

Moderne tijd

1900-1945

Inhoudsopgave

- Blz.3 De Belle Époque
- Blz.5 De grote oorlog
- Blz.7 Opmars van de techniek
- Blz.8 Theorieën over het individu
- Blz.10 Veranderingen in de kunstwereld
- Blz.12 Vooruitgangsgeloof
- Blz.14 Expressionisme en Die Brücke
- Blz.16 Kandinsky en Der Blaue Reiter
- Blz.20 Fauvisme
- Blz.21 Picasso en het kubisme
- Blz.25 Futurisme
- Blz.28 De Russische avant-garde
- Blz.30 Mondriaan en De Stijl
- Blz.34 Duchamp en Dada
- Blz.37 Het Surrealisme
- Blz.38 Film: Charles Chaplin
- Blz.40 Film: Eisenstein
- Blz.41 De Chicago School 1880-1900
- Blz.43 Nieuwe vormen 1890-1925
- Blz.46 De internationale stijl 1920-1945
- Blz.51 Het Bauhaus
- Blz.56 Wat zijn de accenten voor het examen?
- Blz.57 Samenvatting
- Blz.58 Leeraanwijzingen
- Blz.60 Opdrachten

De nieuwe tijd: 1900-1920

De Belle Époque

- Het dagelijks leven aan het begin van de twintigste eeuw kwam er geleidelijk anders uit te zien als gevolg van veranderingen in techniek, handel en de maatschappij. De **steden**, waar sinds de industrialisatie in de negentiende eeuw steeds meer mensen gingen wonen, kregen een **moderne infrastructuur**. Trams, de metro en auto's verdrongen het paard uit het stadsbeeld. Warenhuizen bonden de strijd met elkaar aan. Het wonen en werken speelde zich af in grote complexen met huurappartementen en kantoren.
- In de loop van de negentiende eeuw was de **arbeidersbeweging** ontstaan, die dankzij de socialistische theorieën van Marx uitgroeide tot een invloedrijke politieke groepering. Door de invoering van de leerplicht en de sterk groeiende pers werden mensen zich meer bewust van het reilen en zeilen van een land. De nog jonge **politieke partijen** en de **vrouwenbeweging** zetten zich rond 1900 in voor betere arbeidsomstandigheden, sociale wetgeving, de toegankelijkheid van het hoger onderwijs en algemeen kiesrecht. De debatten uit deze jaren hebben de moderne samenleving voor een belangrijk deel gevormd. De **jeugdbeweging** probeerde met allerlei sportieve en culturele activiteiten kinderen uit achterstandsgebieden vorming en vermaak te bieden. Daartoe behoorden bijvoorbeeld allerlei sportverenigingen en de padvinderij.
- De democratische verbeteringen rond 1900 waren nog te klein om een eind te maken aan de scherpe **scheiding** tussen de **werkende en aristocratische klasse**. Ook **internationaal** werd het toneel bepaald door de op politieke invloed en economische uitbreiding gerichte **vorstenhuizen** van Duitsland, Oostenrijk en Rusland. De Oostenrijkse keizer Franz-Joseph stelde zich in 1910 voor aan de Amerikaanse president Theodore Roosevelt met de woorden: "Voor u staat de laatste Europese vorst van de oude school." Maar het tij was niet meer te keren. De roep om democratie en maatschappelijke gelijkheid, ingezet in de 19e eeuw, werd steeds sterker. In de moderne tijd was geen plaats meer voor een standenmaatschappij, geleid door een militaristisch vorstenhuis. Pas toen die macht was gebroken, kwam de weg vrij voor de invoering van het **algemeen kiesrecht**, in de meeste Europese landen tussen 1918 en 1920.
- **Wenen** en **Parijs** waren de culturele hoofdsteden van 1900. Het conservatieve Wenen was het symbool van het wegwijnende Habsburgse keizerrijk. Men sprak gelaten van het **fin-de-siècle**, het einde van een tijdperk. Ingeklemd tussen Duitsland en de Balkan, lag de stad in het centrum van de politieke spanningen. De vergane glorie en de oorlogsdreiging werden door kunstenaars vertaald in zwartgallige en heftige gevoelsuitingen (Mahler, Rilke, Kokoschka). Bijna tegenovergesteld was de sfeer in Parijs. Daar had men al honderd jaar eerder afgerekend met de oude maatschappij. De stad had in de negentiende eeuw een ander aanzien gekregen. De dichtbebouwde, middeleeuwse binnenstad was veranderd in een metropool met brede boulevards, straalsgewijs aangelegde straten en open pleinen.

- De welgestelde inwoners namen volop deel aan de **Belle Époque**, het tijdperk van overdreven **luxe en vermaak**. Cafés, restaurants en metrostations werden met de zwierige lijnen van de **art nouveau** versierd. Het leven van de bourgeoisie speelde zich af tussen de tennisbaan, het Loeuvre en de Opéra, het cabaret in Montmartre en de Moulin Rouge. Vele **jonge kunstenaars** en impresario's werden aangetrokken door *La vie Parisienne*. Debussy, Diaghilev, Cocteau, Apollinaire, Strawinsky – allemaal zouden ze hun vernieuwende stempel drukken op het culturele leven.
- In 1889 vierde Parijs zijn welvaart met het organiseren van de **wereldtentoonstelling**, de *Exposition Universelle*, ter ere van de honderdste verjaardag van de Franse Revolutie. De Eiffeltoren werd gebouwd als een enorme toegangspoort. In 1900 was de stad opnieuw decor van de wereldtentoonstelling.



De mode in het eerste decennium werd gedicteerd door de Jugendstil. Een korset zorgde samen met een klokrok voor de 'wespentaille'. Deze stijl heette *sans ventrelin* ('zonder buik'), omdat de borst naar voren stond en het zitvlak naar achteren. Rechts Guimards al even sierlijke ontwerp voor een metrostation op de wereldtentoonstelling van 1900. Het decoratieve ontwerp met de plantachtige lijnen en de glazen kap werd zo populair, dat de art nouveau in Parijs de *style métro* werd genoemd.

De nieuwe tijd: 1900-1920

De grote oorlog

- In 1900 was de hele wereld door een **imperialistisch netwerk** van koloniën en andere betrekkingen in handen van een kleine groep Europese grootmachten en de Verenigde Staten. Voor Frankrijk, Duitsland, de VS en ook Japan was **Engeland** het grote voorbeeld. Het beschikte over een machtige vloot en had ook op industrieel en financieel gebied de langste traditie. Met hun democratische stelsel voelden de Engelsen zich het modernste en meest liberale volk. Onder het mom van beschaving, vooruitgang en christendom waren grote delen van Azië en het 'donkere continent' Afrika onder de Europese leiders verdeeld. **Duitsland** wilde met zijn *Weltpolitik* de grootste mogendheid op het Europese vasteland worden; keizer Wilhelm II richtte een militaire maatschappij in, gebaseerd op respect voor de adel, tucht en discipline. **Frankrijk** nam grote delen van Afrika in bezit; het sprak van een *mission civilatrice*. Oude en kwetsbare keizerrijken als Oostenrijk-Hongarije, het Ottomaanse Rijk (Turkije) en China moesten het uiteindelijk ontgelden. De **Verenigde Staten** hielden er geen koloniën op na, maar annexeerden wel een aantal gebieden (Hawaï), of maakten ze economische afhankelijk.
- De **ongelijke machtsverdeling** leidde tot een reeks internationale conflicten, die samen de oorzaak waren van de **Eerste Wereldoorlog**. Vooral de Balkan was sinds de eeuwwisseling een brandhaard. Het gebied, waar verschillende kleinere bevolkingsgroepen woonden, was al honderden jaren bezet door de Turken. In twee Balkanoorlogen, tussen 1912 en 1913, slaagde een bondgenootschap van Servië, Montenegro, Bulgarije en Griekenland er eindelijk in de Turken helemaal terug te dringen tot Constantinopel. Na de Vrede van Londen (1913) raakten de overwinnaars echter in conflict over de verdeling van het veroverde gebied, vooral van Macedonië. **Servië** voerde een agressieve uitbreidingspolitiek: met massamoorden en deportaties probeerden zij gebieden etnisch te zuiveren en in te lijven, ten koste van het Habsburgse Oostenrijk-Hongarije.
- Een van die gebieden was **Bosnië-Herzegovina**, dat in 1908 door Oostenrijk was geannexeerd. Tijdens een bezoek in juli 1914 aan de Bosnische hoofdstad Sarajevo werd de Oostenrijkse troonopvolger Franz Ferdinand door een Bosnisch-Servische nationalist doodgeschoten. De Duitse keizer Wilhelm II spoorde de Oostenrijkse keizer Franz Joseph onmiddellijk aan een plaatselijke oorlog tegen Servië te beginnen en verzekerde hem van militaire steun. Duitsland zelf zag in het Balkanconflict een kans om een grote **continentale oorlog** te beginnen, die van Duitsland de machtigste staat van Europa moesten maken. Het had al een **oorlogsapparaat** opgebouwd en de plannen voor een offensief tegen Frankrijk in het westen en Pruisen in het oosten lagen klaar.
- Nog voordat hij uitbrak, stond de naderende 'grote oorlog' bekend als een **wereldoorlog**. Alle grote mogendheden waren erbij betrokken: de Centrale mogendheden Frankrijk, Engeland, Rusland en de Verenigde Staten, en aan

de andere kant de agressors Duitsland, Oostenrijk-Hongarije en Japan. De Duitse opmars liep niet zoals gepland. Omdat de fronten te verspreid waren en de Duitsers getalsmatig in de minderheid, liep het Duitse leger vast in een hopeloze **loopgravenoorlog** in Frankrijk, een **duikbootoorlog** tegen de Engelse vloot en een voortdurend verschuivend **oostfront** tegen Rusland. **Amerika** hield zich afzijdig, totdat Duitse U-boten in 1915 handels- en passagiersschepen begonnen te torpederen. Amerika zag het recht op de vrije zee en de (oorlogs-)handel met Europa in gevaar komen en begon onderhandelingen met Duitsland. Maar Duitsland bleef doorgaan met de onbeperkte duikbootoorlog, waarop president Wilson de oorlog verklaarde.

- De eerste wereldoorlog was de het eerste grootschalige conflict waarbij **moderne vernietigingswapens** werden ingezet. Onderzeeboten, bombardementen door Zeppelins, gasgranaten, mitrailleurs, tanks en vliegtuigen: honderdduizenden soldaten stierven een pijnlijke en kansloze dood, nog voordat zij hun persoonlijke moed konden inzetten. Tanks zorgden uiteindelijk voor de geallieerde doorbraak in de loopgravenoorlog in Frankrijk en België. Terwijl miljoenen soldaten stierven op het slagveld, verhongerden er nog eens miljoenen aan het thuisfront. Het door uitgeputte voorraden en muitende soldaten geteisterde Duitsland tekende in 1919 het vernederende **Verdrag van Versailles**. De zware **herstelbetalingen** legden de kiem voor de anti-democratische, nationaal-socialistische ideologie in de jaren dertig.
- In het door oorlog verzwakte **Rusland** hadden de **bolsjewisten**, onder leiding van Lenin en Trotski en met steun van Duitsland, in 1917 eerst de tsaar en een paar maanden later de democratische regering ten val gebracht. De nieuwe communistische regering beëindigde zo snel mogelijk de oorlog, en moest daarmee Finland, de Baltische staten en Polen afstaan. Daarna voerden de sovjets nog drie jaar lang een **burgeroorlog** tegen tsaristische officieren en zich afscheidende provincies, zoals de Oekraïne. Vanaf 1918 zetten zij een lang proces in van **collectivisatie**, waarbij elk bedrijf met meer dan vijf werknemers tot staatseigendom werd verklaard. Alleen de staat mocht goederen produceren en verspreiden. Dit leidde rond 1920 tot grote schaarste en hongersnood.

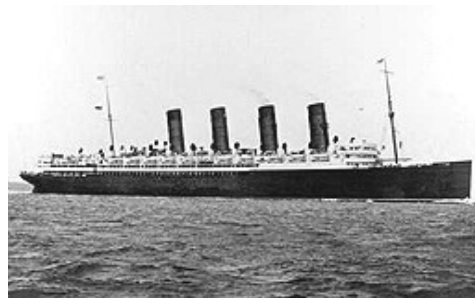


gasmaskers in de loopgraven

De nieuwe tijd: 1900-1920

Opmars van de techniek

- Zoals de stoommachine de industriële revolutie had ontketend en het gezicht van de negentiende eeuw had bepaald, zo kreeg de techniek eind negentiende eeuw een nieuwe impuls door toepassing van de **elektriciteit** en afleidingen daarvan (de telegraaf, de telefoon en later de radio). De Parijse wereldtentoonstelling van 1900 maakte er dankbaar gebruik van. Een van de centrale gebouwen was het 's avonds verlichte elektriciteitspaleis, en het publiek kon zich op de *trottoirs roulants*, loopbanden op houten steigers, rond het hele tentoonstellingsterrein laten vervoeren. Met de elektriciteit namen ook de mogelijkheden voor **massaproductie** toe, waaraan veel internationale concerns hun bestaan dankten (Philips, Krupp, Ford).
- De meest ingrijpende vernieuwingen lagen op het terrein van **vervoer**. De Parijse wereldtentoonstelling had in 1900 de primeur van de **metro**. Vijftien jaar daarvoor had Karl Benz de verbrandingsmotor ontwikkeld. Henry Ford bouwde op dat principe in 1896 zijn *Quadricycle*, en vanaf 1908 **auto's** in serieproductie. Ferdinand graaf von Zeppelin maakte in 1900 zijn eerste proefvlucht met zijn luchtschip LZ-1. Tien jaar later onderhielden **zeppelins** lijndiensten met passagiers en speelden zij een rol in de oorlog. Nadat honderden pogingen op niets waren uitgelopen, hadden twee Amerikaanse fietshandelaren, de gebroeders Wright, in 1903 eindelijk succes met het eerste bestuurbare, gemotoriseerde **vliegtuig**. Op zee streden enorme **oceanstomers**, aangedreven door stoomturbines, om de eer de snelste verbinding over de Atlantische Oceaan tot stand te brengen.
- Twee natuurkundigen brachten in de wetenschap eeuw een stille revolutie teweeg: Max **Planck** en Albert **Einstein**. Beiden werden de grondleggers van de kwantummechanica en de daaruit volgende atoomtheorie, waarmee processen in het heelal en bij zeer kleine deeltjes kunnen worden beschreven.

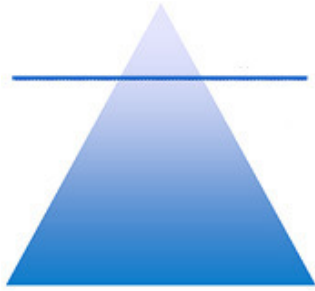


Henry Ford met zijn beroemde, op de lopende band vervaardigde T-Ford in 1908. Daarnaast: door de ramp met de *Titanic* in 1912 bleef de *Mauretania* van 1907 tot 1935 houdster van de blauwe wimpel voor de snelste transatlantische verbinding.

De nieuwe tijd: 1900-1920

Theorieën over het individu

- Pas in het begin van de twintigste eeuw begonnen de ideeën van een aantal 19e-eeuwse wetenschappers door te dringen tot het gemeenschappelijke denken. Dat gold vooral voor **Darwin**, **Marx** en **Nietzsche**. Charles Darwin had in zijn boek *The Origin of Species* aangetoond dat levende wezens zich in de loop van de geschiedenis aanpassen aan de omstandigheden: de **evolutieleer**. Oorlogen en menselijke conflicten werden met deze theorie al snel verkeerd uitgelegd als de strijd van de sterken tegen de zwakken om te overleven. Karl Marx, bedenker van het socialisme, paste de leer van Darwin toe op 'hogere' en 'lagere' maatschappelijke klassen. Voor de filosoof Friedrich Nietzsche was het toen nog maar één stap om een tamelijk racistische theorie te formuleren over de *Über- en Untermensch*. Deze theorieën werden een aanknopingspunt voor de **vervolgving van zwakkere etnische bevolkingsgroepen**, zoals de Joden en verschillende volken op de Balkan.
- Een logisch vervolg op Darwins theorie van de menselijke en dierlijke ontwikkeling was het idee dat menselijke gevoelens en gedachten een biologische drijfveer hebben, zoals de wil om te overleven en zich voort te planten. De Weense arts en psychiater Sigmund **Freud** bedacht dat het menselijke ik uit twee lagen is opgebouwd: het bewustzijn (gedachten en gevoelens die men bij zichzelf kan waarnemen) en het **onbewuste**. In het onderbewustzijn worden biologische processen geregeld die ervoor moeten zorgen dat de menselijke soort in stand blijft. Freud noemde dat **driften**. Hij beschouwde seksualiteit als directe uiting van de drang om zich voort te planten.
- Driften moeten volgens Freud in de loop van de ontwikkeling 'bevredigd' (gesublimeerd) worden. Een baby moet af regelmatig van zijn moeder de borst te krijgen om aan zijn behoefte aan voeding en instandhouding te voldoen. Gebeurt dat niet, dan kan dat later voor psychische spanningen en afwijkingen zorgen. Wanneer driften botsen met de werkelijkheid, raakt iemand 'gefrustreerd'. In het ergste geval groeit hij uit tot een seriemoordenaar, of een machtswellusteling. Freud ontwikkelde een therapie die mensen toegang moest geven tot hun onderbewuste. Door middel van 'vrije associatie' moesten zij vertellen wat spontaan in hen opkwam. In zijn boek *Die Traumdeutung* (1900) kwam Freud met een uitleg voor dromen, die volgens hem uit het onbewuste opborrelen als lava uit een vulkaan.
- Volgens Freud kan iemand zijn gedrag en gevoelens maar heel beperkt sturen. Hij is het **slachtoffer van zijn eigen onbewuste verlangens en driften**. Hoewel deze spanningen door psychotherapie een uitweg kunnen vinden, kan de oorzaak niet worden weggenomen. De psycho-analyse presenteerde een **pessimistische visie op de mens**, die vanaf 1900 veel (met name Weense) expressionistische kunstenaars beïnvloedde.



super-ego

het 'topje' beschaving en opvoeding, ons maatschappelijk gedrag

onder-bewuste

verborgen driften en (seksuele) verlangens



SigmundFreud

Het modernisme

Veranderingen in de kunstwereld

- Beeldende kunstenaars gingen na 1900 globaal **drie richtingen** op. De eerste groep richtte zich op de onzichtbare wereld van het **gevoelsleven**: de **expressionisten**. Zij vonden inspiratie bij Van Gogh, Gauguin en Munch (zie het post-impressionisme en symbolisme). Om de soms heftige gemoedstoestanden uit te beelden, experimenteerden zij met **felle, niet-realistische kleuren**, een **grove schildertechniek** en een **vertekende weergave** van de werkelijkheid. Bewust legden deze schilders de traditie naast zich neer. Volgens hen stonden regels voor compositie, perspectief, lichtweergave en stofuitdrukking de spontane uitdrukking van het innerlijk alleen maar in de weg. Voorbeelden van deze stroming zijn de Duitse groepen *Die Brücke* en *Der Blaue Reiter* en de Franse fauvisten.
- Een andere groep kunstenaars was meer geïnteresseerd in **vorm en compositie**. Zij verloren hun interesse voor de 'buitenkant' van de dingen en gebruikten die alleen als een **aanleiding** of **inspiratiebron** voor een **op zichzelf staand kunstwerk**. Een schilderij zou volgens hen geen afbeelding moeten zijn van de werkelijkheid, maar een nieuwe, zélf 'in elkaar gezette' werkelijkheid. Hun ideeën ontleenden zij aan Cézanne en aan de tamelijk jonge techniek van de film. Eerst resulteerde dat in collage-achtige werken, waarbij meerdere momenten of perspectieven naast elkaar werden 'geplakt'. Dat gold bijvoorbeeld voor de futuristen en het kubisme.
- Maar sommigen gingen nog een stap verder dan de kubisten. Zij herleidden de werkelijkheid tot **abstracte patronen**. Dat leidde uiteindelijk tot zuiver-geometrische schilderijen, die helemaal *niets* meer met de werkelijkheid te maken hadden. Schilderijen die **alleen nog over zichzelf gaan**: een geheel van kleuren en vormen, compositie, harmonie en evenwicht. Kunstenaars die de weg van de abstractie insloegen waren Kandinsky, Malevitsch en Mondriaan.
- Na de afschuwelijke ervaring van de **Eerste Wereldoorlog** kreeg deze tweede richting de overhand. De oorlog had laten zien dat mens niet te verbeteren was met emotionele, uitbeeldende kunst. Een bijkomende reden was dat kunstenaars de **concurrentie** voelden van de opkomende **massamedia**, met bioscopen, sportpaleizen en variétéschows. Abstracte kunst werd gezien als een zuivere, geestelijke kunstvorm, die de kunst voor de toekomst haar bestaansrecht gaf. Veel kunstenaars wilden ook dat hun kunst een **onderdeel** zou worden van het **dagelijks leven**. Zij richtten zich op het maken van gebruiksvoorwerpen, meubels en architectuur. Vaak beperkten zij zich tot **sobere, geometrische ontwerpen**, zonder overbodige ornamenten. Tot deze groep behoren De Stijl en het Bauhaus. In de muziek zijn de twaalftoonscomposities van Schönberg een vorm van abstracte, objectieve kunst.
- Tijdens de Eerste Wereldoorlog deed een derde richting haar intrede: **dada**. Deze kunstenaars vroegen zich openlijk af wat de ingewikkelde moderne

kunst nog kon betekenen voor het door oorlog verscheurde Europa. Een alternatief hadden zij niet, maar wel een duidelijke voorkeur voor het **spontane en kinderlijke**. Zo maakten ze collages en riepen kant-en-klare voorwerpen uit tot kunst. De Roemeense dada-dichter Tzara stelde aan het publiek en de critici de spottende vraag: “U begrijpt niet wat we doen? Tja, beste vrienden, wij begrijpen het nog minder.” De **kritische spot** en het gebruik van **toevallig aanwezig materiaal** maakten dada een belangrijke voorganger van de naoorlogse kunst, zoals Pop Art en *performance art*.



Piet Mondriaan maakte tussen 1908 en 1912 een aantal studies van een appelboom. De eerste is nog in de stijl van Van Gogh, de laatste bijna helemaal abstract.

Het modernisme

Vooruitgangsgeloof

- Door de welvaart en alle technische vernieuwingen aan het begin van de twintigste eeuw heerste onder kunstenaars en wetenschappers een grenzeloos **optimisme over de toekomst**. Zij waren ervan overtuigd dat de ontwikkelingen niet snel genoeg konden gaan. De technische vooruitgang zou uiteindelijk leiden tot een vreedzame, welvarende maatschappij voor alle burgers. Overal in Europa ontstonden **idealistische, vernieuwende kunstenaarsbewegingen** zoals het futurisme, het Bauhaus en De Stijl. Deze stromingen waren stuk voor stuk geïnspireerd door maatschappelijke ontwikkelingen en de technische vooruitgang. De grote groep kunstenaars die bewust wilden breken met de traditie en op zoek gingen naar nieuwe vormen en onderwerpen, vatten we samen met de term **modernisme**. Modernisme is dus eigenlijk meer een houding dan een kunststroming. Het kan betrekking hebben op architectuur en beeldende kunst, maar bijvoorbeeld ook op film en dans.
- Kunstenaars raakten ervan doordrongen dat ze, als ze de kunst wilden vernieuwen, **afstand** moesten nemen van het idee dat er **één (zichtbare) werkelijkheid** bestond. De impressionisten hadden nog gedacht dat ze 'de wereld op één moment' realistisch konden vastleggen. Zij waren de laatste vertegenwoordigers geweest van de klassieke gedachte dat kunst schoonheid, een ideale werkelijkheid moest uitdrukken. Maar de jonge kunstenaars beschuldigden hen nu van 'oppervlakterealisme'. Zij vonden dat de **moderne werkelijkheid veel méér kanten** had. Auto's en treinen lieten een wereld zien van **snelheid en beweging**. Van Gogh, Gauguin en Munch hadden in hun schilderijen het **gevoel** zichtbaar gemaakt. En Cézanne herleidde zichtbare dingen tot **eenvoudige grondvormen**, zodat alleen de essentie overbleef. Veel kunstenaars zetten nadrukkelijk een **punt achter de academische traditie**, de kunst die werd doorgegeven op academies en in musea, om een 'nieuwe kunst voor de nieuwe mens' te vinden. In hun manifest schreven de leden van de Duitse schildersgroep Die Brücke:

“Vanuit het geloof in vooruitgang, in een nieuwe generatie scheppers zowel als genietters, roepen we alle jeugdigen op, en als jeugd, die de toekomst heeft, willen we ons bewegings- en levensvrijheid verschaffen tegenover de ingeburgerde oude krachten. Iedereen die direct en onverbloemd weergeeft wat hem tot scheppen aanzet, hoort bij ons.”
- Het moderne leven en het nieuwe gezicht van de stad hadden ook een **keerzijde**, die in de chique, wereldse metropolen Parijs en Londen verborgen bleef. Sinds de industriële revolutie raakten steden bevolkt met grote groepen arbeiders, avonturiers en handelaren, op zoek naar werk, succes en rijkdom. In de buurt van **industriegebieden** - zoals het Ruhrgebied, Manchester, Charleroi en Lille - verrezen in hoog tempo arbeiderswijken met grauwe, eentonige huurwoningen. Veel bewoners ervoeren **vervreemding en individualisme**. Losgemaakt uit het vertrouwde familie- en dorpsverband voelden ze zich verloren en anoniem. Ze maakten kennis met de jachtigheid

en oppervlakkigheid van het stadsleven, vooral omdat in de kantoren en fabrieken iedereen **op de klok** leefde. Ook het **lawaai** op de stations en in de fabrieken moet nieuwkomers oorverdovend hebben geleken.



Luigi Russolo, *Dynamiek van een auto*, 1911



George Grosz, *Grijze dag*, 1921

De futuristen waren enthousiast over alle technische ontwikkelingen. Sommigen van hen, zoals Russolo, waren helemaal snelheidsgek. Ze probeerden de vluchtige indruk van een voorbijrazende auto of trein grijpbaar te maken.

Grosz (1893-1959) stelde in bijtende, expressionistische karikaturen aan de kaak hoe in Berlijn gewone burgers, arbeiders en soldaten voor het karretje werden gespannen van de militaristische groothedswaanzin van de regering.

Expressionisme en Die Brücke

Expressionisme

- Het expressionisme van voor de tweede wereldoorlog was een vervolg op de experimenten van de postimpressionisten, vooral Van Gogh en de symbolist Edvard Munch. Zij hadden de grens bereikt van het schilderen van de zichtbare werkelijkheid. Maar een groep jonge schilders wilde daar nog overheen. Zij wilden dat een kunstwerk een uitdrukking was van de wereld van **fantasie, dromen en onbewuste gedachten en gevoelens**. Paul Klee zei: *'De kunst geeft niet het zichtbare weer, maar máákt zichtbaar'*. Met **verworpen figuren, vertekend perspectief, sprekende, onrealistische kleuren** en een **dikke, grove manier van schilderen** probeerden ze die onzichtbare wereld weer te geven.
- In 1911 werd de term **expressionisme** voor het eerst met betrekking tot de beeldende kunst gebruikt. In het begin bedoelde men daarmee eigenlijk alleen een aantal Duitse kunstenaars, met name de groep **Die Brücke**. Later werden ook andere kunstenaars tot het expressionisme gerekend, hoewel het nooit één samenhangende beweging was. Andere opvallende expressionisten waren de groep **Der blaue Reiter**, Paul **Klee**, Oskar **Kokoschka**, Paula Modersohn-Becker en Ludwig Meidner. Gevestigde, academische kunstenaars keken met verachting op hen neer. Na de eerste wereldoorlog en de dood van Franz Marc en August Macke kreeg de beweging geen nieuwe impulsen meer. De in de oorlog gevormde groep dadaïsten en het in 1919 opgerichte Bauhaus, allebei tegen elke vorm van persoonlijke gevoelsuitdrukking gekeerd, werden het nieuwe gezicht van de avant-garde.

Die Brücke

- Op 7 juni 1905 stichtten vier architectuurstudenten uit Dresden de kunstenaarsvereniging *Die Brücke*: Ernst Ludwig **Kirchner**, Erich **Heckel**, Karl Schmidt-Rottluff en Fritz Bleyl. De naam van de groep moest uitdrukken dat het niet om een nieuwe kunststroming ging, maar een verbinding, een brug tussen een aantal bestaande stijlen in de beeldende kunst. Een jaar later sloten zich ook Emil **Nolde** en Max **Pechstein** aan.
- De groepsleden hadden een eigen kringetje van cafés, ateliers en galleries, waar ze - mede uit financiële noodzaak - samen exposeerden. Ze werden bekend toen een jaarmap met houtsneden van Bleyel, Heckel en Kirchner werd uitgegeven; zo'n map bleven ze elk jaar maken. Daarop volgden vele reizende tentoonstellingen. Een paar maal werd geprobeerd om Matisse en Munch lid te maken van de vereniging, maar die bedankten voor de eer. Verder waakten de leden ervoor om de doelstellingen en de stijl van *Die Brücke* zo zuiver mogelijk te bewaren. In 1913 hieven zij de vereniging officieel op, vanwege onderlinge onenigheid. Achteraf, in 1933, werden ze allemaal door de nazi-regering *entartet* verklaard.

- In het 'Programma' van de groep uit 1906 stond dat iedereen zich bij *Die Brücke* mocht aansluiten die **spontaan, rechtstreeks** schilderde **wat zijn gevoel hem ingaf**. Daarmee drukten de jonge schilders hun **afkeer** uit van **academische schilderkunst**, waarvan de regeltjes kunstenaars beletten om hun eigen gevoelens te laten zien. In het algemeen hadden ze een **hekel aan de grauwe, burgerlijke levensstijl** in Dresden en Berlijn. De moderne mens was volgens hen nog maar een schim, een anoniem onderdeelje van de grijze massa die de stad bevolkte. Als antwoord op de moderne beschaving wilden de leden van *Die Brücke* schilderijen maken die de diepe emoties en behoeften van mensen rechtstreeks zouden aanspreken.
- De **onderwerpen** voor hun werken vonden ze in hun **eigen omgeving**: scènes met modellen in ateliers en in de vrije natuur, vakanties aan de Noordzeekust, dans-, variété- en circusvoorstellingen en vooral de grote stad. Om zoveel mogelijk vanuit het gevoel te werken, werden de menselijke figuren **vertekend** (*gedeformeerd*), soms op een karikaturale manier. Afhankelijk van het onderwerp en de sfeer hebben ze een **demonische en verwrongen** uitstraling of juist een **primitieve seksuele aantrekkingskracht**, bijna in de richting van het pornografische. Dit was vooral de invloed van Kirchner, die (net als Picasso) gefascineerd was door de onbeschaamde uitstraling van exotische beelden, zoals die te zien waren in het volkenkundig museum van Dresden. Hij legde een verzameling van dit soort beelden aan.
- Ook de **techniek** en het **materiaal** werd bij het gevoel aangepast. Soms koos men voor een snelle houtskoolschets of aquarel, een andere keer voor de houtsnede of litho. Vooral de **dikke, puntige lijnen** van de houtsnede leken goed te passen bij de 'harde' uitstraling van sommige werken. Het **kleurgebruik** leek de eerste paar jaar op dat van Van Gogh en Munch: felle, naast elkaar geplaatste contrasterende kleuren. In de latere, herkenbare *Brücke*- stijl, met de grove, hoekige vormen, kregen de kleuren meer een **eigen gevoelswaarde**, los van de kleuren uit de werkelijkheid.



Ernst Ludwig Kirchner,
Vijf vrouwen in een straat in Berlijn,
1913-15



Erich Heckel, *Szene am Meer*, 1912

Kandinsky en Der Blaue Reiter

Wassily Kandinsky

- Kandinsky was de eerste die de stap naar **volledige abstractie** zette. Deze gevoelige, eenzellige en intelligente kunstenaar werd in 1866 geboren in Moskou. Hij studeerde er economie en rechten en kreeg een wetenschappelijke functie aangeboden. Op zijn dertigste besloot hij zich echter aan de kunst te wijden. Hij verhuisde naar München, waar hij ging studeren aan een particuliere kunstacademie. In de volgende jaren reisde hij alle belangrijke kunstmusea van Europa af. In Parijs raakte hij onder de indruk van het expressieve kleurgebruik van de **fauvisten**. Al Kandinsky's eigen werken zouden voortaan gaan over het **effect van kleur op het gevoel**. Een andere blijvende bron van inspiratie was de **volkskunst**. Kandinsky schilderde sprookjesachtige scènes met folkloristische figuren, die de mystieke sfeer van het Russische platteland oproepen.
- In Murnau, ten zuiden van München, waar hij met de schilderes Gabriele Münter samenwoonde, besloot Kandinsky dat het **figuratieve schadelijk** was voor zijn schilderijen. Hij schreef een boek, *Über das geistliche in der Kunst* (1912), waarin hij uitlegde hoe abstracte figuren en kleuren **rechtstreeks de ziel** konden laten **'vibreren'**. Hij ging nog tot 1913 door met het maken van figuratieve schilderijen, maar de kleur en de gevoelsindruk voerden daarin duidelijk de boventoon.
- In München maakte Kandinsky ook kennis met de kunstenaars Alexej Jawlensky, Marianne Werefkin, Franz **Marc** en August **Macke**. Samen met Marc richtte hij in 1911 het tijdschrift **Der Blaue Reiter** op. In 1912 publiceerde Kandinsky het boek *Über das Geistige in der Kunst*. Na het uitbreken van de eerste wereldoorlog keerde hij terug naar Rusland en werd docent aan het staatsatelier in Moskou. Hij publiceerde artikelen en leidde de staatscommissie die de Russische musea moest hervormen. In 1921 vertrok hij weer naar Duitsland, om les te gaan geven aan het **Bauhaus**. In die periode werden de warme kleuren vervangen door een koelere, afstandelijker stijl. Na de sluiting van het Bauhaus door de nazi's in 1933 vestigde Kandinsky zich in Parijs, waar hij in 1944 overleed.



Wassily Kandinsky, *Kerk in Murnau*, 1910

Al is het perspectief verdwenen en zijn de kleuren en lijnen bijna los van het onderwerp, Kandinsky durfde de sprong naar het abstracte nog niet aan. Veel landschappelijke elementen zijn nog te herkennen.

Symfonieën in kleur

- Kandinsky had ooit een bijzondere ervaring gehad met een schilderij van Monet (*Landschap met hooimijten*). Hij merkte dat hij de voorstelling niet eens had herkend, maar toch de kleuren en vormen in zijn geheugen stonden gegrift. Hij stelde vast dat de **kleuren en compositie** veel meer invloed hebben op het gevoel dan een precieze weergave van de zichtbare wereld. In zijn boek *Das geistliche in der Kunst* zocht hij uit hoe dat kwam. Hij kwam tot de conclusie dat de 'uiterlijke natuur' **onbewuste indrukken** achterlaat op de 'innerlijke natuur'. Het is dus niet een fotografisch beeld dat iemand zich herinnert, maar de beleving van **kleur, licht en sfeer**.
- Kandinsky beweerde ook dat alle **vormen en kleuren** een uniek **psychologisch effect** hebben. Het hangt dus niet van de persoon of het toeval af, wat voor effect een schilderij heeft op het gevoel. Kandinsky vergeleek zijn werk dan ook vaak met **muziek**: bepaalde combinaties van tonen en klankkleuren maken bepaalde emoties los. De schilder en de componist dragen beiden emoties over op het publiek. Een schilderij moet 'gecomponeerd' zijn als muziek, schreef Kandinsky. Hij sprak van *kleurakkoorden*, *klinkende kosmos* en *kleurensymfonie* en gaf zijn schilderijen titels als *Compositie* en *Improvisatie*.
- Deze theorie overtuigde Kandinsky ervan dat hij zich moest **losmaken van de zichtbare wereld**. Als hij niet gebonden was aan de voorstelling, kon hij **rechtstreeks het gevoel beïnvloeden** met **composities** van harde en zachte lijnen, open en gesloten vormen en harde en zachte kleuren. Voorzichtig begon hij de concrete vormen te vervangen door aan zijn **fantasie** ontleende motieven. In 1910 schilderde hij een aquarel die niets meer met de zichtbare werkelijkheid te maken had. Deze werd gevolgd door een aantal *Composities*. Deze 'woelige' schilderijen hebben dan wel geen direct herkenbaar *vorm*, het **onderwerp** is vaak **niet zo abstract**. Soms zijn er bij nader inzien gestileerde vormen te herkennen, zoals mensen, een ruiter, een berg of een roeiboot bij een steiger. Soms geeft de titel een aanwijzing, zoals *Improvisatie: zondvloed*.
- De vergelijking met de muziek van **Schönberg** is trouwens verbluffend. De beide kunstenaars kenden elkaar goed en onderhielden enige tijd een briefwisseling. Zoals Schönberg de klank wilde 'vrijmaken' van alle traditionele melodische en ritmische ordening, zo wilde Kandinsky de kleuren en vormen 'loskoppelen' van de zichtbare wereld. Allebei probeerden ze in de jaren twintig hun 'palet' weer wat overzichtelijker te maken: Schönberg door het twaalftoonsysteem, Kandinsky door uit te gaan van **geometrische figuren**.



Wassily Kandinsky, *Schilderij met witte rand*, 1913

In dit schilderij grijpt Kandinsky terug op een thema dat hij vroeger al eens gebruikte: het gevecht van Sint-Joris met de draak. De blauwe figuur in het midden is de strijdende ridder, de witte streep zijn lans. De druk om zich heen grijpende vorm links onder is het symbool voor de vuurspuwende draak.

Der Blaue Reiter

- Met de kunstenaars die hij in München ontmoette, richtte Kandinsky in 1909 de *Neue Künstlervereinigung* op. Bij de eerste tentoonstelling verscheen een begeleidend boekje getiteld *Der blaue Reiter*. Waarschijnlijk was die naam een gevolg van de voorliefde die Franz Marc en Kandinsky hadden voor blauw en voor ruiters (Kandinsky had in 1903 een schilderij gemaakt met de titel *De blauwe ruiter*).
- Het was het begin van een **vrijblijvende kring** van avantgarde-kunstenaars, onder wie ook Gabriele Münter, August **Macke** en Paul **Klee**. De groep kende geen officiële leden en had **geen vastomlijnd programma**. Vanaf 1911 werden verschillende exposities gehouden. Bij het uitbreken van de oorlog in 1914, waarin Macke en Marc sneuvelden, viel de groep uiteen.
- De leden van *Der Blaue Reiter* waren, in tegenstelling tot de onstuimige en tegendraadse kunstenaars van *Die Brücke*, allemaal **academisch opgeleid**. Maar ook zij verwierpen, net als *Die Brücke*, de traditionele schilderkunst. Toch bleven deze kunstenaars zich bewust van hun theoretische achtergrond. Volgens hen had ieder wezen een innerlijke wereld en een uiterlijke wereld. De schilderkunst moest beide werelden verenigen, zoals Kandinsky had bedacht.
- Alle schilders gebruikten **expressieve kleuren** om de innerlijke wereld over te brengen op de kijker. Zij werden ook beïnvloed door de Beierse en Slavische **volkskunst**. Zij voelden zich aangetrokken tot de '**primitieven**', het kubisme en fauvisme en waren geïnteresseerd in kindertekeningen.

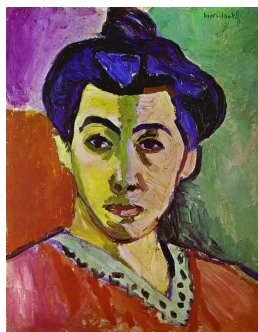
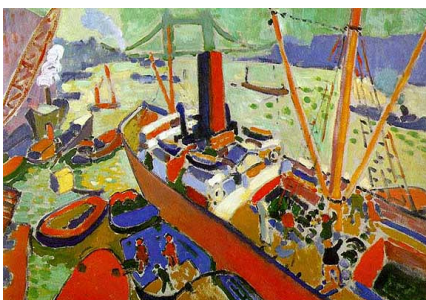


Wassily Kandinsky, *Rode vlek II*, 1921

De zwarte cirkels, op verschillende plaatsen in de ruimte geplaatst, lijken op planeten in het heelal. In een gekanteld vlak ligt - als een kloppend hart - de organisch gevormde rode vlek. Hij wordt op zijn plek gehouden door twee boomerang-achtige figuren, die het geometrische schilderij driedimensionale diepte geven. Een aantal puntige figuren in koele kleuren lijkt een aanval in te zetten. Hoewel het schilderij niets voorstelt, roept het een gevoel op van beweging. Maar dankzij de rode vlek en de plaatsing in het 'heelal' is de compositie als geheel stabiel en niet verontrustend.

Fauvisme

- Voor het eerst beginnen kunstenaars echt autonoom te werken. Ze trekken zich niets meer aan van goede smaak of wat “men” vindt, maar volgen hun eigen weg. Critici vonden dat ze schilderden als wilde beesten (“fauves”).
- De Fauvisten-groep bestond uit een aantal jonge schilders, onder leiding van Henri Matisse, André Derain en Maurice Vlaminck. Deze kunstenaars kunnen gezien worden als de meest begaafden van de groep. Ze werkten met een volledig willekeurig kleurgebruik, opzettelijke disharmonieën: de z.g. kleurcontrasten. Het botsende paars en geel, oranje en blauw, groen en rood roepen emotionele reacties op en dragen de subjectieve visie met de grootst mogelijke nadruk en intensiteit uit. Ieder naturalisme is verdwenen. Door de kleur los te laten van haar traditioneel beschrijvende functie in het beeld, baanden de fauvisten een weg voor het gebruik van kleur als expressief en autonoom doel. Kenmerkend voor de beweging is de spontaniteit en de ruwe uitvoer. Maar deze spontaniteit, impulsiviteit is misleidend. Ze komen tot stand via een lang en geleidelijk proces van herschikken van vorm en veranderingen in kleur totdat uiteindelijk het juiste evenwicht is bereikt. Het fauvisme, de Franse versie van het expressionisme, ademt meer ‘savoir vivre’, levensblijheid, dan de Duitse tak, die qua inhoud een stuk zwaarder en serieuzer is.
- Bij het fauvisme draait het voornamelijk om kleur en vorm. Op de doeken is een geweld te herkennen, de kleuren werden vaak ongemengd aangebracht op het doek, direct uit de tubes.
- De kunstenaar heeft status, naamsbekendheid, het publiek is verzamelaar, die ook vaak fungeert als Maecenas. De kunstenaars maken geen kunst meer specifiek voor een opdrachtgever, maar voor zichzelf. Als iets je aanstond kon je het kopen.



Picasso en het kubisme

De brute schildertaal van Picasso

- De uit Malaga afkomstige Pablo Picasso (1881-1973) was een van de meest **vernieuwende** en **eigenzinnige** kunstenaars van de twintigste eeuw. Al op zijn elfde volgde hij les op het Da Guarda-instituut in La Coruna, waar zijn vader docent tekenen was. Tegen de tijd dat hij de kunstacademies van Barcelona en Madrid bezocht, had hij al een heel eigen stijl ontwikkeld. Tussen 1900 en 1902 reisde hij met een vriend een paar keer naar **Parijs**. Hij bestudeerde er de impressionisten en mocht eigen werk tentoonstellen in de galeries van Ambroise Vollard en Berthe Weill. In 1904 ging hij er voorgoed wonen. Hij kocht het atelier van de beeldhouwer Durio en raakte bevriend met een aantal belangrijke **avant-garde-kunstenaars**: de dichter Apollinaire, Gertrude Stein, Henri Matisse en **Georges Braque**.
- Vanaf 1907 werkten Picasso en Braque veel samen. Ze probeerden (naar het voorbeeld van **Cézanne**) om **vormen** uit de werkelijkheid te gebruiken voor een **op zichzelf staande compositie**, zonder dat ze zich hoefden te houden aan een correcte weergave van de werkelijkheid. In het Palais du Trocadéro raakte Picasso in 1907 onder de indruk van **beelden en maskers** uit **Afrika** en **Oceanië**. Later legde hij in zijn atelier een verzameling aan van dit soort beelden. Hij schilderde *Les demoiselles d' Avignon*, waarin alle invloeden samenvloeiden tot een nieuwe stijl, het **kubisme**.
- Picasso maakte veel ontwikkelingsperiodes door: een 'blauwe' en een 'roze' periode, verschillende vormen van kubisme en later werk. Na 1916 wisselde Picasso het kubisme af met andere stijlen, en vanaf 1924 gebruikte hij er alleen nog elementen uit. Hij paste **alle materialen en technieken** toe die maar voorhanden waren: olieverf, inkt, krijt, pen en houtskool. Hij maakte **beelden** van ijzer, brons, gips, bladmetaal, steen en rommel uit prullenbakken en **gravures** en **lithografieën**. Vanaf 1917 ontwierp hij kostuums en decors voor een aantal **balletten**, waaronder *Parade* van Cocteau/Satie en *Pulcinella* van Diaghilev/Strawinsky. Picasso, die alleen iets deed op het moment en de manier waarop hij zin had, bleef tot op tachtigjarige leeftijd schilderen.



Picasso in zijn atelier



Les demoiselles d'Avignon

Les demoiselles d'Avignon

- In 1907 maakte Picasso een schilderij waarin hij twee zaken samenbracht die hem bezighielden: het samenstellen van een **nieuwe werkelijkheid op het doek** door een collage te maken van **fragmenten** van zichtbare dingen. En de **brutale**, direct aansprekende **aantrekkingskracht** van Afrikaanse kunst die hij in het Trocadéro had gezien. Picasso koos voor zijn schilderij een **brutaal onderwerp**: de prostituees die werkten aan de Rue d'Avignon. Voor de drie linkse vrouwen oriënteerde hij zich op Spaanse beeldhouwkunst, terwijl de twee rechtse figuren door Afrikaanse maskers zijn beïnvloed. Met *Les demoiselles d'Avignon* zette Picasso een grote stap in de ontwikkeling van het kubisme.
- De meeste kenmerken van het kubisme zijn al duidelijk aanwezig, vooral het herleiden van de werkelijkheid tot **effen, platte vlakken en basisvormen**. De lichamen van de prostituees en de achtergrond zijn helemaal uit vlakken opgebouwd, en ruimtewerking ontbreekt. Door het samenvoegen van **meerdere gezichtspunten** ontstaat een **versplinterd beeld**; bij de figuur rechtsonder is dat duidelijk te zien. De **kleuren** zijn **teruggebracht** tot een overheersende vleeskleur (passend bij het onderwerp) en een grijsblauwe achtergrond. De **scherpe** en soms **zware lijnen** geven de indruk dat de figuren uit hout gebeiteld zijn.

Het kubisme

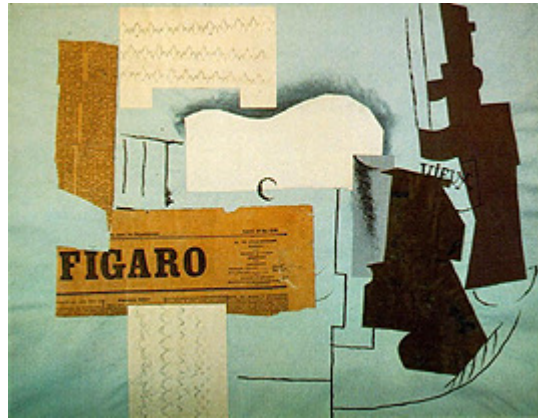
- Picasso en Braque werkten in de jaren '10 de kubistische stijl uit. Hun werken waren bijna niet van elkaar te onderscheiden, ook omdat ze niet allemaal gesigineerd waren. Zo vormden de twee een **schakel** tussen Cézanne en het puur geometrisch-abstracte werk van Mondriaan. Navolgers van Picasso en Braque waren Robert Delaunay, Juan Gris en Fernand Léger.
- De eerste kubisten golden als ware verstoorders van de orde: zij propageerden een nieuwe manier van kijken en schilderen en waren daarmee echte avant-gardisten. De perspectivische wijze van kijken en uitbeelden op het platte vlak, die vanaf de Renaissance gebruikelijk was, werd door hen verworpen.
- In het kubisme worden **delen** (facetten, 'scherven', fragmenten) van zichtbare dingen **uit hun verband** gehaald en **geabstraheerd** tot **platte, geometrische basisvormen**. In de strengste vorm zijn dat de kegel, kubus, bol en cilinder, zoals Cézanne ooit had beweerd. De losse basisvormen worden als een **collage** opnieuw 'opgeplakt', vaak zo dat een onderwerp of gezicht vanuit **meerdere kanten tegelijk** wordt getoond (*simultaneïteit*). Een kubistisch schilderij is dus geen tweedimensionale imitatie van de driedimensionale werkelijkheid. Het is een **platte compositie** van elementen, meer niet. De werkelijkheid levert alleen de bouwstenen voor het werk van de kubist.
- In de beginfase van het kubisme kozen de schilders veel **stillevens** als onderwerp: koffiepotten, violen en bladmuziek, enzovoort. Om alle nadruk aan

de vorm en de compositie te geven, werden de werken vaak geschilderd met een **beperkt aantal gedekte kleuren**, voornamelijk grijs, bruin- en okertinten.

- Na 1912 ontstonden twee vormen van kubisme. De eerste was het **analytisch kubisme**, met monochrome (in één tint) stillevens en portretten, waarbij verschillende fragmenten en aanzichten door elkaar waren 'geplakt'. Daarna volgde het **synthetisch kubisme**. De voorstelling was daar wat minder in scherven en fragmenten opgedeeld, en er was meer kleur. De materialen waren veel moderner. Op het karton of doek werden soms stukken er krant, hout of ribkarton gemonteerd. Het resultaat was een **collage**, waar geschilderde en 'echte' voorwerpen vloeien in elkaar overvloeiden.



Gris, *Portret van Picasso*, 1912
analytisch kubisme



Picasso, *Gitaar, glas, krant en fles*, 1913
synthetisch kubisme

De Guernica

- Picasso maakte een van zijn grootste werken, de *Guernica*, in 1937. Guernica was een stadje in Spaans Baskenland, dat in conflict was met de Spaanse dictator generaal Franco. Franco vroeg hulp van Duitsland en Italië. Hitler zag daarin een kans om te oefenen voor de *Blitzkrieg* die hij aan het voorbereiden was. Zo werd het stadje, dat verder geen enkele strategische betekenis had, door de Luftwaffe gebombardeerd. In twee uur vielen 1650 doden en 900 gewonden. Voor het eerst in de geschiedenis waren weerloze burgers het doelwit van oorlogshandelingen.
- Picasso begon een week later aan honderden voorstudies. Uiteindelijk schilderde hij de *Guernica* in een maand af. Het werk werd voor het eerst geëxposeerd in het Spaanse paviljoen op de Wereldtentoonstelling in Parijs. Picasso's vriendin Dora Maar fotografeerde het ontstaan van het kunstwerk. Het schilderij, dat 3,5 meter bij 7,8 meter groot is, hangt tegenwoordig in het Museo Nacional in Madrid.
- Picasso paste **kubistische uitdrukkingsmiddelen** toe om een **schrijnend** effect te bereiken. Hij liet daarmee zien dat de analytische werkwijze van het kubisme ook heel **expressief** kon zijn. De vervormde figuren hebben dezelfde directheid en overdrijving als bijvoorbeeld een kindertekening of graffiti. Ze lijken te kriesen en te gillen, en dat maakt het des te ontroender. De **collage**

van gebeurtenissen versterken de overdonderende indruk, net als het **enorme formaat** van de schildering. Het **kleurgebruik** is beperkt tot grijs tinten, alsof het om een film of enorme krantenfoto gaat. De **symbolen** zijn niet tot in detail te verklaren, maar hebben allemaal te maken met **wanhoop en geweld**. Herkenbaar is de moeder met het kind, een moderne versie van de *pieta* (Maria met het dode lichaam van Christus). De vrouw met fakkel herinnert aan het Vrijheidsbeeld, de soldaat met het gebroken zwaard is een verzetssymbool. Picasso heeft zelf aan een Amerikaanse militair verteld dat de stier geen symbool was voor het fascisme, maar voor menselijke wreedheid en duisternis in het algemeen. Het stervende paard symboliseert de mensheid.



Futurisme

Italiaans manifest voor de toekomst

- In februari 1909 schreef Filippo **Marinetti** een artikel op de voorpagina van de Parijse krant *Le Figaro*, getiteld *Le futurisme*. De schrijver eiste een nieuwe kijk op kunst, waarin plaats was voor **kracht, snelheid** en de **dynamiek** van het **moderne leven**. Marinetti was op dat moment nog het enige lid van de beweging, maar wist met een goed gevoel voor public relations binnen korte tijd een aantal schrijvers en kunstenaars om zich heen te verzamelen.

Na deze bekendmaking volgde een hele serie **futuristische manifesten**, boekjes waarin Marinetti en zijn volgelingen een futuristische stijl probeerden te omschrijven. In 1910 verscheen het *Futuristisch Manifest van de Schilderkunst*, ondertekend door Giacomo **Balla**, Umberto **Boccioni**, Carlo **Carrá**, Luigi **Russolo** en Gino **Severini**. De kunstenaarsgroep organiseerde tentoonstellingen in Milaan (1911), Parijs (1912) en Rome (1914). Vooral de reis naar Parijs was belangrijk, omdat het groepje daar kennismaakte met de kubistische schilderijen van Picasso en Braque.

Marinetti had met de oprichting van de beweging vooral een **politieke bedoeling**, en niet een kunstzinnige. **Italië** bestond pas sinds 1861 en had een grote economische, technische en culturele **achterstand** vergeleken bij andere grote landen. Marinetti was van plan om Italië, desnoods met 'geweld', de **moderne twintigste eeuw binnen te loodsen**. In 1909 en 1911, toen Europa een politieke tijdbom was, schreef hij twee politieke futuristische manifesten. Hij zag in de oorlog een kans om van Italië een vooraanstaande, moderne natie te maken. Ook de andere futuristen waren politiek actief als anarchist of Marxist.

- Het futurisme groeide uit tot een invloedrijke stroming, die zich bemoeide met alle vlakken van het culturele leven. Er bestond bijvoorbeeld futuristische **literatuur**. Marinetti stelde voor om de taal te 'bevrijden' van leestekens, bijvoeglijke naamwoorden en bijwoorden. In plaats van voegwoorden gebruikte hij wiskundige symbolen. De **architect** Sant'Elia maakte ontwerpen voor woonwijken van beton, staal en glas, die wel lijken op de modernistische architectuur in Amerikaanse steden, midden twintigste eeuw. Francesco Pratella en Luigi Russolo hielden zich bezig met futuristische **muziek**. Russolo vond een paar instrumenten uit waarmee hij de geluiden van de moderne stad kon imiteren. Helaas reageerden de meeste toehoorders op zijn *bruitistische concerten* (Fr. *bruit*, lawaai) met luid gefluit en boegeroep. Tenslotte was er ook aandacht voor typografie, industrieel ontwerp en film. Zelfs op **politiek** gebied lieten de futuristen zich niet onbetuigd. Er bestond een *Manifest over de futuristische vrouw* en een *Futuristisch politiek programma*.
- Het centrale thema van alle kunstuitingen was het **dynamische, energieke stadsleven** in de snel veranderende twintigste eeuw. De kunstenaars richtten zich vooral op de **kracht, beweging en snelheid** van moderne **machines en vervoersmiddelen**. Ze spraken met verachting over de 'statische', 'ouderwetse' gevestigde kunst en vonden dat ". *musea, bibliotheken en*

academies van elke soort vernietigd dienen te worden." Daarnaast betoonden zij zich vrouwonvriendelijk en voorstanders van het fascisme.

- In zijn eerste manifest gaf Marinetti de futuristen tien jaar de tijd om een nieuwe kunst tot stand te brengen. Maar al na zes jaar was de beweging over haar hoogtepunt heen. Geleidelijk raakte men **gewend** aan snelle auto's en daverende machines, zodat het nieuwe er af was. Bovendien kon het militaristische en machinale karakter van het futurisme na de **eerste wereldoorlog** op weinig begrip rekenen. Boccioni was in militaire dienst gesneuveld, Russolo zwaargewond geraakt. Severini was naar Parijs vertrokken. Marinetti zette de beweging bijna alleen voort. Hij werd in de jaren twintig een belangrijke figuur in de fascistische partij en hield zich bezig met *aeropittura*, het schilderen van de luchtvaart. Met zijn overlijden en de Italiaanse capitulatie in 1944 hield het futurisme op te bestaan.



De futuristen tijdens hun tentoonstelling in Parijs, 1912. V.l.n.r.: Russolo, Carrá, Marinetti, Boccioni en Severini

Dynamiek op het doek

- De moderne techniek en het drukke stadsleven werden door de futuristen met allerlei **nieuwe technieken** weergegeven. Een aantal daarvan was overgenomen van de **kubisten**, maar sommige manieren om beweging, snelheid en licht uit te beelden waren zeer origineel. Daarmee heeft het futurisme zijn plaats verdiend als avant-gardestroming.

Net als in het kubisme wordt de afbeelding vaak **ontleed, versplinterd in facetten** - meestal min of meer geometrisch van vorm. Door het door elkaar lopen van verschillende perspectieven lijkt het of het licht van wel twintig kanten wordt teruggekaatst, een **caleidoscoop** van figuren en vlakken. Een statische afbeelding krijgt zo een **dynamisch, levendig** karakter. Dat is duidelijk te zien op Severini's *Blauwe danseres* uit 1912.

- Niet alleen werd één onderwerp 'ontleed', dikwijls maakten de futuristen ook **collage-achtige montages** van verschillende onderwerpen. Daarbij gebruikten ze doorzichtige lagen olieverf, om de voorwerpen in elkaar te laten versmelten. Deze *simultaneïteit* (gelijktijdigheid) is te zien op het doek *De straat dringt het huis binnen* van Boccioni uit 1911.

- Een andere vorm van simultaneïteit is het **tegelijk weergeven** van verschillende **bewegingsmomenten**. Die techniek was ontleend aan de fotografie en de film. De Engelsman Muybridge had al in de jaren 1880 geëxperimenteerd met het fotograferen van bewegende objecten, zoals een galopperend paard. Als die plaatjes in één beeld worden gemonteerd, ontstaat een stripverhaal-achtig effect, zoals een pianist met twintig vingers of een hond met zestien pootjes. Balla's schilderij *Dynamiek van een aangelijnde hond* baarde in 1912 in Parijs veel opzien. Ook in de beeldhouwkunst werd geprobeerd beweeglijkheid te suggereren. In *Unieke vormen van continuïteit in de ruimte* beeldde Boccioni uit hoe de beweging van een lopende man als het ware in de lucht blijft hangen.
- Anders dan de kubisten probeerden de futuristen ook om het schitteren van **licht en kleur** op het doek over te brengen. Terwijl het Picasso en Braque om het vormexperiment ging - zij gebruikten eigenlijk alleen grijs- en bruintinten - gaf Balla in zijn *Straatlantaarn* met vinnige, felle kleurstreepjes de energieke werking van het licht weer. Totaal anders was ook de **onderwerpkeuze**. De kubisten hadden niet de fascinatie voor techniek en beweging. Hun composities waren rustige stillevens of portretten.



Balla, *Dynamiek van een hond aan de ketting*, 1912



Balla, *Straatverlichting*, 1909



Boccioni, *Unieke vormen van continuïteit in de ruimte*, 1913

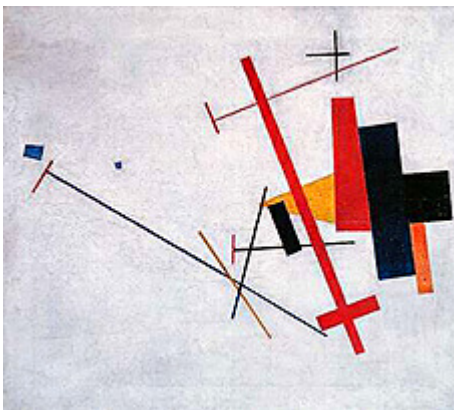


Severini, *De blauwe danseres*, 1912

De Russische avant-garde

Het suprematisme van Malevitsj

- Malevitsj en anderen hadden in Parijs de kubistische composities gezien van Picasso. Maar terwijl Picasso altijd vast bleef houden aan het figuratieve, zette Malevitsch de stap naar **volledige abstractie**. Het loslaten van het idee dat een beeld ook een afbeelding moet zijn. Denk maar aan het testbeeld op de tv: je kunt er naar kijken, het is er, maar het stelt niets voor. In 1915 schilderde Malevitsch zijn *Zwart suprematistisch vierkant*. Hij zei erover dat het "vol was van afwezigheid van welk voorwerp dan ook, maar zwanger van betekenis".
- Wat is dan de zin van het kunstwerk? Malevitsch had het over de **esthetische noodzaak**. Het pure, geestelijke effect van zaken als harmonie, ritme, evenwicht, contrast. Zo is het vierkant een symbool van het verstand. In de natuur groeit niets vierkants. Het is dan ook het verstand, de rede, die hoger staat dan de natuurlijke (tastbare) dingen). Vandaar de naam **suprematisme** (het geestelijke, het hoogste). Malevitsch wilde dan ook elke gedachte aan de zichtbare wereld, of het gevoel (zoals de expressionisten) uitschakelen. Wat overblijft om uit te beelden is puur *geest, gedachte*: abstractie. Alles wat figuratief of vertellend is, wordt uitgesloten.
- Malevitsch brak hiermee met alle traditionele opvattingen over kunst: dat kunst schoonheid of een diepere gedachte in zich moet dragen, of getuigt van inspiratie of vakmanschap. Volgens Malevitsch moest de kunst **absoluut** zijn, op zichzelf staan, zonder dat je er iets 'bij haalt' aan gedachten of uitleg. De kunstenaar wordt dus niet meer een genie, een bemiddelaar tussen twee zielen, maar is in feite een industriële arbeider aan de lopende band, die van losse elementen een compositie maakt. Hiermee werd Malevitsch een voorbeeld voor veel kunstenaars (De Stijl, Bauhaus, en na de oorlog minimal art e.d.).



Malevitsch, *Suprematistische compositie*

Revolutie en constructivisme

- In het oude Rusland bestond een scherpe scheiding tussen de rijke, ontwikkelde toplaag en de arme boeren. Geen wonder dat juist daar, terwijl het tsarenrijk ineens stortte, sympathie bestond voor het Marxisme. Men geloofde sterk in een maakbare, nieuwe, rechtvaardige maatschappij, waarin de industrie welvaart zou brengen in gelijke mate voor alle arbeiders (Rusland

was tot dan toe 95% agrarisch!). De revolutie maakte een einde aan een maatschappij waarin een zeer kleine groep beschikte over alle kapitaal, terwijl de proletariërs werden uitgebuit.

- Vladimir Tatlin (1885-1953), een **abstracte** kunstenaar, had Picasso in 1913 in zijn Parijse atelier opgezocht en kende zijn abstracte driedimensionale constructies. Met de Russische revolutie veranderden Tatlins ideeën radicaal: hij raakte ervan overtuigd dat de kunst qua doel en functie voornamelijk **sociaal** moest zijn. Samen met andere jonge kunstenaars werkte hij mee aan de idealen van de Russische revolutie. Ze maakten propaganda (bv. affiches) en verspreidden mede het idee dat de oude maatschappij en (rijkeluis-/bourgeois-)kunst moesten verdwijnen. De nieuwe kunst voor het volk mocht geen herinnering oproepen aan de elitekunst van de rijken. De hang naar techniek bracht hen ertoe om, op dezelfde manier als fabrieksmontage, te werken met **onderdelen, industrieel materiaal** dat letterlijk 'in elkaar' werd gezet. Geen gesloten plastische vorm (bijv. brons of marmer), maar open, doorzichtig, van 'eerlijk' (industriële) materiaal. Zo moest de kunst een **plaats** krijgen **in het dagelijks leven**, als eerbetoon aan de werkende klasse. In dit soort kunst was geen ruimte voor het 'hoge' gevoelsleven van een kunstenaar-op-een-voetstuk. Het was dus anti-expressief. Deze benadering werd overgenomen door De Stijl en het Bauhaus.



Tatlin voor een maquette van zijn opvallendste project: een monument voor de Derde Internationale. Het is een 400 meter hoge open, metalen toren in spiraalvorm. Daarin zou men draaiende glazen cabines moeten hangen: een kubus, pyramide en cilinder. Hierin konden kantoren van de communistische partij worden gevestigd. Het idee laat goed zien hoe optimistisch de Russen waren over een communistische heilsstaat.

Mondriaan en De Stijl

De vorm van de stilte: Piet Mondriaan

- De strakke lijn- en vlakcomposities waarmee Mondriaan wereldberoemd werd, zijn eigenlijk een radicale voortzetting van de schilderijen van **Cézanne**, de voorloper van de **kubisten**. Cézanne was begonnen de werkelijkheid opnieuw 'in te delen', te abstraheren tot horizontale en verticale lijnen en vlakken. Cézanne beschouwde het schilderij dus als iets wat op zichzelf staat. Beelden uit de werkelijkheid werden door hem samengevoegd tot een collage van vormen.

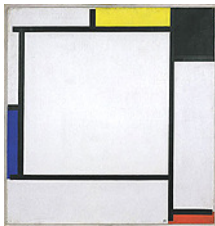
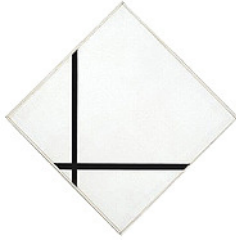


Tableau 2 (1922)



Mondriaan in zijn atelier in New York 1942

- Mondriaan (1872-1944), zoon van een hoofdonderwijzer uit Amersfoort, studeerde vanaf zijn twintigste aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunst in Amsterdam. Hij ging in Brabant wonen en werkte daar als **landschapsschilder** – eerst in de stijl van Van Gogh, later steeds **symbolischer en abstracter**. Men zegt dat hij op het idee van horizontale en verticale elementen kwam toen hem op het strand van Domburg het contrast opviel tussen de strandpalen en de horizon van de zee. In 1911 verhuisde hij naar Parijs en maakte daar een tijd kubistische schilderijen in de stijl van Braque en Picasso. In 1914 keerde hij terug. Vanaf 1917, na de oprichting van De Stijl, begon hij af te zien van elke vorm van figuratie en bereikte hij een **puur geometrisch-abstracte stijl**, met alleen nog horizontale en verticale rechte lijnen. Hij noemde het werken met deze 'geestelijke' vormen **Nieuwe beelding** of **Neoplasticisme**. De rest van zijn leven hield hij hier strak aan vast. Na onenigheid met Van Doesburg verliet Mondriaan de groep. In 1938 vertrok hij naar Londen en woonde vanaf 1940 in New York.
- Mondriaans schilderijen hebben een **geestelijke, filosofische betekenis**. Mondriaan was vanaf 1909 een overtuigd aanhanger van de **theosofie**. Theosofen menen dat in ieder mens een deel van de wereldziel (God, of *alziel*) huist. Na iemands dood keert de ziel weer terug in een ander leven. Volgens theosofen moet ieder mens geestelijk groeien en inzicht in de kosmos krijgen. Net zolang tot zijn geest de cyclus van geboren worden en sterven overstijgt. Hij treedt dan in een situatie van eeuwige rust en volledig begrip; hij is dan gelijk geworden aan de alziel.



Compositie met twee lijnen (1931)



Victory Boogie Woogie (1943-44),

In deze *Compositie met twee lijnen* (1931) is te zien hoe Mondriaan op zoek was naar evenwicht en bijna meditatieve leegte. Het schilderij, met opzet op de punt gezet, 'zakt' niet door naar links of rechts. Elke lijn, kleur of oppervlak heeft een bepaald 'gewicht'. Het grote lege oppervlak rechts vindt zijn tegenwicht in het drukke kruispunt van lijnen links onderin. Beide lijnen zijn even lang en even dik, dus even zwaar.

Het blijkt dat als men de totale lengte van alle horizontale en verticale lijnen vergelijkt, deze altijd heel dicht bij elkaar in de buurt liggen. Mondriaan hield vol dat hij puur intuïtief werkte. Maar het is waarschijnlijk dat hij een meetlat gebruikte en het aantal centimeters nauwkeurig bijhield. In New York gebruikte hij voor het eerst gekleurd plakband als hulpmiddel. Dat is bijvoorbeeld te zien in het onvoltooide *Victory Boogie Woogie* (1943-44), een impressie van het stratenpatroon en drukke verkeer in Manhattan. De titel wijst misschien op de verwachte overwinning van Amerika in de oorlog. Mondriaan hield erg van jazzmuziek en dansen; de ritmisch terugkerende blokjes doen denken aan de hoekige boogie-woogie pianomuziek.

Voor Mondriaan waren zijn composities een illustratie van deze 'wereldprincipes'. Het wit staat voor de werkelijkheid, of iemands geest. De lijnen vormen de 'gebeurtenissen'. Mondriaan zag in de **verticale lijn** het **mannelijke (of het geestelijke)**, in de **horizontale lijn** het **vrouwelijke (of het materiële, het aardse, de natuur)**. Deze twee krachten moesten in ieder mens en op elk schilderij in evenwicht zijn. De composities ademen een sfeer van **rust** en **evenwicht**. Ze zijn net zo vanzelfsprekend als wanneer iemand een steen in een stille vijver gooit: even golft het water, dan herstelt het zich weer tot een rimpelloos oppervlak.

In 1921 was de beroemde antroposoof Rudolf Steiner in Nederland voor een aantal lezingen (antroposofie is een afsplitsing van de theosofie). Vanuit Parijs stuurde Mondriaan hem een exemplaar van zijn boek *Le Néoplasticisme*, een Franse samenvatting een aantal artikelen uit *De Stijl*. In de bijgevoegde brief noemde Mondriaan het neoplasticisme 'de kunst van de nabije toekomst voor alle ware antroposofen en theosofen'. Hieronder enkele veelzeggende citaten uit de brief. Helaas voor Mondriaan kwam er geen enkele reactie van Steiner.

Om het geestelijke in de kunst te benaderen, zal men zo weinig mogelijk gebruik maken van de realiteit, omdat de realiteit tegengesteld is aan het geestelijke. Zo is het gebruik van elementaire vormen logisch verklaarbaar. Daar deze vormen abstract zijn, hebben wij een abstracte kunst voor ons. (...)

Daar het mannelijk principe wordt voorgesteld door de verticale lijn, zal een man dit element gemakkelijk in een bos herkennen (bijvoorbeeld). Hij zal het hieraan complementaire bijvoorbeeld zien in de horizontale lijn van de zee. Een vrouw zal zichzelf herkennen in de horizontale lijnen van de zee en het aan haar complementaire in de verticale lijnen van het bos. (...)

Het positieve en het negatieve verbreken de eenheid, zij vormen de oorzaak van alle ongeluk. De vereniging van het positieve en het negatieve is geluk. Hoe meer het positieve en het negatieve in een wezen verenigd zijn, hoe gelukkiger zal hij zijn. Dit

komt sterk naar voren in de kunstenaar. Mannelijkheid en vrouwelijkheid samen. (...) Zuiver positief of negatief zijn betekent ongelukkig zijn. Omdat het positieve niet zonder het negatieve kan bestaan en dus het andere tracht te vinden.

De Stijl

- Toen Mondriaan in 1914 terugkeerde in Nederland, ontmoette hij kunstenaars die net als hij de wereld wilden verbeteren en vormgeven door hun kunst. Met **Bart van der Leck, Theo van Doesburg** en Georges Vantongerloo richtte hij een kunstenaarsgroep op, **De Stijl**. Vanaf 1917 gaven ze het maandblad *De Stijl* uit, waarin vooral Van Doesburg artikelen schreef over de 'kunst van de toekomst'.
- Om de 'universele orde en waarheid' uit te drukken, moest volgens De Stijl de kunst **volledig abstract** zijn. Zorgvuldig sloot men elke vorm van figuratie of expressie uit. Daarom beperkten zij zich tot **horizontale en verticale lijnen**, de **drie primaire kleuren** en de **niet-kleuren** zwart, wit en grijs. Al die elementen komen in hun zuiverste vorm niet op de wereld voor; zij zijn symbool van het geestelijke. Een compositie met die elementen had maar een doel: het uitdrukken van **geestelijk evenwicht en harmonie**.

Deze ideeën waren in zekere zin een reactie op de Eerste wereldoorlog. Nederland bleef tijdens de oorlog wel neutraal, maar onder vooruitstrevende kunstenaars groeide verzet tegen de moderne maatschappij. Dat verzet had onder dada-kunstenaars geleid tot een negatieve 'anti-kunst'. Maar bij De Stijl leidde het juist tot **idealisme**. Tegenover de 'wanhoop van de wereld' (zoals Mondriaan dat noemde) stelde De Stijl een wereld van innerlijke rust, harmonie en orde. Die kon niet worden bereikt door politiek, maar door **vergeestelijking** van de mensen. Mondriaan hoopte dat de nieuwe vormgeving zou leiden tot een **harmonische manier van leven**.

- Omdat zij de geestelijke waarde van hun kunst ook wilden overdragen op het dagelijks leven van mensen, hielden de leden van De Stijl zich ook geregeld bezig met **vormgeving**. Daarmee stonden ze op één lijn met het Bauhaus en de Russische constructivisten, die zich richtten op niet-expressieve, niet-smaakgebonden vormgeving van meubels, affiches, architectuur en gebruiksvoorwerpen. Mondriaans boek *Le Néoplasticisme* verscheen in Duitsland als Bauhausboek no. 5 en van Doesburg werkte in de jaren twintig als docent aan het Bauhaus.

In 1919 werd de meubelmaker-architect Gerrit **Rietveld** lid van De Stijl. Hij kende al enkele leden, met name Van 't Hoff, die enthousiast was over een stoel die Rietveld een jaar daarvoor had ontworpen. In dat ontwerp had Rietveld door middel van rechte vlakken, lijnen en haakse hoeken als het ware de ruimte afgebakend; een driedimensionale Mondriaan-compositie eigenlijk. De stoel werd in 1919 gepubliceerd in *De Stijl*, als de eerste praktijktoepassing van de 'nieuwe beelding'. In 1923 schilderde Rietveld de stoel rood, blauw, geel en zwart. Het **Schröderhuis** is Rietvelds meest vergaande ontwerp (zie het onderdeel *Architectuur – Internationale Stijl – Functionalisme in Nederland*).



Gerrit Rietveld, Rood-blauwe stoel (1918/1923). De kleuren rood en blauw voor rug en zitting benadrukken de zitfunctie. de geel geschilderde uiteinden van het zwarte onderstel accentueren het snijvlak van coördinaten in de ruimte.

Duchamp en Dada

Marcel Duchamp

- Hoewel de eigenzinnige Fransman Marcel Duchamp (1887-1968) meer theorie heeft geproduceerd dan kunstwerken, heeft hij veel heeft betekend voor de kunstgeschiedenis. Afkomstig uit een cultureel gezin, begon hij zijn carrière met het schilderen in impressionistische en later ook kubistische stijl. De invloed van de futuristen blijkt bijvoorbeeld uit zijn schilderij *Naakt, de trap afkomend* uit 1912. Daarna ging Duchamp minder schilderen en experimenteerde hij met andere middelen. Ook begon hij te schrijven over kunst.
- In deze tijd bedacht Duchamp zijn belangrijkste projecten, de **readymades: alledaagse voorwerpen** die een **bijzondere betekenis** krijgen omdat ze in een bepaalde omgeving worden tentoongesteld, bijvoorbeeld in een museum. De eerste readymades waren niet bedoeld als kunstwerken. Duchamp had in zijn atelier een fietswiel op een barkruk geplaatst, omdat het draaiende wiel zijn gedachten afleidde van de dagelijkse drukte, zoals men in een kaarsvlam kijkt om te mediteren. Het was niet de bedoeling geweest het tentoon te stellen. Een flessendroger had hij neergezet 'vanwege zijn sculpturale kwaliteiten'. *Fietswiel op kruk* (1913, de originele is verloren gegaan) en *Flessendroger* (1914) worden nu beschouwd als de eerste readymades. Het woord *readymade* bedacht Duchamp trouwens pas later, in 1916.
- In 1915 vestigde Duchamp zich in New York. Hij nam een baan aan als bibliothecaris en werd daarnaast een van de leidende figuren in de dada-beweging. Twee jaar later veroorzaakte hij een rel op de overzichtstentoonstelling van de *New York Independents*, een kunstenaarsvereniging waar hij lid van was. Hij had het fietswiel ingestuurd en ook nog een **urinoir**, dat hij op zijn kant op een sokkel had gelegd en **Fountain** had genoemd. Beide werken waren gesigneerd met R. Mutt. Het uitdagende idee van een fabrieksproduct - een urinoir nota bene - veroorzaakte onder critici de nodige verwarring en discussie. De *fontein* werd van de tentoonstelling gehaald, waarschijnlijk door Duchamp zelf. Het enige wat overbleef was één foto, gemaakt door zijn vriend Man Ray. In 1923 gaf Duchamp zijn kunstenaarschap op. Hij organiseerde tentoonstellingen, gaf een tijdschrift uit, experimenteerde met film en speelde schaak. In 1928 vertegenwoordigde hij zelfs het Franse nationale schaakteam op het wereldkampioenschap in Den Haag.
- Duchamps betekenis voor de kunst ligt niet zozeer in zijn kunstwerken, maar in zijn **ideeën over kunst**. Critici en kunsthistorici waren tijdens zijn leven verdeeld over Duchamps prestaties. De een vond dat hij een frisse en bevrijdende invloed op de moderne kunst had, de ander noemde hem een prutser. Vast staat dat hij de **grenzen van de kunst heeft verruimd** door er met **provocerende werken discussies over los te maken**.

- Duchamps bedoeling met de readymades was om de **vraag** te stellen **naar de grenzen en het doel van kunst**. Moet kunst getuigen van vakmanschap? Moet er een idee of gevoel in uitgedrukt worden? Of is het simpele feit dat iets in een museum staat en door het publiek wordt *beschouwd* als kunst al voldoende? Duchamp bewees met zijn *Fontein* dat **kunst die om de gedachte draait** (en niet om de vormgeving), **bestaansrecht heeft**. Dat betekende volgens hem ook dat **kunst niet iets unieks of verhevens** is, iets wat door een geniale kunstenaar is vervaardigd. Met dat idee baande hij de weg voor **dada** en voor de naoorlogse kunst, met name de **conceptual art**.



Fietswiel op kruk 1913
Duchamp



flessen droger 1914



fontein 1917



Man Ray en

De Dada-beweging

- Dada ontstond in 1916, toen enkele gevluchte kunstenaars een literaire club oprichtten in het Zwitserse Zürich. Het waren de Roemeense dichter Tristan **Tzara**, de acteur Hugo **Ball**, de dichter/schilder Hans **Arp** en de schrijver Richard Hülsenbeck. Samen vormden ze een cabaretgroepje, **Cabaret Voltaire**. Voor publiek gaven ze voorstellingen waarin ze de **moderne cultuur belachelijk maakten**. Ze lazen nonsensgedichten voor en voerden sketches op waarin geaccepteerde opvattingen onderuit werden gehaald. Ze lieten fluiten en sirenes klinken en schreeuwden beledigende opmerkingen naar de verblufte bezoekers. Hun opvoeringen kregen de naam **dada**. Een woord dat volgens hun eigen zeggen Hugo Ball toevallig in een woordenboek had opgeslagen. Italiaanse kinderen gebruiken het als ze zogenaamd paardrijden; het betekent zoiets als 'hup', 'vort'. In elk geval klopte het met het kinderlijke, spontane karakter van de voorstellingen. In 1917 bracht het groepje het eerste nummer uit van het tijdschrift *Dada*, en openden ze een galerie in Zürich.
- De vertegenwoordigers van de dada-beweging hadden een **spottende en rebelse houding tegenover de 'geaccepteerde' kunst**. Dat had er ongetwijfeld mee te maken dat de beweging ontstond onder een groep **vanwege de oorlog in ballingschap** levende kunstenaars. In een tijd van massale vernietiging staken ze de draak met het vooruitgangsoptimisme van hun moderne collega's. Tegenover alle nieuwe stromingen en principes stelden zij de **chaos** en het **ineenstorten van de** zogenaamde **beschaving**. Volgens hen waren goede smaak en vooruitstrevende ideeën zinloos, nu in de oorlog de mens zijn ware gezicht liet zien. Deze afbrekende houding, die de nadruk legt op de zinloosheid en de onmacht van mensen om de wereld te beïnvloeden, heet *nihilisme*, naar het Latijnse woord voor *nul*, of *niets*.
- Dadaïsten wilden dus bewust géén nieuwe kunststroming zijn. Dada is meer een **anti-stroming**: tegen kunst, tegen burgerlijkheid, tegen oorlog, tegen de

beschaving. Het zoekt **absurde, shockerende manieren om mensen wakker te schudden** en dingen aan de kaak te stellen, zoals de **readymades**. Dadaïsten hebben daarbij een duidelijke voorkeur voor **spontane actie en het toeval**. Een beroemd voorbeeld is het muziekstuk *4'33"* van Johan Cage uit 1952: een *niet-compositie*, die uit geen enkele noot bestaat en waarbij het publiek vier minuten en 33 seconden naar omgevingsgeluiden luistert.

- Ook in andere landen kwamen kunstenaars in dadaïstische groepen bij elkaar. In **New York** richtten **Duchamp**, Francis Picabia en de Amerikaanse fotograaf **Man Ray** het tijdschrift *291* op voor een galerie. In 1917 stelde Duchamp zijn ready-made *Fountain* tentoon, het beroemdste symbool van het dadaïsme. In **Berlijn** ontstond een dada-groep rondom George **Grosz** en Richard Hülsenbeck. Zij hielden zich vooral bezig met **fotocollages** uit tijdschriften. In **Hannover** werkte een van de bekendste dadaïsten, Kurt **Schwitters**. Hij had een andere benadering. Hij maakte geen 'anti-kunst' of 'on-kunst', maar probeerde letterlijk uit de resten en scherven van de cultuur iets nieuws op te bouwen. Hij maakte met krantensnippers en afvalhout dat hij op straat vond collages, die hij **Merz** noemde. Het woord *Merz* ontstond bij toeval, door een gescheurde krantenadvertentie met de woorden *Kommerz- und Privatbank*. Schwitters maakte vanaf 1925 bouwwerken uit afval en puin, met de naam *Merzbau*.
- De dada-beweging bloedde na 1924 dood. Een aantal kunstenaars raakte geïnteresseerd in een nieuwe stroming, het surrealisme. Toch stak het nog een paar maal de kop op, telkens wanneer **de vraag naar de zin van kunst** zich opdrong. Bijvoorbeeld in de groep Cobra, kort na de tweede wereldoorlog. En in de jaren zestig, toen de amusementsindustrie de mensen overspoelde met afbeeldingen en films. Dada werd zo een **voorloper van pop art**.



Kurt Schwitters oorlog 1930

Het Surrealisme

- Het surrealisme is een van de meest bekende stromingen uit de kunstgeschiedenis . Surrealisme is meer dan het waarneembare. Onder invloed van de publicaties van de Oostenrijkse psychiater Sigmund Freud, ging men van het idee uit dat het gedrag van de mens sterker wordt beïnvloed door het onderbewuste dan door het direct waarneembare. In dromen en nachtmerries komt dat onderbewuste aan de dag. Freud gebruikt dromen dan ook om een diagnose te stellen bij geesteszieken. Deze droombeelden wilden de surrealisten verbeelden. Het realisme van alledag zou beïnvloed worden door het onderbewuste, zoals in een droom werkelijkheid en fictie bijeen kunnen komen. Net als bij dada stellen deze kunstenaars het toevalsaspect zeer op prijs. In West-Europa zijn verwante stromingen, zoals het Symbolisme en de *pittura metafisica* die voorafgaan aan het Surrealisme . Verder is er nog het Magisch Realisme van Nederlanders als Carel Willink en Pijke Koch, die de werkelijkheid zo scherp en hard gedetailleerd uitbeelden, dat het weer vervreemdend werken gaat. Bijna al deze stromingen combineren een fabelachtige schildertechniek met een tomeloze fantasie.
- Algemeen herkenbare zaken worden vaak zeer realistisch uitgebeeld op een haast fotografische wijze, maar doordat er onlogische combinaties gemaakt worden, of het materiaal waarvan iets gemaakt is vervormd blijkt, ontstaat er toch een vervreemdende, soms nachtmerrie-achtige voorstelling . Ook lange slagschaduw en het vaak oneindig lijkend perspectief , of het door elkaar heen lopen van verschillende gelaagdheden in de voorstelling draagt hiertoe bij.
- Dichters en schrijvers en de psychiater Freud inspireren een aantal schilders in Frankrijk, Duitsland, België en Nederland tot het verbeelden van droombeelden.



Chagall



Dali



Delvaux



Magritte

Charles Chaplin

- Charlie Chaplin heeft geen al te gelukkige jeugd gekend. Hij wordt geboren in april 1889 als Charles Spencer Chaplin. Gedurende zijn jeugd groeit hij op in een grauwe achterbuurt van Londen. Makkelijk heeft hij het niet, zijn ouders zijn gescheiden en de gezondheid van zijn moeder gaat zienderogen achteruit. Als kleine jongen weet Charlie menig hart te stelen met zijn leuke dans- en zangoptredens. Voor hem is het een ontsnapping uit de dagelijkse ellende om hem heen en het zijn deze momenten in zijn jonge leven die een belangrijke rol zullen spelen in de keuzes, die hij later zal maken. Samen met zijn halfbroer Sydney schuimt hij lokale theaterzaaltjes af en binnen de kortste keren wordt Charlie de bekendste kindacteur in Engeland.
- Een aantal jaren later komt hij terecht in vaudeville voorstellingen, de zogenaamde varieté shows, waar hij zijn gave als komisch pantomimespeler ontdekt. Nauwelijks twintig en ondertussen uitgegroeid tot een professionele komische acteur, reist hij naar Amerika waar zijn carrière ongekende hoogtes bereikt.
- Rond 1907 vervoegt Chaplin de Karno Pantomime Troupe, een theatergezelschap opgericht door Fred Karno, acteur en acrobaat, die één van Chaplin's belangrijkste mentors wordt. De rondreis die dit gezelschap maakt door Amerika en Canada kan op zo veel succes rekenen dat ze onverwachts een aanbod krijgen om zes weken in New York op te treden. Eén van de vele aandachtige toeschouwers is Mack Sennet die in Chaplin een heuse aanwinst ziet voor zijn Keystone Film Company die met de Keystone Cops een patent heeft op slapstick kortfilms. Chaplin, die zijn interesse voor film nooit onder stoelen of banken heeft gestoken, beschouwt deze aanbieding als een springplank naar een carrière in de filmindustrie. Eind 1913 tekent hij een contract bij Keystone waarmee hij op dat moment 150 dollar per week verdient. Voor Keystone maakt hij maar liefst 35 korte films. Deze periode wordt de meest belangrijke uit zijn hele carrière, niet zozeer omwille van het succes, maar veeleer omwille van het personage 'the tramp' (een zwerverstype) dat hij introduceert in de kortfilm Kid Auto Races At Venice. Dit personage herken je aan zijn komische gedragingen en voornamelijk door de kleren die hij draagt: veel te grote schoenen en broek, een te strakke vest, onafscheidelijke wandelstok en een piepklein snorretje. Dit personage treedt in talloze andere films op, maar het is pas in 1915, nadat hij een contract tekent met Essanay, een concurrerende filmmaatschappij, dat dit zwerverstype in The Tramp een echte filmrol krijgt.



- Chaplin wil steeds meer inspraak en controle over de films waarin hij acteert. Hij ambieert zelfs een plaats in de regiestoel. Een nieuw contract bij Mutual, de grootste distributeur uit die periode, zorgt ervoor dat Chaplin's artistieke vrijheid gewaarborgd blijft. Zijn loon stijgt evenredig met het succes dat hij kent. In de korte periode dat hij werkzaam is voor Mutual, maakt hij enkele innoverende films waarin hij succesvol experimenteert met verschillende decors, vertelstijl en montage.
- Het grote struikelblok voor zijn verdere succes zit echter in de opkomst van de geluidsfilm. Charlie Chaplin is op dat moment één van de grootmeesters van de stomme film en staat zeer weigerachtig tegenover deze nieuwe technologie. Zelfs wanneer de geluidsfilm in volle bloei verkeert, brengt Chaplin opnieuw twee stomme films op de markt: City Lights en Modern Times (waar nadien geluid aan toegevoegd wordt) blijken bovendien een enorm succes en behoren ontegenzeggelijk tot de betere films uit zijn oeuvre tot dusver. Het zijn tevens de twee laatste films waarin het personage van 'the tramp' optreedt.
- Ook Chaplin geeft uiteindelijk toe aan het succes van de geluidsfilm. The Great Dictator uit 1940 is zonder twijfel de meest besproken film uit zijn carrière en een aanklacht tegen het Nazi-regime. Hierin speelt hij enerzijds de rol van Joodse kapper en anderzijds de rol van dictator van Tomanië, die nogal wat gelijkenissen vertoont met Hitler. Na de oorlog bekoort Chaplin de film liefhebbers nog met Monsieur Verdoux, gebaseerd op een idee van Orson Welles, en het mooie en ontroerende Limelight waarvoor hij tevens zelf de soundtrack geschreven heeft. De brutale jacht op vermeende communisten en sympathisanten in de jaren vijftig drijft Chaplin met zijn (vierde!) vrouw richting Zwitserland. Jaren later wordt zijn onschuld daadwerkelijk bewezen. Chaplin sterft op kerstdag 1977. Hij wordt 88 jaar oud.

Eisenstein

Cineast in dienst van de revolutie

- Eisenstein werkte in opdracht van de Sovjet-regering om de revolutie te verheerlijken. Met zijn **attractiemontage** probeerde hij in ieder afzonderlijk beeld (of combinatie van beelden) in een notendop zijn bedoeling te laten zien, namelijk machtshebbers tegen machtelozen, kerk/staat tegen onderdanen, kapitaal tegen arbeid. Zijn techniek is gebaseerd op de **totaalindruk** en de **associaties** ('attracties') van de kijker. Eisenstein probeert je te sturen, zodat je sympathie uitgaat naar de arbeiders. Arbeiders worden realistisch uitgebeeld, bazen als kwaadaardige onpersoonlijke karikaturen.
- 'Trucs' die Eisenstein in zijn montage toepaste zie je bijvoorbeeld in *Pantserkruiser Potemkin*.
 - **vergelijking**: de massa wordt vermoord door de soldaten; deze beelden worden afgewisseld met beelden van het slachten van een rund.
 - **tijd rekken**: de trappenscène wordt door veel herhalingen langer dan in werkelijkheid zou kunnen (de trage reactie van de moeder).
 - **suggestieve cameravoering**: de symmetrische trappen, uniformen en de soldaten die niet met hun hoofd in beeld komen suggereren koele meedogenloosheid, terwijl de massa wel met angstige gezichten in beeld komt.

Eisenstein toonde de kracht van de montage, iets waar later bijvoorbeeld Hitchcock (de maker van zenuwslopende thrillers) gebruik van maakte.



trappenscène uit *Pantserkruiser Potemkin*

De Chicago School 1880-1900

De hoogte in

- Het moderne bouwen begon eind 19e eeuw in de Verenigde Staten. In grote handels- en industriesteden was het aantal inwoners explosief toegenomen, waardoor de **bouwgrond** voor woningen en kantoren steeds **schaarser en duurder** werd. Dat gold helemaal voor **Chicago**, de hoofdstad van het Midwesten. Deze stad, op een knooppunt van spoor- en waterwegen, was een overslagplaats voor hout en graan en het centrum van metaal- en vleesverwerkende industrie. Het inwonertal was tussen 1850 en 1890 meer dan verdertigvoudigd!
- Al vanaf 1860 zochten architecten manieren om gebouwen te kunnen maken van tien verdiepingen of meer. Het probleem was een constructie te bedenken die een enorm gewicht overeind kon houden. Ingenieurs experimenteerden met **ijzeren geraamtes**, die de zwaartekracht over het hele gebouw verdeelden. Deze techniek werd al toegepast bij bruggen, stationsoverkappingen en fabriekshallen. Maar toen in 1871 een brand het grootste deel van Chicago in de as legde, bleken de ijzerconstructies te smelten. Om brandveilig en toch hoog te kunnen bouwen, nam men zijn toevlucht tot een sinds eeuwen beproefd concept: massief stenen gebouwen met een versterkte basis. Burnham en Root bouwden in 1884-92 hun *Monadnock Building* van vijftien verdiepingen, met op de begane grond muren van ruim twee meter dik. Dat ging natuurlijk ten koste van winkelruimte en etalages.

Rond 1885 paste William le Baron Jenney in Chicago voor het eerst **stalen geraamtes** toe bij torenflats van tien verdiepingen. Voor de brandveiligheid kreeg het geraamte een bemanteling, een techniek die nu nog wordt gebruikt.

'Form follows the function'

- Vanaf het begin waren de flats in Chicago veel **soberder** van vormgeving dan in New York, waar de buitengevels rijkelijk van classicistische of Jugendstil-achtige versieringen werden voorzien. Misschien had dat te maken met het feit dat Chicago zich als jonge Amerikaanse industriestad minder verbonden voelde met de Europese traditie dan New York. De stad zag zich als modern zaken- en industrie centrum en daarbij paste een strakke, doelmatige bouwstijl. Bij de wolkenkrabbers die Jenney ontwierp, was enkel het skelet aan de buitenkant bekleed met **horizontale en verticale stroken** van natuursteen. Zo ontstond een raster, dat werd opgevuld met **grote glaspartijen**.
- De architecten Dankmar Adler en Louis **Sullivan** lieten in hun ontwerpen de verticale stroken iets vooruitspringen en de daklijst oversteken. Zo ontstond een vage imitatie van een klassiek gebouw met een **basis**, een **schacht** (met pilasters) en een **kapiteel**. Elk onderdeel had een eigen functie, die in het ontwerp naar voren kwam. De begane grond was bestemd voor winkels en

warenhuizen. De middelste verdiepingen waren bedoeld voor appartementen en kantoren. En de bovenste etage - met een soort patrijspoorten - bood ruimte aan technische installaties als de lift, de buizenpost en de verwarming. Voor deze **eenvoudige, logische vormgeving** bedacht Sullivan het motto *Form follows the function*, een kreet die hij zo vaak herhaalde dat ze het symbool werd van de hele moderne architectuur in de twintigste eeuw. Sullivans bouwstijl vond trouwens geen weerklank in Europa. De Europese en Amerikaanse traditie kwamen pas bij elkaar toen enkele modernistische architecten, onder wie Gropius en Mies van der Rohe, rond 1938 naar de Verenigde Staten emigreerden.



Fuller Building



Guaranty Building

Het *Fuller Building* van Burnham, Broadway, New York City, 1902. Vanwege de strijkijzervorm kreeg het gebouw de bijnaam *Flatiron*. Het is een extreem voorbeeld van het benutten van een beperkt grondoppervlak.

Adler en Sullivan, *Guaranty Building*, Buffalo, New York, 1894-95. De eindeloze herhaling van het rasterpatroon, de grote glasoppervlakken en de koele uitstraling stonden model voor de architectuur van de nieuwe zakelijkheid in de twintigste eeuw.

Nieuwe vormen 1890-1925

Organische architectuur

- In de geïndustrialiseerde landen werkten de meeste mensen als loonarbeider in de stad. De **woonomstandigheden** waren ronduit **slecht**. In de arbeiderswijken leefden velen dicht opeengepakt in armoedige kamertjes en woonkazernes, zonder sanitaire voorzieningen. Maar ook meer welgestelden zagen hoe het buitengebied steeds verder van de oprukkende stad kwam te liggen. Alleen op zondag kon men zich een uitstapje naar 'buiten' veroorloven. In deze periode raakte het denken over de **natuur** en een **natuurlijke leefwijze** in de belangstelling. Jeugdverenigingen en de padvinderij organiseerden buitenactiviteiten. De filosoof Rudolf Steiner had veel invloed met zijn gedachten over de mens die in harmonie leeft met de jaargetijden en de kosmos.
- Ook architecten en industriële vormgevers kregen inspiratie van de natuur. Zij hadden al langer het gevoel dat zij zich met de negentiende-eeuwse neostijlen op een doodlopende weg bevonden. Nu gingen ze over op een **nieuwe, decoratieve stijl**, met vormen die nu eens niet uit de klassieke oudheid afkomstig waren, maar uit de natuur. Bijzonder populair waren **vloeiende, organische vormen**: woekerende planten, stromend water en golvend vrouwenhaar. De stijl zou bekend worden als **Jugendstil** of **Art Nouveau**. Bekende Jugendstil-architecten waren Henry van de Velde (België en Duitsland, o.m. Hotel Tassel in Brussel) en Otto Wagner (Wenen).
- De Catalaan Antonio **Gaudi** neemt een bijzondere plaats in binnen deze stroming (die in Spanje trouwens *Modernismo* werd genoemd). Hij paste de organische vormen niet alleen toe op de *decoratie* van gebouwen, maar ook op de **gebouwen zelf**. Met het idee van een **totale, individuele architectuur** in het hoofd ontwierp hij gebouwen alsof het met de hand gevormde **sculpturen** waren. Elk gebouw droeg was een unieke, persoonlijke schepping van de kunstenaar. Buitenmuren kwamen er uit te zien als rotswanden, portalen en vensters als spelonken. Nergens is nog een rechte muur te bekennen. De buitenkant werd bekleed met schelpvormige uitstulpingen en **mozaïeken** van keramiek. Onder de dikke stenen muren ging overigens een traditioneel stalen skelet schuil.

Gaudi's grootste schepping is de kathedraal *Sagrada Familia* in Barcelona. In 1883 ontving hij de opdracht voor de bouw van deze kerk, die oorspronkelijk een neogotisch gebouw had moeten worden. Geleidelijk groeide echter een totaal nieuw ontwerp, vol organische vormen, gotische en Moorse elementen, dat tot op de dag van vandaag nog steeds niet is voltooid.

- De sprookjesachtige, individualistische architectuur was geen lang leven beschoren. Nog afgezien van de enorme arbeids- en materiaalkosten **paste** het **niet bij de geest van het modernisme**. Zeker na de eerste wereldoorlog ging men op zoek naar een meer objectieve, universele architectuur. Toch heeft de organische architectuur een belangrijk element aan de moderne bouwkunst toegevoegd: het **respect voor het materiaal** en de **decoratieve**

mogelijkheden daarvan. Hoe tegengesteld ook, de moderne architectuur dankt zijn belangstelling voor zichtbaar baksteen, beton, ijzer, staal en glas aan de Jugendstil.



1905-1907

Antonio Gaudi, *Casa Batlló*, luxe appartementencomplex in Barcelona,

Expressionisme

- In de jaren '10 en '20 kregen sommige architecten meer belangstelling voor een bouwstijl waarin men de **persoonlijke uitdrukking** van de architect terugziet. Afgezien van het werk van Gaudi was dat voor de architectuur een nieuw gegeven. Het was een **reactie** op het voortdurend teruggrijpen naar het verleden, zoals in het Neoclassicisme en de Neogotiek was gedaan. Aan de andere kant was het ook een **protest** tegen de opkomende Nieuwe Zakelijkheid (volgende hoofdstuk), waarvan de ontwerpers alleen maar *objectief* naar een gebouw keken, in termen van constructie, materiaal en functie. Expressionistische ontwerpers probeerden een hun gebouwen een **eigen gezicht** mee te geven, een bepaalde **zeggingskracht**. Tot deze groep architecten behoorden de Erich Mendelsohn, Fritz Höger en Michael de Klerk.
- Expressionisten kozen voor **vrije, fantasievolle vormen en opvallende materialen**. Vaak zijn de bouwvolumes scherp en hoekig of juist rond van vorm. De gevels, meestal van ruwe, rode baksteen, werden van reliëf voorzien door contrasterende witte kroonlijsten, vooruitspringende witte kozijnen en pilasters. In het metselwerk zijn vaak boog- of diamantvormige versieringen aangebracht. Zeker toen door de eerste wereldoorlog alle bouwactiviteiten stil kwamen te liggen, leefden architecten zich uit op de meest fantastische ontwerpen.
- De Nederlandse tak van expressionistische architectuur was de **Amsterdamse School**. Daartoe behoorde een aantal architecten uit

Amsterdam en het Gooi in de periode 1910 tot 1940. De belangrijkste waren Michel de Klerk, Johan Melchior van der Mey, en in Hilversum Willem Dudok. Zij lieten zich inspireren door Hendrik **Berlage**, de ontwerper van de beurs aan het Damrak in Amsterdam. Berlages stijl was weliswaar niet uitbundig - eerder zakelijk en functioneel - maar hij had wel de aandacht gevestigd op baksteen als bouw materiaal voor monumentale ontwerpen.

Baksteengevels vol ornamenten waren het belangrijkste handelsmerk van de Amsterdamse School. Huizen werden opgetuigd met daklijsten, steile daken, torentjes, kozijnen, portieken en doorgangen. Behalve het metselwerk zelf waren er ook sculpturen van natuursteen en hout, siersmeedwerk en glas in lood. In de jaren twintig begonnen de ontwerpers een ornamentiek toe te passen die ontleend was aan de Amerikaanse architect Frank Lloyd Wright.



Fritz Höger; *Chilehaus*, Hamburg, 1921-24.



Een woningblok van de Amsterdamse school aan de vrijheidslaan

Höger bouwde dit enorme kantoorgebouw voor een scheepvaartmaatschappij. Met zijn spitse voorkant en 2800 identieke vensters lijkt het ook wel op een oceaanreus. Behalve door scheepsarchitectuur is het ontwerp beïnvloed door de Noordduitse gotische kathedralen; zie bijvoorbeeld de spitsbogen en gemetselde ornamenten.

De internationale stijl 1920-1945

Het functionalisme

- Na 1910 begonnen steeds meer architecten **afstand** te nemen van de **monumentale bouwkunst**, die met historische verwijzingen of expressieve vormen de kijker onder de indruk probeerde te brengen. Altijd was het uiterlijk van een gebouw een gevolg geweest van de **stijl** en **smaak** die op een bepaald moment heersten. Maar nu, in het tijdperk van industrie en vooruitgang, beschouwden architecten een gebouw liever als een **technische constructie**. Zij kregen meer aandacht voor de **functie** ervan, en vonden dat die niet verhuld hoefde worden achter een of andere façade.

Ook in de beeldende kunst speelde deze ontwikkeling. Als de kunst zou worden ontdaan van haar functie om iets uit te beelden of gevoelens op te roepen, dan zou volgens velen iets **zuivers** overblijven, iets wat **boven alle smaak verheven** was. Namelijk de eenvoud en schoonheid van de **vormen zelf**, hun onderlinge **compositie** en **evenwicht**.

De opvatting dat schoonheid, eenvoud en doelmatigheid samenvallen, wordt **functionalisme** genoemd. Functionalisme werd voor lange tijd de overheersende trend in de Europese en Amerikaanse architectuur, tot ongeveer 1960. Men spreekt daarom ook wel van **De internationale stijl**, het **Nieuwe bouwen** of de **Nieuwe zakelijkheid**.

- Architecten die het functionalisme waren toegedaan, maakten ontwerpen waarbij de constructie van een gebouw zichtbaar bleef en waaraan **geen overbodige, versierende elementen** waren toegevoegd. Zij gebruikten alleen **materiaal** dat een **bouwkundige functie** had, zoals stalen geraamtes, gewapend beton en glas. Vaak beperkten zij zich tot een aantal **geometrische basisvormen**, die ze tot een **asymmetrische maar evenwichtige compositie** probeerden te ordenen. Dat gold niet alleen voor de buitenkant, maar ook voor de **indeling van de binnenruimte**. De manier van werken had veel weg van de vlakcomposities van Mondriaan, zij het dan driedimensionaal en wat minder streng. Tenslotte streefden de functionalisten ernaar om woningen, kantoren en fabrieken **licht, luchtig en ruimtelijk** te houden. De meeste gebouwen hebben grote glaswanden en zijn ingedeeld in grote ruimtes, waar het licht goed doorheen kan. Daarmee probeerden de functionalisten tegemoet te komen aan de menselijke behoefte aan frisse lucht, zonlicht en sport. Ook in dat opzicht streefden zij naar een nieuwe, gezonde en evenwichtige mens.
- In 1911 ontwierp Peter **Behrens** een turbinehal voor de AEG-fabriek in Berlijn. Hij had daarvoor afgezien van elke vorm van versiering. Tussen de dragende pijlers waren aan de buitengevel grote glaspartijen aangebracht, wat de hele fabriekshal het aanzien gaf van een soort doorzichtige tempel. Dit moet twee van zijn medewerkers, **Ludwig Mies van der Rohe** en **Le Corbusier**, zeker hebben geïnspireerd. In dezelfde tijd gingen **Walter Gropius** en **Adolf Meyer** nog verder. Zij maakten voor schoenenfabrikant Fagus een gebouw waarbij alle dragende delen onzichtbaar waren opgenomen in één transparant

blokvormig gebouw. Deze fabriek, die in niets meer doet denken aan een traditioneel gebouw, wordt beschouwd als het eerste abstracte, functionalistische ontwerp.



1910-1914

Gropius/Meyer, Fagusfabriek, Alfeld a.d. Leine,

Een plat dak werd jarenlang als hét symbool gezien van moderne architectuur. De fabriekshal lijkt door het ontbreken van dragende muren of pilaren bijna ongevoelig voor de zwaartekracht.

Functionalisme in Nederland

- De meest opvallende groep functionalistische architecten in Nederland was *De Stijl*. Deze groep kunstenaars ontwikkelde onder leiding van Mondriaan en **Van Doesburg** een totaal nieuwe richting in de beeldende kunst en architectuur. Met rechte lijnen en hoeken en primaire kleuren probeerden zij in hun kunst **zuiverheid** en **harmonie** uit te beelden. Ze waren ervan overtuigd dat **leven en kunst één** konden worden. Als men zich zou omringen met zuivere, intellectuele kunst, zou men ook een **geestelijk evenwicht** bereiken. Een erg hechte beweging is De Stijl nooit geweest, en er zijn dan ook weinig gebouwen daadwerkelijk tot stand gekomen. Wel ging Theo van Doesburg in 1921 aan het **Bauhaus** in Weimar werken. Hij introduceerde er bijvoorbeeld de Rietveld-stoel en had zo invloed op de kubistische vormen die werden gebruikt bij de meubel- en architectuurontwerpen.
- Het bekendste gebouw van De Stijl is het woonhuis voor mevrouw **Schröder-Schröder** in Utrecht, dat Gerrit **Rietveld** in 1924 ontwierp. Rietveld was oorspronkelijk meubelmaker en had vanaf 1911 een avondcursus architectuur gevolgd bij Klaarhamer, een compagnon van Berlage. In 1919 vestigde hij zich als zelfstandig architect en sloot zich aan bij de leden van De Stijl. Met het Schröderhuis bedacht Rietveld een woonvorm voor de 'nieuwe mens'. Naar het voorbeeld van Frank Lloyd Wright ging hij niet uit van een aantal gesloten, doos-vormige kamers. Hij liet de binnenruimte juist zo open en licht mogelijk, door deze met (verplaatsbare) tussenwanden **in te delen in kleinere, blokvormige eenheden**. Dat 'luchtige' effect werd nog sterker dankzij de

grote **raampartijen** - juist ook op de hoeken -, zodat een vloeiende overgang naar de buitenwereld ontstond. Ook dat was een idee van Frank Lloyd Wright.

Nergens in het huis bevinden zich toevallige of niet-rechte hoeken. Aan de buitenkant zorgen de witgepleisterde, overlappende muurdelen met de zwarte, rode en gele lijnen voor een **Mondriaan-achtige compositie**. De muren zijn overigens gewoon gemetseld met bruine baksteen.

- Een andere Nederlandse vertegenwoordiger van het functionalisme was Jacobus Johannes Pieter **Oud**. Oud was een navolger van Berlage, totdat hij samen met Theo van Doesburg De Stijl oprichtte. Daarna hield hij zich vooral bezig met sociale woningbouw. Als stadsbouwmeester van Rotterdam ontwierp hij **woonblokken**: rijtjes arbeiderswoningen uit één stuk, die er strak en modern uitzagen. Hij gebruikte daarvoor als een van de eersten **gestandaardiseerde bouwelementen**, afkomstig uit de fabriek. Dankzij de kleuren en gevarieerde vormen doen de woonblokken toch speels aan. Voorbeelden zijn te zien in Hoek van Holland en de Rotterdamse wijk Spangen.
- Een grootschalig voorbeeld van het Nieuwe Bouwen is de koffie-, thee- en tabaksfabriek van Van Nelle in Rotterdam, ontworpen in 1926 door Johannes **Brinkman** en Leendert Cornelis **van der Vlugt**. Ondanks zijn enorme afmetingen (220 meter lang) maakt het gebouw een lichte, transparante indruk. Dat komt door de niet dragende, dus bijna onzichtbare glasgevels. Bovendien zijn de acht verdiepingen van het hoofdgebouw niet verder in kleinere ruimtes onderverdeeld; men kan dus dwars door het gebouw heen kijken, wat vooral 's avonds een sprookjesachtig effect geeft. De verschillende gebouwen worden door loopbruggen en transportbanden 'losjes' aan elkaar verbonden. Het bureau van Brinkman en Van der Vlugt ontwierp ook de villa van de directeur, huis Sonneveld.



het Rietveld Schröderhuis



van Nelle fabriek

Het Bauhaus, Mies van der Rohe

- Walter **Gropius** wilde in zijn kunstacademie de middeleeuwse opleidingsvorm van **meester en gezel** combineren met **moderne industriële vormgeving**. Hij eiste dat bij alle ontwerpen rekening werd gehouden met de mogelijkheid van machinale productie. Het door hem ontworpen **Bauhaus-gebouw** in Dessau is het eerste internationale hoogtepunt van de functionalistische architectuur. Typisch zijn de drie blokvormige vleugels waaruit het complex is opgebouwd, het zichtbare skelet met de glazen gordijngevels, het pleisterwerk en de betonnen pijlers waarop het gebouw rust, zodat het een beetje lijkt te zweven. In 1935 emigreerde Gropius naar de VS, waar hij architectuur gaf aan de Harvard University. Ook daar bouwde hij lichte, blokvormige gebouwen op pijlers, met lange raampartijen.



Bauhaus, Dessau, 1925-26



de ingang

- Ludwig **Mies van der Rohe** werd in 1925 projectleider van een van de belangrijkste modelwijken in Duitsland, de *Weissenhofsiedlung* in Stuttgart. Hij nodigde beroemdheden als Gropius, Behrens, Le Corbusier en Oud uit om samen een 'woonwijk van de toekomst' te realiseren. Het werd een wijk met blokvormige wooncomplexen (uiteraard met platte daken), witgepleisterde muren en lange vensterstroken. In 1930 werd Mies van der Rohe directeur van het Bauhaus. Het vooruitstrevende instituut ondervond voortdurend tegenwerking van de conservatieve regering, die de opleiding in 1932 sloot. Na een mislukte poging om het Bauhaus naar Berlijn te verhuizen, accepteerde Mies in 1938 een baan aan het *Illinois Institute of Technology* in Chicago. Daar bracht hij, net als Gropius, de functionalistische ideeën over op de jonge generatie **Amerikaanse architecten**, onder wie Johnson en Eames.

Mies van der Rohe was de meest **radicale** van alle **functionalisten**. Hij beschouwde een gebouw als een **industriële product**, in de goede zin van het woord: duurzaam van materiaal en met een strakke, evenwichtige vormgeving. Nog strenger dan Van Doesburg en Gropius probeerde hij zijn gebouwen **tot het minimaal noodzakelijke** terug te brengen, namelijk een aantal afgebakende (blokvormige) ruimtes. En zelfs dan nog liet hij de binnenruimtes zo open mogelijk. Zijn uitspraak *less is more* werd een wereldwijd begrip.

Mies ging altijd uit van een zichtbaar **staalskelet**, opgevuld met glas of steen. Al vanaf 1921 werkte hij aan zijn droom: een glazen flatgebouw. Dit werd in 1954 niet alleen werkelijkheid - met het *Seagram Building* in New York - maar ook nog eens een voorbeeld voor talloze moderne Amerikaanse wolkenkrabbers. Ondanks de strenge principes maken Mies van der Rohes gebouwen geen saaie, fantasieloze indruk. Hij werkte bij voorkeur met **kostbare materialen** als marmer en gepolijst edelstaal. De open ruimtes zijn door scheidingswanden vaak **verrassend ingedeeld**, zodat ze niet 'leeg' aandoen.



Ludwig Mies van der Rohe/Philip Johnson,
Seagram Building, New York 1954-58.



interieur van het Duitse paviljoen voor
wereldtentoonstelling in Barcelona, 1929.

Het Bauhaus

Een invloedrijk instituut

- Het Bauhaus was een in de jaren twintig geheel nieuw soort **hogeschool voor bouwkunst en industriële vormgeving**. De opleiding werd in 1919 gevestigd in Dessau en verhuisde in 1926 naar Weimar, in het oosten van Duitsland. De oprichting was een idee van Walter Gropius, in die tijd bekend als ontwerper bij AEG. Hij was duidelijk beïnvloed door de *Werkbund*, een vereniging opgericht in 1907, die de kwaliteit van machinaal vervaardigde producten wilde verbeteren en de rol van ontwerpers in de industrie vergroten. Een van de ontwerpers die bij de *Werkbund* betrokken waren, was de Belg Henry van de Velde, die in Weimar een School voor Kunst en Ambacht had opgericht. Nadat Van de Velde als ongewenste buitenlander in 1915 ontslag kreeg, werd Gropius directeur. Hij liet de school fuseren met de Academie voor Beeldende Kunsten tot het *Staatliches Bauhaus Weimar*.

Het **doel** van de nieuwe opleiding was om industriële vormgeving (meubels, lampen, bestek, enzovoort) op **hetzelfde hoge niveau** te krijgen **als schilderkunst en architectuur**. Er werden dus alleen **praktisch bruikbare artikelen** ontworpen. Die werden aangeboden aan bedrijven om ze **in massa te produceren**.

- Onder de eerste docenten waren gerenommeerde kunstenaars als Johannes **Itten** en Lyonel Feiniger, later ook Paul **Klee**, Wassily **Kandinsky** en Oskar **Schlemmer**. Alle studenten moesten een algemene *Vorkurs* volgen bij Itten, die veel leek op de basiscursus voor hedendaagse studenten. In 1922 vertrok Itten en werd vervangen door de Hongaar László **Moholy Nagy** (spreek uit als *Móóhoj-Nodj*). In dezelfde tijd kwam ook de Nederlandse abstracte ontwerper **Theo van Doesburg** aan het Bauhaus werken. Door deze twee personen werd de opleiding wat minder idealistisch en begon met zich echt te concentreren op het ontwerpen van industriële producten. Daarmee konden de studenten immers het beste een baan vinden. Gropius zelf nam ontslag in 1928. Hij werd opgevolgd door de architect Hannes Meyer, en die in 1930 door Ludwig Mies van der Rohe.
- Gezien de armoede in de Weimar-republiek van de jaren twintig, beschikte het Bauhaus over behoorlijke financiële middelen. De nazi's, die toch al moeite hadden met de moderne, socialistische opzet van de opleiding en het grote aantal buitenlandse docenten, vonden het onverteerbaar "dat Duitse volksgenoten hongerden, terwijl buitenlanders in zeer rijke mate bekostigd worden uit de belastingcenten van de noodlijdende bevolking." Na een in scène gezette huiszoeking door de Gestapo, zogenaamd om aan te tonen dat het een 'bolsjewistisch' instituut was, werd het Bauhaus in april **1933 gesloten**.



Ingang werkplaats bauhaus



Walter Gropius

Hogeschool van het functionalisme

- Gropius had de naam *Bauhaus* gekozen, omdat die herinnerde aan de *Bauhütten*, de middeleeuwse werkloosden waar architecten, timmerlieden en steenhouders samen werkten aan de bouw van kathedralen. Gropius wilde met zijn opleiding bereiken dat de **grenzen tussen kunstenaar en ambachtsman** en **tussen de verschillende kunstdisciplines** zouden **verdwijnen**. Er zou één **allesomvattende 'ontwerp-kunst'** moeten komen, die door Gropius **Architectuur** werd genoemd.

Opvallend genoeg vormde architectuur in de eerste acht jaar geen onderdeel van de opleiding, al heeft het Bauhaus de bouwkunst wel sterk beïnvloed. Dat is nog steeds te zien aan het gebruik van *prefab* onderdelen en het functionele ontwerp van veel moderne woningen en kantoren.

- Een andere invloed op de gedachten van Gropius was de Engelse **Arts & Crafts-beweging** van William Morris (zie het onderdeel Romantiek, bij *Gothic Revival*). Morris had beweerd dat de goedkope, maar smakeloze industriële producten te wijten waren aan het feit dat er geen kunstenaar-ambachtsman was die zich van begin tot eind bij het productieproces betrokken voelde. Zijn bedrijf, Morris & Co., maakte meubels, tapijten, gordijnen en behang. Daarbij werkten ambachtslieden samen in werkgemeenschappen, waar leerlingen ('gezellen') het vak konden leren van een meester.

Dit bracht Gropius op het idee om het Bauhaus ook te organiseren in **werkplaatsen**. Naast de algemene kunstlessen werden daar praktijklessen gegeven in fotografie, metaal- en houtbewerking, keramiek, binnenhuisarchitectuur, decorontwerp, weefkunst en zelfs theater. Toch was er een verschil met Morris. Morris was tegen machinaal vervaardigde serieuze producten. Maar het Bauhaus richtte zich, vooral na 1922, *juist* op ontwerpen voor de industrie.

- In plaats van de schoonheid te zoeken in allerlei versieringen, introduceerde het Bauhaus het **functionalisme** in de architectuur en vormgeving. Functionalisme is de opvatting dat de schoonheid zit **in de vorm en het materiaal zelf**, en niet in de versiering. Bauhaus-ontwerpers namen **geometrische vormen** als uitgangspunt, vanwege de strakke, 'zuivere' vorm. Daarmee probeerden ze ontwerpen te maken die **mooi waren door hun eenvoud**. Ze streefden ernaar om de gangbare kitscherige industrieproducten te ontdoen van de "schijn van ambachtelijkheid of een sausje van Kunst".. Het duidelijkst kwam dat naar voren in de architectuur. In het hoofdstuk *De internationale stijl* staat een gedeelte over functionalisme in de architectuur.

Industrieel design

- In de werkplaatsen werd veel aandacht besteed aan **materiaalkennis**. De studenten kregen eenvoudige opdrachten om hout, glas, textiel, steen en metaal te plooiën, te stapelen, snijden, of aan elkaar te hechten. Men werkte individueel met de hand, maar moest ook rekening houden met **machinale productie**. De producten waren niet bestemd voor een tentoonstelling, maar voor **praktisch gebruik**. Het was de bedoeling dat de ontwerpen verkocht werden aan bedrijven, al had men daarmee in de beginjaren weinig succes. Daarnaast werden bestaande industriële producten bestudeerd.

Hoewel er een paar beroemde beeldende kunstenaars als docent werkten, bleef het Bauhaus zich in de eerste plaats bezighouden met industrieel design. Een mooie tafel was noodzakelijker dan een mooi schilderij. In de lessen Schilderen ging het vooral om kleurtheorie, bij Beeldhouwen om vorm en constructie.

- Voor alle ontwerpen gold dezelfde eis: het moest **functioneel** zijn. In de praktijk betekende dat: **duidelijke, geometrische basisvormen; gladde, onversierde oppervlakken; rechte lijnen en hoeken**; en 'eerlijke', **pure materialen**, vaak wel met een luxe uitstraling: verchromd staal, (melk-)glas, hout, zwart leer. De vernieuwende ontwerpen van het Bauhaus zijn tot op de dag van vandaag bepalend voor de vormgeving van meubilair en gebruiksvoorwerpen. In kantoren, hotellobby's zijn nog steeds voorbeelden te vinden: stoelen met stalen frame, tafels met glasplaat, verlichting, enzovoort.



Met het Bauhaus deed een nieuw soort serieproducten zijn intrede. Een bekend voorbeeld is de uitvinding van de stalen buisframestoelen door Marcel Breuer. Deze

Wassily-Stuhl komt uit 1925-26. In het begin was de industrie niet echt enthousiast. Toen Gropius aan de *Mannesmann* fabriek vroeg om een paar meters buis om te proberen hier stoelen uit te maken, bracht men daar tegenin dat men voor zulke grappen geen materiaal over had. Later nam men de ontwerpen wel serieus. Midden: Wilhelm Wagenfeld, tafellamp, 1924. Rechts: Marianne Brandt, theekannetje, 1924. Onder: Herbert Bayer, folder *Standard Möbel* (1928, Berlijn).



Cultuur van het moderne in de eerste helft van de twintigste eeuw

Accenten binnen het onderwerp:

- architectuur - systeembouw, vorm en functionaliteit;
- futurisme;
- naar abstractie in de beeldende kunst;
- film/theater en verwerping van 'realisme' (Eisenstein, Brecht);
- verzamelingen: collectie museum Kröller-Müller, volkenkundige musea, volksmuziek (Bartók).

Specificaties van het onderwerp vanuit domein B invalshoeken voor reflectie:

Kunst en religie, levensbeschouwing

- Visies op geschiedenis: breuk met het verleden.
- Utopieën van nieuwe tijd: kunst is baanbreker voor die nieuwe tijd; kunst wil maatschappij veranderen.
- Kunst heeft op zich geestelijke waarde (democratisering van de kunst als gedachte), zeker abstractie, en universele betekenis (heeft geen verhalen, verwijzingen nodig).
- Voorbeelden zijn ondergeschikt aan vormgeving en onderzoek.

Kunst en esthetica

- Van het materiële naar het geestelijke: verwerping natuurgetrouwheid; vorm, verhouding (De Stijl).
- Expressietheorieën; vervreemding; emancipatie van de dissonant (Kandinsky, Brecht).
- Morele aspecten van verwerpen van decoratie (form follows function; Loos).
- Natuur: de structuur achter de zichtbare natuur.
- Originaliteit: samen met een groep gelijkgestemden het nieuwe brengen.

Kunstenaar en opdrachtgever; politieke en economische macht

- Opleiding: andere dan traditionele academies zijn nodig met een onderzoekende, experimentele houding (Bauhaus)
- Opdrachtgevers: waarderen en steunen de onafhankelijkheid van kunstenaars en hun zoeken naar nieuwe mogelijkheden.
- Maatschappelijke organisatie: 'breukvlak': oude en nieuwe maatschappelijke vormen botsen; nationalisme versus internationalisme; socialisme.
- Verzamelingen: kunstgalerieën; individuen, naar eigen smaak (de staat verzamelt oude kunst).

Kunst en vermaak

- Film als amusement

Kunst, wetenschap en techniek

- Kunst als 'laboratorium' (Bauhaus); onderzoek nieuwe materialen en hun eigenschappen;

Kunst intercultureel

- Maskers en beelden uit Afrika en Oceanië.
- Niet-Europese invloeden op Picasso, Matisse en Kirchner.

Samenvatting:

DE CULTUUR VAN HET MODERNE: 'Onder moderniteit versta ik het vergankelijke, het vluchtige, het toevallige, de ene helft van de kunst, waarvan de wederhelft het eeuwig onveranderlijke is.' C.

Baudelaire, In: 'Le peintre de la vie moderne'. **Wat is modern? Wat is moderniteit?** "Moderniteit duidt op het verschijnsel van permanente verandering die het twintigste-eeuwse maatschappelijke en culturele leven heeft overheerst. In dit permanente veranderingsproces lijken nieuwe ontwikkelingen niet langer gebaseerd op het verleden en vormen vaak een breuk met de traditie. Voorbeelden hiervan zijn de sterk toegenomen industrialisatie, automatisering, toegenomen mobiliteit, toenemende massaconsumptie.

Moderniteit staat voor de gerichtheid op een toekomst die anders zal zijn dan het verleden en het heden.

Deze gerichtheid van de cultuur roept een ambigüiteit op, want de veranderingen brengen niet alleen nieuwe perspectieven, ze zorgen ook voor verlies van waardevolle ervaringen, voor ontworteling en vervreemding."

Bron: prof. ir. U. Barbieri, website: Master ARCHITECTURE AND MODERNITY Dwelling and Public Building, TU Delft.

Er zijn verschillende visies op de aanvang van moderniteit:

1: Renaissance – ontstaan van wetenschappelijke moderniteit;

2: Descartes – objectiviteit en wetenschappelijk onderzoek (17de eeuw);

3: Vanaf 1850 - industrialisatie & technologie:

4: Rond 1900 – Darwin, Einstein, Freud = nieuwe concepten over de wereld gebaseerd op wetenschappelijk onderzoek.

Modernisme in de kunsten, ontstaat aan het eind van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw: Er ontstaat een **breukvlak** tussen de oude maatschappij/kunst en de nieuwe maatschappij/kunst. Kunstenaars zijn op zoek naar vernieuwing, willen origineel zijn, unieke kunstwerken maken, onafhankelijk zijn (**autonomie**) en willen breken met het verleden. Zij geloven dat Kunst de maatschappij kan verbeteren (**Utopie**) en dat kunstenaars voorop lopen in deze ontwikkeling (**Avant-Garde**). Kunstenaars hebben ook een sterke wens tot vernieuwing van de kunst zelf. Onderzoek naar wat de essentie van kunst is (onderzoek naar vormgeving en abstractie, expressie en vervreemding), en wat het kenmerkende van elke kunstdiscipline is (**grondslagen onderzoek**) staat centraal in het modernisme.

Kernpunten:

- Vernieuwing/modern zijn
- Uniciteit & Autonomie
- Utopie = Nieuwe, betere maatschappij door Kunst
- Zoeken naar essentie (grondslagen)
- Vorm onderzoek (formeel)
- Abstractie
- Expressie
- Angst & Vervreemding

Belangrijke Kunstenaars:

- Pablo Picasso; Wassily Kandinsky; Piet Mondriaan; Ernst Ludwig Kirchner; Constantin Brancusi; Salvador Dali; Marcel Duchamp

Macht & de Moderne kunst:

- Kunstenaars willen onafhankelijk hun werk maken (streven naar autonomie)
- Kunsthandelaars & Verzamelaars
- Politieke relaties: futurisme - nationalisme; socialisme - internationalisme (Bauhaus, De Stijl; Constructivisme)
- Verzet tegen de rede en de macht (in de kunst) = Surrealisme, Dadaïsme, anti-kunst.

FUNCTIES VAN KUNST:

Levensbeschouwend: Breuk met het verleden; Utopie (kunst kan maatschappij veranderen); Kunst heeft geestelijke waarde; Abstracte kunst (kunst is universeel heeft geen verhalen of verwijzingen nodig = autonome kunst)

Esthetica: schoonheid = geestelijk, niet materieel (abstractie = structuur achter de zichtbare natuur); Expressietheorieën; morele aspecten van verwerpen van decoratie; grondslagen onderzoek; ritme als centraal aspect in dans en muziek. Streven naar uniciteit en vernieuwing.

Opdrachtgevers: Nieuwe, experimentele opleidingen (Bauhaus); zelfstandige dansgezelschappen. Betrokken opdrachtgevers die onafhankelijkheid en experiment van kunstenaars waarderen. Breukvlak in de maatschappij: nationalisme versus internationalisme, socialisme.

Vermaak: Hollywood film als amusement;

Wetenschap: Kunst probeert de werkwijze van wetenschap te hanteren: grondslagenonderzoek; muzikale bronnen (partituren); Kunst als 'laboratorium' (Bauhaus); onderzoek naar nieuwe materialen en hun eigenschappen;

Intercultureel: Maskers, beelden en theater uit Afrika, Oceanië en Japan;

IN DE KUNSTEN:	VORM	INHOUD/BETEKENIS
Beeldende kunst	ABSTRACTIE: Zoeken naar de essentie. Natuur: de structuur achter de zichtbare natuur. Functionalisme (Bauhaus; De Stijl; Constructivisme) EXPRESSIE: Van het materiële naar het geestelijke: verwerping natuurgetrouwheid (Kandinsky, Mondriaan, Picasso, Brancusi); vorm, verhouding (De Stijl). VERVREEMDING: de wereld van het onderbewuste (Freud); de irrationaliteit en de anti-kunst. (Surrealisme en Dadaïsme)	Kunst = abstractie, expressie, vervreemding. Utopie = Kunstenaars kunnen de wereld verbeteren. Abstractie heeft universele betekenis; abstracte beelden hebben geen verhalen of context nodig (autonomie). Puurheid, zuiverheid van vorm nastreven. Functionaliteit in vormgeving.
Architectuur	ABSTRACTIE: Functionalisme; zakelijkheid: Form Follows Function. Onderzoek naar nieuwe materialen en hun eigenschappen (Bauhaus).	Gezond wonen: Licht, lucht en ruimte als richtlijnen voor architecten. Morele aspecten van verwerpen van decoratie (Loos).

Studeeraanwijzingen voor het proefwerk/ examen Kunst algemeen

HOE MOET JE LEREN ?	WAT MOET JE LEREN ?
<p>Reproductief leren = leren gericht op onthouden en begrijpen. Door:</p> <ul style="list-style-type: none"> - samenvatten - memoriseren (= onthouden, door herhalen) - oefenen - opzeggen - stijlen/kenmerken benoemen - stijlen kunnen definiëren - onderscheiden van verschillen - kenmerken kunnen uitleggen - kenmerken kunnen verklaren 	<p>- kenmerken van de stijlen of stromingen in de beeldende kunst en vormgeving en architectuur in deze periode:</p> <p>Begrippen als; futurisme, analytisch kubisme, synthetisch kubisme, expressionisme, de stijl, dadaïsme, surrealisme, bauhaus, papiers collés, frottage, Metrische montage, Ritmische montage, intellectuele montage:</p>
<p>Toepassingsgericht leren, = leren gericht op begrijpen. Door kennis toe te passen op allerlei voorbeelden uit de kunsten</p> <ul style="list-style-type: none"> - aanwijzen - benoemen a.d.h.v. voorbeelden - kenmerken toepassen - afleiden - onderscheiden v verschillen - beredeneren v verschillen - verklaren v verschillen 	<p>Voorbeeld/ oefening:</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Leg uit op welke manier Picasso, vernieuwend waren, betrek daarbij de functie van de beeldende kunst en de rol van het publiek in je antwoord. <input type="checkbox"/> Leg uit waarom de futuristen wilden breken met het verleden. Geef in je antwoord één reden van maatschappelijke en één reden van culturele aard. <input type="checkbox"/> Wat was de belangrijkste doelstelling/streven van het Bauhaus en welke rol speelde het onderwijs in het nastreven daarvan ? <input type="checkbox"/> Waarom wilden beeldende kunstenaars streven naar het weergeven van de structuur achter de zichtbare natuur ? Welk groot streven van het modernisme lag hierachter? Geef aan de hand van een voorbeeld aan hoe een van de volgende kunstenaars dit streven in hun werk hebben laten zien: Mondriaan, Picasso, Brancusi <input type="checkbox"/> Leg uit op welke manier er sprake is van propaganda in de films van Riefenstahl en Eisenstein en leg uit met welke filmische middelen zij dit bereiken ?
<p>Betekenisgericht leren = hoofdzaken goed begrijpen, verbanden kunnen leggen tussen deze hoofdzaken</p> <ul style="list-style-type: none"> - beoordelen - classificeren - afzetten tegen elkaar - beargumenteren - relateren <p>Verdiepend Inzicht heb je als je kennis wendbaar kunt toepassen: als je kennis ook kunt gebruiken bij nieuwe voorbeelden of niet specifieke voorbeelden</p> <ul style="list-style-type: none"> - bewust kiezen - bewijzen aangeven - concluderen - evalueren - selecteren 	<p>Welke concrete activiteiten moet je ondernemen voor dit onderwerp/ welke specifieke vaardigheden moet je beheersen in relatie tot dit onderwerp, om dit onderwerp goed te begrijpen ?</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Westerse kunstenaars in de moderne tijd, raakten sterk geïnspireerd in niet-westerse culturen: Leg uit waar deze interesse in niet-westerse culturen vandaan kwam (noem twee aspecten) <input type="checkbox"/> Welke invloed/ welk aandeel hebben de opdrachtgevers op het ontstaan van de moderne kunst? <input type="checkbox"/> Waarom streven kunstenaars in de periode van het moderne naar abstractie/ naar expressie? <input type="checkbox"/> Waarom gebruikte men juist kunst om te breken met het verleden? Op welke manier speelden de grondslagen van de kunst hierbij een rol? <input type="checkbox"/> Op welke manieren gaan: de kunstenaars van het expressionisme, het bauhaus, het futurisme, het surrealisme enerzijds en anderzijds de kunstenaars van het dadaïsme om met het gegeven de wereld achter de waarneembare wereld.

Opdracht I Kua Moderne Tijd abstracte kunst

Opdracht I: lees de onderstaande tekst

Verschillende wegen naar abstractie

Wassily Kandinsky



De Russische schilder Wassily Kandinsky maakte het werk in 1911 in München. In de hoofdlijnen van de compositie valt nog net een rennend paard te herkennen met een jockey op zijn rug. Verder bevat de voorstelling geen figuratieve elementen, alleen lijnen, vegen en vlakken. Ofschoon hun opvoeding hen dat verbiedt zullen veel mensen stilletjes denken: waarom heeft die kunstenaar niet gewoon een ruiter geschilderd? Wat heeft dat vage gedoe nou voor zin? Eigenlijk is dat betrekkelijk eenvoudig uit het schilderij zelf af te leiden, zeker als je de titel weet.

Kandinsky gaf zijn werk de titel: 'Lyrisch'.

Een lyrisch gedicht drukt de gemoedsbewegingen van iemand uit en zo ook dit schilderij. Letterlijk alles lijkt hier te bewegen, niet alleen de jockey en het rennende paard. Als zij als hoofdmotief van de voorstelling bedoeld waren, had de kunstenaar dat wel benadrukt door ofwel hen, ofwel de achtergrond stil te zetten. Maar klaarblijkelijk had hij wat anders op het oog. Hij wou meer in het algemeen een idee oproepen van snelheid, beweging, vreugde, genot en meer van dat soort gewaarwordingen. Om die boodschap goed uit te dragen liet hij een soort vitale explosie op het doek plaatsvinden. Samenvattend begon Kandinsky dus met het maken van abstractie kunst om emoties weer te geven die zich niet in bestaande beelden en symbolen lieten vertalen.

Franz Marc



Zijn werk ontstond slechts twee jaar na dat van Kandinsky, met wie hij samen de experimentele groep Der Blaue Reiter oprichtte. Op het doek is een grazend lam te onderscheiden. Of eigenlijk juist niet, want het beestje gaat vrijwel volledig op in zijn omgeving. De ovale contour van zijn lijf komt her en der terug in de landschappelijke achtergrond, terwijl de lijnen en kleuren daarvan omgekeerd de gestalte van het dier doordringen. Marc heeft het lammetje en het landschap tot een bijna natuurlijke eenheid gesmeed. In plaats van de voorstelling te laten exploderen zoals Kandinsky, gebruikte Marc abstracte vormen om een beeld van volmaakte harmonie te creëren.

Het hele, niet al te omvangrijke oeuvre van Franz Marc bestaat uit dergelijke ontroerende samenklanken van dier en natuur. Dat het in dit geval om een lammetje gaat, berust niet op toeval. De schilder had een christelijke opvoeding genoten, een lam riep bij hem dan ook direct associaties op met het Lam Gods en vooral met onschuld. Toch wilde hij beslist geen werk maken dat bol stond van symboliek. Daarom treedt het lam hier ook niet nadrukkelijk op de voorgrond, maar vertegenwoordigt het ingetogen de onbedorven natuur. Marc

constateerde bezorgd dat de mensheid steeds verder buiten de natuurlijke kosmos geraakt was. Met zijn schilderijen vol harmonieuze samenhang trachtte hij mensen in staat te stellen de aansluiting met de kosmos te hervinden.

Bij Marc zie je waarom hij net als veel andere schilders zijn voorstellingen is gaan abstraheren. De weergave van een lammetje in een weiland vraagt natuurlijk niet om zulke ingewikkelde stilistische ingrepen. De kunstenaar had echter een dwingende reden om de dingen niet precies te schilderen zoals ze eruit zien: hij trachtte in beeld te brengen waar ze voor staan. En om zoiets diepzinnigs duidelijk te maken, kun je niet volstaan met louter een blik op de werkelijkheid. Naarmate de boodschap die je met een kunstwerk wilt uitdragen veel omvattender is, ben je aangewezen op meer abstracte vormen en beeldformules.

Lyonel Feininger



Een derde voorbeeld van vroege abstracte kunst betreft een stadsgezicht van Lyonel Feininger die ook tot de Blaue Reiter-groep behoorde, hoewel niet helemaal vanaf het begin. Na de Eerste Wereldoorlog, waarin Franz Marc sneuvelde, doceerde hij samen met Kandinsky aan het beroemde Bauhaus in Weimar. Daar schilderde hij in 1921 deze geabstraheerde impressie van de oude bovenstad. In de voorstelling zijn diverse architectonische elementen te ontdekken - muren, daken, ramen en een trap - maar dan in vereenvoudigde, geometrische vorm. Details heeft de kunstenaar rigoureuus weggelaten, hij legde alleen de ritmische hoofdlijnen van gebouwen vast. Die gebruikte hij als uitgangspunt voor een dynamische compositie van ingenieus ineengevlochten vlakken.

Zo kwam Feininger weer op een andere manier tot abstractie dan Kandinsky en Marc: namelijk door zijn visuele indrukken te stileren. Hij had daar ook een afwijkende eigen reden voor. In een brief aan zijn vrouw schreef hij eens dat zijn hele wezen zowel innerlijk als uiterlijk op discipline en orde berustte. Elk van zijn schilderijen lijkt dat triomfantelijk te onderstrepen: daarin zijn bouwwerken - maar ook vaak boten op zee, een ander geliefd motief - tot een soort fantastische kristallen geworden. Hij streefde er als het ware naar de onderwerpen die hem inspireerden met dit soort glashelder gestructureerde en volledig geïntegreerde beelden naar een hoger plan te transponeren.

Gerrit Th. Rietveld

In 1924 ontwierp een lid van de Stijl groep, Gerrit Th. Rietveld (1888-1964) in Utrecht een woonhuis voor Truus Schröder-Schröder. Haar man was pas gestorven en ze had besloten voor zich zelf en haar drie kinderen een kleiner huis te laten bouwen. Ze schakelde Gerrit Rietveld in, die ze goed kende van een eerdere verbouwing. De nieuwe woning kwam aan het eind van een in bruine baksteen opgetrokken huizenrij te staan, aan de rand van Utrecht

Truus Schröder had duidelijke ideeën over hoe haar huis moest worden, Rietvelds benadering sloot er nauw op aan. Ze werkten samen aan het project, waarbij zij met name de indeling van het interieur voor haar rekening nam, terwijl Rietveld het totaalontwerp maakte. Truus Schröder wilde wonen op de eerste verdieping in een flexibele ruimte. De verschillende kamers zouden - op het trappenhuis en de badkamer na - van elkaar gescheiden moeten worden door losse wanden, die men overdag open kon schuiven, zodat er dan een grote woonruimte ontstond. Volgens de Utrechtse bouw- verordening echter mocht dat niet. Tussen slaap- en woonkamers waren vaste scheidingswanden vereist. Rietveld loste het probleem op door de begane grond wel een vaste indeling te geven en de verdieping zolder te noemen. Op de begane grond had hij vanaf 1925 zijn atelier en sinds 1961, vier jaar na de dood van zijn vrouw, woonde hij er officieel en in 1964 stierf hij er.

Rietveld was van oorsprong meubelmaker in Utrecht- Hij begon in 1911 in de avonduren een architectenopleiding bij de architect Klaarhamer, een compagnon van Berlage. In 1919 vestigde Rietveld zich als zelfstandig architect. In hetzelfde jaar werd hij lid van De Stijl. Hij had enkele leden van De Stijl-groep leren kennen, zoals Bart van der Leek, J.J.P. Oud, Van Doesburg en Van 't Hoff. De laatste had net een stoel gezien die Rietveld een jaar tevoren had ontworpen. In die stoel had Rietveld als het ware de ruimte zichtbaar gemaakt. De vorm van het zitmeubel was belangrijker dan het materiaal waaruit het bestond. Het was een uitdrukking van het elementaire zitten. Het geheel was opgebouwd uit zelfstandige onderdelen, uit vlakken, rechte lijnen en haakse hoeken. De leden van De Stijl waren er enthousiast over. Het leek werkelijk mogelijk de ideeën van De Stijl praktisch toe te passen. De stoel werd dan ook in 1919 gepubliceerd in het septembernummer van De Stijl. Rond 1923 schilderde Rietveld de stoel rood, blauw, geel en zwart. De kleuren rood en blauw voor rug en zitting benadrukten de zitfunctie. de geel geschilderde uiteinden van het zwarte onderstel toonden het snijvlak van coördinaten in de ruimte.



Bij het ontwerpen van het Rietveld-Schröderhuis ging hij op dezelfde manier te werk. Hij ontkende als het ware het materiaal dat hij gebruikte: ijzer, hout, baksteen, grondstoffen die eik hun eigen individualistische trekjes vertoonden.

Dat deed hij door ze te schilderen in de 'universele' kleuren van De Stijl. (rood, blauw, geel)

Op die manier legde hij de nadruk op abstracte vlakken en lijnen. Zo ontdeed hij het huis ook van massiefheid. Muren waren geen muren meer, maar vooruitspringende of terugwijkende vlakken. Rietveld wilde de ruimte binnen ook niet afsluiten van die van buiten.

Actief wonen

In het woongedeelte op de eerste verdieping plaatste hij een hoekraam dat zo geconstrueerd was dat, als men het opende, de hoek van de kamer overging in de open lucht- Licht vormde overal een wezenlijk onderdeel van de ruimte, grote glasvlakken boven, bovenlichten beneden. Truus Schröders wens om een flexibele woonindeling te hebben, kwam overeen met de ideeën van Rietveld over wonen- 'Hij vond het traditionele wonen in duidelijk afgescheiden kamers passief. Men zou actief moeten wonen, bewust de ruimte gebruiken. Daar moest men wel wat voor doen, zoals met wanden schuiven en meubels in- en uitklappen. In het Rietveld-Schröderhuis kon hij naar hartelust experimenteren. Toch bleek het kleine formaat van de woonverdieping, waar slaapkamers alleen te maken waren door met wanden te schuiven voor een gezin met opgroeiende kinderen soms onhandig, bijvoorbeeld vanwege het gebrek aan privacy. Toen Truus Schröder er later alleen woonde, kwam het beter tot zijn recht. Zij vermaakte haar huis aan de stad Utrecht.

In 1924, het jaar waarin het voor negenduizend gulden gebouwd werd, publiceerde Theo van Doesburg in het blad De Stijl het manifest: "Tot een beeldende architectuur". Daarin schreef hij onder meer dat neoplastische architectuur:

- elementair
- economisch
- functioneel
- vormloos
- niet-monumentaal
- dynamisch
- niet passief

moest zijn.

Allemaal begrippen die op het ontwerp van Rietveld van toepassing waren. Daarmee lijkt het Rietveld-Schröderhuis wel een tastbaar geworden manifest voor De Stijl-architectuur, maar in één opzicht week het sterk af van de nagestreefde ideeën. Het was zeker geen universele woning, maar juist een individueel huis, toegesneden op de specifieke eisen van Truus Schröder.

De Stijl is nooit een eenduidige beweging geweest. Eigenlijk was het slechts een maandblad voor ingewijden - met een oplage van nog geen duizend stuks - waaraan verschillende kunstenaars en architecten hun bijdragen leverden. Van Doesburg was van begin tot eind - hij stierf in 1931 - de drijvende kracht. Hij legde internationale contacten, hield lezingen in het Bauhaus en maakte regelmatig ruzie met de andere De Stijl-leden. Een aantal van hen haakte in de loop der tijd af. Wat allen bond, was een interesse voor een nieuw soort schoonheid die niet gebaseerd was op een subjectieve persoonlijke benadering, maar op objectieve criteria. Ieder gaf daar echter een andere invulling aan.

- Mondriaan bijvoorbeeld richtte zich in zijn schilderijen vooral op problemen van esthetische aard,
- Rietveld trachtte zijn ontwerpen functioneel te benaderen.
- Van 't Hoff zou het liefst voor de massa - het volk - willen ontwerpen, in plaats van voor het individu.
- Oud vond dat bij als architect zijn ontwerpen niet uitsluitend uit esthetische overwegingen kon maken maar dat hij, in tegenstelling tot schilders of beeldhouwers, rekening moest houden met technische en maatschappelijke eisen.

Opdracht 2: maak de onderstaande vragen

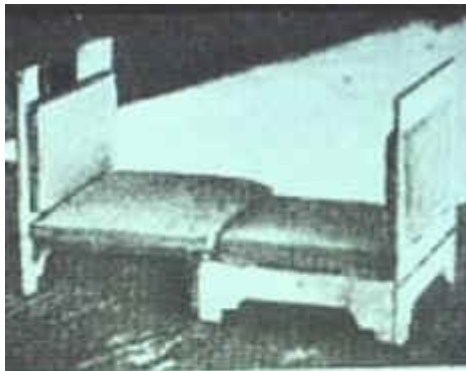
1. Beschrijf het eerste schilderij ('Lyrisch') zo beknopt mogelijk. Het schilderij bestaat in hoofdzaak uit:
2. In de hoofdlijnen van de compositie: 'Lyrisch' van De Russische schilder Wassily Kandinsky valt nog net een rennend paard te herkennen met een jockey op zijn rug. Waarom heeft Kandinsky niet gewoon een duidelijk herkenbaar paard met een jockey geschilderd?
3. Franz Marc schilderde het tweede schilderij: 'Het Lam'. Het is heel anders dan dat van Kandinsky. Naar het lam moet je zelfs even zoeken. Waarom heeft Marc op zijn beurt niet gewoon een duidelijk lam in een weiland gemaakt? Vergelijk met Kandinsky.
4. Het derde schilderij op de pagina is: 'Boven Weimar' van Lyonel Feininger. Net als Kandinsky en Marc lid van de 'Blauwe Reiter' groep. Je ziet wel dat het om gebouwen gaat, maar waarom doet Feininger zo zijn best om die gebouwen zo 'onduidelijk' te maken?
5. Kandinsky, Marc en Feininger waren in zekere zin bezig alle overbodige zaken uit het schilderen te halen. Zij probeerden tot de naakte essentie te komen, met als doel een maximum aan expressie te bereiken. In welke zin zou je Gerrit Rietveld ook tot dit groepje kunnen rekenen?

Opdracht 2. Kua Moderne Tijd

Inleiding, kunst, religie, levensbeschouwing

Opdracht 1: lees de onderstaande tekst

de Russische revolutionaire kunst De mengeling van een streven naar zuivere idealen en een intense concentratie op de tastbare, materiële, eigentijdse wereld vormt de levensader van de Russische revolutionaire kunst. Het zit in het werk van alle belangrijke vertegenwoordigers van deze kunst. Hun werken vormen stappen naar het gemeenschappelijke doel. Als zij willens en wetens de zelfexpressie lieten varen, dan was dat om vanuit de materialen wetten voor het scheppend bezig zijn te ontdekken en om een begin te maken met de constructie van een nieuwe maatschappij, waarin cultuur een actieve, niet eerder vertoonde rol moest spelen. Alles wat gemaakt werd, was immers een voorbeeld van de nieuwe orde. Bijgevolg werd de gevestigde kunst ingeruild voor de constructie en kreeg een onontkoombare maar nieuwe dimensie van sociaal bewustzijn.



Het maken van schilderijen wordt beschouwd als een zelfzuchtige liefhebberij.

De kunstenaar en de niet-kunstenaar werden aangemoedigd hun creatieve vermogens niet in dienst te stellen van kunstmatige en denkbeeldige werelden maar van de tastbare, materiële wereld om hen heen. Bij een brede groep creatieve mannen en vrouwen, van wie velen voor de revolutie schilders waren geweest, werd gaandeweg het maken van schilderijen beschouwd als een zelfzuchtige liefhebberij. De creatieve mens werd aangemoedigd zijn schildersezels en zijn academie die bezijden het leven stonden, op te geven en de straten te gaan versieren, om een vorm van kunst uit te denken en uit te voeren die openbaar was en niet langer privé, waarvoor geen tentoonstellingsruimten nodig waren maar die op de pleinen toegankelijk was.



Sobolev's constructivistisch sofa: Voor de erg kleine appartementen van de nieuwe Sovjet burger ontwierp de kunstenaar dit meubel: uitgeschoven als bed, in elkaar geschoven als stoel bruikbaar!

'Kunstenaars en schrijvers hebben de plicht om onmiddellijk potten verf en kwasten te pakken en alle aanzichten, voorhoofden en borstkassen van steden, spoorwegstations en de immer galopperende kuddes

treinstellen te beschilderen.'

Majakovsky (1893-1930) Russisch dichter en toneelschrijver

Voor al de publiekgerichte podiumkunsten bloeiden en waren het meest geëigend om aan de constructivistische en futuristische eisen te voldoen en toch de aandacht te krijgen van een bevolking - bij wie waarschijnlijk geen enkele belangstelling voor de nieuwste, zeer moeilijk te bevatten theorieën aanwezig was - en die te overtuigen. Toen voormalige constructivisten eenmaal, niet alleen in principe maar feitelijk, hun afhankelijkheid van ateliers en tentoonstellingsruimten afzwoeren en gingen werken op het gebied van propaganda, vormgeving en theater, werd hun werk veel toegankelijker en verstaanbaarder voor het publiek.

De eerste stappen van de nieuwe publiekskunst Vsevolod Meyerhold

De eerste stappen in de richting van de nieuwe publiekskunst werden gezet met de officiële festiviteiten in 1918 voor de eerste verjaardag van de oktoberrevolutie. Straten en pleinen werden versierd met ontwerpen van enorme afmetingen en duizenden mensen waren betrokken bij de grootse en symbolische opvoering van

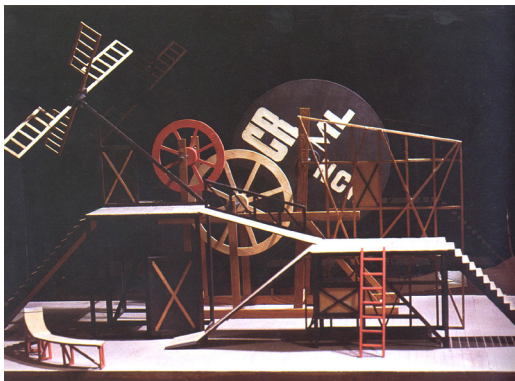
recente historische gebeurtenissen. Behalve de her-uitvoering van de bestorming van het Winterpaleis werden er grootse festivals georganiseerd. De theaterdirecteur, Vsevolod Meyerhold, bedacht reusachtige modellen van steden uit het verleden en voor de toekomst naar ontwerpen van de constructivisten Alexander Vesnin en Ljubov Popova voor de viering van 'Strijd en Overwinning', die hij voor het congres van de Derde Internationale had voorbereid.

In deze schouwspelen hanteerde de regisseur enorme drommen soldaten en burgers. Zijn eerste massale spektakel was 'Blokade van Rusland', dat in juni 1920 werd uitgevoerd. Hierbij gebruikte hij Petrograd (de nieuwe naam voor St. Petersburg, dat enige jaren later nogmaals werd omgedoopt tot Leningrad) als toneeldecor, waarin hij ook van een slagschip gebruik maakte, zijn eigen groep spelers de individuele rollen liet spelen en een groot aantal soldaten van het rode leger als koor liet optreden.

Een van de grootste massaspektakels was 'Naar de Wereldcommune' in juli 1920 waar 4000 soldaten en matrozen aan meededen, waarvoor vuurtorens waren opgesteld aan de rivier de Neva in Petrograd in combinatie met lichten, sirenes, geschut van losse flodders, banieren en vlaggen.

Spectaculaire massastukken

Zulke spectaculaire massastukken waren propagandoefeningen, waarin veel elementen zijn toegepast, die al te signaleren zijn in het werk van Majakovsky, Tatlin en de constructivisten rond Rodchenko. Die algemene trend in de kunst om de voorstelling te laten varen ten gunste van het weergeven van feiten, waarin constructie, het werken met fysieke of feitelijke materialen steeds meer in de plaats kwam van compositie en voorliefde voor esthetiek, vond op het sociale vlak zo een gelijkwaardige vorm, waarin duizenden toeschouwers tot deelnemers konden worden.



Theater en vervolgens film en architectuur maakten van alle constructivistische middelen gebruik om hun publiek in sociaal opzicht bewuster te laten functioneren.



Biomechanische oefeningen, 1922

Biomechanica werd als term door Meyerhold gebruikt om een systeem van gecontroleerde beweging op het toneel te beschrijven, waarin het lichaam van de speler eerder als materiaal werd gezien dan als een expressief middel. In plaats van pathetische gebaren kwam er een atletisch optreden op het toneel dat begon te lijken op een circusarena of een music-hall. Meyerhold liet het toneel liever agressief leeg dan de illusie van tijd en ruimte te scheppen; hij gebruikte geen voetlichten en voorzag slechts in een minimaal decor, dat vaak als een acrobatisch toestel dienst deed.

Schilders en beeldhouwers, wier werk een minder publiekgericht karakter had dan het werk van theater- of filmregisseurs of architecten, pasten hun werk zoveel mogelijk aan bij de publiekgerichte media. In dit opzicht was de in Rusland traditionele band tussen schilders en theater van vitaal belang. Alle centrale figuren van het constructivisme werkten in het theater.

De kinetische vondsten, die Popova construeerde voor Meyerholds opvoering van een tragische klucht en Stepanova's decors voor een satire met glijbanen, hellingen en valluiken vormden een perfecte sculpturale tegenhanger van Meyerholds atletische biomechanica.

De decors kregen de vorm van gymnastiektoestellen. Popova's decor verwijst naar een windmolen in de tekst van het toneelstuk zonder dat zij het publiek de geringste kans geeft te vergeten dat zij in feite in een theater zitten en niet in de buurt van een windmolen. De wieken en zeilen - één met letters van de naam van de toneelschrijver - draaien rond volgens de loop van het verhaal, snel op spannende momenten en vertraagd bij andere. Stepanova's decor heeft in elkaar klappende bankjes en andere circusattributen. Wat betreft de constructie doet zij geen poging om de kant van het constructivistisch materiaalonderzoek uit te gaan.

Odracht 2: Bekijk onderstaande afbeelding.



Opgdracht 3: maak de volgende vragen

1. Op de afbeelding hierboven zie je een Russisch affiche uit 1920. Waarom werden in de eerste jaren na de revolutie honderden van deze raambiljetten ontworpen?
2. Waarom werd er gekozen voor een affiche of raambiljet?
3. Naast dit middel werden er ook andere "media" gebruikt. Noem er een tweetal.
4. Door wie werden deze affiches of raambiljetten ontworpen?

Onder het affiche staat 'Toen en nu'. Dit slaat op de tijd vóór en op de tijd ná de revolutie van 1917. Links zie je de situatie vóór, rechts de situatie ná 1917.

5. Leg aan de hand van twee aspecten van de voorstelling uit op welke wijze de situatie van vóór de revolutie is uitgebeeld.
6. Leg aan de hand van twee aspecten van de voorstelling uit op welke wijze de situatie van ná de revolutie is uitgebeeld.

Het beeldend standpunt is in de linker voorstelling anders dan in de rechter voorstelling. Het effect van de gesuggereerde ooghoogte heeft een betekenis binnen elke voorstelling.

7. Licht dit toe voor elk van de twee voorstellingen.

De twee voorstellingen op het affiche zijn beeldend met elkaar verbonden. Dit komt omdat ze naast elkaar zijn gezet en omdat voor beide dezelfde kleuren zijn gebruikt.

8. Noem nog twee aspecten waardoor er een eenheid ontstaat.

Een raambiljet als op afbeelding 12 was bedoeld om op straat snel te worden begrepen door de slecht opgeleide, vaak analfabete bevolking.

9. Leg uit op welke wijze de vormgeving aan dit doel is aangepast.

Opdracht 3. De verzameling van mevrouw Kröller

Opdracht 1: Lees de tekst over de verzameling van mevrouw Kröller

De verzameling van mevrouw Kröller



De verzameling van mevrouw Kröller omvatte uiteindelijk ruim 800 schilderijen, ongeveer 275 beelden, van heel groot tot heel klein, circa 5000 tekeningen en bladen grafiek en een kleine 500 stuks kunstnijverheid: aardewerk, porselein, meubels, tapijten, boeken en kleinigheden. Een groot bezit voor een particulier, voor een museum vrij overzichtelijk en beknopt.

Het verzamelen

het begon zoals in vele goeie Nederlandse families met wat antiek, Louis Seize en Empire meubelen, Perzische tapijten, Chinees en Japans aardewerk en porselein, Delfts wit. Er waren ook wat schilderijen, maar nog geen verzameling. De cursus van H. P. Bremmer, die mevrouw Kröller vanaf 1907 ging volgen, bracht de verandering, de doorbraak naar een gerichte belangstelling, naar een eigen oordeel, naar de behoefte om het persoonlijk beleefde ten algemene nutte beschikbaar te maken.

Mevrouw Kröller begon de cursussen van Bremmer te volgen in een voor de ontwikkeling van de moderne kunst belangrijk jaar. Men kan zeggen dat in 1907 met het ontstaan van het kubisme van Picasso en Braque het afscheid van de Renaissance een feit werd. Een nieuwe tijd was aangebroken. Er waren voortdurende, ingrijpende en principiële veranderingen op til. De kunst van de eigen tijd te volgen en te waarderen, of zelfs maar te billijken, was een avontuur, een daad, een stellingname, die in de maatschappij niet zonder repercussies bleef. Velen zullen het dwaas gevonden hebben wat mevrouw Kröller ondernam. Zij was zich daarvan bewust, dat blijkt ook uit haar boek. Zij ondernam een eenzame tocht door de cultuur, die haar zeker ook onbegrip en vijandigheid heeft gebracht. Het maakt eens te meer begrijpelijk hoezeer de steun van iemand als Bremmer gewenst en zelfs onontbeerlijk was.

Uit alles blijkt dat mevrouw Kröller snel groeide in haar kennis van en gedachten over kunst. Zij begreep de essentie van de veranderingen in de kunst van haar tijd en koos voor de avant-garde. Vanaf 1907 groeit de verzameling evenzeer explosief. De zaken gingen goed voor de firma Muller & Co. Er was veel geld en de prijzen van kunst waren naar verhouding niet te verwaarlozen, maar ook niet ongewoon hoog zoals nu.

Het heet dan dat het eerste schilderij dat bewust voor een te vormen verzameling werd verworven het landschap van Paul Gabriël, dat zo mooi Il vient de loin is getiteld, waar in een wijds, grijzig Hollands polderlandschap een rookpluim de komst van een trein in de verte aankondigt. Vandaar gaat het snel verder. In Huize ten Vijver raakten de wanden vol. De eerste belangrijke werken van Vincent van Gogh werden in 1909 verworven: de Uitgebloeide zonnebloemen, de Rozen en pioenen in groene pot, de Zaaier, naar Millet, het Stilleven met citroenen, de bloeiende kastanjeboom en de kleine Arlésienne, werken uit de Franse periode, uit Parijs, Arles, St. Remy en Auvers.

In de jaren tot 1912 wordt veel Haagse School verworven, maar ook Millet en Jongkind en 17de-eeuwse schilderijen van Willem van de Velde de Jonge en Avercamp. In 1910 schildert Floris Verster een portret van mevrouw Kröller, zij heeft er vele zittingen voor over. Een waardig, ernstig portret, warm van toon, donker, welhaast somber van kleur, maar zeker gelijkend

Mevrouw Kröller was zelfbewust, doelgericht, dynamisch, maar gereserveerd en bescheiden. Zij was een sterke persoonlijkheid, geneigd tot luisteren, bereid advies te aanvaarden, maar onafhankelijk van oordeel en autoriteit ten overstaan van eigen ideeën en wensen, met ruimte van visie en kwaliteitsgevoel. Haar collectie is haar portret, daarin toont zij een markant gezicht, met beweeglijke gelaatstreken en subtiele wisselingen van uitdrukking, tegelijk realistisch en ideëel van blik.

In 1911 verschijnt het eerste werk van Van der Leek in de collectie, de Huzaren, nog naturalistisch van opvatting, verwant aan het Amsterdamse impressionisme van Breitner, maar met eigenzinnigheden die het meteen al tot een wat vreemde verschijning tussen het andere werk maken. Bremmer had Van der Leek in 1911 leren kennen en ondersteunde hem vanaf 1912, hetgeen mogelijk maakte dat Van der Leek in dat jaar trouwde. Later ontstond een jarenlange overeenkomst met mevrouw Kröller en in de jaren tijdens de Eerste Wereldoorlog was Van der Leek bovendien vast verbonden aan de afdeling gebouwen van de firma Muller & Go., vooral om mevrouw Kröller kleur-adviezen te geven. Veel later werd de ondersteuning weer door Bremmer overgenomen en doorgezet tot na de Tweede Wereldoorlog. Het verklaart waarom het museum over zoveel werk van Van der Leek beschikt: schilderijen, gouaches, tekeningen, ontwerpen, objecten, alles tezamen ruim vierhonderd stuks. Te veel eigenlijk. De geringe nationale en internationale spreiding van het werk heeft de bekendheid en de waardering ervan belemmerd

Het jaar 1912 behoort tot de grote jaren voor de collectie wat betreft de verwerving, een droomjaar voor iedere verzamelaar. Al was het maar omdat een grote groep schilderijen van Van Gogh werd aangekocht, alle

meesterwerken: vele topwerken uit de Franse periode en enige vroege tekeningen. Daarmee was de kern van het Van Gogh-bezit gevormd, het hart aan de verzameling gegeven.

Op 13 en 14 april 1912 waren mevrouw Kröller en Bremmer samen in Parijs om aankopen te doen. Ze gingen om de Berceuse van Van Gogh te vinden en konden die inderdaad verwerven. Uit vele Van Goghs werd daarna gekozen voor het Stilleven met appels, het Portret van een acteur, Het ravijn les Peyroulets, de Olijfgaard en het korenveld met maaier en zon. Het was een voortdurend vergelijken en afwegen. Van Gogh was hoog ingezet in de collectie, dat bleef maatstaf en het aanbod was toen nog zodanig dat men kieskeurig kon zijn. Gedurende diezelfde dagen, in feite één dag, werden ook die havengezichten van Seurat en Signac verworven, die mevrouw Kröller brachten tot een afweging van eigenschappen: de poëtische fijnheid van Seurat tegenover de meer nuchtere constructie bij Signac, die ook voor latere neo-impressionistische aanwinsten bepalend zal zijn geweest. Wondere dagen, er werd in totaal voor ongeveer 60.000 gulden gekocht, een groot bedrag voor die tijd.

In 1911 was de idee ontstaan van een kunsthistorisch geordende verzameling in een museum dat voor de gemeenschap zou zijn. In 1912 volgde die vlag van grootse aankopen. In 1913 werd duidelijk tot welke grenzen mevrouw Kröller wenste te gaan en hoe snel haar inzicht groeide. Er werd een tweede Seurat gekocht en nog een Van Gogh uit Arles, het Stilleven met tekenplank, maar ook het kapitale, zeer zeldzame schilderij van Baldung Grien, Venus en Amor. Daarmee kreeg de kleine groep oude kunst een middelpunt. Anderzijds werd in 1913 het eerste schilderij van Mondriaan verworven en ook het eerste werk van Juan Gris. Bremmer zal er in beide gevallen toe hebben geadviseerd. In het geval van Mondriaan ontstond spoedig een vaste relatie, een financiële overeenkomst die hem tot steun was in de moeilijke jaren tijdens de Eerste Wereldoorlog, toen hij door de omstandigheden niet terug kon naar Parijs en hij in zijn werk verwickeld was in het geboorteprocess van zijn definitieve neo-plastische stijl. Hij werkte toen uiterst langzaam, produceerde weinig, maar wat ontstond was principieel, ieder werk een stap in een ontwikkeling. Tussen 1913 en 1920 verwierf mevrouw Kröller negen belangrijke schilderijen uit die formatieve periode van Mondriaan, met als centrum de laatste monumentale versie van het zogeheten Pier and Ocean-thema, de Compositie in zwart en wit.

Daar lag echter voor mevrouw Kröller een grens. Mondriaans werk tot 1920 kon zij volgen en respecteren als een worsteling om de werkelijkheid te zuiveren, te objectiveren, te abstraheren. Het neo-plasticisme van na 1920, alleen horizontale en verticale zwarte lijnen en primaire kleuren, wees zij ten slotte af als decoratief en niet meer verbonden met de natuur. Toch heeft zij nog twee werken in die trant verworven, maar ze werden niet opgenomen in de formele overdracht aan het Rijk. Het enige schilderij van na 1920 dat het museum nu bezit, de Compositie in rood, geel en blauw, werd in 1973 geschonken door Jhr. Mr. H. J. J. de Jonge van Ellemeet, die het schilderij in de jaren dertig via de architect J. P. Oud had verkregen.

In 1917 en 1918, als de Stijl-ideeën rondgaan, gepropageerd door Theo van Doesburg, waarschuwt mevrouw Kröller Van der Leck dat hij niet te veel in het vaarwater van Mondriaan moet komen. Mondriaan en Van der Leck hadden elkaar in 1916 in het Gooi, waar beiden toen woonden, leren kennen. Beiden waren vertegenwoordigd in mevrouw Kröllers collectie en ze wisten dat van elkaar. Mondriaan zag bij Van der Leck de mogelijkheden van vlakke, primaire kleur in losse vormen tegen een wit fond, Van der Leck zag bij Mondriaan een ritmisch-geometrische abstrahering van de werkelijkheid, die leidde tot grotere distantie van het onderwerp. Even ging Van der Leck geheel abstract werken, maar al in 1918, met het schilderij Ruiter, keerde hij manifest en definitief terug naar de abstrahering van herkenbaar blijvende werkelijkheid. Mevrouw Kröller heeft deze processen, die later internationaal van grote betekenis zouden blijken, van nabij gevolgd en naar eigen inzicht van commentaar voorzien. Men kan het betreuren dat zij niet nog een stap verder is gegaan; de wereld van het constructivisme zou zich in den brede voor haar hebben kunnen openen. Men kan ook gelukkig zijn met de harmonie van het bereikte.

In 1914 wordt het nu misschien wel meest populaire werk van Van Gogh, het Caféterras bij avond, verworven en ook de Cypressen met twee vrouwenfiguren. Tezelfder tijd ook de kleine maar door alle jaren zeer geliefde Kat van Van der Leck; in 1915 de Schildersboot van Monet en een mooi landschap van Sisley. In 1916 twee hoofdwerken van Van der Leck, De storm en Havenarbeid, twee werken die duidelijk maken wat hij zelf had bereikt juist voor hij in aanraking kwam met Mondriaan en de andere kunstenaars van De Stijl. In 1916 werd ook het eerste werk van Charley Toorop aangekocht, het eerste van Odilon Redon en de eerste en enige Van Doesburg, de Geometrische compositie.

Het lijkt veel en mooi en belangrijk en dan is 1917 opnieuw een ongewoon rijk jaar vol contrasten: de eerder genoemde Compositie in zwart en wit van Mondriaan werd verworven en de twee Geometrische composities van Van der Leck. Deze waren gebaseerd op zijn thema van bijna tien jaar eerder, Het uitgaan van de fabriek;

maar op dit moment van zijn ontwikkeling, mede onder invloed van Mondriaan, voorbij de werkelijkheid geabstraheerd. Van Van Gogh kwamen de Bloeiende boomgaard omgeven door cypressen, het Stilleven met aardappelen in gele bak, en Avond in het park van het St Paul hospitaal. Daarbij de merkwaardige, bijna expressionistische Hond van Monticelli, een schilder die door Van Gogh werd bewonderd, en dan als een schok de Kaartspelende soldaten van Fernand Léger, verworven in het jaar van ontstaan, een hoofdwerk in de ontwikkeling van het kubisme en in het oeuvre van Léger. Een daad, deze aankoop zo vroeg. Treffender nog als men constateert dat terzelfder tijd een kleine Piëta van Gerard David en een kleine Aanbidding der koningen uit de school van Giovanni di Paolo werden verworven. Wonderlijke contrasten, schijnbare inconsequentie, ofwel plotseling inzicht en snelle besluitvaardigheid, het zijn overwegingen bij die ongedachte ontmoetingen tussen oud en nieuw.

In 1918 werken van Jan Toorop en Thorn Prikker en weer Van Gogh: het Souvenir de Mauve en de Zaaier. In 1919 het Zelfportret van Van Gogh, de prentenliefhebber van Jan Toorop, de Ruiter van Van der Leek en de Clown van Renoir. In 1920 het Naakt van Breitner, een eerste stilleven van Braque, werk van Verster en natuurlijk als in alle jaren Van Gogh: de prachtige Hooimijten in de Provence, de Jardin du Poète in Arles, de Hospitaaltuin in St. Remy en vele vroege Brabantse schilderijen. Veel van Jan Sluijters ook in deze jaren. Dan volgt in 1921 weer een van de grote jaren: 1907, 1912, 1917 en nu 1921, weer een jaar van grote verscheidenheid in de aankopen, waarbij in alle categorieën voor de collectie definitief vormgevende aanwinsten werden geboekt.

Er konden drie schilderijen van James Ensor worden verworven, maar ook Het transport van de koloniale van Isaïc Israël, een traditioneel spektakelstuk. De vertegenwoordiging van het kubisme werd spectaculair versterkt: een stilleven uit 1917 van Braque, de wondermooie, verstilde Viool van Picasso en ook diens Gitaar uit 1919, twee kleine maar goede schilderijen van Léger en dan elf schilderijen van Juan Gris in een jaar: mooi vroeg werk uit 1911 en 1912 en een reeks latere werken, waarbij een zeldzame collage, streng gekozen, representatief, tezamen een vertegenwoordiging als nergens anders. Tegelijkertijd en wel zeker even gemotiveerd, werden het Portret van een man van Tintoretto en het kapitale schilderij Venus met Amor als honingdief van Lucas Cranach de Oude verworven.

Gris veel en goed; Picasso, Léger en Braque ongewoon goed, maar beperkt. Het lijkt een wat onevenwichtige keuze uit het kubisme en het lijkt bovendien of mevrouw Kröller en Bremmer via de kunsthandelaar Rosenberg werden afgeleid naar de kleine meesters in dit genre, die naar verhouding royaal zijn vertegenwoordigd, figuren als Valmier, Blanchard, Severini, Metzinger en Herbin, matige terzijdes naast de grote voorbeelden.

1922 bracht de Chahut van Seurat, meteen een lievelingsschilderij van mevrouw Kröller. En dit is dan ook het moment om te vermelden dat Bremmer wat betreft Seurat voor één keer slecht advies gaf. Mevrouw Kröller had de Grande Jatte, wel het hoofdwerk van Seurat, nu in het Art Institute in Chicago, kunnen verwerven, maar Bremmer achtte een prijs van tienduizend gulden te hoog en de koop ging niet door.

Opdracht 2:

De zaken gingen goed voor de firma Muller & Co. Er was veel geld en de prijzen van kunst waren naar verhouding niet te verwaarlozen, maar ook niet ongewoon hoog. Mevrouw Kröller kon dan ook naar hartelust kunst kopen.

1. Naar welke kunst ging haar voorkeur uit? Motiveer je antwoord.

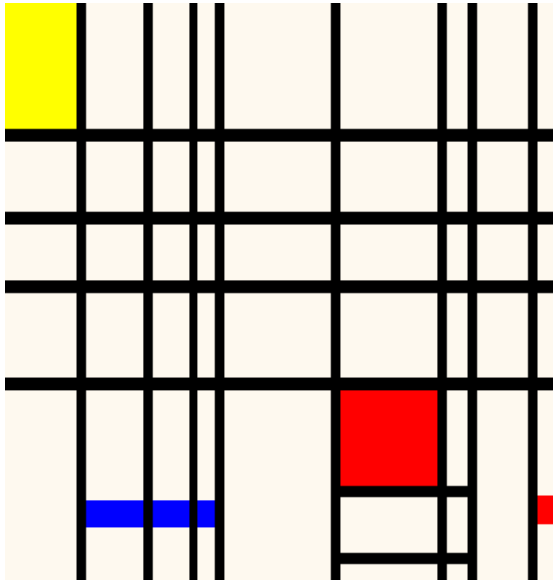
Mevrouw Kröller kocht vooral kunst, waarvan de waarde al bewezen was. Zij liep hiermee dan ook geen enkel financieel risico.

2. Ben je het eens met de bovenstaande uitspraak? Geef je mening en motiveer je antwoord.
3. Mevrouw Kröller kocht niet alleen kunst, maar ondersteunde ook kunstenaars financieel. Geef hiervan twee voorbeelden.

Ondanks deze financiële ondersteuning respecteerde zij de vrijheid van de kunstenaar.

4. Ben je het eens met de bovenstaande uitspraak? Geef je mening en motiveer je antwoord.
5. Onbedoeld kon de ondersteuning ook in het nadeel van de kunstenaar werken. Geef hiervan een duidelijk voorbeeld.
6. Zou Mevrouw Kröller het onderstaande schilderij van Piet Mondriaan aangekocht hebben? Geef je mening en motiveer je antwoord.

7. In 1911 was de idee ontstaan van een verzameling in een museum dat voor de gemeenschap zou zijn.
Welke gevolg had dit voor de wijze van aankopen?



Opdracht 4. Kua Moderne Tijd Sergei Eisenstein

Opdracht 1: Lees de tekst

Sergei Eisenstein (1898-1948)



Sergei Michailowitsch Eisenstein werd geboren in 1898 in Riga. Hij studeerde aan het Ingenieur Instituut in Petersburg en trad vervolgens in het Rode Leger. Aan de Militaire Academie in Moskou kreeg hij de gelegenheid Japans te leren, maar al snel vond hij zijn belangstelling vooral in theater en film. In het seizoen 1920-1921 begon hij als decorontwerper bij het Eerste Arbeiderstheater Proletkult in Moskou. In 1922 werd hij als docent aangesteld aan het door Wsewolod Meyerhold geleide Staatsinstituut voor Regie en was vanaf die tijd tevens als filmregisseur werkzaam. Van de films die hij regisseerde zijn:

- Staking (1924),
- Pantserkruiser Potemkin (1925),
- Oktober (1927-28),
- Het Oude en het Nieuwe (1929) en de beide delen van
- Iwan de Verschrikkelijke (1945)

bijzonder bekend geworden.

Enkele projecten die hij in de USA en Mexico is begonnen zijn onvoltooid gebleven. Eisensteins artistieke bezigheden zijn van meet af aan met een theoretische uiteenzetting over kwesties betreffende de filmkunst verbonden geweest. Naast zijn docentschap aan het Staatsinstituut voor Film in Moskou schreef hij een groot aantal artikelen en een reeks fundamentele filmtheoretische werken. Hij stierf in 1948 in Moskou.'

Pantserkruiser Potemkin (1925)



PANTSERKRUISER POTEMKIN is in alle opzichten een product van zijn tijd en omgeving. De film was bedoeld als een ode aan de (mislukte) revolutie van 1905 en een pamflet voor de socialistische maatschappij. Het leven in die tijd was hectisch en vol veranderingen. Eisenstein is daarvan een schoolvoorbeeld. Als kind was welgestelde ouders die hun heil zochten in het buitenland, sloot hij zich aan als civiel ingenieur bij het Rode Leger. Al snel belandde hij via het maken van affiches in 1920 bij het revolutionaire theater Protokult. Dit theater onder leiding van Meyerhold bracht anti-bourgeoisie, non-verbale en niet-verhalende stukken uit.

Het geloof in de maakbaarheid van de mens was enorm. De intellectuele bovenlaag, met de groep Meyerhold voorop, wilde de mens hervormen: alle bourgeoisie-gedachten afbreken en uit die puinhopen een nieuw mens opbouwen die aan de fundamenteën zou staan van de communistische heilstaat waarin ieder produceert en neemt naar behoefte. Theater was daarin een belangrijk middel. Eisenstein experimenteerde veel met combinaties van audiovisuele middelen om zo te kunnen onderzoeken welke reacties die zouden veroorzaken bij het publiek. Eisenstein merkte snel dat theater niet geschikt was voor zijn experimenten en kreeg de kans over te schakelen op film. Film was weer een nieuw middel waaraan veel geloof werd gehecht. De socialistische leiding zag het als een effectief middel grote massa's te kunnen bereiken en mee te voeren in de vaart der volkeren. Eisenstein zei hierover, een link leggend naar theater: "Het is absurd een houten ploeg te perfectioneren; bestel een tractor."

PANTSERKRUISER POTEMKIN is Eisensteins tweede film en past helemaal in het hierboven geschetste beeld. Door gebruik van montage en een uitgekiende dosering van dramatische expressie dompelt Eisenstein de toeschouwer onder in een golf van onrecht en strijd ontladend in een emotioneel gevoel van bevrijding. Ook nu nog zal menig gevoelige ziel regelmatig naar de doos met Kleenex moeten grijpen en eenmaal uitgeuild de barricades op willen stormen.

Eisenstein laat de slachting op de trappen van Odessa veel langer duren dan in werkelijkheid het geval zou zijn geweest. De trage reactie van de moeder op het dood schieten van haar kind is hier een voorbeeld van. Door haar ontsteltenis te rekken, vergroot hij de psychologische impact op de toeschouwer. Hij geeft de toeschouwer zo de kans de omvang van de verschrikking tot zich door te laten dringen.

De vormgeving is heel bewust afgestemd op het bedoelde effect. Eisenstein fotografeert de soldaten van de garde zonder gezicht, met stampende laarzen en zonder twijfel. De geometrie van samengestelde lijnen van de trappen, de geweren en de uniformen benadrukt de koele meedogenloosheid van de garde. De vluchtende massa daarentegen, is chaotisch en kent angstige gezichten: zij is identificeerbaar.

De trappenscène is een beroemd voorbeeld van hoe Eisenstein de beginselen van de montage in praktijk brengt. Eisenstein ontwikkelt een systeem van achter elkaar plaatsen van elementen die steeds met elkaar in conflict zijn. Hij noemt ze "attracties". Een aaneenschakeling van attracties, de montage ervan, vormt dan een film, waarin het "schokken" van de toeschouwer het belangrijkste doel is. De conflicten zijn in "Pantserkruiser Potemkin" zowel in vorm als in inhoud te vinden: een conflict tussen de massa's, maar ook tussen de camerastandpunten, tussen statische en bewegende camera's en tussen langzame en versnelde opnamen. In de Trappenscène komen de hierboven vermelde conflicten terug.

Doordat Eisenstein gebruik maakt van zijn theorie dat de kijker kort op elkaar volgende shots niet sequentieel maar als een beeldend geheel interpreteert, is hij in staat met snel gemonteerde beelden een 'hele' beweging te insinueren zonder het geheel te tonen. Hierdoor ontstond een film, verbeeldend in beide betekenissen van het woord en met een immens psychologisch effect. Met PANTSERKRUISER POTEMKIN gaf Eisenstein het bewijs van de kracht van montage en maakte daarmee één van de invloedrijkste werken in de geschiedenis van de film.

Opdracht 2: maak de onderstaande vragen

1. PANTSERKRUISER POTEMKIN is in alle opzichten een produkt van zijn tijd en omgeving. Leg dit uit.
2. Het geloof in de maakbaarheid van de mens was enorm. Welke mens wilde men "maken"?
3. Eisenstein: "Het is absurd een houten ploeg te perfectioneren; bestel een tractor." Leg uit wat hij hiermee bedoelde.

Eisenstein laat de slachting op de trappen van Odessa veel langer duren dan in werkelijkheid het geval zou zijn geweest.

4. Hoe doet hij dit? En waarom doet hij dit?

Ook de vormgeving is heel bewust afgestemd op het bereiken van effecten bij de toeschouwer.

5. Op welke wijze doet hij dit? Geef meer dan een antwoord. Waarom doet hij dit?
6. Leg naar aanleiding van de vorige vraag de vormgeving uit van dit filmfragment.
7. Leg uit wat Eisenstein bedoelt met "attracties"