

Paul van Ostaijen en het futurisme

door

DR. P. HADERMANN

Van Ostaijen speelde als kunstcriticus in Vlaanderen een dubbele rol. Hij kwam enkele jaren later aan het woord dan Apollinaire in Frankrijk of Däubler in Duitsland, en dan nog wel tijdens de eerste wereldoorlog, toen het contact met het buitenland – afgezien van Duitsland – ongeveer onmogelijk was. Hij ontdekte dus *niet* de moderne buitenlandse kunstenaars die al een tijdje aan het werk waren – maar hij hield zich op de hoogte, door boeken en tijdschriften, van al wat er op artistiek gebied werd gepresteerd. De aldus opgedane kennis gaf hij dan via zijn opstellen dóór, aan een publiek dat hij, volgens de beste Van Nu en Straks-beginselen, wou opvoeden en Europees doen denken.

Daarnaast – en dit is het tweede aspect van zijn rol als kunstcriticus – wierp hij, in zijn eigen land dan, het volle licht op de trits van het Antwerpse expressionisme: Oscar Jespers, Floris Jespers en Paul Joostens. Niet alleen maakte hij ze bekend, maar ook stond hij ze bij met raad en daad, zoals o.m. blijkt uit zijn briefwisseling. Hij volgde hun evolutie, ja zelfs het scheppingsproces van afzonderlijke werken, op de voet en het spreekt vanzelf dat uit dit contact een vruchtbare wisselwerking is ontstaan.

Wij willen hier onderzoeken hoe de jonge Van Ostaijen heeft gereageerd tegenover een van de nieuwe Europese kunsttheorieën, op welke manier hij ze heeft begrepen en voorgesteld, en eventueel ook welke rol ze heeft gespeeld in de ontwikkeling van zijn eigen kunst.

Het futurisme is een literaire en artistieke beweging die in februari 1909 door de Italiaanse dichter Marinetti werd gelanceerd, in een luidruchtig manifest waarvan de Italiaanse tekst te Milaan verscheen, terwijl de Franse versie door *Le Figaro* werd opgenomen. Dit eerste *littéraire* manifest verheerlijkte bovenal de snelheid en de agressiviteit als *de* nieuwe waarden van de moderne tijd; – de musea en de bibliotheken, d.i. de kerkhoven van de verdorpe schoonheid, moesten maar liefst in brand worden gestoken. In maart 1910 verscheen dan het *Manifeste des peintres futuristes*¹,

1. De Franse vertaling dagtekent van 11 april 1910; *Manifeste des peintres futuristes*, Milaan, Poesia, 1910, n. gep. Opgenomen in Coquiott, G.: *Cubistes, futuristes, passésistes*. Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture. Parijs,

waarin Carrà, Boccioni, Russolo, Balla en Severini verklaarden dat ook op plastisch gebied het dynamisme van het moderne leven diende te worden weergegeven. Het doek moest b.v. een geheel van simultane indrukken voorstellen, ofwel de synthese van een beweging, door alle stadia ervan tegelijk te reproduceren.

Indien Van Ostaijen zeer vroeg voor de nieuwe kunstvormen in het krijt is getreden, toch kan men moeilijk spreken van een „coup de foudre”. In zijn allereerste artikelen uit 1914 die – het feit is op zichzelf veelbetekenend – aan *kunst*tentoonstellingen zijn gewijd, noemt hij de futuristen, evenals de kubisten overigens, eenvoudig maar „poseurs”. Hij wil ogenschijnlijk geen deel uitmaken van het publiek van „leeglopende en centenhebbende snobsen”, zoals hij ze noemt, en hij neemt tegenover de nieuwe kunststrekkingen een houding aan van wantrouwen, van scepticisme ².

Hij kán eigenlijk niet anders, zolang hij uitgaat van het traditionele mimesis-principe, d.i. van de kunst opgevat als imitatie, als weergave van de natuur en van de dagelijkse werkelijkheid, zoals die door onze zintuigen worden waargenomen. Uit een realistisch oogpunt is het inderdaad, dat hij Van Gogh een „gemis aan perspectief” verwijt en diens bloemen „misselijk” vindt, en dat hij het „verisme” van Wouters bewondert ³.

Daarnaast legt Van Ostaijen ook de klemtoon op het expressieve in de kunst. Hij zou wel willen „meehuilen”, schrijft hij, met Van Goghs Oude Man, zo sterk heeft hem dat werk „aangegrepen” ⁴. Wij kunnen hierin een praefiguratie zien van zijn bewondering voor het expressionisme, en een teken van de lyrisch-pathetische neiging in hem, die vooral in *Het Sienjaar* tot uiting zal komen.

Maar het uitgangspunt van de kunst is en blijft voorlopig in zijn ogen de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid, ook wanneer hij het reeds heeft over „het overdrijven” van bepaalde trekken van het object ⁵.

Op 10 maart 1917 verschijnt van hem een artikel in *Ons Land*, met als titel *Oscar en Floris Jespers*, en dit artikel brengt een nieuw geluid. Voor het eerst is er hier sprake van een bepaalde ontvoogding van de kunst ten opzichte van het uiterlijke werkelijkheidsbeeld. En tegelijkertijd schijnt Van Ostaijen zijn vroegere

Ollendorff, 1914⁵, pp. 63-94. Waarschijnlijk heeft Van Ostaijen aan Coquiots boek zijn kennis van de futuristische theorieën te danken. Hij verwijst in ieder geval naar geen enkele futuristische tekst die er niet in voorkomt, en hij vermeldt deze studie in *Expressionisme in Vlaanderen* (V.W. IV, p. 35, n.) (zie noot 8).

2. *Kunst van Heden* in: *Carolus*, IV, 15, 9 april 1914.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Beeldende Kunst*. Marten Melsen in: *Ons Land*, IV, 39, 28 januari 1917.

mening over de futuristische „poseurs” grondig te hebben herzien : „Het futurisme *rukt zich volmaakt uit het objectivisme los*, om geheel tot het weergeven van de enkel *principiële eigenschappen* te komen. Uit dit losrukken volgt dan ook de kapitale wisseling *van statische tot dynamische kunst*, en wordt door de futuristen *daarheen getracht, de beweging te concretiseren.*” Hierop laat Van Ostaijen een lijst van werken volgen waaronder „Rekbaarheid” van Boccioni en „Beweging van het Bal Tabarin” van Severini ⁶.

Wat Van Ostaijen aan het futurisme goedkeurt is een toenadering tot de abstractie : de voorstelling van *eigenschappen*, – en tevens een verwijdering van de objectieve, statische weergave van de natuur.

Om deze dynamische vervorming van de werkelijkheid beschouwt hij het futurisme als het „nec plus ultra” van de moderne kunst. Zeer waarschijnlijk speelt de futuristische propaganda hier ook een rol in. In hun manifest van maart 1910 zetten Boccioni, Carrà, Russolo, Balla en Severini hun theorieën uiteen omtrent de artistieke weergave van „la sensation dynamique elle-même”. Zij beweerden bovendien : „nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne” en hoewel zij zich bewust waren van hun verwantschap met andere toenmalige schilderscholen, toch legden zij de nadruk op wat hen van de post-impressionisten en de kubisten (onder)scheidde : „Ils s'acharnent à peindre l'immobile, le glacé et les états *statiques* de la nature (...) avec un acharnement passéiste qui demeure absolument incompréhensible à nos yeux. Avec des points de vue absolument aveniristes, au contraire, nous *recherchons un style du mouvement*, ce qui n'a jamais été essayé avant nous.” ⁷

Van Ostaijen kent verscheidene futuristische doeken, al is het maar door slechte reproducties. Zijn opvatting van hun moderniteit wordt grotendeels bepaald door hun bewogen, simultaneïstische techniek en door hun onderwerpen, door hun weergave van het stads- en nachtleven, van afzonderlijke, menselijke of mechanische bewegingsreeksen (waaruit het mimesis-principe lang niet verbannen wordt), zowel als door hun meer abstraherende voorstelling van de dynamische eigenschappen der dingen.

De belangrijkheid van de snelle ritmen en bewegingen in zijn in 1916 verschenen gedichtenbundel *Music-hall* laat ons vermoeden hoe ontvankelijk Van Ostaijen zal geweest zijn voor de „style du mouvement” van die kunstrichting. Men denke b.v. aan de manier

6. *Schoone Kunsten*. Oscar en Floris Jaspers in : *Ons Land*, IV, 45, 10 maart 1917.

7. Coquirot, G. : *op. cit.*, p. 65.

waarop de schrijver het bonte leven van de music-hall met een paar trekken globaal samenvat: „Gouden verlichting / Te allen kant. Kennissen drukken elkaar de hand, / Damen knikken charmant, / Een kaalhoofdige heer groet / Met brede gebaren en zwaait de hoed. / Haastig, / Naarstig, / Bedrijvig, / Ijverig / Komen de kellners gegaan, / Brengen verfrissingen aan. / Helder klinken / Rinkelingen / Der glazen.”⁸ Een gelijkaardige weergave van door elkaar wriemelende bewegingen biedt ons b.v. Severini in de *Beweging van het Bal Tabarin*. Van Ostaijen en de futuristen koesterden dezelfde bewondering voor de music-hall. Die van Van Ostaijen blijkt voldoende uit zijn gelijknamige gedichten, waarvan het eerste de titel van zijn debuut bezorgde en het tweede later in *Bezette Stad* zal worden opgenomen, evenals uit een artikel waarin hij zijn bezoek aan Floris Jaspers' atelier beschrijft: „In een music-hall werd onze kennismaking later tot vriendschap bevestigd. Kleuren in de zaal en op het tooneel, daartusschen het orkest-geschetter, dat alles was ons beiden even lief.”⁹

Een ander voorbeeld van Van Ostaijens voorliefde voor dynamische onderwerpen vinden wij, steeds in *Music-hall*, in het gedicht *Fietstocht*: „M'n fiets dat is het kettengruisen; / Dat is het vlieden van de rode huizen / Om mij heen (...) / Dat is het horizonnen-deinen / En 't jonge zonnescijnen, / De bomen, die verdwijnen / Achter mij, de grachten die verkwijnen.”¹⁰ Zoals Van Ostaijen dat met zijn fiets deed, poogden futuristische schilders de beweging van een sneltrein in de nacht, van een auto in de stad picturaal weer te geven.

Verder zal *Het Sienjaal* het beeld oproepen van het krioelende leven in de grote stad, waarvan zelfs de huizen en de straten in beweging zullen worden gezet (wat overigens een stap verder betekent in de dynamische vertekening van de werkelijkheid.)

Hiermee bedoelen wij niet dat de poëzie van Van Ostaijen direct zou zijn beïnvloed door de futuristische schilderkunst of literatuur, maar wel dat bepaalde wezenstrekken ervan beantwoorden aan de dynamische voorstelling van de werkelijkheid die toen in de lucht hing en het duidelijkst tot uiting kwam in de futuristische theorieën.

8. *V.W.* I, 9. Wij verwijzen (Romeins cijfer voor het boekdeel, Arabisch voor de bladzijde) naar de volgende uitgave: Paul van Ostaijen: *Verzameld Werk* (verzorgd door Gerrit Borgers). Deel I: *Poëzie. Music-hall. Het Sienjaal. De Feesten van Angst en Pijn*. Antwerpen-Den Haag-Amsterdam, De Sikkels - Daamen N.V. - G. A. van Oorschot, 1952. Deel II: *Poëzie. Bezette Stad. Nagelaten Gedichten*. Ibid., 1952. Deel III: *Proza. Grottesken en ander Proza*. Ibid., 1954. Deel IV: *Proza. Kritieken en Essays*. Ibid., 1956.

9. *Schoone Kunsten. Oscar en Floris Jaspers* in: *Ons Land*, IV, 43, 23 februari 1917.

10. *V.W.* I, 24.

Het is zelfs opmerkelijk, dat Van Ostaijen helemaal geen invloed schijnt te hebben ondergaan van het eigenlijke literaire futurisme. Hij houdt niet van Marinetti. Nergens maakt hij gewag van diens literaire manifesten en de cultus van het geweld die daarin tot uiting komt is hem helemaal vreemd. Als dichter veroordeelt hij Marinetti zelfs expliciet. Het volstaat niet, schrijft hij in 1917 in zijn opstel *Over Dynamiek*, „een blote opsomming van de verscheiden ontwikkelingsstadia van een bewegend lichaam” ten beste te geven. Marinetti noemt hij, evenals Verhaeren, „ondynamies”¹¹. Wij weten niet op grond van welke gedichten Van Ostaijen dit oordeel over Marinetti velt. Het is echter een feit, dat vele verzen van de Italiaanse dichter qua moderniteit ver ten achter bleven bij de theorie van zijn manifesten, zodat meer dan één tijdgenoot erdoor ontgoocheld werd: „eben *nicht* neu und nicht zukünftig”, stelde b.v. Rudolf Leonhard droogjes vast¹². Waarschijnlijk werden deze en gelijkaardige oordeelvellingen uitgesproken door mensen die alleen de meer impressionistische verzen van Marinetti kenden, waarin de syntaxis en zelfs de prosodie vaak nog klassiek aandedden. Ook Van Ostaijen schijnt de latere, meer experimentele werken van deze schrijver niet te hebben gekend, zoals b.v. het beruchte *Bataille Poids + Odeur* of *Mafarka le futuriste*.

Wat wél in zekere mate door het futurisme werd beïnvloed zijn Van Ostaijens kunstopvattingen. Ik zeg wel: in zekere mate, want in feite heeft Van Ostaijen zich de geest van het futurisme niet helemaal eigen gemaakt. Doch de futuristische kunstmanifesten hebben hem zijn eerste werkelijke bezinning als criticus op de vorm- en structuurproblemen van het kunstwerk ingegeven. — In een artikel uit september 1917 over *Het Werk van Paul Joostens* lezen wij inderdaad: „Kunst en leven (vormen) bij Joostens geen dualisme, d.i. de kunst geen mooie, andere zijde van zijn leven.”¹³ In het *Manifeste des peintres futuristes* staat er: „Nous voulons à tout prix rentrer dans la vie.”¹⁴

Van Ostaijen noemt Joostens „een *denkend* schilder”¹⁵. De futuristische schilders verkondigden: „Nous voulons que notre art (...) puisse répondre enfin aux besoins *intellectuels* qui nous agitent.”¹⁶

11. *Over Dynamiek. Enige noia's* in: *De Goedendag*, XXIII, 6, 7-8, pp. 83-86, 101-108, april, mei-juni 1917, p. 101.

12. Cf. Meyer, A. R.: *die maer von der musa expressionistica*. Düsseldorf-Kaiserswerth, die faehre, s.d., p. 70.

13. *Het Werk van Paul Joostens* in: *Vlaamsch Leven*, II, 49, 9 september 1917, pp. 771-775, p. 773.

14. Coquot, G.: *op. cit.*, p. 86.

15. *Het Werk van Paul Joostens*, *op. cit.*, p. 773.

16. Coquot, G.: *op. cit.*, p. 87.

Van Ostaijen schrijft verder dat de futuristen hebben gezegd „dat indien hunne werken futuristisch waren, zij het resultaat van dusdanige ethische, esthetische, politieke en sociale opvattingen waren.”¹⁷ Boccioni heeft inderdaad het volgende verklaard in een voordracht die hij in 1911 te Rome hield: „*Si nos tableaux sont futuristes, c'est qu'ils sont le résultat de conceptions éthiques, esthétiques, politiques et sociales absolument futuristes.*”¹⁸ Deze zin heeft Van Ostaijen dus letterlijk vertaald. Hij gaat zelfs verder en maakt zich klakkeloos een andere beschouwing uit dezelfde lezing eigen, wanneer hij in een werk van Joostens „*de onderlinge invloed der vlakken en lijnen*” beschouwt als „*basis van het futuristisch primitivisme, en niet lichtreflecteren door kleurentleding, basis van het impressionistisch primitivisme.*”¹⁹ Boccioni's tekst luidt aldus: „... chaque objet influence son voisin, non par des réflexions de lumière (fondement du primitivisme impressioniste) mais par une réelle concurrence de lignes et de réelles batailles de plans en suivant la loi d'émotion qui gouverne le tableau (fondement du primitivisme futuriste)”²⁰.

Wat Van Ostaijen het meest bij de futuristen schijnt te hebben getroffen is, naar zijn artikel over Joostens te oordelen, de opvatting van de *ligne-force* en van de hieruit voortvloeiende dynamische structuur van het kunstwerk. Boccioni wou „résou(dre) la question des volumes dans le tableau, s'opposant à la liquéfaction des objets selon la vision des impressionistes”²¹. Van Ostaijen prijst bij Joostens „een samenstelling streng naar een centraal intensiteitspunt gewerkt (...), een persoonlijke constructie”²². Boccioni wou „traduire les objets suivant les lignes-forces qui les distinguent”²³ en Van Ostaijen bewondert in een portret van Joostens „de toepassing van de *ligne-force* van hals tot schouder, verder op rug, arm en borst herhaald.”²⁴ De middelen, die Joostens toepast, beantwoorden soms wel aan Boccioni's programma, maar de geest is niet dezelfde, en Van Ostaijen merkt het wel, zonder echter de aandacht van de lezer op dit verschil te vestigen. Joostens' werk is op dat ogenblik „zwijgzaam naar binnen gebald”²⁵ Bij de futuristen daarentegen is de dynamische structuur gericht op de weergave van een moderne, *uiterlijk* bewogen werkelijkheid.

17. *Het Werk van Paul Joostens, op. cit., p. 774.*

18. Coquiôt, G. : *op. cit., p. 67.*

19. *Het Werk van Paul Joostens, op. cit., p. 775.*

20. Coquiôt, G. : *op. cit., p. 72.*

21. *Id. : id., p. 79.*

22. *Het Werk van Paul Joostens, op. cit., p. 775.*

23. Coquiôt, G. : *op. cit., p. 80.*

24. *Het Werk van Paul Joostens, op. cit., p. 775.*

25. *Id., p. 773.*

Waarom verdoezelt Van Ostaijen dit wezenlijk verschil ten voordele van de technische overeenkomst? Het ligt in zijn bedoeling Paul Joostens aan een ruimer publiek als avantgardist bekend te maken en in die tijd is het futurisme, dank zij een breed opgezette publiciteit en enkele welberekende schandalen, wel de meest tastbare avant-garde die er bestaat. Hierbij moeten wij ook in bedenken nemen dat op dit ogenblik de benaming „futurisme” bij het publiek, in weerwil van talrijke manifesten, stellig nog niet zo scherp omljnd was als nu: stelde Apollinaire niet voor, het geheel der avant-gardebewegingen onder dit vaandel te scharen? Van Ostaijen weet evenwel heel goed wat het futurisme in engere zin betekent: hij kent nu al te veel futuristische kunstwerken en geschriften om niet in te zien hoe ver Joostens van deze beweging af staat. In *Expressionisme in Vlaanderen* (1918) zal hij trouwens de futuristen precies „hun theoretisch grotere liefde voor de uiterlijke dan wel voor de innerlijke dynamiek” verwijten, alsook hun al te systematische „verheerlijking van de wetenschap en haar resultaten”²⁶. In *Het Werk van Paul Joostens* maakt Van Ostaijen geen principieel onderscheid tussen het Duitse expressionisme, het Franse kubisme en het Italiaanse futurisme; hij verklaart in een andere passus: „Revolutionair heeft hij (Joostens) onmiddellijk de theorie der cubisten aangenomen”, zonder nadere uitleg²⁷.

Deze momentele onverschilligheid ten opzichte van de verschillende benamingen der jongere schilderscholen ligt o.i. vooral aan het feit, dat de belangstelling van de dichter in de eerste plaats - en voor de eerste keer zo grondig - naar de nieuwe techniek gaat, naar de nieuwe structuur van het kunstwerk, naar nieuwe plastische uitdrukkingmogelijkheden, die wel degelijk in Boccioni's voordracht zijn vervat maar even karakteristiek zijn voor andere artistieke richtingen.

De *formele* beginselen van het futurisme schijnen aldus aanleiding te hebben gegeven tot zijn eerste reflecties over de eigenlijke bouwstoffen van het kunstwerk, het kleurenvlak en de lijn. Deze formele beginselen doen hem, bewust of onbewust, het uiterlijk-reproductieve aspect van het futurisme voorlopig over het hoofd zien. Zij zijn het in ieder geval, die hij enkele maanden later in *Expressionisme in Vlaanderen* opnieuw voorstelt als „de belangrijkste punten, 6, 7 en 9, van het futuristisch schilderkunstig manifest”²⁸. Opvallend en veelzeggend is daarbij de weglating van

26. V.W. IV, 18.

27. *Het Werk van Paul Joostens, op. cit.*, p. 772.

28. V.W. IV, 19.

het achtste punt : „que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité.”²⁹

Door deze willekeurige wegcijfering van het mimesisprincipe verminkt Van Ostaijen weliswaar het beeld van het futurisme, maar tevens doet hij de onloochenbare bijdrage van die beweging tot de autonomisering van de kunst (ten opzichte van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid) beter uitkomen.

Precies omdat het futurisme in feite nog niet zelfstandig genoeg, nog niet helemaal vrij staat tegenover de mimesis, wendt Van Ostaijen er zich later van af. Het futurisme houdt nog te zeer aan de weergave van de materiële, tastbare wereld vast – zij het dan ook die van het moderne stadsleven en van de techniek. Zelfs in *Het Sienjaal* (1918), waarin ook Van Ostaijen dit grote-stadsleven verheerlijkt, wordt de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid niet weergegeven of beschreven : in plaats van de statische weergave van een dynamisch, modern gegeven beoogt Van Ostaijen hier de dynamische transpositie ervan. In plaats van beschrijvingen en ontleding van bewegingreeksen zoals de futuristen er bij de vleet bieden, gebruikt Van Ostaijen in de eerste plaats de associatie, die berust op een „dynamiek van de geest”³⁰.

In 1918 maakt hij kennis met het boek van Kandinsky *Ueber das Geistige in der Kunst*, en voortaan zal hij de nadruk leggen op de heerschappij van de scheppende geest over de natuur. Zijn aandacht zal dan ook gaan naar schilderscholen die resoluter dan het futurisme de mimesis over boord gooien : eerst het expressionisme, en daarna het kubisme. Na 1918 zal hij van het futurisme zo goed als geen gewag meer maken. Maar dat neemt niet weg dat de formele revolutie van het futurisme aan Van Ostaijens eerste bezinning op de techniek van het kunstwerk ten grondslag ligt.

Er is nog meer : precies op het ogenblik waarop hij de „ligneforce” als architectonisch principe aanprijst in de schilderkunst, maakt Van Ostaijen in zijn lyriek van een gelijkaardig procédé gebruik. Want de vrije verzen uit *Het Sienjaal* zijn, ondanks hun meeslepende beeldenvloed en hun onstuitbare ritmen, niet honderd procent „vrij”. Vaak gehoorzamen ze inderdaad aan één bepaalde wet, die Duhamel en Vildrac, de Franse theoretici van het verslibre, de „constante rythmique” noemden³¹. Het is een ritmisch schema dat telkens in een gedicht wordt herhaald, naast andere,

29. Coquirot, G. : *op. cit.*, p. 91.

30. *Kanttekeningen bij diverse Onderwerpen* in : *De Goedendag*, XXIV, 5, mei-juni 1918, pp. 47-59, p. 55.

31. Duhamel, G. & Vildrac, Ch. : *Notes sur la technique poétique*. Parijs, Champion, 1925 (1910¹), pp. 14 s.s.

gevarieerde ritmische woordgroepen. Van Ostaijen zal de ritmische constante tot in zijn laatste gedichten toe blijven gebruiken. Ziehier een voorbeeld uit *Het Sienjaal* :

Nu zal je slapen, *mijn teergeliefde kind*
want morgen moet je de ogen openen, 'n zeer fris blad

dat beeft in morgenwind

Nu zal je slapen, mijn zachte kind, in de kuil van je haren
Straks is het dag, dan moeten wij *weer tuilen lezen gaan*.³²

We hebben hier te doen met een soepel structureel principe dat wel degelijk te vergelijken is met de futuristische *ligne-force*. Weliswaar kunnen wij hier waarschijnlijk niet spreken van een bewuste transpositie van schilderkunstige wetten op de literatuur, maar de parallellie en de gelijktijdigheid van beide fenomenen, respectievelijk in Van Ostaijens kritiek en in zijn poëzie, is opvallend – en ook kenschetsend voor een behoefte aan een formeel houvast, zelfs in zijn meest „expressionistische” periode.

In verband hiermee zou ik nog willen wijzen op een passage uit het essay *Expressionisme in Vlaanderen* waaruit blijkt dat Van Ostaijens eigen opvatting van de bouw van het kunstwerk reeds in 1918 regelrecht indruist tegen die van de futuristen, zelfs indien hij van dezelfde premissen uitgaat.

Boccioni en zijn vrienden verklaarden in hun manifest : „Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau”³³. En Van Ostaijen schrijft bijna letterlijk over dat „de toeschouwer zich in het centrum van (het) kunstwerk moet plaatsen”³⁴. Boccioni wil de toeschouwer vanuit dit centrum radbraken en vierendelen, hem a.h.w. doen exploderen in de ruimte : „Ces lignes-forces doivent envelopper et entraîner le spectateur qui sera en quelque sorte obligé de lutter lui aussi avec les personnages du tableau”, want : „tous les objets (...) tendent vers l’infini par leurs lignes-forces.”³⁵

Maar Van Ostaijen vat de structuur van het kunstwerk helemaal anders op, en het centrum waar de toeschouwer geplaatst wordt speelt bij hem een andere rol : „Het doek heeft een intensiteitspunt. Dit : zijn centrum. Vanzelf spreekt het dat dit centrum van geen academische symmetrie afhankelijk is ; dit intensiteitspunt kan evengoed in de linker bovenhoek als in de rechter benedenhoek of in het centrum van het schilderij gelegen zijn. De vormen en kleuren die dit intensiteitspunt, dat het lichtpunt van het schilderij

32. *V.W.* I, 108.

33. Coquot, G. : *op. cit.*, p. 86.

34. *V.W.* IV, 21.

35. Coquot, G. : *op. cit.*, p. 73.

is, omgeven, moeten zodanig werken dat onmiddellijk de aandacht op dit intensiteitspunt gevestigd wordt, omdat daarin de sleutel van het begrijpen van het ganse werk ligt. Daaruit volgt het complementarisme. Om b.v. een rechthoekig intensiteitsvlak in reliëf te stellen kunnen complementaire cirkelvlakken en ronde lijnen aangebracht worden, die in het doek geen andere betekenis hebben dan *de beweging van het schilderij in de richting van dit centrum te activeren.*³⁶

We zien hier dus, dat terwijl Boccioni centrifugaal te werk gaat, Van Ostaijen integendeel de structuur van het ideale kunstwerk centripetaal opvat. En zo zullen overigens ook zijn meeste latere gedichten gebouwd zijn: in zich besloten en naar binnen gekeerd.

Van Ostaijens evolutie als dichter en als criticus wijst in de richting van een toenemende aandacht voor de structuur van het kunstwerk, voor het geestelijk schema dat er de mimesis in heeft verdrongen. Onder de *expressionistische* kunstenaars zal hij vooral Kandinsky³⁷, Campendonck en O. Jespers bewonderen, die elk op hun manier de nadruk leggen op de bouw, op het geconstrueerde aspect van het kunstwerk. Vooral de theorieën van Kandinsky hebben Van Ostaijen een tijdlang overtuigd van de alleenheerschappij van de scheppende subjectiviteit, die alle middelen tot haar beschikking heeft om zichzelf uit te drukken. Het mimesis-principe wordt hier overwonnen door de subjectieve innerlijke dynamiek van de kunstenaar.

Na 1920 gaat Van Ostaijens voorkeur definitief naar het *kubisme*³⁸. In het kubisme heeft de dichter inderdaad zijn eigen drang naar constructieve eenheid herkend. Het kubisme beantwoordde het best aan zijn latere opvatting van de autonomie van de kunst. Vergeleken bij het expressionisme ontsnapte het aan het gevaar van een al te grote beklemtoning van het ik. Tegenover het futurisme bood het kubisme het voordeel van een grotere onafhankelijkheid ten opzichte van het uiterlijke werkelijkheidsbeeld.

36. *V.W.* IV, 22.

37. Tot in 1920 maar. Cf. *Wat is er met Picasso*, *V.W.* IV, 79-80.

38. De theorieën van Metzinger en vooral van Gleizes hebben hier een grote rol in gespeeld.