ook Robert Delaunay en Frantisek Kupka deelnamen. Zie West, p. 8 en noot 1.

Na de Eerste Wereldoorlog probeerden Archipenko en zijn vriend Survage de banden met de andere kunstenaars weer aan te halen door de naam opnieuw te gebruiken, maar nu als een echte vereniging met statuten, leden en comités. Naast Archipenko en Survage werd Alibert Gleizes, een van de belangrijkste theoretici van het kubisme, in het driekoppige bestuur opgenomen. Van de tentoonstellende kunstenaars in 1912 waren er slechts 7 ook bij de Section d'Or in 1919 betrokken: Gleizes, Gris, Léger, Marcoussis, Metzinger, Villon en Archipenko.

⁶⁸ Conceptbrief Van Doesburg aan de Noor Thorvald Helleesen, ook lid van de Section d'Or, 28 september 1921: *Mes intentions avec un exposition sont purement esthétique de C.a.d. de ~~montrer~~ manifester l'intent une but direction collective dans ~~son~~ l'art plastique de dans les diverentes nationalités.*

⁶⁹ Zie noot 68.

⁷⁰ Zie voor een uitgebreide bespreking van de gang van zaken, met name over de rol van Van Eesteren met betrekking tot de publiciteit: Bock (op. cit. noot 53), pp. 118-124.

weet ik niet.⁷¹ Van Doesburg kreeg daarnaast waardering van de Franse architect Mallet-Stevens. Dat bleek ten eerste doordat de gehele Rosenberg-tentoonstelling door Mallet-Stevens werd opgenomen in een manifestatie op de École Spéciale d'Architecture in Parijs in maart/april 1924, en ten tweede doordat hij Van Doesburg uitnodigde het eerder genoemde kleurentwerp te maken voor het 'bloemenkamertje' in het door hemzelf ontworpen huis van de Vicomte de Noailles in Hyères.⁷²

In de briefwisseling met Prampolini komen exposities uitgebreid aan bod. Het blijft in dit geval echter bij plannen, voor solotentoonstellingen van Van Doesburg in Rome en van Prampolini in Den Haag. Toch zijn die mislukte voornemens interessant en illustratief voor de manier van zaken doen tussen avant-garde-kunstimpresario's als deze twee.

Met andere woorden: tentoonstellingen waren voor avant-gardisten als Van Doesburg een gelegenheid om hun publiek, maar ook hun collega's, te doordringen van het belang van hun werk. De groepstentoonstelling was enerzijds een bindmiddel, en tegelijkertijd een schiftingsmiddel, tussen de avant-gardisten, omdat moest worden bepaald wie er mee mocht doen en wie niet. Anderzijds bood zo'n tentoonstelling een gelegenheid om je plaats te bepalen in de hiërarchie van collega-voortstrevende-kunstenaars. Tegenover de buitenwacht was deelname aan een groepstentoonstelling een soort kwaliteitskeurmerk, dat critici de gelegenheid gaf de kunstenaar in een bepaalde stroming te plaatsen. En steeds was er de hoop op verkoop van een werk, hoe klein die kans ook was.

3.4.3 Schandaalsucces

Voor de soms maar twee weken durende tentoonstellingen werd door aankondigingen en openingstoespraken geprobeerd publiek te trekken, desnoods door het inmiddels beproefde middel van het 'succès de scandale'. Op zo'n manier opschudding veroorzaken was door Courbet, Manet en Whistler⁷³ in de negentiende eeuw geïntroduceerd, daarna werd het met overgave door de futuristen toegepast en ook de dadaïsten hadden er een grote voorkeur voor.⁷⁴ Het was de ultieme manier om de aandacht van het publiek te trekken, mogelijk gemaakt door de alomtegenwoordige aanwezigheid van kranten, die vaak twee edities per dag hadden. De aandacht die aan dergelijke zaken werd besteed in kranten en tijdschriften kon dienen om bekendheid te geven aan de goede zaak en om het bourgeoisiepubliek te schokken en wakker te schudden.

In de briefwisseling met Tzara komen een drietal dada-schandalen aan de orde. Als eerste het Parijse dada-schijnproces tegen de schrijver Maurice Barrès, als tweede de dada-constructivistenavonden in Duitsland in 1922 en als derde Theo en Nelly Van Doesburg, Huszàr en Schwitters (1887-1948) op dadaveldtocht door Nederland in 1923. De eerste gelegenheid was met veel tamtam aangekondigd en opgezet als een proces tegen een door de

⁷¹ In cat. tent. *Ein Haus für den Kubismus. Die Sammlung Raoul La Roche*, Basel (Kunstmuseum) 1998, pp. 131, 191 en 237) komt de invloed van de Stijl-tentoonstelling bij Rosenberg op Le Corbusiers ontwerp voor de Villa La Roche in Parijs (1926) een aantal keren ter sprake.

⁷² Zie Gast (op. cit. noot 11), met name pp. 171-175.

⁷³ Dat Van Doesburg zich spiegelde aan dergelijke figuren is zeer waarschijnlijk. Een artikel uit 1915 over de succesvolle schandaalveroorzaker Whistler, zorgvuldig onderstreept door Van Doesburg, bevindt zich in het VDA. Daar is ook een verzameling aphorismen van een andere onruststoker, Oscar Wilde, te vinden (doss. 2347-2349). Een ander groot voorbeeld voor Van Doesburg, na aanvankelijke felle afwijzing, was Kandinsky. In Van Doesburgs bibliotheek bevindt zich een beduimd exemplaar van de Sturm-uitgave *Kandinsky 1901-1913*.

⁷⁴ Zie bijvoorbeeld M. Eksteins, *Lenteriten. De eerste wereldoorlog en het ontstaan van de nieuwe tijd*, Houten 1990 (vert. van *Rites of Spring*, 1989) over de 'Sacre du Printemps'-première in 1913. Schandaal was niet altijd synoniem met succes. In 1874 veroorzaakten de impressionisten met hun eerste tentoonstelling in de foto-studio van Nadar, wel veel schandaal, al waren ze daar niet op uit, maar dit leidde vooralsnog tot weinig succes.

burgerij gerespecteerd schrijver. Het werd een groot dada-succes; men vond het vooral een schandaal dat de 'onbekende soldaat' in het proces als getuige optrad.⁷⁵ In het tweede geval waren het in oktober 1922 de performances van de dadaïsten Tristan Tzara en Hans Arp⁷⁶ die onder de toehoorders opschudding veroorzaakten. Ze vonden plaats in het rustige Weimar en enkele plaatsen in de omgeving, waar men wat optredens betreft niet zoveel gewend was als in Berlijn. De optredens werden bekend gemaakt via persoonlijke uitnodigingen aan de Berlijnse avant-gardekringen en door advertenties in de plaatselijke kranten. Er zijn argumenten aan te voeren voor de stelling dat Van Doesburg met het uitnodigen van Tzara en Arp voor dit dada-constructivistencongres, dat volgens mij bedoeld was als oprichtingsvergadering van de vereniging K.I., bewust een mislukking arrangeerde. Hij zou op die manier hebben geprobeerd verontwaardiging onder de constructivisten op te roepen, en hen zo wakker hebben willen houden. Maar ik betwijfel of Van Doesburg de consequenties van het uitnodigen van de twee dadaïsten van tevoren precies heeft kunnen voorspellen.⁷⁷ Zeker is wel dat met name de Hongaar László Moholy-Nagy de humor er niet van inzag toen Tristan Tzara, subversief en nihilistisch als altijd, een voordracht hield waarin hij de constructivistische kunst met de grond gelijk maakte. Over het derde geval, de dadaveldtocht in Nederland, schreef Van Doesburg juichend aan Tzara over de reclameplannen van de impresario. Die betroffen onder andere sandwichmannen die met de aankondigingen zouden rondlopen.⁷⁸ Het grote succes van de dada-avonden in Nederland kwam echter pas door de verbaasde en ironische krantenverslagen na de eerste voorstellingen. Het was in dat opzicht een echt schandaalsucces. Het grote aantal krantenberichten werd triomfantelijk aan Tzara doorgegeven. Vooral van de laatste twee gelegenheden komen veel details aan bod in de brieven. Maar ook in de briefwisseling met Hans Richter komt een plan voor een publiciteitsstunt aan de orde. Het had voor een mooi schandaal kunnen zorgen: Richter zou een portret van Albert Einstein schilderen. Dat zou dan door Van Doesburg, vermomd als een anonieme rijke Hollander, aan het Einstein-Gesellschaft in Potsdam moeten worden aangeboden. Richter noemde het een 'blague', een geintje, in zijn brief van september 1921. De stunt is kennelijk mislukt, omdat Richter het bewuste schilderij vermoedelijk niet af heeft gemaakt. De kunstenaar als grappenmaker, die de werkelijkheid naar zijn hand kan zetten en ervan houdt mensen op het verkeerde been te zetten, gaat terug op een lange traditie.⁷⁹ Het was een kolfje naar de hand van de acteur Van Doesburg geweest.

⁷⁵ In de inleiding bij de correspondentie met Tzara zal ik hier nog nader op ingaan.

⁷⁶ Hans Arp (1886-1966).

⁷⁷ In de inleiding bij de correspondentie met Richter ga ik hier nog nader op in. Zie C. Eliason, 'De conferenties van 1922: Tristan Tzara als Van Doesburgs saboteur', *Jong Holland* 16 (2000) 2, pp. 31-37. Zie ook M. Bock (op. cit. noot 53), pp. 106-112. Bock ziet in de georganiseerde mislukking van het congres een brekpunt in Van Doesburgs strategie. Hij zou op dit moment besloten hebben De Stijl los te koppelen van de internationale constructivisten en te isoleren van de maatschappij en in plaats daarvan persoonlijke samenwerkingsverbanden te zoeken om zijn esthetische ideeën in de praktijk te brengen. Ik ben ervan overtuigd dat Van Doesburg voor september 1922 persoonlijke samenwerkingsverbanden nooit heeft geschuwd en dat hij nooit een beslissing heeft willen nemen die een bepaalde strategie volledig afsluit, maar denk eerder dat hij steeds heeft gezocht naar simultane en seriële strategieën die de zaak in beweging moesten houden.

⁷⁸ Brief Van Doesburg aan Tzara, 8 september 1922: *L'Impresario veut faire cette opération en grand Stile. 1° Beaucoup de Réclame en avant (Sandwich-man) 2° Des annonces 3° Des décorations de théâtres tout à fait modernes (peint par Huszár et moi) 4° musical et Danse. etc.* De gehele brief is afgedrukt in het zevende hoofdstuk van dit boek.

⁷⁹ Zie Kris en Kurz (op. cit. noot 65), pp. 99-109. Een bekend voorbeeld van een 'blague' is hoe Frédé, eigenaar van het beroemde kunstenaarscafé Lapin Agile, in 1910 zijn ezeltje een abstract schilderij liet maken door zijn staart in de verf te dopen en deze tegen een schildersdoek aan te laten slaan. Het werk werd tentoongesteld en veroorzaakte schandaal in de kranten. Zie Rits Kruissink, *Montmartre van tempel tot tingeltangel*, [1960].

Het veroorzaken van een schandaal was niet helemaal te sturen, maar als het lukte was het een prima manier om de aandacht te trekken en gratis publiciteit te krijgen. Schandalen konden goed gebruikt worden. Niet alleen als een manier om het grote publiek wakker te schudden, maar ook voor het aanzwengelen van de discussie onder avant-gardisten onderling.

3.4.4 Lezingen

Van Doesburg stond graag voor een publiek. Het houden van lezingen was een goede manier om de mensen rechtstreeks te bereiken en vormde tegelijkertijd een bron van inkomsten. Vaak werden de voordrachten georganiseerd door verenigingen als de Haagsche of de Rotterdamsche Kunstkring, die zeker niet alleen gericht waren op een publiek van 'werkende leden', de aangesloten kunstenaars, maar vooral op 'kunstlievende leden'.⁸⁰ De lezingen van Van Doesburg riepen soms wat onbegrip van de zaal op, hoewel in krantenrecensies van de lezingen zijn didactische kwaliteiten steeds geprezen werden.

Van Doesburg heeft tenminste 18 verschillende lezingen gehouden waarvan hij sommige een aantal keer herhaald heeft. Hij trad op in verschillende plaatsen in Nederland (tenminste 35 optredens), Duitsland (9), België (3), Oostenrijk (1), Tsjecho-Slowakije (2) en Spanje (2).⁸¹ [afb. 22]

De eerste lezingen zijn over het algemeen op een vergelijkbare manier opgebouwd: eerst de vaststelling dat de oude begrippen en termen die voor de kunst golden nu een nieuwe inhoud hebben, dan zijn uitleg van die nieuwe inhoud, vervolgens een schets van de ontwikkeling van de kunsten, vaak beginnend bij de Egyptenaren en altijd met als hoogtepunt de nieuwste machines en bruggenbouw en de kunst van De Stijl. Van Doesburg wees in de lezingen ook steeds op de noodzaak van de integratie van kunst en leven. In de meeste gevallen hield hij voor de pauze een theoretisch verhaal en na de pauze illustreerde hij dat aan de hand van dia's. De specifieke inhoud van de lezingen verschilde natuurlijk, maar de grote lijn kwam eigenlijk steeds op ditzelfde neer.

De lezingen in Duitsland in 1922 zijn voor de pauze iets anders opgebouwd dan die, welke hij daarvoor in Nederland had gehouden. Soms waren de Duitse lezingen vrij defensief, omdat Van Doesburg er de nadruk op legde dat hij voor sommigen een bedreiging vormde.⁸² Hij doelde daarmee waarschijnlijk op sommige kunstenaars van het Bauhaus. In 1924 en 1930

⁸⁰ Voor een uitgebreide studie van kunstkringen, zie A.B.G.M. van Kalmthout, Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914 (diss.), Amsterdam 1998.

⁸¹ 'Paedagogisch-aesthetische voordracht over de moderne schilderkunst' circa 1915 (manuscript in VDA, doss. 326); 'De ontwikkeling der moderne schilderkunst' of 'De ontwikkeling der schilderkunst van Cimabue tot Kandinsky' [lezing I] 1915; 'Het aesthetisch beginsel der moderne beeldende kunst' [lezing II] 1916; 'De Stijl der toekomst' 1917 (de voorgaande drie lezingen zijn in 1919 gepubliceerd als Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst): 'Klassiek-Barok-Modern' [lezing IV] 1919 (in 1920 bij uitgeverij De Sikkel in Antwerpen gepubliceerd onder dezelfde titel, in 1921 werd een Franse vertaling uitgegeven); 'Over het moderne schilderen' (openingslezing Sdo) 1920 (gepubliceerd in De Stijl 4 (1921) 3); 'Tot Stijl' [lezing V] 1921 (manuscript in VDA, doss. 337); 'De kleur van/in onze woning' 1921; Stijl-cursus (maart t/m juli 1922); 'Der Wille zum Stil' 1922 (gepubliceerd in De Stijl 5 (1922) 2, typoscript in VDA, doss. 340); 'Neo-plastische Monumentalitat' 17 mei 1922 (manuscript in VDA, doss. 346); lezing met onbekende titel (december 1922, Discendo discimus, Groningen); 'Wat wil het Dadaïsme?' 1923 (manuscript in VDA, doss. 351); 'Die Entwicklung der modernen Architektur in Holland' 1924 (typoscript in VDA, doss. 357); 'Die Architektur als Gestaltungsproblem' 1925; 'Die Kunst als Hemmung des Fortschrittes' 1925 (aantekeningen voor de lezing in VDA, doss. 362); lezing met onbekende titel (januari 1925 Hannover (Der Quader)); 'Hedendaagsche stroomingen in de schilderkunst: Het wezen der schilderkunst getoetst aan de traditie en het heden: Schilderkunst als zelfstandige beelding: Resume, grondlijn eener nieuwe esthetiek' 1928 (3 lezingen Volksuniversiteit Utrecht) (typoscripten in VDA, doss. 364-366); 'Eenige punten ter verklaring der moderne schilderkunst' 1929 (esac openingslezing) (gepubliceerd als vrouwblad, VDA, doss. 368); 'L'Esprit fondamentale de l'architecture contemporaine' 1930 (Spanje) (typoscript in VDA, doss. 369).

⁸² Bijvoorbeeld in de lezing 'Neoplastische Monumentalitat', op 17 mei 1922 bij gravin Durckheim gehouden. Zie manuscript VDA, doss. 346.

hield hij een aantal lezingen waarin de architectuur centraal stond. De opbouw was vergelijkbaar met zijn eerdere lezingen. In de latere lezingen, vanaf 1925, lag vaak de nadruk op het belang van de invloed van De Stijl in het buitenland, waarbij de 'decoratieve architectuur' van de groep die veel in Wendingen publiceerde als afschrikwekkend contrast werd opgevoerd.⁸⁵

Hij gebruikte bij de lezingen veel lichtbeelden, bij een lezing van anderhalf uur soms wel 90 dia's.⁸⁴ Nelly van Moorsel vertelde in een brief aan Kok van 3 april 1922 over een voordracht van Van Doesburg waarbij 70 lichtbeelden werden gebruikt.⁸⁵ Dat was dan nog naast haar eigen pianovoordracht, dus er werd behoorlijk wat van het publiek geëist. Een Antwerpse krant schreef zelfs dat een lezing van Van Doesburg in 1920 van 8 uur 's avonds tot bij middernacht had geduurd.⁸⁶ Dat was wel een uitzondering, normaal gesproken was hij ongeveer twee uur aan het woord.

In de briefwisselingen komen de lezingen slechts zijdelings aan de orde. Van Doesburg vroeg Tzara bijvoorbeeld om nieuwtjes voor zijn lezing 'Tot Stijl' in België in het najaar van 1921, waar hij onder andere op dada zou ingaan.⁸⁷ Richter gaf in een brief van september 1921 aan dat hij graag bereid was om in Italië lezingen te houden als daar interesse voor bestond.

In lezingen kon nadrukkelijk een beeld van de kunstgeschiedenis gecreëerd worden; een goed middel om een bepaalde reputatie op te bouwen. Van Doesburg zag zijn eigen plek in die geschiedenis duidelijk vooraan. In die zin hebben de lezingen die hij gaf een zelfde soort functie als de artikelen die hij in lektijdschriften schreef. Hij kwam daarin niet zozeer als kunstenaar, maar eerder als kunsttheoreticus aan het woord en probeerde een grote opgaande lijn in de ontwikkeling van de schilderkunst aan te geven. Daarmee kon hij een historische legitimatie van zijn kunst geven.⁸⁸ De abstracte moderne kunst was in zijn opvatting een logische consequentie van de hele geschiedenis van de kunst.⁸⁹

3.4.5 Publiek

Uit brieven aan zijn vrienden Kok en Oud blijkt dat Van Doesburg zelf geen hoge pet van het grote publiek op had: bij een lezing van Wils zat een publiek van *asthmatische bierhoestende aannemers*; na een schriftelijk verslag van een lezing van Oud schreef Van Doesburg: *Ik moest erg lachen om je succes met dat lichtbeeld Rodin-Archipenko. Het is toch al veel - dat ze niet insliepen!*⁹⁰ En in een andere brief aan Oud schreef hij: *Het speet me, dat we jelui niet bij de opening in den Haagsche kunstkring zagen. Het was erg geanimeerd, hoewel de menschen nog even ver zijn als vóór 10 jaar, toen de eerste exposities van moderneren hier in*

⁸⁵ Hij noemde daarbij in de manuscripten geen concrete gebouwen als voorbeeld. Wel worden Berlage, Behrens, Perret, Wagner en Olbrich als positieve voorbeelden genoemd.

⁸⁴ Ook Van Eesteren gebruikte zoveel dia's (94 stuks) bij lezingen in Stuttgart en Berlijn in 1927-28, dat de lezing haast als een documentaire film werkte. Zie Bock (op. cit. noot 53), p. 308.

⁸⁵ In het VDA is een doosje met (een deel van) deze dia's bewaard gebleven. Marleen Blokhuis is van plan hier een publicatie aan te wijden.

⁸⁶ 'Antwerpse Kroniek' in *Ons vaderland*, over de lezing van vrijdag 13 februari 1920, VDA, doss. 336.

⁸⁷ Uit het manuscript van de lezing (VDA, doss. 337) komt niet naar voren of hij dit gedaan heeft, wellicht heeft hij na de pauze wel dia's van werk van dadaïsten vertoond. In de lezing 'Die Kunst als Hemmung des Fortschrittes' in 1925 gaat Van Doesburg wel in op het werk van dadaïsten als Tzara, Picabia en Ribemont-Dessaignes.

⁸⁸ Zie over de paradox tussen de constructie van de eigen voorgeschiedenis, dus het uitgaan van continuïteit enerzijds, en de retoriek van de breuk, de revolutionaire terminologie, die Van Doesburg in artikelen en lezingen gebruikte anderzijds: Doorman (op. cit. noot 12), p. 191.

⁸⁹ Dit gaat vooral op voor zijn kritieken en lezingen van na 1916. Over Van Doesburg als kunstcriticus zie J. de Vries, *Gemeenschap en Wereld-ik. Geheel op de wijze der kunst*, (diss.) Amsterdam 1990, pp. 138-188.

⁹⁰ Beide citaten komen uit een brief van Van Doesburg aan Oud van 28 maart 1920, FC, inv. nr 1972-A.515.

*Holland plaats hadden.*⁹¹ En Van Doesburg schreef aan Kok, in een ongedateerde brief: *Gisteren voor een uitverkochte zaal mijn lezing gehouden. Tjok-vol. Elite publiek. Dom + Bang. Steno verslagen voor de pers nog dommer + Banger.*⁹² Onbegrip van de bourgeoisie is op zichzelf weer een topos van de avant-garde, een terugkerend thema dat niet altijd op waarheid berust, maar wel voor de kunstenaar zelf en zijn kring de mate van vernieuwing aangeeft. Het is een goede graadmeter voor de eigen vooruitstrevendheid.⁹³

In het begrip publiciteit ligt besloten, dat het publiek van groot belang was. Maar sterker dan in de al bestaande kunstpubliciteit werd in de avant-gardistische kunstenaarstijdschriften het grote publiek op afstand gehouden, door middel van taalgebruik en niet-vertrouwde vormgeving. De kunstenaars bleven onder elkaar. Net als de kunstkritiek en de kunsthandel werd het grote publiek door de avant-gardisten als incompetent en achterlijk beschouwd. *Het schaapskoppenpubliek is toch in de heele wereld hetzelfde*, schreef Van Doesburg in een brief aan Kok in oktober 1922, kennelijk zonder reflectie op hoe die toestand te veranderen was. Die houding van de avant-garde was verstrengeld met de al eerder beschreven principiële verachting van alles wat niet tot de avant-garde behoorde. Van Doesburg en zijn 'medestrijders' zagen zichzelf als de culturele voorhoede, die als enige de principes van een 'wetmatige universele beelding' van de wereld begrepen en de daarmee samenhangende nieuwe cultuur.⁹⁴

In tijdschriften als *De Stijl* en van Doesburgs dadablad *Mécano* werd kortom voor eigen parochie gepreikt. [afb. 23] Ze waren klaarblijkelijk bedoeld voor een publiek van ingewijden en min of meer gelijkgestemden. In de briefwisselingen met Archipenko, Tzara, Prampolini en Richter komt het belang van de tijdschriften als podium voor geestverwanten naar voren. De uitwisseling van liefst nog niet eerder gepubliceerde artikelen en afbeeldingen is een belangrijk onderwerp in die correspondenties.

Zoals zo langzamerhand een vertrouwd beeld wordt, voerde Van Doesburg ook in de publiciteit strijd aan meer fronten tegelijk. Zoals gezegd publiceerde hij niet alleen in avant-gardistische kunstenaarstijdschriften, maar ook in kranten en tijdschriften voor een breder publiek. Met tentoonstellingen, lezingen en het veroorzaken van schandalen probeerde hij een groter publiek te bereiken en op te voeden. Maar ook daarbij werd het publiek nauwelijks voor vol aangezien.

3.5 Verenigingen

Uit de activiteiten van de avant-gardisten om in de publiciteit te treden spreekt een dilemma. Er is een tegenspraak tussen ondermijning van het bestaande systeem en tegelijkertijd streven naar erkenning door datzelfde systeem. Datzelfde verschijnsel is te zien bij de vele avant-garde-kunstenaarsverenigingen in de jaren twintig.⁹⁵ De kunstenaars in deze groepen zetten zich af tegen bourgeoisopvattingen over kunst en propageerden lak te hebben aan economisch gewin. Maar intussen verenigden ze zich in streng gereguleerde, soms zelfs bureaucratische genootschappen, met statuten, leden, bestuursfuncties, comités enzovoorts. Dit lijkt nogal burgerlijk. Maar het ging er natuurlijk om dat de controle lag bij de (vooruitstrevende)

⁹¹ Van Doesburg aan Oud, 10 juli 1920. FC, inv. nr 1972-A.528.

⁹² Brief Van Doesburg aan Kok, ongedateerd (1919 te plaatsen). VDA, doss. 2208.

⁹³ Zie Jensen 1994 (op. cit. noot 42), p. 91 en ook Gay 1998 (op. cit. noot 39), over de houding van de avant-gardisten tegenover de bourgeoisie.

⁹⁴ Deze zelfgezochte exclusiviteit was natuurlijk zeer ondemocratisch en had soms zelfs autoritaire en dictatoriale trekjes. In sommige gevallen speelde de angst voor een heerschappij van de massamens mee (Frank Lloyd Wright). En sommige avant-gardisten ontspoorde politiek inderdaad (dat kon zowel naar uiterst rechts of uiterst links zijn). Zie ook K. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton N.J. 1989.

⁹⁵ De Société Anonyme van de impressionisten was eind negentiende eeuw de eerste succesvolle kunstenaarsgroep, met de al eerder genoemde kunsthandelaar Paul Durand-Ruel als roerganger.

kunstenaars zelf. En bovendien, zoals al eerder aangegeven, kon de avant-garde alleen vanuit en in gevecht met de bourgeoisie ontstaan en blijven bestaan.

Dat is niet uitzonderlijk: bij groepsvorming in het algemeen, ook wel sociale identificatie genoemd, ontstaat het gevoel dat sommigen 'jouw soort mensen' en dus 'beter dan de anderen' zijn. Die 'anderen' zijn in belangrijke opzichten 'verschillend' van jouzelf en jouw groep en dus 'slechter'.⁹⁶ Lid zijn van een kunstenaarsvereniging was, net als deelname aan een groepstentoonstelling, een soort kwaliteitsgarantie tegenover de buitenwacht van publiek en critici.⁹⁷ Daarnaast diende een dergelijk lidmaatschap om onderling het terrein af te bakenen. 'Wie mag er wel en wie niet bijhoren?' was een vraag waarmee tegelijkertijd de vestiging van een naam en prestige binnen de eigen groep bepaald werd. Daarop zal ik later in dit hoofdstuk nog iets dieper ingaan.

Van Doesburg is betrokken geweest bij de oprichting van zeven of acht kunstenaarsgroepen. Dat zijn De Anderen (Amsterdam 1916), De Sphinx (Leiden 1916), Thans (Haarlem 1916, alleen uit een brief aan Kok bekend), De Stijl (Leiden 1917), de Konstruktivistische Internationale (Weimar 1922), Blanc (Parijs 1929), Art Concret (Parijs 1929) en Abstraction-Création (Parijs 1931).⁹⁸ [afb. 24; afb. 25] In de meeste gevallen speelde hij daarin gedurende korte tijd een belangrijke rol.

De theatrale, overheersende en conflictzoekende kant van zijn karakter maakte echter dat hij nooit lang zonder problemen bij zo'n vereniging een hoofdrol heeft kunnen spelen. Hij maakte te snel vijanden, en die leken een ruzie niet net zo snel weer te vergeten als hijzelf. In het geval van het tijdschrift *De Stijl* (Leiden 1917) is het een andere zaak, daarbij was hij zeer lang betrokken. Maar dat is nooit een echte kunstenaarsvereniging geweest. Het was wel een kennissenkring maar zeker geen hechte groep, welke verwachtingen Van Doesburg er van tevoren ook over heeft gehad. Bij de Franse kunstenaarsvereniging La Section d'Or is Van Doesburg een aantal jaren betrokken geweest, hoewel hij niet bij de oprichters hoorde. Hier stond hij meer aan de zijlijn en had zich maar te voegen naar de besluiten van het bestuur. Ik zal in de komende bladzijden nader ingaan op drie van de groepen waar Van Doesburg bij betrokken was: de Section d'Or, de Konstruktivistische Internationale en De Stijl.

3.5.1 La Section d'Or

Alexander Archipenko schreef aan Van Doesburg op 31 oktober 1919 over de oprichting van de Section d'Or: *Te Parijs is zojuist de linie van moderne kunstenaars opgericht. Als doel heeft deze reclame voor de moderne kunst te maken en de kunstenaars te verdedigen tegen uitbuiting door de Parijse tussenpersonen, direct contact te onderhouden met vertegenwoordigers van de moderne kunst in het buitenland, het organiseren van contemporaine tentoonstellingen enz.*⁹⁹ Uit dit citaat en uit de statuten van de vereniging blijkt dat de oprichters een eigen infrastructuur van moderne kunstenaars probeerden op te zetten.

⁹⁶ Zie A. de Swaan, *Sociale identificatie in uitdijende kring. Over emotionele betrokkenheid in sociogenetisch perspectief* (Meilezing). Utrecht 1993, pp. 7-8.

⁹⁷ Negentiende-eeuwse kunstenaarsverenigingen zoals Arti et Amicitiae, Pulchri, de Hollandsche Teeken-Maatschappij, de Nederlandsche Etsclub, St. Lucas en de Haagsche Kunstkring waren ook voor niet-kunstenaars toegankelijk en de tentoonstellingen werden vaak zelfs door een kunsthandelaar georganiseerd. Zie Stolwijk (op. cit. noot 64), p. 117 en p. 165. Voor vergelijkbare negentiende-eeuwse kunstenaarsverenigingen in Frankrijk, zoals de Société Anonyme; zie Jensen 1994 (op. cit. noot 42), pp. 86-88.

⁹⁸ Ik noem *De Stijl* (Leiden 1917) hier wel, alhoewel deze werd opgezet als een tijdschrift en niet als een kunstenaarsgroep.

⁹⁹ *A Paris vient d'être fondée la ligne des artistes modernes. Pour but il a la propagande de l'art moderne et la défense des artistes contre l'exploitation des intermédiaires Parisiens, la liaison directe avec des représentants de l'art moderne à l'étranger, organisation des expositions contemporanés etc.* Omwille van de leesbaarheid van de inleiding heb ik dit citaat van de slecht Frans schrijvende Rus Archipenko voor deze noot voorzien van leestekens en heb ik inlassen en apert verkeerd gespelde woorden veranderd. Voor de originele, meer betrouwbare, versie verwijs ik naar de brief zelf, zoals opgenomen in hoofdstuk zes.

een soort vakbond, waarmee de bestaande netwerken van critici en handelaars omzeild konden worden. Het was echter geen hechte groep als men let op de stijl van hun werken. Opvallend bij dit bonte gezelschap was de grote mate van regulering. Er zijn statuten bekend, er werd vastgelegd wie welke functie vervulde en de mede-exposanten op tentoonstellingen in het buitenland werden al dan niet toegelaten aan de hand van foto's van hun werk.¹⁰⁰

In de eerder geciteerde brieven van Mondriaan aan Van Doesburg uit juni 1920 wordt dit beeld van een streng georganiseerd gezelschap overigens wel weer wat genuanceerd. Uit de brief van 15 juni 1920: [...] *Ik sprak hem [Survage] ook over die twee lui die die photo's je gestuurd hebben.*¹⁰¹ *Hij scheen die ook niet zoo heel goed te vinden. er moet altoos geschipperd worden in zoo'n vereniging zei hij de eene was een van de oprichters hoewel 't toch maar invitées schijnen te zijn enfin ik begreep een "vrindjes" kwestie, zooals overal. [...] Verder heeft hij zowat alle lui, behalve Léger en Archip. (van welke laatste hij niets zei – van Léger zei hij 't goede) uitgemaakt vooral Metzinger, dat ik hem ook wel toegaf, maar kleinereer dunkt me teveel Severini¹⁰² enz. Ik schrijf je dit alles zoo uitvoerig omdat je op de hoogte moet zijn met 't oog op samenwerking eventueel.* Mondriaan beschreef niet alleen de onderlinge afgunst en het geschipper van de vriendjespolitiek, maar gaf in één van de brieven ook een beeld van een rommelige avond in hun stamcafé. In de eerder geciteerde brief van 1 juni 1920: [...] *Ik ben nog in dat café du Rocher[?] gaan zien waar zij eens per week samen komen. Maar ik ga er nooit meer heen. Helesen [sic] ook niet. Er zat Survage, meneer en mevrouw Gleizes,¹⁰³ Villon (een ruwig rood type, beetje Schelfhout achtig) die Russin die die mooie poppen maakt (een verdroogd klein man-vrouwetje)¹⁰⁴ een groote dikke Noor¹⁰⁵ die heel hard Noorsch schreeuwde, enz. Dat converseerde zoo'n beetje met elkaar. Om 10 uur werd de boel gelukkig gesloten. Enfin – je hebt dezelfde indrukken toen gekregen.*¹⁰⁶

Uit de brieven van Mondriaan aan Van Doesburg blijkt hoe onderlinge ruzies bij een naar buiten toe zo solide constructie als de Section d'Or een grote rol speelden. Het rommelde al vanaf het begin in de nieuwe vereniging: het was aanvankelijk de bedoeling geweest om in de Section d'Or beeldende kunstenaars, musici en schrijvers te verenigen, net zoals in De Stijl,

¹⁰⁰ In het archief van Léopold Survage, de secretaris van de Section d'Or, bewaard op de afdeling Documentation du Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou in Parijs, is veel van deze papierwinkel bewaard gebleven. De bedoelde statuten zijn inv. nr 3612: twaalf exemplaren van de statuten. *déposé le 1 mars 1920, n 138*969* (typoscript, 13 artikelen). De drie *fondateurs* van de Section d'Or waren: Alexander Archipenko, Albert Gleizes en Léopold Survage. Daarnaast waren er vier *membres attachées*: George Braque, Serge Fôrat, Fernand Léger en Louis Marcoussis. Dan waren er vier *membres du comité pour les expositions à l'étranger*: Marthe Donas (België), Theo van Doesburg, Thorwald Helleesen (Noorwegen) en Jean Lambert-Rucki (Polen). En dan waren er nog de *Invitées*: Angiboult (pseudoniem van Baronesse Hélène d'Oettingen), Constantin Brancusi, Gustave Buchet, Natalia Gontcharowa, Juan Gris, Henri Hayden (1883-1970), Irène Lagut, Michael Larionow, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Jean Metzinger, Piet Mondriaan, Mme Rij Rousseau [?], Jacques Villon en Marie Wassilieff. Tenslotte waren er nog twee *membres correspondents*: Paul Colin en Herwarth Walden.

¹⁰¹ In het VDA zijn foto's bewaard gebleven van werk van een groot aantal van de Section d'Or-leden: Archipenko, Brancusi, Braque, Donas, Gleizes, Gontcharowa, Gris, Larionow, Léger, Metzinger, Mondriaan, Survage. Het is niet meer te achterhalen welke twee lui Mondriaan hier bedoeld heeft.

¹⁰² Severini was geen lid van de Section d'Or.

¹⁰³ Albert Gleizes (1881-1953) en zijn echtgenote Juliette Roche (1884-1980).

¹⁰⁴ Bedoeld is Marie Wassilieff (Maria Ivanova Vasil'eva (1884-1957)). Zij woonde al sinds 1905 in Parijs, richtte in 1908 de Académie Russe op en in 1909 haar eigen Académie Wassilieff (Léger gaf er eveneens les). Zij exposeerde in 1920 in Londen en in 1923 in Parijs poppen die kunstenaars als Matisse en Picasso voorstellen. Ze werden afgebeeld in Carl Einstein en Paul Westheim, *Europa Almanach*, Potsdam [1925], pp. 96-97. Zie over Vasil'eva John Milner, *A Dictionary of Russian and Soviet Artists*, z.p. 1993 en cat. tent. Parijs 2000/2001 (op. cit. noot 43).

¹⁰⁵ Naast Helleesen waren er voor zover bekend geen Noren bij de Section d'Or betrokken. Misschien bedoelde Mondriaan een van de twee Polen Jean Lambert-Rucki of Henri Hayden.

¹⁰⁶ Toen Van Doesburg bij Mondriaan in Parijs logeerde in februari/maart 1920 waren ze kennelijk ook al eens bij een bijeenkomst van de Section d'Or aanwezig geweest.

zoals blijkt uit een brief van de schilder Francis Picabia¹⁰⁷ aan Tzara van 17 december 1919: *we hebben zojuist de Section d'Or heropgericht, waaraan schilders, schrijvers, beeldhouwers en musici meedoen, ik heb u natuurlijk in laten schrijven.*¹⁰⁸ De tegenstelling tussen dadaïsten en 'kubisten', die aanvankelijk beiden bij de Section d'Or betrokken waren, kwam tot ontlading tijdens een vergadering op 25 februari 1920 in hun stamcafé Closerie des Lilas. De kubisten onder leiding van Archipenko en zijn vriend Survage hadden bezwaar tegen het ludieke en grove karakter van de dada-avonden die onder de naam van de Section d'Or georganiseerd waren en nog zouden worden. Het zal hebben meegeteld dat de dadaïsten Tzara en Picabia enerzijds en de kubisten Archipenko en Survage anderzijds ieder graag de eerste viool wilden spelen in de vereniging. Maar ook zonder de dadaïsten bleven onderlinge afgunst en vriendjespolitiek een rol spelen.

Ondanks dit alles was de Section d'Or een redelijk succesvol gezelschap. Ze slaagden erin om verschillende tentoonstellingen te houden in binnen- en buitenland en waren van 1920-1925 actief, met het hoogtepunt in 1920-1921. Het driekoppige bestuur had de taken zoals Van Doesburg die voor De Stijl alleen uitvoerde over verschillende personen verdeeld: Survage was de secretaris van het gezelschap, die alles regelde, Gleizes de theoreticus en Archipenko trad graag naar voren als de charismatische leidersfiguur.

3.5.2 Konstruktivistische Internationale

Het eerste openbare optreden van de Konstruktivistische Internationale¹⁰⁹ vond plaats tijdens het bureaucratische en op de verkoop gerichte Düsseldorfse congres van mei 1922. Dat congres werd georganiseerd door de kunstenaarsvereniging Das Junge Rheinland. Uit de correspondentie tussen Van Doesburg en Richter blijkt dat er ook een tentoonstelling aan het congres verbonden was, georganiseerd door een commissie met daarin onder andere Moritz Melzer van de Novembergruppe.¹¹⁰ Onder leiding van Richter en Van Doesburg, was een groep kunstenaars al sinds het voorjaar van 1922 bezig met de oprichting van een internationale kunstenaarsvereniging, parallel aan de socialistische internationale die de arbeiders moest verenigen. Ze hadden in Düsseldorf vooral kritiek op de bureaucratie van de organisatie van het congres en wilden bovendien een kleinere groep van meer radicale kunstenaars bij elkaar brengen.

Hun manifest in De Stijl¹¹¹ werd gesigeneerd door Van Doesburg, Richter en een tiental anderen. Daartoe behoorden een aantal Bauhausleerlingen die de Stijl-cursus van Van

¹⁰⁷ Francis Picabia (1879-1953) was schilder en schrijver. Hij was al voor de Eerste Wereldoorlog nauw betrokken bij de avant-garde. Hij deed mee aan de Armory Show in New York en kende Marcel Duchamp en Jacques Villon. Hij bracht enkele jaren in New York door, waar hij meewerkte aan het tijdschrift 291. Hij was ook van groot belang als financieel ondersteuner van jonge dadaïsten.

¹⁰⁸ *Nous venons de refonder la "Section d'Or" à laquelle participent les peintres, littérateurs, sculpteurs et musiciens, je vous ai fait inscrire bien entendu.* De correspondentie tussen Tzara en Picabia van november en december 1919 bevindt zich in de Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (BLJD), Collection Tzara 2.999-3.004. Deze brieven zijn gepubliceerd in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Parijs 1965, pp. 492-496. Het briefpapier van de Section d'Or bevatte de tekst: *LA SECTION / d'or / Union Internationale d'Artistes et de Littérateurs Modernes / 40, Rue de Seine / PARIS*. Paul Dermée zou aan het hoofd van de literaire sectie staan. Via Dermée en Picabia kregen de dadaïsten toegang tot de Section d'Or. In de Tzara-archieven van de BLJD is een brief van Paul Dermée aan Tristan Tzara van december 1919 waarin de literaire afdeling van de Section d'Or kort besproken wordt. Deze is eveneens afgedrukt in Sanouillet 1965, pp. 545-546.

¹⁰⁹ Een uitstekende studie over de vereniging is de catalogus: *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft - 1922-1927 - Utopien für eine Europäische Kultur*, Düsseldorf 1992. Ook in M. Bock (op. cit. noot 53), p. 53 en pp. 106-112 wordt uitgebreid op de constructivistengroep ingegaan.

¹¹⁰ Zie Bernd Finkeldey, 'Die "1. Internationale Kunstausstellung" in Düsseldorf 28. Mai bis 3. Juli 1922', in cat. K.I. (op. cit. noot 109), pp. 23-30. Van Doesburg stuurde zijn maquette voor een monument in Leeuwarden (oeuvrecat. nr 558) in naar de immens grote tentoonstelling. Er waren ook foto's van architectuurontwerpen van Jan Wils en Gerrit Rietveld.

¹¹¹ De Stijl 5 (1922) 8.

Doesburg in Weimar hadden bezocht, zoals Werner Graeff (1901-1978), Peter Röhl en Max Burchartz. Tot de ondertekenaars behoorden ook de jonge architect Cornelis van Eesteren, Richters filmcompagnon Viking Eggeling, de Roemeen Marcel Janco (1895-1984), de Duitser Gerd Caden¹¹² en de Zwitser Fritz Baumann.¹¹³ De groep werd gecompleteerd door de Russen El Lissitzky en Ilja Ehrenburg en later de Hongaar László Moholy-Nagy.¹¹⁴ Ze woonden bijna allemaal in Weimar of Berlijn en zagen elkaar regelmatig.¹¹⁵

Naarmate de zomer van 1922 vorderde, bleek het enthousiasme van Richter, Van Doesburg en Lissitzky stand te houden en werden allerlei plannen gesmeed en is zelfs een oprichtingsstatuut geschreven. In de correspondentie met Richter kan dit proces goed worden gevolgd. Voor het groepsproces is het interessant te zien dat Moholy-Nagy vanwege zijn kritische houding door Richter en Van Doesburg gereserveerd benaderd werd.¹¹⁶ Ook Lissitzky was zo eigengereid dat hij niet te belangrijk mocht worden: het leek Richter een slecht idee om het atelier van Lissitzky als correspondentieadres van de vereniging te gebruiken.¹¹⁷ De anderen, voor het grootste deel (jongere) Bauhausleerlingen, waren kennelijk volgzamer en minder bedreigend.

De doelstelling van deze vereniging van 'constructivistische' kunstenaars werd in de tot voor kort onopgemerkt gebleven statuten weinig specifiek omschreven als: *het behartigen van de ideële en materiële belangen van de aangesloten kunstenaars*.¹¹⁸ [afb. 26abc] De doelstelling werd door Richter zelf als volgt verwoord in een ongedateerde brief die in oktober 1922 te plaatsen is: *We hebben haar niet alleen nodig als strijdmiddel tegen de reactie, noch alleen als organisatie en verkoopmiddel om onze werken uit te voeren, maar voor allebei die doeleinden*.¹¹⁹ Deze vereniging had dus net als de Section d'Or tot doel het werk van de aangesloten kunstenaars te propageren buiten de bestaande structuren van handelaars en critici

¹¹² In het Berlijnse atelier van deze nu vrijwel onbekende kunstenaar vond (in het voorjaar van 1922?) de eerste bijeenkomst van de groep plaats, als we de memoires van Caden en Hans Richter uit de jaren zeventig als betrouwbaar kunnen beschouwen. Zie cat. K.I. (op. cit. noot 109), p. 58.

¹¹³ Deze laatste was in 1918 in Basel ook bij dada betrokken, zie Sanouillet (op. cit. noot 108), p. 22.

¹¹⁴ En dus niet de voornamelijk Russische kunstenaars die tegenwoordig meestal met de term constructivisme aangeduid worden (naast Lissitzky en Moholy-Nagy): Tatlin, Pevsner, Gabo, Rodtschenko, Stepanova en Popova. Zie voor een uit gebrede beschouwing over wie wel en niet tot het constructivisme kunnen worden gerekend: Stephen Bann (red.), *The tradition of Constructivism*, New York 1974.

¹¹⁵ Uit de statuten (VDA, doss. 1233) blijkt dat ze een internationale vereniging voor ogen hadden, met een dagelijks bestuur betaand uit vier leden, en daarnaast landen- en stedengroepen. De voorzitters van die landen- en stedengroepen zouden, met het dagelijks bestuur, een belangrijke rol spelen bij het aannemen van nieuwe leden. In hoeverre deze voornemens al gerealiseerd waren, is niet duidelijk. Wel blijkt uit correspondentie met Karel Maes (VDA, doss. 114), dat die door Van Doesburg als voorzitter van de Belgische groep gevraagd was.

¹¹⁶ *Ich bin in Weimar ja schon ganz klar gegen seine Unklarheit aufgetreten, die kann niemals zur internat. Kampfu Arbeitsgemeinschaft führen, aber als Kamerad kann man ihn nicht abweisen*. Brief Richter aan Van Doesburg, Berlijn, ongedateerd [na 8 oktober 1922, en voor 2 november 1922 te plaatsen]. Uit dit citaat blijkt overigens dat bij Richter op dat moment de politieke implicatie van avant-gardist zijn de overhand had op de artistieke. De gehele brief is afgedrukt in het achtste hoofdstuk van dit boek. En: *Die hongaar Moholy Nagij (waar we dien avond waren), heeft de hoel vreeselijk tegen gewerkt, zoodoende bleef alles zoo lang stokken, maar we gaan nu zonder hem door. Die internationale moet tot stand komen, daar de reactie steeds grooter en sterker wordt!*. Brief Van Doesburg aan Kok, Weimar, 13 oktober 1922, VDA, doss. 2205.

¹¹⁷ [...] *besser [...] als Lissitzky's (der sein Atelier auch nur möbliert gemietet hat kein telefon etc abgesehen von sonst igens [...])*. Brief Richter aan Van Doesburg, Berlijn, ongedateerd [na 8 oktober 1922, en voor 2 november 1922 te plaatsen]. De gehele brief is afgedrukt in hoofdstuk acht van dit boek.

¹¹⁸ *Statut der internationalen Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e.V.* [= eingetragener Verein], ongedateerd typescript, VDA, doss. 1233, §2: *Wahrnehmung der ideellen und materiellen Interessen etc.*

¹¹⁹ *Wir brauchen sie nicht nur als Kampfmittel gegen die Reaktion, nicht nur als Organisation u Marktmittel unsere Arbeiten auszuführen, sondern für beides*. Brief Richter aan Van Doesburg, ongedateerd, VDA, doss. 168. Het taalgebruik in deze brief en ook in brieven van Van Doesburg aan bijvoorbeeld Kok en Oud doet sterk denken aan de taal van de communistische manifesten. Zie mijn paragraaf over de terminologie, pp. 49-50 van dit hoofdstuk. De gehele brief is afgedrukt in hoofdstuk acht.

om, maar was daarnaast nadrukkelijk bedoeld om te strijden tegen de conservatieven op politiek gebied.¹²⁰

Richter, die overigens uit een rijk nest kwam, had al eerder blijk gegeven van zijn radicale linkse politieke overtuiging doordat hij lid was geweest van de expressionistengroep 'Die Aktion'. Hun tijdschrift, dat verscheen van 1911-1932, had als ondertitel Zeitschrift für den Kommunismus. In 1919 was hij bovendien medeoprichter van de 'Vereinigung revolutionärer Künstler', die maar een paar weken heeft bestaan.¹²¹ Hij heeft zelfs actief meegevochten om in München een radenrepubliek te stichten en heeft als gevolg daarvan korte tijd gevangen gezeten.¹²²

Waarschijnlijk was een deel van deze kunstenaars werkelijk zo naïef dat ze dachten de arbeidersbevolking te kunnen bereiken met hun ideeën, tijdschrift en kunstwerken.¹²³ Ze hadden in het Rusland van kort na de Revolutie natuurlijk wel een optimistisch stemmend voorbeeld. Abstracte kunst werd daar gedurende enkele jaren de hemel in geprezen als de kunst voor het volk, om vervolgens in de ban te worden gedaan door Stalin.¹²⁴ Een revolutie leek ook in Duitsland kans van slagen te hebben, omdat de politieke situatie ondanks de in 1919 opgerichte Republiek van Weimar vrij instabiel was, en er mogelijkheden leken te bestaan om de maatschappij te veranderen.¹²⁵ Dit in tegenstelling tot in Frankrijk, waar de naoorlogse nationalistische stemming weinig ruimte liet voor politieke veranderingen.¹²⁶ De grote plannen van de oprichters van de Konstruktivistische Internationale kwamen niet echt goed tot uitvoering. Waarschijnlijk waren er te veel sterke persoonlijkheden aan de club

¹²⁰ Vergelijk ook de mislukte pogingen van de anarchist Pissarro om de Société Anonyme van de impressionisten op te zetten als een syndicalistische beweging.

¹²¹ Andere leden van die Vereinigung waren o.a. Arp en Giacometti. Zie over Die Aktion en de Vereinigung Revolutionärer Künstler: Egbert (op. cit. noot 13), p. 296.

¹²² In München waren in april 1919 hevige opstanden. De stad werd korte tijd bestuurd door een radenregering, samengesteld uit vertegenwoordigers van arbeiders, kunstenaars etcetera.

¹²³ In Nederland lukte het de Rotterdamse kunstenaarsvereniging Links Richten na lang proberen ook pas in 1931 om contact met de arbeidersbeweging te leggen. Zie M. Halbertsma, cat. tent. Interbellum Rotterdam 1918-1940, Rotterdam 2001, pp. 84-87. Vergelijk ook een aantal boeken in de bibliotheek van Van Doesburg, zoals bijv. Gustav Pauli, Die Kunst und die Revolution, Berlijn 1921; An alle Künstler, Berlijn 1919 o.a. 'Aufruf zum Sozialismus' en 'Sozialismus und Künstler'; R. Steiner, Die Kernpunkte der sozialen Frage, Stuttgart 1920; A. Bogdanoff, Die Kunst und das Proletariat, Leipzig 1919 etc. Van Doesburg had de voorliefde van arbeiders voor in het algemeen burgerlijke, sentimentele kunst overigens in het artikel 'Anti-tendenzkunst' in De Stijl van april 1923 wel feilloos door. Zie voor het gebrek aan interesse van 'de arbeiders-klasse' voor vooruitstrevende kunst ook A. de Swaan, Kwaliteit is klasse, Amsterdam 1985, pp. 14-15.

¹²⁴ Zie Egbert (op. cit. noot 13), pp. 292-93: de Russische Revolutie werd overal toegejuicht door politieke en artistieke radicalen. De overal opgerichte communistische partijen, die later allemaal door Moskou gecontroleerd werden, hadden veel leden. Het anarchisme werd echter afgeschreven door de centrale communistische overheid. De eerste teleurstellingen: in 1918 werden 180 anarchisten opgepakt en deels geliquideerd; in 1921: de Kroonstad-matrozenopstand werd hard neergeslagen. De matrozen hadden gepleit voor vrijheid van meningsuiting, niet alleen voor boeren en arbeiders, maar ook voor anarchisten en linkse socialisten.. Aanvankelijk stond de Sovjetoverheid positief tegenover abstracte kunst, vanaf 1921 werd dat anders. Lenin begreep de abstracte kunst niet en dacht dat de arbeiders het dus ook niet konden begrijpen. Vanaf 1921 begonnen kunstenaars die vonden dat propaganda en kunst losgekoppeld hoorden te worden, Rusland te verlaten. Lenins beroerte in 1922 en zijn dood in 1924 maakten dat er lange tijd geen heldere lijn was over kunst en andere zaken. Stalin overwon in 1927 Trotski en in 1929 Boekharin. Toen pas werd de officiële Sovjet-esthetica ontwikkeld door Stalin die niets van kunst wist en er ook eigenlijk geen interesse voor had.

¹²⁵ Over de gewelddadige politieke context in Duitsland, waarbij werkelijk levensgevaar bestond voor kunstenaars die zich pro-links uitten, zie R. Shepherd, Zürich - Dadaco - Dadaglobe, Tappert 1982, p. 6 en de daarin gepubliceerde brief van Huelsenbeck aan Tzara van 23 februari 1919. Zie over de Weimar-republiek: Peter Gay, Weimar Culture. The outsider as an insider, Londen 1968 [NB er is een recentere herziene druk uit 1992!!].

¹²⁶ Zie over het Franse chauvinisme en de invloed daarvan op de kunst Chr. Green, Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928, New Haven/Londen 1987, pp. 13-14, en Silver (op. cit. noot 94).

verbonden, die elkaar de leidersrol niet gunden. Naast Van Doesburg en Richter hadden ook Lissitzky en Moholy-Nagy uitgesproken ideeën over de kunst en het leven. En ieder werkte natuurlijk in eerste instantie vanuit zijn eigen overtuiging en voor zijn eigen belang. Toch zijn er nog aardig wat sporen nagelaten: behalve het tijdschrift G, dat door Richter, Lissitzky, Graeff en Mies van der Rohe geredigeerd werd, was er het manifest dat in De Stijl werd gepubliceerd.¹²⁷ Daarnaast is er een aantal tentoonstellingen van een klein deel van de groep geweest, met als spil het driemanschap Max Burchartz, Walter Dexel en Peter Röhl.¹²⁸ In het Van Doesburg-archief is zelfs het hierboven aangehaalde, maar in de literatuur niet eerder met de K.I. in verband gebrachte, ongedateerde typoscript bewaard gebleven, dat waarschijnlijk het oprichtingsstatuut van de vereniging is.¹²⁹ Er is geen ledenlijst bewaard gebleven.¹³⁰ De plannen voor de K.I. zijn nooit werkelijkheid geworden. De dubbelrol van Van Doesburg als constructivist en tegelijkertijd dadaïst, waar hij zelf overigens niet zwaar aan tilde, heeft waarschijnlijk meegespeeld bij het uiteenvallen van de groep potentiële Konstruktivistische Internationale-leden. Die dubbelrol kwam het meest pregnant naar voren in de organisatie van de oprichtingsvergadering van de K.I., die de geschiedenis is ingegaan als het dada-constructivistencongres van september 1922. Op basis van de hiervoor genoemde statuten [zie afb. 26abc] en van een brief van Karel Maes (1900-1950) uit september 1922 lijkt het waarschijnlijk dat dit congres tevens of misschien zelfs in eerste instantie, bedoeld was als oprichtingsvergadering van de vereniging.¹³¹ Het is waarschijnlijk de eerste en de laatste plenaire bijeenkomst van alle K.I.-geïnteresseerden geweest.

¹²⁷ Het manifest van de K.I. is in verschillende talen verschenen in De Stijl 5 (augustus 1922) 8, pp. 113-119 (werkelijke verschijningsdatum oktober 1922). In de verschillende taalversies zijn enkele accenten anders gelegd. Of Van Doesburg daarmee een strategie volgde waardoor hij meerdere kunstenaars met verschillende ideeën allen gunstig kon stemmen, zoals Manfred Bock (op. cit. noot 53, p. 110) stelt, betwijfel ik. De kunstenaars in de doelgroep waren immers meerdere talen machtig en afgezien daarvan hadden niet alle Duits-respectievelijk Franstaligen dezelfde opvattingen.

¹²⁸ In augustus/september 1922 werd in het atelier van de Bauhaus-Meister en architect Josef Zachmann in Weimar een 'konstruktivistische Ausstellung' gehouden, waar alleen Zachmann, Burchartz, Dexel en Röhl werk toonden (zie cat. K.I. (op. cit. noot 109), pp. 171-172 en afb. 8-9 aldaar). In maart 1923 werd in Kunstsalon Richter (geen familie?) in Dresden een tentoonstelling van constructivistische kunst gehouden met werk van Schlemmer, Moholy-Nagy, Lissitzky, Schwitters en Burchartz en in juni/juli van dat jaar exposeerden Röhl, Burchartz, Buchholz, Dexel, Freundlich, Mies van der Rohe en anderen onder de ongetwijfeld ironisch bedoelde naam 'Künstlergruppe Die Kugel' in Magdeburg (zie cat. K.I., p. 296). In juli 1923 organiseerde Dexel met Adolf Behne een constructivistententoonstelling in de Kunstverein in Jena waar werk van Baumeister, Buchholz, Burchartz, Dexel, Péri en Röhl te zien was. Van Doesburg had in 1923-'24 twee solo-tentoonstellingen in Weimar en Hannover.

¹²⁹ Zie noot 118. Opvallend is naast de titel, die nadrukkelijk ook expressionisten bij de vereniging betreft, de vormelijkheid van het geheel. Om een officiële vereniging te mogen oprichten en in te schrijven was en is zo'n statuut verplicht. Gezien de woordkeus is er waarschijnlijk ook een notaris bij het opstellen betrokken geweest. Het document is wat woordkeus en opbouw betreft niet uitzonderlijk. Het bevat alle elementen die gewoon zijn voor een dergelijk verenigingsstatuut. Opvallende elementen zijn paragraaf 9, waarin stemmen bij volmacht wordt uitgesloten en wordt aangegeven dat beslissingen alleen bij meerderheid genomen kunnen worden; en paragraaf 10, waaruit blijkt dat de voorzitter veel macht zou hebben. Het bestaat uit 14 paragrafen, specificeert de naam van de vereniging, zetel in Berlijn, doel, opbouw (werkcomité, landen- en stedengroepen en de leden), bestuursfuncties, selectieprocedure voor nieuwe leden, etc. (VDA, doss. nr 1233).

¹³⁰ De meest logische plaats voor een dergelijk document zou, afgezien van het VDA, het archief van Hans Richter zijn, dat echter geen zaken van voor 1933 bevat. Zie mijn inleiding bij hoofdstuk acht.

¹³¹ Karel Maes meldde in zijn brief aan Van Doesburg, gedateerd 15 september 1922, graag op te treden als vertegenwoordiger van België in de vereniging en gaf in twee bijlagen Van Doesburg de volmacht om als zijn vertegenwoordiger op te treden op de vergadering van 25 september 1922 en zelfs om stukken te ondertekenen in zijn naam (VDA, doss. nr 114).

Het lijkt alsof ook Huszár was ingeschakeld bij het werven van vertegenwoordigers. Hij schreef de Belgische schilder en kunstimpresario Jozef Peeters in 1922 een brief over de oprichting van een internationale kunstbeweging. Zie Sjarel Ex en Els Hoek, Vilmos Huszár schilder en ontwerper 1884-1960 De grote onbekende van De Stijl, Utrecht 1985, p. 212.

3.5.3 De Stijl

Het eerste nummer van het tijdschrift *De Stijl* verscheen in oktober 1917 en het laatste nummer in 1932. In die 15 jaar waren een wisselend aantal grotendeels Nederlandse kunstenaars bij het blad betrokken. Van Doesburg was daarbij de spil. Naast Van Doesburg deden mee: de schilder Mondriaan, de architect Oud, de dichter Kok, de schilder Van der Leek, de Hongaarse schilder Huszár, de architecten Wils en Van 't Hoff, de Vlaamse beeldhouwer Vantongerloo, de componist Van Domselaer, de meubelmaker en architect Rietveld, en later de architect Van Eesteren, en de schilders Domela Nieuwenhuis (1900-?) en Vordemberge-Gildewart (1899-1962).

Ze kunnen als een losse groepering beschouwd worden. Het is nooit een echte kunstenaarsvereniging geweest en voor zover bekend bestonden er geen statuten. Gek genoeg zijn er nauwelijks tentoonstellingen geweest waar ze in groten getale aan hebben deelgenomen en zijn ze in sociaal opzicht ook nooit echt een groep geweest, in de zin dat ze elkaar regelmatig zagen of bijstonden. De betrokkenen zijn zelfs nooit allemaal bijeen geweest. Twee van de belangrijkste leden, Oud en Mondriaan, ontmoetten elkaar pas voor het eerst in de nazomer van 1920, bijna drie jaar na de oprichting van het blad. Bindende factoren waren theoretische en stilistische overeenkomsten in het werk en natuurlijk de bereidheid mee te werken aan het tijdschrift.

Heel kort gezegd bestonden de theoretische overeenkomsten uit het streven naar vernieuwing in alle kunsten. Meer in het bijzonder streefden ze het ideaal na van een universele vormtaal, die voor iedereen begrijpelijk zou zijn. Een belangrijk doel was het samengaan van alle kunsten, met name architectuur en schilderkunst. Tot de meest in het oog springende stijlkenmerken van wat zij zelf de 'nieuwe beelding' of het 'neo-plasticisme' noemden, behoren de nadruk op horizontalen en verticalen en een kleurgebruik dat zich beperkt tot de primaire kleuren rood, blauw en geel. De composities van deze Stijl-kunstenaars worden gekenmerkt door het zoeken naar evenwicht waarbij symmetrie vermeden wordt.

In het tijdschrift werden deze kunstenaars gepresenteerd door manifesten, door artikelen over hun werk, door artikelen van hun eigen hand en door afbeeldingen van hun werk. Van Doesburg fungeerde als motor van de machine. De kunstenaars konden zich naar behoefte onder de Stijl-vlag scharen of in alle vrijheid onafhankelijk aan hun eigen oeuvre werken.¹³² Van Doesburg trad graag op als hun leider en vertegenwoordiger, maar had geen directe invloed op hun beslissingen.

In de groepsstructuur van De Stijl laten zich duidelijk twee activiteiten onderscheiden: enerzijds de productie van kunstwerken, die volgens de basisprincipes van de nieuwe beelding uitgevoerd zijn. Daarmee hielden alle hierbovengenoemde kunstenaars zich bezig. Anderzijds was er de vertegenwoordiging naar buiten toe, waarmee lang niet iedereen zich bezighield.¹³³ Van Doesburg en in mindere mate Mondriaan hebben dat nadrukkelijk wel gedaan. Beiden hebben natuurlijk kunstwerken gemaakt, die van Mondriaan gelden zelfs als de zuiverste werken van de nieuwe beelding, maar in de eerste jaren van *De Stijl* hebben zij met zijn tweeën vooral de theoretische Stijl-concepten geformuleerd. Van Doesburgs vertegenwoordigende rol is groter geweest door zijn activiteiten als netwerker en hoofdredacteur en doordat hij in tegenstelling tot Mondriaan lezingen hield en tentoonstellingen organiseerde.¹³⁴

¹³² Zie bijvoorbeeld E. Niemeijer en M. Reinders. *De Voorburgse connectie. Voorburg als bakermat voor vroege ideeën van 'De Stijl'*. Voorburg 1999 over de activiteiten van Vilmos Huszár, Jan Wils en Piet Zwart.

¹³³ Zie Schumacher (op. cit. noot 47), p. 303.

¹³⁴ Naast Van Doesburg en Mondriaan moet in dit verband ook Huszár genoemd worden, die in lezingen een beeld van de moderne kunst en van De Stijl gaf. Hij was, net als Jan Wils, actief lid van de Haagsche Kunstkring en hield er regelmatig lezingen.

Al vaker is vastgesteld dat het beeld van De Stijl als een hecht collectief met een vastomlijnd artistiek programma niet klopt.¹³⁵ Intern waren er al vanaf de eerste jaren regelmatig meningsverschillen. In hun manifesten in *De Stijl* en in hun werk lieten ze echter in de eerste jaren een min of meer gelijkgestemd geluid horen. Door de kritiek op hun werk werd de neiging versterkt om eendrachtig op te treden tegenover de buitenwacht.¹³⁶

Omdat er in een latere fase geen manifesten meer werden gepubliceerd en er onderling weinig contacten waren, kan voor de jaren ná 1922 moeilijk geformuleerd worden wat de groep bijeenhield. De bereidheid mee te werken aan het blad brokkelde sterk af. Het geproduceerde werk toont weliswaar nog veel stijlovereenkomsten, maar de groepsleden gingen veelal hun eigen weg. Op de eerder genoemde architectuurtentoonstelling in de galerie van Léonce Rosenberg in 1923, waaraan vooral Van Doesburg, Van Eesteren en in mindere mate Rietveld hard gewerkt hebben, probeerde men de onderlinge overeenkomsten nog wel te benadrukken.¹³⁷ Die lag bijvoorbeeld in de overtuiging dat in een experimentele samenwerking tussen architect en schilder een gekleurde woonomgeving gemaakt kon worden, waarbij tijd en beweging en de relaties tussen de ruimtes onderling, door kleur konden worden opgeroepen. De ruimtelijke werking van kleur, of zoals Van Doesburg het noemde 'de oplossing in kleur' van de architectuur, moest daarbij alle aandacht krijgen. Daarbij moest gebruik worden gemaakt van de essentiële elementen van de kunst: de primaire kleuren, de rechte lijn, het vlak.

Met name de overheersende rol van Van Doesburg in het blad *De Stijl* roept vragen op over het groeps karakter van De Stijl. Hij heeft immers een groot percentage van de artikelen in het blad geschreven en was de enige eindredacteur. En vreemd genoeg zijn het zijn pogingen om buitenlandse kunstenaars bij het blad *De Stijl* te betrekken en de beweging tot een internationale aangelegenheid te maken, die de losheid van de groep extra benadrukken. Niemand kan volhouden dat eigenzinnige persoonlijkheden als Lissitzky, Richter, Arp of Brancusi¹³⁸ zich ooit Stijl-man hebben gevoeld. Toch noemt Van Doesburg hen 'principieele medewerkers aan De Stijl' in het jubileumnummer ter gelegenheid van tien jaar *De Stijl*.¹³⁹ Eigenlijk is het tijdschrift *De Stijl* in de latere jaren meer een internationaal podium geworden voor vaak sterk uiteenlopende avant-gardistische kunstenaars. Het was toen niet meer het tijdschrift door en voor een selecte groep kunstenaars die stilistisch vergelijkbaar werk maakten, zoals dat in de eerste jaren het geval was.¹⁴⁰

¹³⁵ Zie de inleiding van C. Blotkamp e.a., *De Beginjaren van De Stijl*, Utrecht 1982, p. 9. Of Doorman (op. cit. noot 12), pp. 156-157: [...] *een groep die slechts op papier bestond en bijeen werd gehouden door een dun, allengs onregelmatiger verschijnend en hoofdzakelijk in het Nederlands geschreven tijdschriftje met een eenmansredactie. [...] Maar over het historische belang van de beweging bestaat inmiddels in brede kring overeenstemming [...]*.

¹³⁶ Deze omschrijving van de nadruk op individualiteit binnen de groep en anderzijds het accent op eensgezindheid naar buiten toe, blijkt niet alleen op te gaan voor De Stijl en een contemporaine vereniging als de Section d'Or, maar ook voor de medewerkers van het tijdschrift *Podium* en de beweging van '50. Zie daarvoor Doorman (op. cit. noot 12), p. 149. Ook een vergelijking met de Nul-beweging uit begin jaren '60 gaat tot op zekere hoogte op. Henk Peeters vervulde daarbij de rol die Van Doesburg voor De Stijl vervulde. (zie J. Wesseling, *Alles was mooi. Een geschiedenis van de Nul-beweging*, z.p. 1989) Vermoedelijk is het van toepassing op allerlei (kunstenaars)groepen.

¹³⁷ Er was werk te zien van Van Doesburg, Van Eesteren, Huszár, Van Leusden, Oud, Rietveld, Mies van der Rohe en Wils.

¹³⁸ Constantin Brancusi (1876-1957).

¹³⁹ *De Stijl* 7 (1928) 79/84. Met de term *principieele* bedoelde Van Doesburg waarschijnlijk niet zozeer 'de belangrijkste' maar 'in beginsel'.

¹⁴⁰ Doorman (op. cit. noot 12), p. 165. Hij noemt Van Doesburg daar ook: *de almachtige impresario van dit theater en tegelijkertijd de meest optredende artiest*.

Of Van Doesburg zelf voor 1927 al het onderscheid maakte tussen De Stijl als groep, als tijdschrift en als cluster van ideeën, is niet helemaal duidelijk.¹⁴¹ Ook hier liet hij zich waarschijnlijk leiden door wat hem het beste uitkwam. Hij schreef al in juli 1920 aan Oud, na een korte tirade tegen Wils en Huszar die er niets van zouden begrijpen, duidelijk doelend op het tijdschrift: *De Stijl is ook prachtig en houdt de boel bij mekaar*.¹⁴² Wat later, in november van dat jaar, lijkt hij met De Stijl nog steeds het tijdschrift te bedoelen en niet de groep, of het idee. Naar aanleiding van Ouds claim toch mede-oprichter van De Stijl te zijn, schreef Van Doesburg namelijk: *Beste Oud-Dada! Wanneer gemeenschappelijk overleg tusschen de eerste medewerkers en de oprichter (vDoesburg) was gepleegd, betreffende het tot standkomen van De Stijl, zou er m.i. van oprichters sprake kunnen zijn. In werkelijkheid was het oprichten, verzorgen, enz. mijn werk, terwijl de idee die daaraan vooraf ging ook alleen van mij was. Ik wil maar zeggen: als ik het niet gedaan had, had geen ander het gedaan. Zoo is Lena, die het meeste werk deed eerder medeoprichtster en dit moet eens noodig beloond worden. Zuiverder zal dus zijn dat je zegt dat jij vanaf de oprichting (1917) medewerker was en wel de voornaamste (toen de eenigste) voor architectuur*.¹⁴³ In Ouds antwoord, nog dezelfde dag geschreven, wordt wel degelijk het onderscheid gemaakt tussen tijdschrift en idee, maar de groep komt niet ter sprake: *Beste Does-Dada, Als inderdaad het oprichten van De Stijl als blad de daad is, heb je gelijk, en vergeet je nog een categorie oprichters, n.l. de adverteerders. Ik bedoelde evenwel de idee van De Stijl, waaraan ik zeker, voor zoover het architectonische betreft ook mijn aandeel gehad heb (jij was van architectuur, toen we elkaar leerden kennen, nog geheel niet op de hoogte, dat weet je toch ook nog wel) [... ook waren de schilder Kunstige gedachten niet geheel van Van Doesburg, maar ook van Mondriaan. Het ging immers om het collectieve ...] en Huszar's beweren dat jij alleen de Stijl zou zijn, verwierp je zelf altijd. [Ik schreef al dat ik] voor de buitengewone opofferingen van jou voor de Stijl (en niet in het minst die van Lena die ik waarlijk nooit vergeet) het grootste respect heb. Die eer zal ik jullie nooit ontnemen. Doch de "Stijl-idee" is toch evenzeer uit onze besprekingen gegroeid als uit die met anderen (Huszar, Mondriaan, Kok) en je zult je herinneren dat ik aanvankelijk als redacteur van Bouwkunst bestemd was. Maar daarvoor bedankte*.¹⁴⁴

3.5.4 Ruzies en wisselende allianties

Wij zijn de eenigste die elkaar begrijpen (behalve dan Piet natuurlijk) en verdragen kunnen schreef Van Doesburg aan Oud eind mei 1920.¹⁴⁵ Het was voor Van Doesburg moeilijk om geestverwante kunstenaars te vinden waarmee hij gedurende langere tijd goed overweg kon. Zoals al eerder aan de orde kwam, ging hij ruzies niet uit de weg. Maar kennelijk was de behoefte aan groepsvorming essentieel voor hem en voor vele andere kunstenaars sinds de Romantiek. De drie kunstenaarsverenigingen die hierboven ter sprake kwamen, vormen geen uitzondering. Er waren in de eerste decennia van de twintigste eeuw veel van dit soort georganiseerde avant-gardegroeperingen, met als belangrijkste doel een vuist te maken tegen de gevestigde orde in de kunstwereld. Vaak hielden ze maar kort stand. Naar kunstenaarsgroepen is nog niet veel sociologisch onderzoek gedaan.¹⁴⁶ Ze kunnen worden onderscheiden in groepen, en cirkels of kringen ('movement circles'). Bij het gebruik

¹⁴¹ Zoals Carel Blotkamp dat in zijn inleiding bij *De Vervolgjaren van De Stijl* doet. Zie ook Y.A. Bois, 'The De Stijl Idea', in *Painting as a model*, Cambridge 1990, pp. 101-102. Bois verwijst naar Van Doesburgs 'Algemeene Inleiding' in *De Stijl* 7 (1927) 79/84, pp. 2-9 waar hij de drie begrippen naast elkaar gebruikt.

¹⁴² Brief Van Doesburg aan Oud, 10 juli 1920, FC, inv. nr 1972-A.528.

¹⁴³ Brief Van Doesburg aan Oud, 11 november 1920, FC, inv. nr 1972-A.534.

¹⁴⁴ Brief Oud aan Van Doesburg, 11 november 1920, FC, inv. nr 1972-A.478.

¹⁴⁵ Brief Van Doesburg aan Oud, 28 mei 1920, FC, inv. nr 1972-A.519.

¹⁴⁶ Recent verscheen Laura Morowitz and William Vaughan (red.), *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, Aldershot 2000. De auteurs behandelen o.a. het ontstaan van kunstenaarsgroepen om de bestaande hiërarchie te doorbreken. Ze maken onderscheid tussen broederschappen, kunstenaarskolonies en (minder

van de term 'groep' gaat men er in de sociologie vanuit dat de meeste leden direct contact hebben met de meeste andere leden. Er is al gebleken dat dat bij De Stijl niet het geval was. Daarop zou de term kring of cirkel misschien beter passen. Bij een dergelijke kring is het zich gezamenlijk afzetten tegen bestaande principes meestal de belangrijkste verbindende factor. Er zijn vier stadia te onderscheiden in de levenscyclus van zo'n kring of cirkel. In het eerste stadium mag iedereen die 'aan de goede kant' staat zich erbij voegen, en dat gaat meestal via vrienden, 'with no questions asked'. In de tweede fase is de afgrenzing belangrijker en wordt per persoon bepaald wie er wel en wie er niet bij mogen horen. Bij deze fase behoren pogingen om de artistieke ideeën van de beweging helder te krijgen. In het derde stadium neemt de cirkel een vastere vorm aan. De voorwaarden om erbij te horen zijn wat abstracter en minder op de persoon gericht. De cirkel krijgt langzamerhand een harde kern en een perifere groep eromheen. In de laatste fase is de cirkel een deel van het 'establishment' geworden en kan er aanleiding zijn voor rebellie.¹⁴⁷ Tijdens Van Doesburgs leven heeft De Stijl ruwweg de eerste twee stadia doorlopen.

Sociologisch groepsonderzoek toont aan dat het bestaan van een groep niet zozeer aan structurele homogeniteit is gebonden, maar daarentegen op interne taakverdeling berust, dus door functiever verschillen wordt gedefinieerd.¹⁴⁸ Bij kunstenaarsgroepen kan steeds een grote mate van ongelijkheid en een sterke taakverdeling worden opgemerkt: pas op basis van de groepsinterne differentiëring ontstaat een groepsbewustzijn. De individuele leden dragen dit bewustzijn, maar zetten zich er ook tegen af en voelen zich autonoom. De Section d'Or is een goed voorbeeld van zo'n groep. De K.I. heeft kenmerken van zowel groep als cirkel.

De groeperingen waar Van Doesburg bij betrokken was, worden gekenmerkt door een benadrukken van eensgezindheid naar buiten toe en tegelijkertijd een onderling sterke onafhankelijkheid en eigenzinnigheid. Het beklemtonen van de overeenkomsten heeft te maken met het idee dat ze samen sterker staan dan alleen, zowel spiritueel als economisch. Het is immers prettig zich omringd te weten door mensen die vergelijkbare overtuigingen aanhangen en het is goedkoper om samen te exposeren en de publiciteit te zoeken dan alleen. Succes van allen of een enkeling leidt, net als langdurig falen, altijd tot opheffing van de groep.¹⁴⁹

Op de interne verwickelingen bij de Section d'Or en de Konstruktivistische Internationale ben ik hiervoor al kort ingegaan en ik kom er in de inleidingen bij de brieven nog uitgebreid op terug. Over de ruzies en de bondgenootschappen binnen de Stijl-groep is al veel geschreven.¹⁵⁰ Ik zal er daarom hier niet te diep op ingaan, maar wil ter illustratie wel kort het verloop van de relatie van Van Doesburg met twee van de belangrijkste Stijl-mensen - Oud en Mondriaan - beschrijven.¹⁵¹

Van Doesburg wisselde in de correspondentie met Oud aanhankelijkheidsbetuigingen zoals *mijn beste en oudste vriend*¹⁵² af met geroddel over het onbegrip van de andere Stijl-

hechte) verenigingen. En ze wijzen op economische, politieke en spirituele redenen om tot groepsvorming te komen. Wat oudere studies over groepsvorming in de kunstsector zijn Charles Kadushin, 'Networks and circles in the production of culture', *American Behavioral Scientist* 19 (July/August 1976) pp. 769-784; de dissertatie van Schumacher 1979 (op. cit. noot 47); en het artikel van Hans Peter Thum, 'Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst', *Gruppensoziologie. Perspektiven und Materialien. Sonderheft 25 Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Opladen 1983, pp. 287-318.

¹⁴⁷ Zie voor het onderscheid tussen groep en cirkel en de fases in het bestaan van een cirkel: Kadushin (op. cit. noot 146), pp. 771 en 779-780.

¹⁴⁸ Zie Lionel Tiger, *Men in Groups*, New York/London 1969/1984.

¹⁴⁹ Zie Morowitz en Vaughan (op. cit. noot 146) p. 12.

¹⁵⁰ Zie over de verhouding tussen Oud en Van Doesburg bijvoorbeeld E. Taverne en D. Broekhuizen in *De Vervolgjaren van De Stijl*, met name pp. 367-381.

¹⁵¹ De correspondentie tussen deze drie kunstenaars, waarin ze met en over elkaar schrijven, is voor een groot deel bewaard gebleven en verdient een eigen bronnenpublicatie.

¹⁵² Zie brief Van Doesburg aan Oud, 21 juni 1921, FC, inv. nr 1972-A.545.

kunstenaars. Zo schreef hij brommerig: *Huszár gaat geheel op in dat oppervlakkige kunstkringgedoe. Zit altijd in de sociëteit van den Haagsche K.K. Hij mist toch feitelijk ook het nieuwe inzicht. Wils ziet er geloof ik ook niet veel van. Enfin het is prettig dat wij nog steeds hetzelfde zijn hé?*¹⁵³ Vilmos Huszár was actief lid van de Haagsche Kunstkring, de architect Jan Wils was er van 1919 tot en met 1921 zelfs secretaris. Huszár en Wils hadden door hun gemêleerd met de Haagse bourgeoisie goede contacten met potentiële opdrachtgevers zoals de keuken- en parketfabrikant Cornelis Bruynzeel. Maar dat lijkt Van Doesburg hier uit het oog te verliezen.

Het innige contact tussen Van Doesburg en Oud hield geen stand. Het was in eerste instantie gebaseerd op Van Doesburgs behoefte aan een medewerker architectuur voor *De Stijl* en Ouds aanvankelijke enthousiasme voor de ideeën die in het blad aan bod kwamen. De breuk ontstond doordat ze persoonlijk uit elkaar groeiden. Oud vond *De Stijl* theoretisch nog steeds erg mooi, maar zag er praktisch niets van komen. Hij ergerde zich bovendien steeds meer aan de dadaïstische kant van Van Doesburg en Van Doesburg vond dat Oud *verzakelijke* door zijn aanstelling als stadsarchitect van Rotterdam.¹⁵⁴ Maar de definitieve breuk ontstond vooral doordat de samenwerking tussen architect en schilder, waar Van Doesburg van droomde, zo moeizaam bleek. De relatie met Oud stortte eind 1921 in met een knetterende ruzie over het niet-toepassen van Van Doesburgs kleurenschema's bij Ouds huizenblokken in Spangen.¹⁵⁵ Hun band werd daarna nooit meer hetzelfde, al hielden ze sporadisch contact en waren ze in 1929 weer op redelijk vriendschappelijke voet met elkaar. Vooral Van Doesburg zocht steeds opnieuw toenadering.

Mondriaan en Van Doesburg leken lange tijd zeer goede vrienden. Ze werkten, op afstand, eendrachtig samen op stilistisch en theoretisch vlak voor de nieuwe beelding. Op afstand, want Mondriaan woonde in Parijs en Van Doesburg in Nederland en later in Duitsland. Van Doesburg redigeerde Mondriaans artikelen voor *De Stijl* en ze bekritiseerden elkaars schilderijen in goede harmonie. Maar eind 1924 is zelfs deze vriendschap ontploft, waarschijnlijk door irritaties na een periode van intensief persoonlijk contact toen Van Doesburg in Parijs was komen wonen. Hun visie op de werkelijkheid verschilde ook wezenlijk. Kort samengevat: Mondriaan geloofde in een statische, onveranderlijke wereld terwijl Van Doesburg altijd dacht in termen van dynamiek en verandering.¹⁵⁶ In 1929 schreef Mondriaan echter aan Oud over een herstel van de vriendschap: *Een tijd geleden kwamen ze in een café zóo hartelijk naar me toe dat ik maar alles op zij zette. Ook omdat hij me in 't schilderen 't kortste toch na staat. Hij is wel weer meer de oude nu, na zijn ondervindingen in Strasburg misschien.*¹⁵⁷

Nu lijkt Van Doesburg in dit voorgaande misschien steeds de bazige onruststoker te zijn, maar de medaille heeft ook een andere kant. Van Doesburg zal zeker hebben genoten van zijn positie als leidersfiguur, maar de meeste betrokkenen bij *De Stijl* profiteerden wel degelijk van de diensten van Van Doesburg. Zolang hij zaken als tentoonstellingen en publiciteit voor hen regelde, en het tijdschrift draaiende hield, lieten ze zich zijn bazigheid wel aanleunen. Maar ze waren daarnaast natuurlijk vrij om onafhankelijk van Van Doesburg andere opdrachten aan te nemen, zelfs als de opdrachtgevers bezwaar hadden tegen zuivere toepassing van de principes van de nieuwe beelding.

¹⁵³ Brief Van Doesburg aan Oud, 10 juli 1920, FC, inv. nr 1972-A.528.

¹⁵⁴ Zie brieven Van Doesburg aan Oud, 12 september en 3 november 1921, FC, inv. nrs 1972-A.555 en 564 en Oud aan Van Doesburg, november/december 1921, FC, inv. nr 1972-A.482.

¹⁵⁵ Zie Hans Esser, 'J.J.P. Oud' in *De Beginjaren van De Stijl*, Utrecht 1982, met name pp. 149-151.

¹⁵⁶ Zie N. Kamphuijs, 'Geregisseerde controverse', *Het Financieele Dagblad*, 11 maart 2000.

¹⁵⁷ Brief Mondriaan aan Oud, september 1929, FC, inv. nr 1972-A.450.

3.5.5 Concluderend

Onderling verschilden de drie hierboven beschreven kunstenaarsgroeperingen enorm. De Section d'Or was een vereniging met statuten en regelmatige ledenvergaderingen, waarvan de leden tamelijk vaak samen tentoonstelden, al verschilde hun werk onderling hemelsbreed. De kunstenaars van zowel De Stijl als de Konstruktivistische Internationale - hoewel ook die laatste een officiële vereniging met statuten was - opereerden professioneel veel onafhankelijker. De kunstenaars van De Stijl hadden wel onderling vergelijkbare opvattingen over de kunst en maakten stilistisch verwant werk. Die van de K.I. hadden elkaar niet alleen gevonden op stilistisch gebied, maar vooral op het gebied van levensovertuiging en politieke gezindheid: een groot deel van de betrokkenen zagen elkaar veel en stonden elkaar sociaal na. De Stijl had een tijdschrift als bindende factor en bij de K.I. bestonden daarvoor plannen. Bij de Section d'Or werd over een tijdschrift voor zover bekend niet gerept.

Maar er waren ook negatieve overeenkomsten. Binnen de lossere of vastere structuur van de verschillende groepen was ondanks de aanvankelijke bereidheid zich aaneen te sluiten, voortdurend onderling gerommel. Er werd gestreden om invloed en macht. Vrienden werden bevoorreed, vijanden gedwarsboomd, er werd geroddeld, de eigen interesses werden steeds in het oog gehouden. Kortom, niets menselijks was hen vreemd, hoewel egoïsme een overheersende trek was.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Zie ook het zesde hoofdstuk, over Archipenko, p. 82.

