

Peeters en Joostens : twee problematische gevallen in van Ostaijens kunstcritiek

door

PAUL HADERMANN

Wat Van Ostaijen vanaf 1916 zo sterk met de gebroeders Floris en Oscar Jespers en met Paul Joostens verenigt is het gevoel alleen te staan tegenover een vijandig of onverschillig publiek, dat hij nochtans door zijn artikelen wil opvoeden, zelfbewust maken en Europees doen denken en voelen, o.m. door het in te wijden in de kunst van de avant-garde.

Van deze avant-garde is hij meer en meer, in de jaren 1917 en 1918, een verwoed voorstander aan het worden, naarmate hij zich verdiept in de studie van de moderne Franse, Duitse en Italiaanse schilders en niet het minst in hun theoretische werken : de futuristische manifesten, de geschriften van de cubisten Gleizes en Metzinger en die van de expressionisten Marc en Kandinsky hebben op hem de grootste en langdurigste indruk gemaakt. Zijn toenmalige kritieken barsten van citaten uit hun essays, vooral uit Kandinskys *Ueber das Geistige in der Kunst*.

Naar Joostens' getuigenis wordt Van Ostaijen in die tijd „een soort woordvoerder die ons de theorie voorhield”, een „prekende Christus”¹ — en dit op tweeëntwintigjarige leeftijd. Ook in de volgende jaren zal hij, o.m. in zijn brieven vanuit Berlijn, als raadgever, als gids, soms zelfs als scheidsrechter bij zijn drie vrienden optreden, af en toe wel wat paternalistisch maar altijd met de bedoeling, hun de weg te wijzen naar hun eigen authenticiteit als kunstenaars. Zolang deze weg gelijkloopt met hun emancipatie ten opzichte van de oudere kunstvormen en meer bepaald het impressionisme, stelt dat geen problemen. Het komt echter wel soms tot kleine conflicten, wanneer b.v. de persoonlijke voorkeur van de betrokkene niet strookt met Van Ostaijens opvatting van het autonome kunstwerk, die hij overigens deelt met Kandinsky, Gleizes en Met-

1. aangehaald door G. BORGERS : *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. Den Haag, Bert Bakker, 1971, 2 dln, I, p. 135.

zinger : „Que le tableau n'imité rien et qu'il présente nùment sa raison d'être"².

Dit is in theorie althans een van de voornaamste principes waarvan Van Ostaijens kunstkritiek uitgaat : de verwerping van de klakkeloze nabootsing van de natuur, dus van het realisme maar ook van het impressionisme. In plaats daarvan stelt hij in een eerste fase de uitdrukking van het subjectieve van de kunstenaar, wat wij in de context van zijn geschriften grosso modo mogen gelijkstellen met het expressionisme. Daarbij kàn nog een beroep worden gedaan op de vormen uit de natuur, doch de doelstelling is niet meer de weergave van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid maar de expressie van een emotionele gemoedstoestand. Dit expressionisme kan dus figuratief blijven of louter abstract worden. Dit stadium van Van Ostaijens denken wordt samengevat in zijn essay *Expressionisme in Vlaanderen* (1918). In een tweede faze, d.w.z. vanaf de Berlijnse jaren, eind 1918-1921, wordt in Van Ostaijens *theorie* ook deze subjectieve uitdrukking op haar beurt verdrongen door de innerlijke organische wet van het kunstwerk, dat nu a.h.w. objectief uit zichzelf dient te groeien, in harmonie met zijn bouwstoffen. Dit tweede stadium zal Van Ostaijen het „geëmancipeerd cubisme" noemen³.

Zijn wending naar het cubisme toe steunt op het idee dat geometrische vormen minder „individualistisch" aandoen en dat zij de platonische Idee weerspiegelen : Plato, naar wiens teksten Van Ostaijen meer dan eens verwijst, vertelt ons inderdaad in de *Philebos*⁴ hoe volgens Sokrates de cirkel, de rechthoek en dgl. een absolute schoonheid bezitten die niet in de natuur maar alleen in de geest van de mens bestaat. Hoe kubistischer, hoe geometrischer, des te geestelijker dus. Het ideaal is echter een kubisme dat zich van het figuratieve vrij zou maken, — een abstrakt, „geëmancipeerd" kubisme.

Theoretisch komt Van Ostaijen aldus tot de slotsom dat de kunst 1. de natuur niet hoeft weer te geven en 2. de individuele, persoonlijke anecdote niet mag uitdrukken. Eenvoudige lijnen en effen kleurvlakken zijn het beste middel tot het bereiken van een „ontindividualiseerde" kunst. Het logisch gevolg daarvan zou moeten zijn dat de zuivere abstractie voor Van Ostaijen de ideale kunst belichaamt. Het grote raadsel, het paradoxale in verband met zijn kunstkritiek is nu precies, dat hij niet alleen de grotendeels figuratieve kunst van

2. A. GLEIZES en J. METZINGER : *Du „Cubisme"*. Parijs, Figuière, 1911, p. 17. Aangehaald door Van Ostaijen in „Over Dynamiek", p. 27. De paginering, i.v.m. Van Ostaijens teksten verwijst naar P. van Ostaijen : *Verzameld Werk IV. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*. Amsterdam, Bert Bakker, 1977².

3. Cf. hierover mijn studie *Het Vuur in de Verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen, Ontwikkeling, 1970, 1973².

4. *Philebos*. 51, c.d.

zijn Antwerpse vrienden — en ook die van de Duitser Campendonk — blijft goedkeuren, maar ook dat hij zo goed als geheel stilzwijgend voorbijgaat aan de abstracte, zuivere beelding van Van Doesburg en Mondriaan en iemand als Peeters bijna totaal ignoreert! Nochtans beantwoorden zowel de constructivistische werken van Peeters als diens theoretische uitspraken uit *Het Overzicht* en *De Driehoek* principieel en in grote trekken aan Van Ostaijens eisen inzake moderne kunst.

Deze paradox werd reeds vastgesteld door Phil Mertens, die tot het besluit kwam dat op kunstkritisch plan Van Ostaijen niet zozeer „een voorvechter van plastische experimenten” was geweest, dan wel „een vooraanstaand theoreticus van vastgestelde waarden”⁵.

Zo ver zou ik niet willen gaan, omdat ik meen dat de waarden waarvoor Van Ostaijen opkwam nog lang niet algemeen vastgesteld en aanvaard waren, en zeker niet in België. Daarenboven heeft Van Ostaijen dikwijls de nieuwste experimenten van kunstenaars als O. Jespers, Campendonk, Topp of Stuckenberg aangemoedigd en bekend willen maken. Dat hij echter niet alle experimenten op zichzelf en als dusdanig heeft verwelkomd, — en ik denk hierbij vooral aan de dadaïstische — hangt samen met zijn persoonlijke smaak, die tegen zijn theoretische voorkeur soms indruist. Ook als dichter sprak hij zijn eigen theorieën wel eens tegen.

Ik zal het hebben over twee kunstenaars waarvan Van Ostaijen de éne normaliter als zijn wapenbroeder had kunnen beschouwen, terwijl de andere, die het inderdaad een tijdlang is geweest, op een bepaald ogenblik als dusdanig door hem werd afgewezen.

Peeters en Joostens zijn echter niet de enige Vlaamse schilders, die door de criticus stiefmoederlijk werden behandeld.

Wat de oude garde betreft, het spreekt van zelf dat die in zijn ogen had afgedaan. Emiel Claus b.v. wordt in zijn oudste opstellen nog bewonderd maar daarna als exponent van een voorbijgestreefd luminisme van de hand gewezen. Reeds in de recensie van een *Kerstmistentoonstelling van het Kunstverbond* uit 1916 stond er te lezen: „Van de oudere kunstenaars waren natuurlijk geen buitengewone verrassingen te verwachten” (p. 422). Uit de vorige generatie kiest Van Ostaijen, ook in zijn artikelen, alleen enkele grote voorlopers, wier namen tot in zijn essay *Expressionisme in Vlaanderen* telkens terugkeren: Van Gogh, Cézanne, Gauguin en, wat Vlaanderen betreft, Rik Wouters en James Ensor.

Onder zijn generatiegenoten is Van Ostaijen vooral onrechtvaardig geweest ten opzichte van de Latemse expressionisten. Uit naijver, om-

5. Ph. MERTENS: *Paul van Ostaijen, promotor van de moderne schilderkunst*, in: *Artisjok*, 30 april 1968, pp. 47-56, p. 56.

dat hij ze niet zelf heeft ontdekt? Uit nijd tegenover De Ridder, die dat voorrecht wèl had toen hij evenals De Smet en Van den Berghe tijdens de oorlog in Nederland vertoefde? Uit Vlaamsgezinde minachting voor het door Vlamingen uitgegeven franstalige tijdschrift *Sélection* en de „pachouli-heren” die het bestuurden, P. G. van Hecke en A. de Ridder? (hoewel hij zelf later toch een paar artikelen in dat tijdschrift plaatste, over Campendonk, Floris Jaspers en Franse schilderkunst). Uit Antwerps superioriteitsgevoel? Of omdat hij de schilderijen van Permeke en De Smet eenvoudig niet mocht? Ziehier een veelbetekenend uittreksel uit een brief die hij in augustus 1920 aan zijn vriend Peter Baeyens richt: „In België moeten de Flor, de Paul, de Oscar en enkele anderen misschien samenwerken om zich tegenover de door kloot de Ridder gelanceerde „meesters” de Smet en Permeke door te zetten”. En hij voegt er de volgende parenthesis aan toe: „(gij zult plezier hebben dit in originaal te zien; ik zag slechts de foto’s, merci zulle)”⁶.

Dergelijke drastische uitlatingen vinden we echter niet in zijn gepubliceerde kritieken. Hij vergenoegt er zich mee, over de Latemmers te zwijgen. Behalve twee keer, wanneer hij, vrij laat, impliciet hun verdiensten erkent. In de overigens voor *Sélection* geschreven *Notes sur Floris Jaspers* (1925) zegt hij dat deze zich door zijn kleurgebruik onderscheidt van „la peinture flamande telle qu’elle est représentée par Permeke, De Smet et Van den Berghe”, waarbij hij het enigszins pejoratief over hun „pâte flamande” heeft. (p. 238). Werkelijk positief drukt hij zich slechts één keer over Permeke uit, en wel in zijn in 1926 in „La Nervie” verschenen *Quelques notes sur la situation artistique en Flandre*: „Permeke fait des marines. Il y a différentes façons de broser des marines, et Permeke le sait.” (p. 310). Dat is alles over Latem, dus toch zeer weinig in een kritisch oeuvre van over de 500 bladzijden. In hetzelfde artikel komt voor de eerste en enige keer de naam van zijn vriend Prosper de Troyer voor, die acht jaar vroeger zijn portret had geschilderd maar van wie men tussen de regels kan lezen dat Van Ostaijen hem eerst nu belangwekkend begint te vinden: „Prosper de Troyer est fortement en progrès. Il a abandonné ses portraits décoratifs et clos sa série de *Maternités* pour s’attaquer à la composition. Il se pourrait bien que ses compositions constituent la révélation de l’année et que ce peintre courageux entre tous et dont l’émotivité paraît de plus en plus concentrique, ait trouvé, dans la mise en page hardie de sa nouvelle manière, l’entier épanouissement de sa personnalité.” (p. 310).

6. G. BORGERS: *op.cit.*, I, p. 337.

Bijna even karig is Van Ostaijen met zijn beoordelingen van neoplastische en constructivistische werken. Over het verschijnen van *De Stijl* (1917) geen woord. Mondriaan erkent hij vroeg, in *Expressionisme in Vlaanderen* reeds, als een gevestigde waarde; hij vermeldt hem een paar keer in één adem met Kandinsky en verder ook in een opsomming van belangrijke Nederlandse schilders, samen met Schelfhout, Gestel enz. Eénmaal weidt hij wat uitvoeriger over hem uit, wanneer hij hem met Wies Moens vergelijkt, om aan te tonen dat poëzie en kunst geen expliciete sociale boodschap hoeven te vertolken en om dus de voorkeur te geven aan Mondriaans louter esthetische houding in het kunstwerk (p. 165).

Dit betekent zeker niet dat Van Ostaijen elke vorm van gemeenschapskunst van de hand wijst. De anti-individualistische, anti-burgerlijke kunst van morgen hoeft echter geen propagandakunst te worden. Haar zelfstandige, eenvoudige vormen en kleuren, die mogelijkheden tot massaproductie bieden, moeten volstaan om, in het teken van een nieuwe architectuur, een nieuwe collectieve mentaliteit te helpen scheppen. Dergelijke constructivistische theorieën deelt Van Ostaijen ogenschijnlijk met de Antwerpenaar Jozef Peeters, te oordelen enerzijds naar zijn manifest voor *Het Sienjaal*, een tijdschrift dat er bij gebrek aan voldoende intekenaars nooit zal komen, en anderzijds naar de beginselverklaringen van Peeters in diens tijdschriften *Het Overzicht* en *De Drieboek*. Van Ostaijen kreeg verschillende teksten in die tijdschriften geplaatst en werd door Peeters zelfs uitgenodigd, evenals Oscar Jespers, deel uit te maken van de redactie van *De Drieboek*. (Omdat Peeters er *Floris* Jespers niet bij wou, zagen beide vrienden van hun medewerking af.)

Dit alles duidt ten minste op een zekere geestverwantschap tussen Peeters en Van Ostaijen. Ook als schilder kon Peeters aan Van Ostaijens verwachtingen inzake moderne kunst op het eerste gezicht best beantwoorden. Na een futuristische periode en enkele kandinskyachtige akwarellen ging Peeters vanaf ± 1920 ook in de praktijk de constructivistische weg op. Hoe kan men dan verklaren dat de dichter niet meer belangstelling voor Peeters' *Composities* toont, terwijl hij uitvoerig heeft geschreven over de kunst van de gebroeders Jespers — die nochtans niet zover staan op de weg naar de abstractie?

Misschien speelt zijn verwijdering uit Antwerpen in de jaren 1919 tot 1922 hier een rol, — d.i. precies in de jaren van Peeters' grootste bedrijvigheid. Eerst in 1925 schrijft Van Ostaijen — in Peeters' *Overzicht*! — een paar lovende woorden over diens illustraties bij een dichtbundel van du Perron (Duco Perkens. *Kwartier per dag*), en pas het volgend jaar lezen wij in *Sélection* een korte beschouwing over diens schilderkunst, nl. in de reeds vermelde *Notes sur la situation artistique en Flandre*: „il faut constater chez Peeters une évolution

heureuse qui se manifeste par l'intérêt qu'il porte à l'introduction d'une peinture à valeurs dans la plastique pure (pp. 310-311). Wat verder staat er nog : „Et Peeters a fait quelques beaux tapis” (p. 311). Met „l'introduction d'une peinture à valeurs dans la plastique pure” bedoelt hij waarschijnlijk nieuwe kleurnuances die zorgen voor wat hij elders de „sensualiteit” noemt van Peeters' vaak zo koel aan-gevoelde kunst⁷. Doch de evolutie van Peeters' schilderkunst net vóór 1925 is toch niet bepaald van zo'n aard, dat zij een radicale ommekeer in Van Ostaijens mening heeft kunnen teweegbrengen, zodat men zich blijft afvragen, waarom hij dan niet vroeger over hem geschreven heeft. In 1925 houdt Peeters overigens op met schilderen. Om eerst veertig jaar later opnieuw te beginnen.

Er blijft dan de hypothese, dat factoren van persoonlijke aard in Van Ostaijens terughouding hebben meegespeeld. Als organisator is Peeters meer dan eens actief en efficiënt opgetreden : hij richtte o.m. de congressen over Moderne Kunst in, te Antwerpen, in 1920 en 1922, stichtte groepen (de Kring Moderne Kunst in 1918) en tijdschriften, legde veel internationale contacten, met Marinetti, Walden, Léger, kortom hij realiseerde datgene waar Van Ostaijen ondanks herhaalde pogingen nooit in slaagde⁸. Vanuit Berlijn en ook later droomde deze laatste van een eigen tijdschrift, een eigen groep discipelen en dies meer, terwijl hij er ten slotte slechts gedeeltelijk toe kwam, de geestelijke leiding van een paar vrienden op zich te nemen. En zelfs dit laatste liep niet altijd van een leien dakje ! Een tikje jaloeersheid is dus niet uitgesloten.

Peeters, van zijn kant, nam Van Ostaijen als kunstcriticus niet ernstig op. De schilder hield niet van „kunstenaars die zich kritisch met een kunstvak inlaten dat zij niet uitoefenen”⁹ en verweet Van Ostaijen daarenboven diens bewondering voor de gebroeders Jaspers terwijl de dichter Peeters' vriendschap met Seuphor met lede ogen aanzag. Seuphor, medewerker aan *Het Overzicht* en toen nog geen kunstenaar, stak de draak met Van Ostaijens *Bezette Stad*, en Van Ostaijen hekelde Seuphors gedichten. Zij konden elkaar niet luchten.

Het vaak dictatoriale optreden van Peeters lag Van Ostaijen ook dwars. Zelfs Seuphor noemde Peeters „Meesters” in zijn autobiogra-

7. R. MELDERS : *Jozef Peeters (1895-1960)*. Antwerpen-Amsterdam, De Nederlandsche Boekhandel, 1978, p. 137.

8. Van Ostaijens (al dan niet vriendschappelijke) betrekkingen met buitenlandse kunstenaars waren eerder van persoonlijke aard, in zijn Berlijnse tijd, of louter commercieel, als hij kunsthandelaar was te Brussel. Ze ontstonden meestal niet in het kader van een bewuste, doelgerichte, modernistische propaganda of „uitwisselingspolitiek”. Cf. Ph. MERTENS : *op.cit.*

9. Cf. hierover G. BORGERS : *op.cit.*, I, pp. 452-453. en R. MELDERS : *op.cit.*, pp. 67-68.

fische roman *Les Evasions d'Olivier Trickmansholm*¹⁰. In de groteske *Intermezzo* heeft Van Ostaijen Peeters vermoedelijk in de rol van een energieke, grillige, autoritaire God de Vader gekarikatureerd¹¹.

Kortom, het gaat hier om twee „feindliche Brüder”, die echter sportief met elkaar omgingen. Van Ostaijen heeft die rivaliteit op lucide wijze in een brief aan Peeters vastgesteld, n.a.v. de reeds vermelde uitnodiging tot samenwerking: „Ook trek ik mij terug omdat ik toch zeer duidelijk voel dat ik in „De Driehoek” niets zou te vertellen hebben, namelijk in de redactie. Gij zijt de leider. In een hennehok slechts één haan. Dat is juist. De tweede haan stapt het af. Dat is de zeer eenvoudige werkelijkheid.”¹².

Of nu Van Ostaijen wel degelijk altijd en in alle omstandigheden zo'n onbetwistbare leidersfiguur is geweest, zelfs in de kleine „bond zonder gezegeld papier” — waarvan naast de gebroeders Jaspers en Paul Joostens eveneens René Victor deel uitmaakte —, valt wel te betwijfelen. Veeleer heeft men de indruk dat de vrienden de „Paus” van Halensee — zoals hij zichzelf noemde — soms al monkelend lieten begaan. Hijzelf sprak en schreef erover met een goede dosis zelf-ironie. Dat er echter een hechte vriendschap onder hen bestaat, staat vast. Ze wordt bewezen door de toon van hun brieven, door hun solidariteit in hun optreden tegenover anderen, Peeters b.v., door de aard van hun onderlinge ruzies, door Van Ostaijens genegenheid voor de kinderen van de Jaspersen, door tal van biografische details, en uitroepingen als „Ach, zat ik maar met Oscar Jaspers in een café” (op het einde van een aan Picasso gewijd artikel van de dichter-criticus) (p. 117).

Heeft Van Ostaijen soms uit antipathie of uit onverschilligheid verzuimd over belangrijke kunstenaars te schrijven, de vriendschap heeft daarentegen niet de minste invloed uitgeoefend op de aard van zijn kritieken, noch op zijn oordeel. Indien hij van meet af aan heeft verkozen over de „Antwerpse expressionisten”, d.i. Joostens en de broeders Jaspers te schrijven, dan is dat omdat hij ze als de eerste modernisten onder onze kunstenaars en als de beste verdedigers van de hedendaagse kunst in Vlaanderen beschouwde. Men dient hierbij niet uit het oog te verliezen, dat hij tijdens de oorlogsjaren, waarin hij ze ontdekte en het vaakst besprak, maar weinig op de hoogte kon zijn van wat er in Holland door De Smet en Van den Berghe, en in Engeland door Permeke werd gepresteerd.

Van Ostaijen was er de man niet naar om met lovende kritieken iemand een vriendendienst te bewijzen. Typisch is in dat opzicht het

10. M. SEUPHOR: *Les évasions d'Olivier Trickmansholm*. Parijs, Aubier, 1939.

11. R. SNOECK: *Paul van Ostaijen en zijn satire Intermezzo*. Eigen beheer, 1972.

12. Aangehaald door G. BORGERS: *op.cit.*, I, p. 580.

geval van zijn oude kameraad Jos Leonard, wiens werk hij nergens in zijn artikelen vermeldt hoewel er een reeks tekeningen in voorkomt die door *Music-hall* werden geïnspireerd. Bovendien aarzelt hij niet om scherpe kritiek uit te oefenen op bepaalde werken van zijn vrienden die hem niet bevallen, of zelfs op hun evolutie in het algemeen: zo zal Floris Jaspers het wegens zijn te grote diversiteit moeten ontgelden in *Notes sur Floris Jaspers* en zal Paul Joostens uit de Heilige Kubistische Kerk door Paus Paulus worden verstoten in een bekende „bulla”. Oscar zal het meest gespaard blijven — maar was hij ook niet de grootste van de drie?

Na de teksten uit 1916, die van de eerste kennismaking met hun werk getuigen in het ruimer verband van een collectieve tentoonstelling, kan men zeer duidelijk twee etappen onderscheiden in de manier waarop Van Ostaijen de Antwerpse expressionisten voorstelt. In de kritieken uit 1917 en 1918 behandelt hij ze parallel of te zamen, en vergelijkt hij ze dikwijls bij elkaar, in de overtuiging dat zij wel degelijk een groep uitmaken met gelijkaardige esthetische doeleinden. Daarna zal hij de voorkeur geven aan afzonderlijke studies en meer de nadruk leggen op elkeens specificiteit. In dit tweede stadium echter zal zijn belangstelling voor Joostens' kunst verdwijnen.

Opvallend is nochtans de parallellie waarmee hij aanvankelijk zijn artikelen wijdt aan Oscar en Floris Jaspers aan de ene kant, en Paul Joostens aan de andere kant. Krijgen de eerste twee een bespreking in februari 1917 in *Ons Land*, dan komt er in maart weldra één n.a.v. een tentoonstelling van de derde, in dat weekblad. Dezelfde maand verschijnt opnieuw in dit blad een tekst over de Jespersen, waarop in april een tweede artikel over Joostens volgt. *Vlaamsch Leven* publiceert een essay van Van Ostaijen over het werk van de gebroeders Jaspers in juni 1917, en een over dat van Joostens in september. En ten slotte maken de drie kunstenaars de hoofdbrok uit van *Expressionisme in Vlaanderen*, verschenen in *De Stroom* van augustus en september 1918.

Het eerste deel van dit lange essay is gewijd aan de nieuwe kunststromingen in het algemeen, terwijl het tweede de toestand in Vlaanderen als volgt voorstelt: twee grote voorlopers, Wouters en Ensor, en drie belangrijke, elkaar „en vase clos” beïnvloedende expressionisten, in de volgorde: Floris Jaspers, Paul Joostens en Oscar Jaspers. Hun afzondering — door de oorlog en de bezetting — en hun onderlinge beïnvloeding zijn in Van Ostaijens ogen een waarborg voor de oorspronkelijkheid (en de eenheid misschien) van dit Vlaams, in feite Antwerps expressionisme.

Wat zij volgens hem gemeen hebben kunnen wij opmaken uit de eerste reeks van kritieken uit 1917 en 1918. Eerst en vooral is er hun reactie tegen het Belgisch impressionisme en luminisme, waarvan zij

echter de lichtcultus overnemen en zelfs gaan intensifiëren, onder Ensors invloed. Als overgangsfiguur tussen impressionisme en expressi-onisme speelt Ensor een kapitale rol „pro lumine contra luminisme” (p. 77). Hij is hun gids, maar „in plaats van hen naar zich toe te trekken, openbaarde Ensor hun hun eigen persoonlijkheid” (p. 77). Bovendien is hij het voorbeeld van een „denkende schilder” door wie de werkelijkheid niet op de probleemloze wijze van het burgerlijk positivisme, het realisme of het impressionisme wordt benaderd. Hij probeert zoals zijn geestgenoot Poe „tot aan de rand van het raadsel door te dringen” (p. 78). Verder dan de verschijnselen komt het erop aan, het transcendente zichtbaar te maken, m.a.w. het mysterie van het bestaan uit te beelden, eventueel via een subjectieve vertekening van de werkelijkheid in haar vormen en kleuren¹³. Meteen wordt de traditionele opvatting van de kunst als „mimesis”, als „imitatio”, over boord gegooid.

In de Ensoriaanse context nu van de lichtproblematiek enerzijds en van het kennistheoretische, subjectieve aspect van de kunst anderzijds gaat Van Ostaijen na hoe de drie Antwerpse kunstenaars parallel evolueren van het impressionisme of het luminisme van hun eerste werken naar een vormtaal, die al dan niet bewust aansluit bij die van het Franse cubisme, het Italiaanse futurisme of het Duits expressi-onisme, en hoe zij zich daarbij progressief losmaken van bepaalde beïnvloedingen van voorbijgaande aard. Naast het „denkend” karakter van hun kunstwil en hun onvermoeide strijd om zichzelf te worden, onderstreept hij telkens weer twee sleutelbegrippen die aan hun beste kunstwerken inherent zijn en waaraan volgens hem elke moderne schepping, ook op poëtisch gebied, hoeft te beantwoorden : innerlijke bewogenheid en een gebalde constructieve synthese. Deze eigenschappen vervangen inderdaad de criteria van natuurtrouw, waarschijnlijkheid en harmonie waaraan de traditionele kunstsmak de waarde van de werken toetste.

Van Ostaijens concrete ontledingen van hun werken zijn in zijn opstellen uit 1917-18 te vinden, en, wat de gebroeders Jaspers betreft, ook in de later ontstane artikelen over ieder kunstenaar apart. Doch over Joostens schrijft Van Ostaijen niets meer na 1918. Dit stilzwijgen na *Expressionisme in Vlaanderen* kunnen wij beschouwen als een impliciete afkeuring van het latere werk van deze kunstenaar. Alvorens de mogelijke redenen van deze afwijzende houding te onderzoeken is het noodzakelijk, na te gaan wat Van Ostaijen aanvankelijk bij Joostens bewonderde, buiten diens verwantschap met de broeders Jaspers om.

13. De uitdrukking „het zichtbaar maken van het transcendente” heeft Van Ostaijen ontleend aan een artikel van de Duitse expressionistische dichter en criticus Theodor Däubler : *Acht Jahre „ Sturm ”*, in : *Das Kunstblatt*, I, 2, pp. 46-50, p. 46.

Veelbetekenend is het dat het allereerste artikel, geschreven naar aanleiding van een tentoonstelling, uitgaat van de algemene theorie van de avant-garde en geen enkel werk analyseert. In de eerste plaats interesseert Van Ostaijen het feit dat deze schilder volgens hem aanvankelijk onbewust en intuïtief aansluit bij de ideeën van „der blaue Reiter” en van de Franse cubisten Gleizes en Metzinger aangaande de autonomie van het kunstwerk. Van Ostaijen prijst in de volgende artikelen dan ook Joostens' onafhankelijkheid ten opzichte van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid. Daarnaast heeft hij niets dan lof over de morele houding van deze kunstenaar voor wie kunst en leven één zijn. Die onvoorwaardelijkheid, die een blijvende trek zal uitmaken van Joostens' persoonlijkheid, heeft Van Ostaijen heel vroeg in hem erkend. Tot op het einde toe, tot in 1960, zal Joostens even trots, misnoegd en afwijzend zijn eigen weg gaan, in het gecultiveerde, misantropische besef van een voor hem onmisbare miskenning. — „Soyons laids, méchants et intraitables, tant pis pour les passants”, schreef hij eens aan Seuphor¹⁴.

De dualiteit van het karakter van Joostens onderstreept Van Ostaijen eveneens. Joostens wordt volgens hem geslingerd tussen sensualiteit en mysticisme. De sensualiteit, het „sensualisme”, drijft hem volgens de schrijver naar het grote-stadsleven maar wordt getemperd door het meditatieve karakter van de „monnik” in hem, die zelfs met Franciscus van Assisië wordt vergeleken — een heilige voor wie de humanitaire expressionisten een voorkeur koesterden in het kader van hun kosmisch broederlijkheidsgevoel. Joostens had in die tijd nog geen stille, Memlinc-achtige schilderijen op zijn actief, en evenmin de abstracte assemblages en composities waardoor hij een pionier van de experimentele avant-garde in België zou worden. Des te verbaazingwekkender is hier het inzicht van zijn vriend, die aan de hand van maar enkele werken het diepere introverte wezen van de kunstenaar onderscheidt en hem zelfs de weg daarheen wijst: „In *Foor* zoekt de schilder nog het rumoerige van deze kermis samen te dringen, hetgeen hem echter niet gelukt; maar weldra zal het blijken dat de *onbevolkte* straat van een groote stad meer in verhouding met zijn persoonlijkheid is. Hij begrijpt ze beter, vollediger.” (p. 507)

Joostens herschept inderdaad een stad soms tot een vreemd stilleven, waarvan de raadselachtigheid van de ideële invloed van Ensor getuigt¹⁵. Ook het eigenaardige, het grillige, het formeel bizarre van bepaalde werken als *Midinetjes kruisigen Christus* of *de Kuise Su-*

14. Brief van 13 juni 1926, verz. Archieven voor Hedendaagse Kunst, Brussel, Fonds Seuphor 1, inv. 1075. Opgenomen in de catalogus van de tentoonstelling *Paul Joostens, 1889-1960*, Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 26-6 - 12-9-1976, p. 39.

15. B.v. *Brugge* (1919), *Memlingplein te Brugge* (1928), *Synthese van Brugge* (1929).

zanna worden door Van Ostaijen terecht in het licht gesteld en zullen ook nog veel later in Joostens' schilderijen aan bod komen¹⁶.

Dat de dichter hierin een wezenstrek van diens persoonlijkheid ziet wordt bevestigd door de opdracht „aan Paul Joostens” van een van zijn meest fantastische gedichten, het in december 1918 geschreven „Maskers”, uit *De Feesten van Angst en Pijn* :

„ (...)

In de novembernacht is het Sabbat

Sabbat van al deze witte kindertjes

Geraamten knarsen en breken het krijt

hebben hun schamele schaduw op huizen neergeleid

Geraamten van witte o zo'n witte kindekes

dragen grote RODE MASKERS knikken en lachen

knikken en lachen door de zieke schachten van zwakke maneschijn (...)

De laatste van de bende sleept Kristus bij de voeten

die naakt op de sneeuw zal boeten moeten

dan lachen de kindertjes nemen morfiem en spelen baccarat

tot hun sneeuw witte WITHEID in de kinderblanke sneeuw vergaat”

Over de erotiek in Joostens' kunst — zij beperkt zich voorlopig tot tekeningen : de „poezeloezen” moeten nog komen — schrijft Van Ostaijen niets in zijn kritieken maar er wordt wel op gezinspeeld in het eveneens aan Joostens opgedragen gedicht „Asta Nielsen” uit *Bezette Stad* (1921), waaruit de grenzeloze bewondering van beide vrienden voor de ideale vrouw als filmster en als muze blijkt, voor haar mooie benen en voor de rijke verscheidenheid van haar spel :

„zulke grote harem is dees éne ASTA

niet Paul J?

ja Paul v O”

De vergelijking van Asta Nielsen met een hele harem herinnert wellicht aan Joostens' gelijknamig doek *Harem* dat Van Ostaijen in *Het werk van Paul Joostens* vermeldt (p. 41). Het gedicht begint echter als een litanie van Onze Lieve Vrouw van Denemarken, met wie Asta Nielsen geïdentificeerd wordt. Zoals met alle gevestigde waarden wordt in deze vaak dadaïstische bundel met de godsdienst gespot, maar misschien steekt Van Ostaijen tegelijk even de draak met het mengsel van erotiek en mystiek dat in bepaalde vrouwentypes van Paul Joostens aanwezig is, o.m. in zijn talrijke, ook latere sibyllen, madonna's en Lunegarde-portretten.

Wat de techniek betreft, Van Ostaijen verwelkomt systematisch al wat aanleunt bij de kubistische facettenstijl en bij het dynamische lijnenspel van de futuristen, op voorwaarde dat deze procédés *innerlijk*

16. Veel van Joostens' werken zijn niet gedateerd. Cf. catalogus *Paul Joostens*, op.cit., p. 93.

verantwoord zijn en niet met zuiver decoratieve bedoelingen worden gebruikt. Hij gaat zelfs zover dat zijn theoretische bewondering hem af en toe een werk doet overschatten : zo b.v. het drieluik *De val der engelen*, een gekleurde tekening die hij „het beste resultaat” noemt in de zin van Joostens' nieuwe opvatting : „Dynamiek in drie periodes : de Hemel, de Tusschenruimte, de Val (...) Dynamische tegenvoeter van de vroegere triptica's (sic)” (p. 41). Zo ook looft hij het doek getiteld *Futurisme* (1917) omdat het „theoretisch volledig aansluit” bij de „jonge kunst”. Wat keurt hij goed aan dat werk ? „de onderlinge invloed der vlakken en lijnen, — basis van het futuristisch primitivisme en niet lichtreflekteeringen door kleurontledingen, basis van het impressionistisch primitivisme. Toepassing der „ligne-force” (...) van hals tot schouder, verder op rug, arm en borst herhaald. Concentreering van het licht binnen intensiteitsvlakken, hier het gezicht en de hals”. (p. 41).

Het herhaalde gebruik van de „ligne-force” was een van de procédés die Boccioni, Ballà, Carrà en andere futuristische schilders in hun *Manifeste de la peinture futuriste* aanbevelen, en Van Ostaijen kende deze tekst¹⁷.

Even ontvankelijk lijkt Van Ostaijen te staan voor Joostens' palet, en in dat opzicht bewondert hij o.m. reeds de *Weeldevruchten* uit 1915 — waarin hij terloops een invloed van Gauguin meent te bespeuren — en *Russische Madonna*¹⁸. De eerste drukken „het sensuele genot” uit (p. 95) en bieden een uitzonderlijke „ontknalling van (een) lang beteugeld sensitivisme”, waarin „de vorm om de vorm” en de kleuren om hun expressieve waarden worden genoten : „Juist zoals Kandinsky formuleert : Geel is de kleur van de beweging van uit het doek naar de toeschouwer toe ; haar beweging is excentries. Geel is blij, levendig, doch niet diep. Blauw is de kleur van de diepte, van de rust, van de berusting (...)” (p. 95).

In de *Russische Madonna* voegt zich het rood daartoe, een gepassioneerde kleur die volgens Van Ostaijen aan de invloed van Floris Jaspers te danken is. Joostens „kiest het rood, gans volgens Kandinsky het formuleert : „het rood, zoals men het zich voorstelt, als grenzeloze, bij uitnemendheid warme kleur, werkt innerlik als zeer levendige, vlugge, onrustige kleur, die echter niet het lichtzinnig karakter van het zich naar alle zijden verterende geel bezit, maar wel spijs alle energie en intensiteit een sterke noot van bijna doelbewuste immense kracht kweekt. In dit bruisen en gloeien is om zo te zeggen mannelike rijpheid, hoofdzakelijk naar binnen, zeer weinig naar bui-

17. Cf. P. HADERMANN : *Het Vuur in de Verte*, op.cit., pp. 164 ss.

18. Wellicht een vroegere versie van de *Russische Madonna* van 1930 (1936?), nr. 237 in catalogus *Paul Joostens*, op.cit., p. 99.

ten gericht." Deze roden in de Russiese Madonna, van dewelke mannelijke kracht uitgaat, worden door de omgeving van het donkere, door Joostens geliefde tonespel in reliëf gesteld. Moeizaam komt het rood van de toekomst vooruit op de duistere vlakken, het verleden en het heden van de arme moujiks. Zij is nog gans de zware Madonna van de plompe agrariërs, moeilijk uit hun slaap te wekken. Als moeder Gods is zij mens en menselijk als al diegenen uit haar omgeving. Van daaruit zal haar dynamiek : traag, massaal, die van een gans gelijk zijn. Maar waar al deze vlakken, alsmede het koloriet van het tweede plan de uitdrukking van het heden geven, werkt reeds hier en daar als een goed dat reëel is, het levende rood." (pp. 96-97). Elders vergelijkt Van Ostaijen, steeds in navolging van Kandinsky, het donkerblauw met de klanken van de cello (p. 96).

Uit die staaltjes van Van Ostaijens kritiek kunnen we opmaken dat hij wat Joostens' werk betreft evenveel belang hecht aan de expressiviteit, aan de expressionistisch uitgebeelde gevoelsinhoud van het doek, als aan de dynamische, futuristische of cubistische compositie ervan. Wellicht is dit de reden waarom de latere abstracte montages en collages van die kunstenaar hem schijnbaar koud hebben gelaten. Zij gaan te zeer de kant op van een decoratief, ornamenteel constructivisme, ofwel staan ze met hun vreemde, vergankelijke bouwstoffen soms te dicht bij een gratuit, nonsensicaal, inhoudloos dadaïsme, terwijl Van Ostaijen in *Bezette Stad* een politiek gerichte, anti-burgerlijke en communiserende dadakunst voorstond¹⁹. De pauselijke bulla van 1920, waardoor Joostens uit de Heilige Kubistische en Flamingantische Kerk wordt gestoten omdat hij deze door daden en woorden belachelijk had gemaakt²⁰, is dan ook waarschijnlijk wel de speelse uitdrukking van Van Ostaijens ontgoocheling, nu hij zijn vriend in diens nieuwe kunstoriëntering niet kan of wil volgen. Bovendien speelt hier misschien Joostens' flirt met *Ça Ira* een rol?²¹ Hoe het ook zij, na *Expressionisme in Vlaanderen* rept Van Ostaijen in zijn kritieken geen woord meer over Joostens, — zelfs niet in de zeer algemene *Notes sur la situation artistique en Flandre*.

Enig licht wordt misschien geworpen op de reden van dit stilzwijgen — en tevens op Van Ostaijens gereserveerde houding ten opzichte van Peeters! — door het artikel dat de criticus aan Floris Jaspers' kunst wijdt in 1925 : *Notes sur Floris Jaspers*, gepubliceerd in *Sélection*. Noch Joostens noch Peeters worden erin vermeld, maar uit

19. Cf. P. DE VREE en H.-F. JESPERS : *Paul van Ostaijen*. Brugge-Antwerpen, de galge, 1967, pp. 94 ss. ; P. HADERMANN : *OP.CIT.*, pp. 52 ss. ; G. BORGERS : *op.cit.*, I, pp. 187 ss.

20. Opgenomen in G. BORGERS : *op.cit.*, I, p. 304.

21. Over Van Ostaijens houding ten opzichte van *Ça Ira*, cf. G. BORGERS : *op.cit.*, pp. 382 ss.

de aard van een paar verwijten aan het adres van Flor Jaspers kan men wel het een en ander afleiden in verband met ons onderwerp.

Hoewel Van Ostaijen in dat artikel Floris Jaspers als één van onze interessantste schilders beschouwt en met veel lof over diens prachtig palet spreekt, toch spaart hij hem ook de roede niet: hij noemt hem een „Nachempfinder” die niet voldoende uit eigen existentiële scheppingsdrang schildert en er geen vaste theorie op nahoudt, zodat „le sentiment de la coordination de la représentation” bij hem vaak ontbreekt. Hij vervolgt aldus: „Jaspers me dit: „*comme sujet je ne sais pas quoi choisir. Peut-être emploierai-je un schéma que d'autres peintres ont déjà présenté. Ou bien j'écraserai de la couleur sur ma toile pour avoir un point de départ.*” Pourtant Jaspers n'est pas dadaïste, — comment le serait-il, lui qui est toujours si à la page? — et dans ses dernières oeuvres il y a une uniformité assez grande. D'autre part Jaspers ne peint pas, d'une manière qu'on appelle abstraite, des cercles et des carrés, mais bien des paysages avec des vaches et des dindons, des intérieurs avec des Olympia et des négresses. Il y a donc, si éclectique soit-elle, une représentation. Poussant plus loin, la réplique revient à dire: „*Je fais avec des éléments du monde extérieur un tableau constructif. Les éléments ne m'intéressent pas.*” Mais alors d'où viendra la *totalité* constructive? Et Jaspers de répliquer: „*Je pose un bonhomme habillé de bleu, là où j'aurai besoin d'une tache bleue.*” Entendu, mais d'où vient alors le choix du bonhomme? Cette réponse n'explique que le mécanisme de l'expression, la réalisation de la *totalité*, mais nullement la source dont cette *totalité* procède. Il n'est pas possible d'épuiser la vie d'un tableau par la construction seule. La construction est tout ce qui est rationnellement explicable, mais elle n'est pas tout. Cet impondérable de l'art qu'est le sentiment du rythme ne peut pas exclure d'une participation au mouvement rythmique la représentation même.” (pp. 235-6)

Die passage geeft een antwoord op verschillende vragen die zich hebben gesteld i.v.m. Van Ostaijens artistiek oordeel. Een eerste belangrijke opmerking is deze: „Pourtant Jaspers n'est pas dadaïste — comment le serait-il, lui qui est toujours si à la page?” Een dubbele boosaardigheid, aan het adres tegelijk van dada dat nu, vijf jaar na *Bezette Stad*, in zijn ogen is voorbijgestreefd, en van Floris Jaspers die altijd te veel belang hecht aan de jongste mode.

Als beweging is Dada in Frankrijk in 1922 reeds in mekaar gestort, tijdens het door Breton geënceneerde „congrès de Paris”. Bovendien schijnt Van Ostaijen vooral gevoelig te zijn geweest voor het destructieve, satirisch-groteske facet van Dada, te oordelen naar bepaalde bladzijden van *Bezette Stad* en van zijn grotesken, en ook naar zijn bewondering voor Grosz en Mynona. Het creatieve dadaïstische scheppingsproces echter — waarvan de surrealistische „écriture

automatique" een uitvloeisel is — en waarvan de assemblages en montages van Paul Joostens evenals b.v. Schwitters' *Merzbau* of Duchamps „ready-mades" voorbeelden leveren — interesseert hem maar weinig omdat het toeval er een te grote rol in speelt. Ook in zijn poëzie plaatst hij het toeval van inspiratie en associatie steeds onder het toezicht van het scheppend bewustzijn. In zijn definitieve, „gave" structuur moet het gedicht een besloten eenheid uitmaken. Zo ook het kunstwerk.

Dit bevestigt ons vermoeden waarom Van Ostaijen Paul Joostens' latere productie afkeurde: deze stond te dicht bij het nonsensicale Dada — ze werd in 1966 overigens opgenomen in de grote Dadata-toonstelling te Parijs en te Zurich. Begon Joostens' beruchte tekst *Les Salopes*, verschenen bij *Ça Ira* in 1922, ook niet met de uitroeping „Bonjour Dada"?

Een ander verwijt treft in *Notes sur Floris Jaspers* de manier waarop „de Flor" zijn werken construeert: „Je pose un bonhomme habillé de bleu, là où j'aurai besoin d'une tache bleue." zegt Jaspers, waarop Van Ostaijen antwoordt: „Entendu, mais d'où vient alors le choix du bonhomme?" „Le choix du bonhomme" mag volgens Van Ostaijen niet om louter formele redenen gebeuren, alleen omdat men ergens een kleurvlak nodig heeft: „La construction (...) n'est pas tout". Dit is een kapitale opmerking, komende van Van Ostaijen. Hoe belangrijk ook, de compositie is niet alles: er hoort inderdaad een diepe, existentiële noodzakelijkheid in het kunstwerk aanwezig te zijn, wat Kandinsky „die innere Notwendigkeit" noemde.

Dat is het nu juist wat Van Ostaijen bij de naar zijn mening te oppervlakkig geworden Floris Jaspers mist. En dat is het misschien ook, wat — weliswaar om andere redenen —, volgens hem bij de zuivere constructivist Jozef Peeters ontbreekt: „Cet impondérable de l'art qu'est le sentiment du rythme ne peut pas exclure d'une participation au mouvement rythmique *la représentation même*." Indien bij Jaspers „le bonhomme" geen diepe reden van bestaan heeft, dan is er bij Peeters en de constructivisten natuurlijk niet eens sprake van een „bonhomme" of om 't even welke andere „représentation". Paradoxaal genoeg kunnen Jaspers en Peeters dus over dezelfde kam worden geschoren: hun kunst moet voor Van Ostaijen te weinig diepgang, te weinig onderbewuste impulsen en gevoelsuitdrukking hebben geboden, te weinig „représentation" in de zin van figuratie. Daarom heeft Van Ostaijen vermoedelijk zo weinig — en zo laat — over Peeters geschreven en daarom kon hij de abstracte werken van Joostens al evenmin appreciëren. Overigens heeft hijzelf één enkele maal gepoogd een abstract schilderij te maken, maar het resultaat was allesbehalve overtuigend, en ogenschijnlijk heeft hij dat zelf vlug ingezien.

Samenvattend kan men beweren, dat de dichter ondanks zijn nieuw uitgevonden etiket van „geëmancipeerd cubisme” — dat hij overigens nogal vlug zou vervangen door „organisch expressionisme” — en ondanks zijn dwepen met de „ontindividualisering” van het kunstwerk, inderdaad in zijn persoonlijke smaak en aanleg een expressionist is gebleven. Die voorkeur blijkt uit de praktijk van zijn *kunstkritiek*, terwijl hij op het gebied van de *kunsttheorie* dichter stond bij het „onpersoonlijke” constructivisme. Een gelijkaardige spanning tussen een naar objectieve koelheid strevende vormgeving en de eraan ten grondslag liggende subjectieve emotie vinden wij in zijn meeste *Nagelaten Gedichten* terug²².

Hoe het ook zij, zijn beste kritieken heeft hij over expressionistische werken geschreven — ook die van Heinrich Campendonk — waarin, dank zij een dynamische techniek en synthetische vereenvoudiging en intensifiëring van vorm en/of kleur, een menselijke ervaring, gewaarwording of aandoening op formeel overtuigende wijze wordt medegedeeld. En hoewel Kandinsky en zoveel anderen bewezen hebben, dat zoiets ook mogelijk is via een abstracte vorm, toch blijft Van Ostaijen in dit opzicht meestal de voorkeur geven aan de figuratieve kunst.

Zo verrassend is dat niet, wanneer wij zijn gedichten vergelijken bij de onomatopeeën van Van Doesburg, de abstracte kleurgedichten van Kandinsky of de „Lautdichtungen” van Blümner : hoe experimenteel en hoe muzikaal Van Ostaijens lyriek ook mag bedoeld zijn, de empirisch-visuele figuratie van bloem, stad, landschap of mens is er maar zelden uit afwezig.

22. Cf. P. HADERMANN : *De Kringen naar Binnen. De dichterlijke wereld van Paul van Ostaijen*. Antwerpen, Ontwikkeling, 1965, pp. 149 ss.