



Expressief Groningen

Met de Franse slag of Duitse Gründlichkeit?

**De kunstenaars van Kunstkring De Ploeg
tegenover Henri Matisse en Ernst Ludwig
Kirchner**

**Nienke Knotter – 3474216 – Januari 2015 – Thesis MA Kunstgeschiedenis: Moderne en
Hedendaagse Kunst**

Begeleider: Hestia Bavelaar

Tweede lezer: Sandra Kisters

Inhoud

Inleiding	4
Hoofdstuk 1 – Expressionisme	7
<i>Abstraktion und Einfühlung</i>	7
Expressionisme in Frankrijk	8
Fauvisme	8
Expressionisme in Frankrijk	9
Die Brücke	10
Expressionisme in Nederland	11
Hoofdstuk 2 – Henri Matisse (1869-1954)	13
Vijf periodes	13
Vlakverdeling	16
Compositie en expressie	17
Goochelen met kleur	19
Dans en muziek	20
Hoofdstuk 3 – Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)	23
Zes hoogtepunten	23
De straat op twee manieren	24
Kleurtheorie	26
Hoge toppen, diepe dalen: Zwitserland	27
Boeren en bergen	28
Hiëroglfen	29
Kleur, vlakverdeling en de gekleurde omtrek	30
<i>Mädchen met kind</i> , 1925	31
Hoofdstuk 4 – De kunstenaars van De Ploeg	33
Kunstklimaat in Groningen	33
Groninger Kunstkring De Ploeg	34
Groninger expressionisme	36
Technieken en thema's	37
Jan Wiegers (1893-1959)	39
Zwitserland	39
Aantrekkingskracht en verschillen	40

Groningen	41
Groninger landschap	42
Portretten	43
Naakten	45
Jan Altink (1885-1971)	47
Groninger landschap	48
Eindeloze wegen	49
Portret	51
Johan Dijkstra (1896-1978)	55
De jaren van experimenteren	55
‘De wilde jaren’	57
Platteland, stad en portret	58
Hoofdstuk 5 – Vergelijkingen	62
Jan Wiegers – <i>Landschap met rode bomen</i> , 1922	62
Jan Altink – <i>Fietsers langs het Boterdiep</i> , 1925	65
Johan Dijkstra – <i>Tuin met zonnebloemen</i> , 1923-1924 en <i>Paterswoldse meer</i> , ca. 1928	68
Conclusie	72
Literatuurlijst	74
Afbeeldingenlijst	78

Inleiding

Nergens is de geest armer dan hier in dit rijke, zatte land. De burgers en boeren zijn dikdoorvoed en eigenwijs en ontberen de kunst niet, die hen zou opschrikken uit hun domme slaap. De wanden van de sombere reuzenwoningen zijn groot en kaal en grijzen als oogen zonder licht. De mensch is hier koud van binnen, tenminste schijnbaar. Maar de natuur is vervuld van geheime krachten, levensdrift is overal, die doet de aard in den zomer golven van vruchtbaarheid, oerkrachten sluimeren in het volk – ook picturale energie.¹

In 1931 gaf de Groningse kunstenaar Johan Dijkstra de bovenstaande typering van de provincie Groningen. Het is moeilijk voor te stellen dat amper tien jaar daarvoor in datzelfde ‘rijke, zatte land’ een kunststroming tot stand kwam, die in de jaren twintig vorm gaf aan het werk van een aantal leden van de Groningse kunstenaarsvereniging De Ploeg. Deze vereniging werd in 1918 opgericht als reactie op het heersende tentoonstellingsbeleid in de stad Groningen, waar de oudere garde kunstenaars, met name gericht op de negentiende eeuw, de overhand had. Er was weinig ruimte voor de vernieuwing waar een deel van de jongeren naar verlangde.

Maar stond de kunst in de Noord-Nederlandse provinciestad dan echt zo stil? In de Europese kunst van de eerste decennia van de twintigste eeuw was er veel gaande en ontwikkelden zich overal nieuwe kunststromingen. Ook in buurland Duitsland zaten kunstenaars niet stil en deden zich diverse vernieuwingen voor in de vorm van bijvoorbeeld de oprichting van expressionistische kunstenaarsverenigingen als Die Brücke en Der Blaue Reiter. Beide groepen werden al halverwege de jaren tien opgeheven, maar het Duitse expressionisme dat zij voorstonden, heeft nog grote nawerking gehad. Een bewering die in veel literatuur over De Ploeg te vinden is, is dat de expressionistische kunst van de kunstkring, die zijn hoogtijdagen tussen 1923 en 1927 kende, veel invloed heeft gekend van de Duitse kunst. Belangrijkste reden die hier vaak voor wordt aangedragen, is de vriendschappelijke band die Jan Wieggers (1893-1959), één van de bekendste expressionistische kunstenaars van De Ploeg, vanaf 1920 onderhield met, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), ooit invloedrijk lid van het toen al niet meer bestaande Die Brücke. De twee kunstenaars ontmoetten elkaar in de Zwitserse Alpen waar zij beiden wegens gezondheidsredenen rond het dorp Davos verbleven. Daarnaast hebben de nabij de Duitse grens bevindende ligging van de stad Groningen en het, voor wie zich er niet in verdiept, overeenkomende voorkomen van de Groningse en Duitse expressionistische kunst aan de vorming van deze veronderstellingen meegewerkt.

Wie echter naar de situatie in de kunsten in het algemeen gaat kijken, zal merken dat het kunstklimaat in Nederland zich niet op Duitsland, maar grotendeels op Frankrijk richtte. Er zijn vooral in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw verschillende kunstenaars geweest die naar steden als Parijs afreisden om zich geheel onder te dompelen in het bruisende kunstleven van de Franse hoofdstad. De Duitse kunst werd met name na de Eerste Wereldoorlog in veel gevallen zelfs geweerd, omdat het te lelijk en te grof zou zijn. Waarom zou dit in een stad als Groningen anders zijn geweest? Schrijvers van wetenschappelijke teksten over De Ploeg

¹ Johan Dijkstra, in: P. Citroen (red.), *Palet. Een boek gewijd aan de hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst*, Amsterdam 1931, p. 32.

noemen de Franse invloed wel, maar gaan er vaak niet verder op in. Zij concentreren zich voornamelijk op wat het Duitse expressionisme zou hebben betekend voor het zogenaamde Groninger expressionisme van de kunstenaarsvereniging. Maar is de invloed van één kunstenaar op een andere kunstenaar genoeg om een gehele stroming in een bepaald hokje te duwen? Dit is de kwestie in deze thesis zal worden onderzocht.

Om een vergelijking te kunnen maken, zijn er vertegenwoordigers nodig. Binnen De Ploeg is er een vijftal leden geweest op wiens werk het expressionisme invloed heeft gehad. Hiervan zullen de drie belangrijkste worden behandeld, te weten Jan Wiegers, Jan Altink (1885-1971) en Johan Dijkstra (1896-1978). Hun werk wordt als van belang voor de Nederlandse kunstgeschiedenis geacht. Het Franse en het Duitse expressionisme zullen elk door één kunstenaar worden vertegenwoordigd. Voor Frankrijk zal dit Henri Matisse (1869-1954) zijn, om zijn leidende rol binnen onder andere het fauvisme uit het begin van de twintigste eeuw. Ernst Ludwig Kirchner zal deze taak voor het Duitse expressionisme op zich nemen, vanwege de contacten die bestonden tussen hem en de Nederlander Wiegers en de vermeende invloed die hij op de laatste zou hebben gehad.

Bij de zoektocht naar een antwoord zijn er verschillende bronnen uit eerste hand beschikbaar die een beeld kunnen schetsen van de werkwijze van de diverse betrokkenen. Ten eerste kan er veel worden opgemaakt over het leven en gedachtegoed van Kirchner uit het dagboek dat hij tussen 1919 en 1928 bijhield en de vele brieven die hij gedurende zijn leven aan verschillende mensen heeft geschreven. Daarnaast is er zowel tijdens zijn leven als na zijn dood een groot aantal artikelen verschenen over het leven en de kunstwerken van Kirchner. Bij de artikelen die bij leven zijn gepubliceerd, moet echter wel worden opgemerkt dat Kirchner zich graag bemoeide met hetgeen er over hem werd geschreven en er niet voor terugdeinsde om dingen in zijn eigen voordeel persoonlijk te herschrijven. Via zijn pseudoniem Louis de Marsalle beschreef hij zichzelf graag als pionier in de kunstwereld en ook de datering van zijn werk nam hij niet altijd even nauw zodat hij de eer zou kunnen opstrijken voor het als eerste toepassen van een bepaalde techniek of kunstvorm. Dit maakt dat bepaalde beweringen in zijn dagboek wellicht met een korrel zout genomen moeten worden. Hoewel minder, zijn er van Matisse ook dit soort bronnen bekend. Helaas was hij tot de jaren dertig veel minder gretig in het ventileren van zijn mening dan zijn Duitse tegenhanger, waardoor het bronnenarsenaal kleiner is.

Voor literatuur over De Ploeg zal het zogenaamde Ploegarchief dat het Groninger Museum digitaal via hun website aanbiedt de nodige informatie kunnen verschaffen. In dit archief bevindt zich veel van wat er sinds de oprichting van de kunstenaarsvereniging is gepubliceerd, zowel door de leden zelf als door anderen. Te denken valt aan bijvoorbeeld de statuten, maar ook krantenartikelen over door De Ploeg georganiseerde tentoonstellingen, en uitgaven van door Ploegleden geschreven teksten. Om een goed beeld te verkrijgen van het kunstmilieu aan het begin van de twintigste eeuw zal daarnaast gebruik worden gemaakt van teksten die de afgelopen jaren over het onderwerp verschenen zijn. De kunstwerken die de Franse, Duitse en Nederlandse expressionistische kunstenaars tijdens de relevante perioden hebben vervaardigd zijn tevens een belangrijke bron. Onder andere het Groninger Museum bezit een grote verzameling werken die tot het Groninger expressionisme worden gerekend.

Voordat er iets gezegd kan worden over verschillen en overeenkomsten tussen de drie deelonderwerpen is het van belang een beeld hebben van het expressionisme in Frankrijk, Duitsland en Nederland in het algemeen. Dit zal in het eerste hoofdstuk worden behandeld. Vervolgens zal in hoofdstuk twee het gedachtegoed van Henri Matisse aan bod komen, waarbij onder andere aandacht zal worden besteed aan zijn ideeën over expressie en welke rol kleur daarin heeft. In hoofdstuk drie is het de beurt aan Ernst Ludwig Kirchner. Ook hij had duidelijke ideeën over kleur, maar hechtte tevens veel waarde aan de vlakverdeling binnen een kunstwerk. Al deze elementen zullen besproken worden. Hoofdstuk vier is geheel gewijd aan de drie kunstenaars van De Ploeg die in dit onderzoek centraal staan, Jan Wiegers, Jan Altink en Johan Dijkstra. Voordat er in zal worden gegaan op hun werk zal een korte schets worden gegeven van het kunstleven in Groningen, en de oprichting en doelstellingen van De Ploeg. In het vijfde en laatste hoofdstuk zullen drie schilderijen van de genoemde expressionistische Ploegleden (van elke kunstenaar één) vergeleken worden met de ideeën geformuleerd door Matisse en Kirchner, waarbij ook hun kunstwerken de ruimte zullen krijgen. Aan de hand van het voorgaande zal uiteindelijk de conclusie getrokken kunnen worden: Is het Groninger expressionisme werkelijk zo op het Duits expressionisme geënt als vaak wordt beweerd?

Hoofdstuk 1 – Expressionisme

Wat in theoretische zin tot het expressionisme gerekend moet worden, is door de jaren heen een moeilijke opgave gebleken. Wat wel vaststaat is dat de oorsprong van het hedendaagse expressiebegrip in de negentiende eeuw ligt. In deze periode stapte men over van de nabootsingstechniek naar de expressietheorie. Er zijn twee thema's die steeds terugkeren in de theorievorming: Het belang van intuïtie voor de creativiteit en de spontane reactie op het werk door de beschouwer.² Originaliteit, spontaniteit, verbeelding, intuïtie en authenticiteit worden belangrijke begrippen, die men vooral zag uitgewerkt in het werk van zogenaamde primitieven.³ Iemand die grote invloed heeft uitgeoefend binnen de ideeën over het primitivisme is de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Worringer (1881-1965).

Abstraktion und Einfühlung

Worringer schreef in 1908 *Abstraktion und Einfühlung*, een essay waarin hij uitgebreid inging op primitieve kunst en de herkomst ervan door een onderscheid te maken tussen empathie (naturalisme) en abstractie (geometrie). Het eerst werd gezien als een kenmerk van de kunst van de beschaafde mens, het tweede behoorde tot de zogenaamde primitieven. Hij kwam tot deze twee vormen door de ideeën van de kunsthistoricus Alois Riegl (1858-1905) en de psycholoog Theodor Lipps (1851-1914) met elkaar te verbinden. In de theorie van empathie van Theodor Lipps is niet schoonheid langer het beginpunt van onderzoek, maar start men bij het beschouwende subject. Dit beschouwende subject leeft zich in in het waar te nemen object. Esthetisch genot is volgens Lipps geobjectiveerd zelfgenot. Men vindt voldoening in de schoonheid van het natuurlijke.⁴ Alois Riegl pleit echter voor aandacht voor andere kunstvormen waarbij niet het natuurlijke, maar de geometrie voorop staat. De stijkenmerken uit eerdere tijden en van verschillende volkeren zijn geen gevolg van onkunde, maar het nastreven van andere doelen. Dit streven noemt hij 'Kunstwollen'.⁵

Door middel van zijn essay wilde Worringer aantonen dat niet empathie, maar abstractie de basis van de kunst vormt. In het geval van de primitieve mens blijft abstractie volgens hem echter de dominante tendens, bij beschaafde volken heeft abstractie langzaam plaats moeten maken voor empathie. Terwijl de drang naar empathie voortkomt uit een goede band tussen de mens en de buitenwereld, is de drang naar abstractie een gevolg van grote innerlijke onrust, die wordt ingegeven door diezelfde buitenwereld.⁶ In de vaak geometrische vormen van het abstracte zou de primitieve mens een rustpunt vinden als tegenhanger voor de vele indrukken uit de wereld om hen heen en bij hen dezelfde geluksgevoelens kunnen oproepen als natuurlijke schoonheid in beschaafde kringen.⁷

² A. Martis (red.) en M. Rijnders, *Expressionisme en primitivisme in de beeldende kunst van de twintigste eeuw*, Heerlen 1998, p. 49.

³ Martis (red.) en M. Rijnders, *Expressionisme* 1998 (zie noot 2), p. 11.

⁴ W. Worringer, 'De abstractie en het inleven', in: Worringer, W., *Esthetica en kunst. Een bijdrage tot de stijlpsychologie*, Utrecht/Antwerpen 1965, p. 31.

⁵ Worringer, 'De abstractie en het inleven' 1965 (zie noot 4), p. 36.

⁶ Worringer, 'De abstractie en het inleven' 1965 (zie noot 4), p. 42.

⁷ Worringer, 'De abstractie en het inleven' 1965 (zie noot 4), pp. 43-44.

De opvatting van het primitivisme zoals beschreven door Wilhelm Worringer is van invloed geweest op het expressionisme in Frankrijk en Duitsland. Als algemeen beginpunt van het expressionisme in Europa wordt vaak het jaartal 1905 genoemd. Dit is het moment waarop stromingen als het fauvisme in Frankrijk en kunstenaarsgroepen als Die Brücke in Duitsland zich in de kijker beginnen te spelen door hun zoektocht naar een verband tussen vorm en gevoel.⁸

Expressionisme in Frankrijk

De Franse politiek aan het begin van de twintigste eeuw was zeer nationalistisch ingesteld. Het land was verdeeld in voorstanders van de monarchie, en republikeinen. Kunst had voor beide groepen een speciale plek doordat zij aan cultureel erfgoed een bepaalde waarde toegeschreven. De eerste partij gaf de voorkeur aan de *grande tradition* (werken van (Franse) kunstenaars die werden beïnvloed door de klassieke kunst, zoals Nicolas Poussin), terwijl de republikeinen juist een claim legde op het impressionisme.⁹ Het Franse expressionisme bracht deze twee tradities samen in één schilderij in een stijl die tegenwoordig beter bekend staat als het fauvisme.

Fauvisme

De term 'fauvisme' werd voor het eerst gebruikt op de Salon d'Automne van 1905 voor het werk van een groep kunstenaars die zich vooral onderscheidde van de andere deelnemers door hun heldere kleurenpalet dat niet



Afb. 1. Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905.

per se naar de natuur was en heftige penseelgebruik. De eerste tekenen waren echter al vóór 1900 waarneembaar toen de kunstenaars Henri Matisse (1869-1954) en Albert Marquet (1875-1947) in 1898 gebruik gingen maken van pure kleuren in plaats van mengvormen. Dit werk was in 1901 voor het eerst te zien op de Salon des Indépendants in Parijs.¹⁰ De term zou zijn ontstaan toen de kunstcriticus Louis Vauxcelles (1870-1943) op de Salon van 1905 een klassieke buste tussen het kleurige werk van de fauvisten zag staan en het beeld 'Donatello au milieu des Fauves' (Donatello tussen de wilde beesten) noemde.¹¹ Op deze Salon was onder andere *Femme au chapeau* (1905) van Henri Matisse te zien (afbeelding 1). De kunstenaars zagen zichzelf als individuen, maar de (geschokte) reactie van het publiek op wat er op de toonstelling getoond werd, heeft het fauvisme tot een beweging gemaakt.¹²

⁸ P. Boyens en J. Boyens, *Expressionisme in Nederland 1910-1930*, Zwolle 1994, p. 109.

⁹ J.D. Herbert, *Fauve Painting. The Making of Cultural Politics*, New Haven/Londen 1992, p. 9.

¹⁰ G. Duthuit, *The fauvist painters*, New York 1950, p. 23.

¹¹ S. Guilbaut (red.), *Chatting with Henri Matisse. The Lost 1941 Interview*, Los Angeles 2013, p. 71.

¹² J. Elderfield, *The "Wild Beasts". Fauvism and Its Affinities*, New York/Toronto 1976, p. 43.

De fauvistische kunstenaars zochten door middel van hun intuïtie naar zuivere expressie. Dit voerde hen terug naar de primitieve kunst. Door verzamelingen in musea en tentoonstellingen waren zij rond 1905 al vertrouwd met Europese volkskunst en allerlei soorten exotische kunst uit onder meer India, Indonesië en het Verre Oosten. Hier ontdekte zij ook de Afrikaanse beeldhouwkunst, al zijn er weinig voorbeelden bekend van rechtstreekse formele invloeden. Het beeldhouwwerk van de Franse kunstenaar Paul Gauguin (1848-1903) en de vereenvoudiging en vervorming die in het expressionisme gemeengoed was, heeft op dit gebied meer invloed op hen gehad.¹³

In hun schilderkunst combineerden het fauvisme de thema's en compositionele principes van de *grande tradition* met de technische middelen van het impressionisme en het neo-impressionisme. Op deze manier voegden zij twee tradities samen. De kunstenaars gaven geen voorkeur aan óf traditie óf vernieuwing; aan beiden werden veranderingen aangebracht om hen binnen de moderne samenleving te laten passen.¹⁴ Het fauvisme was geen lang leven beschoren. In 1907 ging één van de belangrijkste beoefenaars, Henri Matisse, zijn eigen weg, wat het einde van de stijl betekende. De fauvistische jaren zijn echter een belangrijke voorbode geweest voor de periode daarna, waarin Matisse de belangrijkste tekst uit zijn artistieke carrière zou schrijven en daarmee anderen zou beïnvloeden: *Notes d'un peintre*. Hierop zal in het hoofdstuk gewijd aan Henri Matisse dieper worden ingegaan.

Het formele aspect van de beeldende kunst heeft binnen het expressionisme in Frankrijk altijd voorop gestaan. Na het fauvisme bewoog de stijl in dit land zich qua vorm steeds meer in de richting van abstractie. Hiermee verdwenen langzamerhand de lyrische kenmerken die met het fauvisme aan het begin van de twintigste eeuw nog te vinden waren grotendeels uit het Franse expressionisme.

Expressionisme in Duitsland

De periode van het expressionisme in Duitsland in de eerste decennia van de twintigste eeuw werd gekenmerkt door een drukkend gevoel van angst, dat deels was veroorzaakt door keizer Wilhelm II die tot 1914 de touwtjes stevig in handen had gehad en deels te maken had met de mislukkingen op het slagveld na 1914. Men was bang dat de frisse wind waar zo op gehoopt werd na het strenge beleid van Wilhelm II niet zou gaan waaien.¹⁵ Ondanks (of misschien wel dankzij) hun angst en de tegenslagen waar men mee te kampen had, gingen de beoefenaars van het Duitse expressionisme er van uit dat voor vernieuwing altijd eerst verval nodig was en uit de vernietiging van het een de creatie van het ander voortkwam.¹⁶

Dit leidde tot een uitwerking die verwant was aan het door Wilhelm Worringer beschreven primitivisme. Veel Duitse kunstenaars zochten het primitieve op het platteland van hun geboortestreek, in het landschap, in de bewoners en de mythologie ervan. Door afstand te nemen van 'beschaving' zou de cultuur een

¹³ Martis (red.) en M. Rijnders, *Expressionisme* 1998 (zie noot 2), p. 60.

¹⁴ Herbert, *Fauve Painting* 1992 (zie noot 9), pp. 9-10.

¹⁵ D.E. Gordon, *Expressionism. Art and Idea*, New Haven/Londen 1987, p. 24.

¹⁶ Gordon, *Expressionism* 1987 (zie noot 15), p. 25.

nieuw leven ingeblazen kunnen worden.¹⁷ Kunst die de plaatselijke bevolking in deze streken maakten, werd een belangrijk voorbeeld voor hun eigen werk. Maar inspiratie kwam ook van buiten de grenzen van het eigen land, met name uit Afrika en Azië. Kunstenaars bestudeerden in volkenkundige musea vaak vooral houtsnijwerk en ander soortige beelden. Kenmerken werden vervolgens toegepast in eigen schilderijen, beeldhouwwerken en andere kunstvormen.

Die Brücke

In het werk van de kunstenaars van de Duitse kunstenaarsvereniging Die Brücke is het primitivisme veelvuldig terug te vinden. Die Brücke werd op 7 juni 1905 in Dresden opgericht door vier kunstenaars: Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner en Karl Schmidt-Rottluff. Hun samenkomst was een reactie op het gevoel van angst dat men in Duitsland ervaarde aan het begin van de twintigste eeuw en richtte zich met name op het ontbreken van eenheid dat door het leven in de stad zou bestaan. Het in 1902 door de Duitse socioloog en filosoof Georg Simmel (1858-1918) gepubliceerde essay *Die Großstädte und das Geistesleben* kan als belangrijke bron worden aangewezen. Volgens Simmel hadden grote metropolen (zoals Dresden) invloed op de mens door de constante stroom van impressies die men in deze steden te verwerken kreeg. Prikkels kwamen niet alleen van buitenaf, maar ook uit de persoon zelf. De instabiliteit, verandering, voortdurende beweging en fragmentatie die overheersen, zouden invloed hebben op het emotionele en mentale leven van de stadsbewoner en tot veranderingen in de menselijke eigenschappen leiden.¹⁸

De beste manier om zich te weren tegen de door Simmel beschreven stedelijke invloed op de mens was volgens de Brücke-kunstenaars door terug te keren naar de basis. In plaats van de regels die aan de academie golden toe te passen, namen de kunstenaars van die Brücke voor de vorm de primitieve kunst als bron. Daarnaast ondernamen zij tijdens de zomer tochtjes naar gebieden buiten de stad om te baden en de natuur tot zich te nemen. Het is echter veelzeggend dat de kunstenaars de rest van het jaar in de stad bleven wonen en de zomerplaatsen daarvandaan gemakkelijk te bereiken waren. Dit zou er op kunnen wijzen dat het primitivisme dat door de Brücke-leden werd gebezigd eerder gezien moet worden als bohémiengedrag dan dat zij de heersende cultuur geheel verworpen.¹⁹

Door zich in een groep te verenigen hoopten de leden van Die Brücke een front te kunnen vormen tegen de voorspelde fragmentatie. Ter bevordering van het gevoel van eenheid werkten zij in



Afb. 2. Ernst Ludwig Kirchner, *Strasse am Stadtpark Schöneberg*, 1912-1913.

¹⁷ Martis (red.) en M. Rijnders, *Expressionisme* 1998 (zie noot 2), pp. 62-64.

¹⁸ R. Heller (red.), *Brücke. The Birth of Expressionism in Dresden and Berlin. 1905-1913*, tent. cat. New York (Neue Galerie) 2009, p. 16.

¹⁹ Martis (red.) en M. Rijnders, *Expressionisme* 1998 (zie noot 2), p. 65.

een gemeenschappelijk atelier. Expressionisme was voor hen vooral een blik op het innerlijk van de kunstenaar, de zogenaamde 'Innere Klang', waarbij onderwerpen als liefde, extase, dood, angst, vertwijfeling, eenzaamheid en verbittering centraal stonden. Deze thema's kwamen terug in de verbeelding van stad- en straataferefen, maar ook naakten en menselijke paren waren gebruikelijke motieven. De stad (Dresden en Berlijn in het bijzonder) en zijn inwoners namen een speciale plaats in hun werk in (afbeelding 2 op pagina 10). Het wereldbeeld van voortdurende beweging en instabiliteit had in het werk van de Brücke-kunstenaars een drukkende sfeer tot gevolg, die als een voortdurende psychische belasting over de afbeeldingen lag.²⁰

De Franse kunst heeft binnen de Duitse kunst in het algemeen een bepalende invloed gehad. Teksten van onder andere Henri Matisse en André Derain (1880-1954) werden regelmatig ingezet om de anti-naturalistische vorm van hun werk te rechtvaardigen en uit te leggen. Door (gezamenlijke) exposities waren verschillende Duitse kunstenaars al bekend met het schilderwerk van de Fransen. De vertaling van *Notes d'un peintre* in het Duits in 1909 heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan de toegankelijkheid van het gedachtegoed van Matisse in Duitsland.²¹ In zijn dagboek heeft Ernst Ludwig Kirchner de verschillen tussen de Duitse en Franse schilderkunst besproken. Volgens hem zit het grootste verschil tussen de twee landen in de benadering van de kunst. Waar voor de Fransen de waarneming voorop staat, werken Duitse kunstenaars uit de verbeelding. Hierdoor is deze laatste groep voor de vorm afhankelijk van de eerste, omdat zij daar simpelweg beter in zijn. Dit verklaart ook mogelijke overeenkomsten.²²

Expressionisme in Nederland

Voor het expressionisme in Nederland zijn de contacten met het Parijse kunstleven aan het begin van de twintigste eeuw van groot belang geweest. Hoewel de schilderkunst van de Haagse School in deze periode nog steeds de voorkeur van de pers en het publiek kreeg, keek een kleine groep kunstenaars al verder, waarbij binnenlandse kunstenaars als Vincent van Gogh (1853-1890) en Jan Toorop (1858-1928) als de grote voorbeelden golden.

Na 1905 gaven het uit Frankrijk afkomstige neo-impressionisme en fauvisme in Nederland aanzet tot nieuwe stijlen. Vooral de laatste stijl heeft vóór 1910 een inspirerende uitwerking gehad in de vorm van de accentuering van zuivere kleur en de krachtige versobering van de tekening (afbeelding 3 op pagina 12). Er zijn echter ook verschillen. Terwijl bij de Fransen het geheel van het schilderij voorop stond (harmonie en structuur zijn het belangrijkste waardoor de uitdrukking het onderspit kan delven), richtten de Nederlandse kunstenaars zich in de eerste plaats op de expressie van een bepaalde inhoud of van de innerlijke ervaring.²³

²⁰ Boyens en Boyens, *Expressionisme* 1994 (zie noot 8), p. 167.

²¹ R.-C. Washton Long, *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1993, p. 4.

²² L. Grisebach (red.), *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Wicherach/Bern 1997, p. 74.

²³ Boyens en Boyens, *Expressionisme* 1994 (zie noot 8), p. 112.



Afb. 3. Jan Sluijters, *Maannacht*, 1912.

Franse stromingen uit het einde van de negentiende en begin twintigste eeuw mogen dan wel bekend zijn geweest onder een bepaalde groep Nederlandse kunstenaars, over wat zich in de actuele Duitse en Franse kunst van vóór 1911 afspeelde, wist men veel minder. Door groeiende contacten tussen kunstenaars uit de verschillende landen kwam hier rond 1910 verandering in en leken de Nederlandse kunstenaars mee te doen in de moderne kunst in Europa. Er zou tot 1914 geen sprake zijn van een uniforme stijl. Wel zijn er overeenkomsten te ontdekken tussen kunstenaars die in dezelfde stad werkzaam waren, zoals Amsterdam, Domburg of de Nederlandse kunstenaars in Parijs.²⁴

Hoewel de Franse kunst voor lange tijd als de grootste inspiratiebron werd ervaren, groeide onder de jongere kunstenaars rond 1911 de interesse voor de Duitse expressionistische kunst, wat in 1912 tot de eerste contacten leidde. De 'Innere Klang' waar Duitse kunstenaars van onder andere Die Brücke in hun werk naar zochten, sloot goed aan bij de tendens tot vergeestelijking waar de Nederlandse jongeren op dat moment mee bezig waren. De Eerste Wereldoorlog maakte een einde aan de contacten met het buitenland. Het uitdrukken van wat er in het hoofd van de kunstenaar omging met behulp van vorm en kleur bleef echter in de schilderkunst bestaan. Tijdens de Eerste Wereldoorlog deden zich geen vernieuwingen voor en keerde men terug naar het bekende. Het werd als ongepast ervaren om in tijden van onzekerheid verder te gaan met experimenteren, omdat het te ver van de realiteit af zou staan. Er was dan ook een sterke hang naar het realisme waar te nemen.²⁵ Aan het begin van de jaren twintig was er weer ruimte voor vernieuwing en maakte onder andere de kunstenaarsvereniging De Ploeg zijn opwachting in Groningen.

²⁴ Boyens en Boyens, *Expressionisme* 1994 (zie noot 8), p. 117.

²⁵ Boyens en Boyens, *Expressionisme* 1994 (zie noot 8), pp. 149-151.

Hoofdstuk 2 – Henri Matisse (1869-1954)

De Franse kunstenaar Henri Matisse (1869-1954) neemt volgens de kunsthistoricus Jack Flam (gespecialiseerd in negentiende- en twintigste-eeuwse Europese en Amerikaanse kunst en schrijver van diverse boeken over Matisse) een unieke plaats in de kunst in. Zijn stijl bevindt zich volgens Flam namelijk ergens tussen het academisme en de avant-garde.²⁶ Zowel de werkelijkheid als sensaties die hij ervaarde bij bepaalde onderwerpen hadden invloed op zijn werk, waardoor hij regelmatig van die werkelijkheid afweek.

Vijf periodes

Flam maakt binnen het oeuvre van Matisse een onderscheid in vijf periodes. Van 1900 tot 1908 werd Matisse gedreven door het fauvisme, van 1908 tot 1917 wordt zijn experimentele periode genoemd, van 1917 tot 1929 verbleef Matisse in Nice, 1929 tot 1940 is volgens Flam een periode van hernieuwde eenvoud en van 1940 tot zijn dood in 1954 is er sprake van een reductie tot het essentiële.²⁷ Hieronder zullen het fauvisme, de experimentele periode en het verblijf in Nice kort worden besproken.

De fauvistische periode van Matisse heeft meerdere fasen gekend. Rond 1900 werd zijn werk gekenmerkt door veel (staande) figuren, heftig penseelgebruik en scherpe, pure kleuren. In 1901 verdonkerde zijn palet iets. Veel van het werk dat hij in deze jaren vervaardigde, lijkt qua idee op elkaar, het zijn de details



Afb. 4. Henri Matisse, *Luxe, calme, et volupté*, 1904-1905.

²⁶ J.D. Flam, *Matisse on art*, Londen 1973, p. 18.

²⁷ Flam, *Matisse* 1973 (zie noot 26), p. 10.



Afb. 5. Henri Matisse, *Bonheur de vivre*, 1905-1906.

die het verschil maken.²⁸ Rond 1904-1905 verbleef Matisse enige tijd in het zuiden van Frankrijk (onder ander in St. Tropez) waar hij kennismaatte met Paul Signac (1863-1935) en het neo-impressionisme.²⁹ Onder invloed van Signac werden de donkerdere kleuren van de afgelopen jaren helder en ontwikkelde hij een divisionistische schilderijstijl. De kleur hoefde volgens Matisse niet per se naar de natuur te zijn en ook in de onderwerpskeuze vormde de werkelijkheid niet langer het uitgangspunt.³⁰ Het schilderij *Luxe, calme et volupté* (1904-1905) kan als het hoogtepunt van deze periode gezien worden (zie afbeelding 4 op pagina 13).

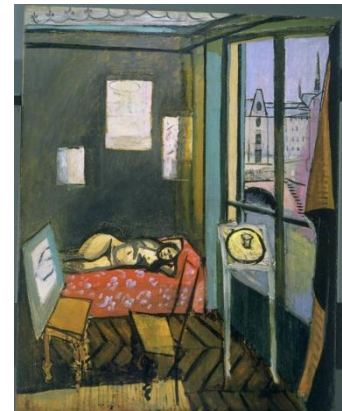
Het fauvisme werd een begrip door de Salon d'Automne van 1905 in Parijs en liep in 1908 op zijn einde. Vanaf 1905 waren de werken van Matisse tot een statement van vorm en kleur geworden. Hij maakte gebruik van vlakken (complementaire) kleur, die het beeld zowel driedimensionaal als vlak lieten overkomen. Een hoogtepunt hierin vormt het schilderij *Bonheur de vivre* uit 1906 (afbeelding 5). Door dit kunstwerk op te bouwen uit naast elkaar geplaatste vlakken (pure) kleur wordt de vlakheid van het doek benadrukt. Maar de rode en groene schaduwen rond de figuren in het midden van het doek creëren echter ook diepte. Matisse begon vanaf 1907 met het vervaardigen van doeken met een grote decoratieve functie. Deze werken volgen de werkwijze van *Bonheur de vivre*, maar zijn qua kleur terughoudender, de contrasten zijn scherper en de ruimtelijke opbouw is beter.

²⁸ Flam, *Matisse* 1973 (zie noot 26), p. 11.

²⁹ L. Gowing, *Matisse*, Londen 1979, p. 46.

³⁰ Gowing, *Matisse* 1979 (zie noot 29), p. 49.

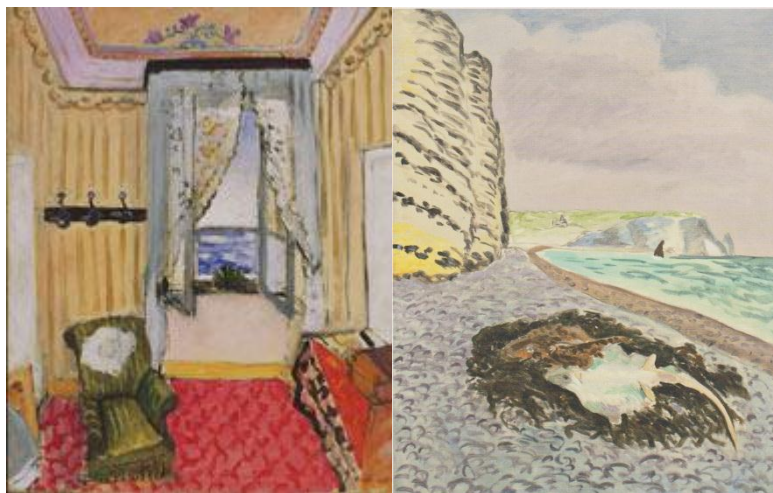
Het werk dat Matisse vervaardigde in de periode tussen 1905 en 1908 heeft het grootste effect gehad op de Europese schilderkunst, maar de grofweg tien jaar die hierop volgen zijn zeer belangrijk geweest voor zijn eigen ontwikkeling en de invloed die hij op andere kunstenaars zou hebben.³¹ Dit proces werd ingeluid met het schilderij *La Desserte* (1908) (zie afbeelding 43 op pagina 64). Tussen 1908 en 1917 veranderde de voorkeur van Matisse voor vloeïendheid en organische vormen naar rechthoekige vormen met een geometrische fundering. Ook de mate waarin een kunstwerk met de werkelijkheid overeen moest komen, werd steeds kleiner. Hierdoor ontstond er een bepaalde spanning tussen kleur en tekening, waarbij de ene keer de kleur en de andere keer de tekening aan het langste eind trok. Dit ging zelfs zo ver dat Matisse vaak van hetzelfde kunstwerk twee verschillende versies maakte: één waarbij de vorm de hoofdrol speelde en één waar de nadruk op de kleur lag.³² Vanaf 1914 maakte de schilder steeds meer gebruik van een strakke vlakverdeling waardoor het werk haast architectonisch overkwam.³³ Toppunt hiervan vormde *L'atelier du quai Saint-Michel* uit 1916 (afbeelding 6). De geometrische vormen komen overal in terug: van de muren van de kamer tot in de inrichting en het uitzicht.



Afb. 6. Henri Matisse, *L'atelier du quai Saint-Michel*, 1916.

In 1917 verhuisde Matisse van Parijs naar het Zuid-Franse Nice. Hij raakte betoverd door het soort licht dat in dit deel van Frankrijk zo kenmerkend is en integreerde het in de kunstwerken die hij tussen 1918 en 1920 vervaardigde. De schilderijen straalden meer ontspannenheid uit en waren lossier geschilderd, maar de compositie was krachtig.³⁴ De kleur was zachter dan voorheen, maar was nog wel helder. Door het gebruik van

zwart wilde Matisse contrast creëren waardoor de felle tinten nog beter naar voren zouden komen.³⁵ De schilder werkte in deze periode vaak binnen. Veel voorkomende onderwerpen zijn dan ook het interieur, figuren en het stilleven.



Afb. 7. (Links) Henri Matisse, *Intérieur à Nice (Chambre au Beau Rivage)*, 1917-1918.

Afb. 8. (Rechts) Henri Matisse, *Les deux raies*, 1920.

Rond 1920 ontwikkelde hij een bepaalde weerzin tegen het thema van het model in een kamer en ook het licht kon zijn interesse steeds minder wekken. In tegenstelling tot het werk van de afgelopen jaren

³¹ Flam, *Matisse* 1973 (zie noot 26), p. 12.

³² G. Diehl, *Henri Matisse*, Parijs 1954, p. 50.

³³ Flam, *Matisse* 1973 (zie noot 26), p. 14.

³⁴ Flam, *Matisse* 1973 (zie noot 26), p. 14.

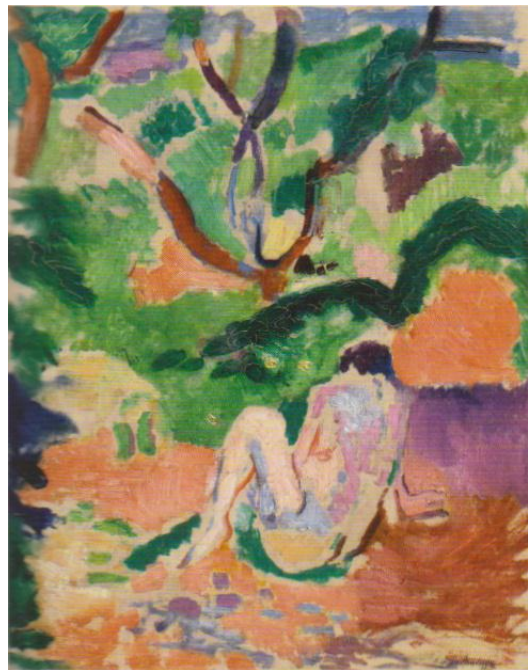
³⁵ Diehl, *Henri Matisse* 1954 (zie noot 32), p. 74.

werden zijn kunstwerken minder uitbundig, nam de detaillering toe en zocht Matisse naar stabiliteit en harmonie.³⁶ Hij bracht enige tijd door in Étretat (een plaatsje aan de noordkust van Frankrijk) waar hij vond waar hij naar op zoek was: rust en eenheid. Hoewel zijn palet donkerder werd, bleef de uitwerking levendig. Een tweede verblijf in het kustplaatsje gaf hem helaas niet hetzelfde opgewekte gevoel en eenmaal terug in Nice had zijn melancholieke gemoedstoestand invloed op zijn werk. Jaren later zou Matisse hier over zeggen: 'Le bonheur immuable est fatigant' (Onwrikbaar geluk is vermoeiend).³⁷ Uiteindelijk vond Matisse zijn levendige kleur en uitbundigheid weer terug in het oriëntalisme, waarmee hij in het midden van de jaren twintig kennismaakte.

Vlakverdeling

Matisse heeft tijdens zijn carrière veel onderzoek gedaan naar de wijze waarop hij het beeld het beste kon indelen. Een kunstenaar die hierbij grote invloed op hem heeft gehad, is de Franse schilder Paul Cézanne (1839-1906). De belangrijkste bijdrage die Cézanne aan de schilderkunst rond 1900 heeft geleverd, is de formulering van de zogenaamde onbenoembare ruimte. Voordat Cézanne zijn werkwijze introduceerde, was het in de schilderkunst gebruikelijk het gehele doek te vullen met verf en vormen (mensen, dieren, objecten enz.). De ene vorm was beter herkenbaar of uitgewerkt dan de ander, maar zij waren over het algemeen redelijk duidelijk van elkaar te onderscheiden. Cézanne gaf, met name in het na 1885 vervaardigde werk, echter prioriteit aan vorm boven benoeming. Hoewel de ruimte in het kunstwerk gewicht en essentie aan het beeld gaf, was de precieze aard van deze ruimte onduidelijk.³⁸

De figuren en voorwerpen waaruit het beeld was opgebouwd, noemde Cézanne machten. Om deze machten alle vrijheid te geven die zij nodig hebben, hield hij de ruimtes waarin zij zich bewogen open. Het lege doek was volgens hem een krachtveld waarbinnen de getekende en gekleurde machten konden handelen. De kleurvlakken die op het doek worden afgebeeld, hadden niet langer een beschrijvende of benoemende functie. De vormen waren nog herkenbaar, maar zij bestonden niet enkel om iets te representeren. Door een bepaalde spanning die altijd tussen de machten bestaat, is het vaak lastig te bepalen of een kunstwerk van Cézanne voltooid is (helemaal in een tijd waarin deze werkwijze geheel nieuw was). Er is voortdurend iets gaande.³⁹ Het wit van een onbewerkt doek zag Cézanne als een bovennatuurlijke leegte. Hij beperkte zich met andere woorden niet tot het verbeelden van zichtbare impressies, maar was tevens op zoek naar dieperliggende werkelijkheden.⁴⁰



Afb. 9. Henri Matisse, *Nu dans la forêt*, 1906.

³⁶ Diehl, *Henri Matisse* 1954 (zie noot 32), p. 75.

³⁷ Diehl, *Henri Matisse* 1954 (zie noot 32), p. 77.

³⁸ J.D. Flam, *Matisse. The man and his art. 1869-1918*, Londen 1986, p. 20.

De belangrijkste invloed die Cézanne op Matisse op het gebied van de vorm heeft uitgeoefend, is het bieden van een diepgaande expressiviteit, die zowel in de vorm als in de verfaanbreng kon worden toegepast zodat de twee elementen betekenis zouden hebben (afbeelding 9 op pagina 16). De op Cézanne geïnspireerde werkwijze en verfbehandeling paste Matisse al vanaf 1900 toe. Net als bij Cézanne wordt in veel schilderijen van Matisse de betekenis van een werk mede bepaald door de wijze waarop de verf op het doek is aangebracht, wat ten koste kan gaan van de duidelijkheid van de verbeelding.⁴¹

Compositie en expressie

Hoewel Henri Matisse aan het begin van de twintigste eeuw geen groot schrijver was, is er een aantal teksten overgeleverd waarin zijn ideeën over de schilderkunst rond die periode naar voren komen. De twee die waarschijnlijk het beste beeld geven, zijn beiden in 1908 geschreven. De eerste tekst heeft de titel *Notes d'un peintre* en is zijn vroegste statement over kunst. Het is ook een belangrijk en uniek statement gebleken. Tot 1929 gaf Matisse weinig interviews of verklaringen over zijn werk en als hij dat wel deed, ging de verklaring vaak niet verder dan wat al in *Notes d'un peintre* te lezen was.⁴² Een tweede belangrijke bron vormen de aantekeningen die Sarah Stein (1870-1953) tijdens één van de lessen van Matisse heeft gemaakt. Tussen 1908 en 1911 gaf de kunstenaar les op de Académie Matisse. Hoewel de naam misschien anders doet vermoeden, behoorde Matisse niet tot één van de oprichters. Hij leende slechts zijn naam aan deze nieuwe kunstopleiding en gaf er les. Sarah Stein behoorde wel tot het bestuur, maar was in 1908 tevens leerling op de school. Uit de aantekeningen die zij maakte, komt de werkwijze van Matisse in deze jaren duidelijk naar voren.

In *Notes d'un peintre* geeft Matisse aan dat de expressie volgens hem het belangrijkste element van een kunstwerk is en terugkomt in zowel het kleurgebruik, het onderwerp als de vorm. Voor expressie zou de tekenkunst het medium bij uitstek zijn. Volgens Matisse is tekenkunst "comme de faire un geste expressif, avec l'avantage de la permanence".⁴³ Teken is een expressief gebaar, met het voordeel dat het, in tegenstelling tot een gebaar, permanent kan worden vastgelegd. Daarnaast biedt de tekenkunst mogelijkheden tot detaillering. Een tekening is volgens hem net een sculptuur dat dichtbij genoeg bekeken kan worden waardoor de beschouwer diverse vormen kan onderscheiden. In een sculptuur zouden deze vormen veel nadrukkelijker moeten worden uitgewerkt door de afstand die men van een beeldhouwwerk moet nemen.⁴⁴

Expressiviteit wordt volgens Matisse niet enkel bereikt door het gelaat van de verbeelde figuren of een agressieve beweging, maar spreekt uit de hele indeling van een werk. Compositie is voor hem de kunst van het op decoratieve wijze schikken van de elementen waarmee de schilder zijn gevoelens wil uiten. Elk deel van een afbeelding heeft een functie. Nutteloze aspecten tasten de verbeelding aan, want:

³⁹ Flam, *Matisse* 1986 (zie noot 38), p. 20.

⁴⁰ Flam, *Matisse* 1986 (zie noot 38), p. 21.

⁴¹ Flam, *Matisse* 1986 (zie noot 38), p. 21.

⁴² Flam, *Matisse* 1973 (zie noot 26), p. 10.

⁴³ S. Stein, 'Notes de Sarah Stein', in: D. Fourcade (red.), *Écrits et propos sur l'art*, Parijs 1972, p. 67.

⁴⁴ Stein, 'Notes' 1972 (zie noot 43), p. 67.

[...] tout détail superflu prendrait, dans l'esprit du spectateur, la place d'un autre détail essentiel.⁴⁵

Elk overbodig detail kan de plaats bezet houden van aspecten die er wel toe doen. Het weren van onnodige onderdelen werkt mee aan het creëren van de rust en harmonie die volgens Matisse in een kunstwerk de overhand zouden moeten hebben. Om orde en helderheid in een afbeelding te laten heersen, moet er echter ook orde en helderheid bestaan in de geest van de schilder of moet de schilder bewust zijn van de noodzaak van deze twee begrippen.⁴⁶

De compositie wordt naar de mening van Matisse door het te vullen oppervlak bepaald. Het kunstwerk, de drager en het formaat staan in relatie tot elkaar. Een bepaald kunstwerk kan in de ogen van Matisse alleen worden uitgewerkt op het formaat dat hij hiervoor heeft bedacht. Hij zegt hierover het volgende:

La composition, qui doit viser à l'expression, se modifie avec la surface à courvrir. Si je prends une feuille de papier d'une dimension donnée, j'y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format. Je ne répéterais pas ce même dessin sur une autre feuille dont les proportions seraient différentes, qui par exemple serait rectangulaire au lieu d'être carrée. Mais je ne me contenterais pas de l'agrandir si je devais le reporter sur une feuille de forme semblable, mais dix fois plus grande. Le dessin doit avoir une force d'expansion qui vivifie les choses qui l'entourent. L'artiste qui veut reporter une composition d'une toile sur une toile plus grande doit, pour en conserver l'expression, la concevoir à nouveau, la modifier dans ses apparences, et non pas simplement la mettre au carreau.⁴⁷

In dit fragment benadrukt Matisse de onmogelijkheid van het klakkeloos kopiëren van een bepaalde compositie op een nieuw formaat. Als de kunstenaar een compositie op een groter doek wil overbrengen, moet hij een nieuw ontwerp maken en het gehele voorkomen van het werk wijzigen om de expressie te bewaren.

Matisse heeft een duidelijk beeld van de ideale kunst en geeft daarvan een beschrijving in *Notes d'un peintre*:

Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme, d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques.⁴⁸

Matisse droomt van een gebalanceerde kunst, een kunst van puurheid en helderheid, zonder onrust of deprimerende onderwerpen. Deze kunst heeft op iedereen een geruststellende, kalmerende invloed, als een gemakkelijke leunstoel die ontspanning biedt na fysieke inspanning. In een interview dat hij een aantal jaar na

⁴⁵ Henri Matisse, 'Notes d'un peintre', in: D. Fourcade (red.), *Écrits et propos sur l'art*, Parijs 1972, p. 43.

⁴⁶ Matisse, 'Notes d'un peintre' 1972 (zie noot 45), p. 48.

⁴⁷ Matisse, 'Notes d'un peintre' 1972 (zie noot 45), p. 43.

⁴⁸ Matisse, 'Notes d'un peintre' 1972 (zie noot 45), p. 50.

het schrijven van *Notes d'un peintre* gaf, liet Matisse weten dat de decoratieve functie van kunst voor hem voorop staat.⁴⁹ Om deze reden wordt het Matisse volgens hemzelf nog wel eens verweten dat hij de technische bekwaamheid die hij bezit niet benut. Het zou hem zogenaamd ontbreken aan ambitie en hij zou enkel een mooi plaatje aan het publiek willen voorschotelen. Dit sprak hij echter tegen. Zelf zei hij juist uit te zijn op verdieping, hetgeen dat een kunstwerk tot een kunstwerk maakt. Het idee van de schilder moet niet los worden gezien van de picturale betekenis, want het idee is niet meer waard dan de expressie. Matisse kon geen onderscheid maken tussen zijn gevoelens over het leven en de manier waarop hij dit uitte.⁵⁰

Goochelen met kleur

Een belangrijk onderdeel van de gehele compositie dat kan bijdragen aan de expressie en eenheid binnen een kunstwerk is het kleurgebruik. De belangrijkste functie van kleur zou volgens Matisse het zo goed mogelijk ondersteunen van de expressie moeten zijn. De relatie tussen de gebruikte kleuren bepaalde de opbouw van het werk. Matisse gaf aan bij de keuze voor kleur geen gebruik te maken van een wetenschappelijke theorie, maar zich te baseren op de observatie, het gevoel en wat hij bij het zien van een bepaalde kleur ervaaarde. Ook het object zelf speelde een belangrijke rol en wordt vooraf onderworpen aan een grondige studie naar zijn ware aard. Voordat hij begon, bepaalde Matisse een kleur voor de achtergrond en een algemene kleur voor het model. De volgorde waarop hij de gekozen kleuren vervolgens op het doek aanbracht, is puur instinctief en is een kwestie van experimenteren.⁵¹

Matisse is van mening dat zowel harmonieus als complementair kleurgebruik tot een aangenaam resultaat kan leiden. Over de relatie tussen verschillende gebruikte kleuren schreef Matisse:

Il faut que les signes divers que j'emploie soient équilibrés de telle sorte qu'ils ne se détruisent pas les uns les autres. Pour cela, je dois mettre de l'ordre dans mes idées: la relation entre les tons s'établira de telle sorte qu'elle les soutiendra au lieu de les abattre. Une nouvelle combinaison de couleurs succédera à la première et donnera la totalité de ma représentation. Je suis obligé de transposer, et c'est pour cela qu'on se figure que mon tableau a totalement changé lorsque, après des modifications successives, le rouge y a remplacé le vert comme dominante.⁵²

Matisse streefde naar er balans tussen de gebruikte kleuren; ze mochten elkaar niet verdringen. De verschillende tinten moesten een ondersteunende relatie met elkaar aangaan. Een nieuwe combinatie van kleuren sloot aan op een eerdere en geeft zich over aan de totale representatie. Matisse herschikte zijn kleurencombinaties net zo lang totdat er rust is ontstaan. De relatie die hij vond tussen de diverse kleuren moest resulteren in een levendige harmonie. Door deze werkwijze kon het voorkomen dat het gehele beeld leek te zijn veranderd. Matisse zocht naar een bepaald evenwicht in tonen die hem in staat stelde zijn compositie de juiste vorm mee te geven. Zodra er naar zijn gevoel eenheid in elk onderdeel van het werk

⁴⁹ C.T. MacChesney, 'A Talk with Matisse', in: J.D. Flam, *Matisse on art*, Londen 1973, p. 51.

⁵⁰ Matisse, 'Notes d'un peintre' 1972 (zie noot 45), p. 42.

⁵¹ Matisse, 'Notes d'un peintre' 1972 (zie noot 45), pp. 48-49.

⁵² Matisse, 'Notes d'un peintre' 1972 (zie noot 45), p. 46.

heerste, stopte hij met schilderen en kon hij geen streek meer zetten zonder het hele schilderij opnieuw te moeten maken.⁵³

Dans en muziek

In 1909-1910 maakte Matisse voor de Russische verzamelaar Sergey Shchukin (1854-1936) twee schilderijen die de expressie en de harmonie in kleur uitdrukken waarover de schilder droomde. Het eerste kunstwerk droeg de titel *Danse* (zie afbeelding 10 op pagina 22) en toont vijf naakte figuren die, terwijl zij elkaars handen vasthouden, een kring vormen. In hun ronddans hebben drie van hen één van beide benen opgetrokken. De figuren nemen verschillende poses aan. Van slechts één van de personen is het gezicht te zien. Er zijn niet veel verschillende kleuren gebruikt. De lichamen van de figuren zijn rood-bruin en het haar is bruin. De achtergrond van het kunstwerk is opgedeeld in een groot blauw vlak en een kleinere groene, die het blauw van onderaf tegemoetkomt. De kleuren worden met een vloeiende lijn van elkaar gescheiden.

Na zijn opdracht voor *Danse* bestelde Shchukin een tweede kunstwerk met dit keer als onderwerp de muziek. Dit werk zou *Musique* (1910) (zie afbeelding 11 op pagina 22) worden. Net als op het eerste schilderij zijn op *Musique* vijf naakte figuren afgebeeld. Geheel links bespeelt, naast een zittende figuur met een blaasinstrument, een staande persoon een strijkinstrument. De overige drie figuren zitten, met opgetrokken knieën, verdeeld over de rechterkant van de compositie. Hoewel hun houding overeenkomt, is de manier waarop zij hun armen gebruiken steeds verschillend. De kleuren die zijn gebruikt voor de figuren en de achtergrond komen overeen met die in *Danse* en ook hier is de achtergrond verdeeld in twee vlakken, die worden gescheiden door een golvende lijn. In dit werk komt echter het groen van de onderste helft verder naar boven en heerst over tweederde van de achtergrond.

Danse en *Musique* vormen samen een goede weerspiegeling van de ideeën die Matisse in *Notes d'un peintre* uiteen heeft gezet. *Danse* is expressie terwijl *Musique* de verbeelding van harmonie is. *Danse* sluit aan bij de opvatting dat expressie niet alleen uit het gelaat van de verbeelde figuren dient te spreken, maar in de gehele indeling van het hele werk naar voren moet komen. Uit de houdingen van de figuren spreekt gevoel. Door het contrast dat het rood van hun lichamen met het groen van de achtergrond vormt, lijkt er nog meer energie uit het werk te komen. Ook de vloeiende lijnen die door het hele schilderij zijn gebruikt, dragen hier aan bij. De contouren die om de dansende figuren zijn getrokken, accentueren de personen en hun expressieve handeling. Het beperkte kleurgebruik en de kring die de figuren vormen brengen naast de expressie ook harmonie in het werk, door de eenheid die zij vormen.

In *Musique*, aan de andere kant, ligt de nadruk op de harmonie en is veel statischer. De harmonie wordt onder andere bewerkstelligd door de plaatsing van de vijf figuren in een diagonale lijn van linksonder naar rechtsboven. De vloeiende lijn die de twee kleuren van de achtergrond kronkelend van elkaar scheidt, volgt de opstelling van de figuren. De vijfde figuur rechtsvoor op het doek doorbreekt deze eenheid, toch doet hij geen afbreuk aan het geheel doordat hij op zijn beurt op gelijke hoogte zit met de staande figuur met het

⁵³ Matisse, 'Notes d'un peintre' 1972 (zie noot 45), p. 49.

strijkinstrument. *Danse* en *Musique* zijn gemaakt om samen te worden getoond. Door hetzelfde kleurgebruik en goeddoordachte compositie vormen de twee kunstwerken, ondanks hun verschillen, een eenheid.



Afb. 10. Henri Matisse, *Danse*, 1909-1910.



Afb. 11. Henri Matisse, *Musique*, 1910.

Hoofdstuk 3 – Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

In de zomer van 1925 schreef Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) in zijn dagboek de voorbereidingen van een tekst als een reactie op het boek *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners* van Will Grohmann (1887-1968).⁵⁴ Grohmann zou twee boeken over de schilder schrijven. Een jaar eerder was van deze zelfde auteur al *Zeichnungen von E.L.K.* verschenen. Over wat hij in het tweede boek las, was Kirchner echter niet tevreden. Daarom besloot hij, na het lezen van het manuscript, zelf een tekst te schrijven.

Zes hoogtepunten

In zijn verbeteringen gaf Kirchner aan dat zijn werk in zes hoogtepunten kan worden ingedeeld. De hoogtepunten vertegenwoordigen periodes uit zijn carrière als kunstenaar tot dan toe en werden gevormd door onderwerpen en doelen die de beschouwer uit het bestaande geheel kon halen. Volgens Kirchner vloeiden de verschillende periodes, zonder gaten te laten vallen, soepel in elkaar over. Hoewel de connectie met elk eerder vervaardigd kunstwerk misschien niet meteen duidelijk is, vormde volgens hem elk werk een voorbode voor een later hoogtepunt.⁵⁵

Het eerste hoogtepunt dat Kirchner noemde, waren de naakten, die zijn werk tussen 1904-1905 en 1912 karakteriseerden. Dit is de periode waarin hij in Dresden verbleef. Deze tijd werd afgesloten door de grote kunstwerken die hij in Fehmarn, een Duits eiland in de Oostzee waar hij met zijn vrouw een aantal vakanties



Afb. 12. Ernst Ludwig Kirchner, *Badende Moritzburg*, 1909/1926.

doorbracht, maakte (afbeelding 12). Het tweede hoogtepunt wordt gevormd door straattaferelen. De eerste observaties startten al in 1905 in Dresden, maar dit genre kwam geheel tot ontwikkeling tijdens zijn jaren in Berlijn tussen 1912 en 1914. Met de verandering van onderwerp is ook een verschuiving in stijl waar te nemen. Het palet werd donkerder en de kleurschakeringen simpeler, vorm werd ondergeschikt aan de kleur en door aanpassingen aan de proporties van de

lichamen van zijn figuren is er meer ruimte voor mimiek. Tot slot stond het hoofdonderwerp van het kunstwerk centraal, bijzaken worden hieromheen gearrangeerd.⁵⁶

⁵⁴ Zie voor de tekst: L. Grisebach (red.), *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Wichtrach/Bern 1997, pp. 71-82.

⁵⁵ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 72.

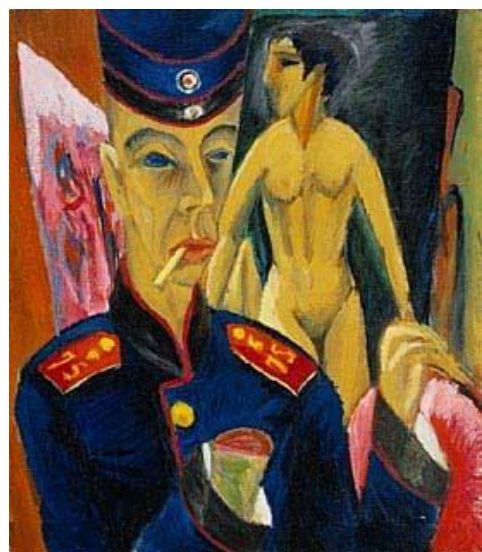
⁵⁶ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 78.

De straat op twee manieren

Het contrast tussen de stijlen in de twee steden is waarschijnlijk het duidelijkst aan te tonen aan de hand van twee kunstwerken. Rond 1908 schilderde Kirchner *Straße, Dresden* (zie afbeelding 14 op pagina 25). Het werk toont een drukke straat waarop de meeste figuren op de rug te zien zijn. De vorm is in snelle streken neergezet, maar er is ook een aantal personen die herkenbaarder in beeld is gebracht. In het schilderij worden felle kleuren als oranje, geel en blauw gecombineerd met zwart en donkergroen, waardoor er contrasten ontstaan. Vijf jaar later vervaardigde Kirchner in Berlijn *Fünf Frauen auf der Straße* (zie afbeelding 15 op pagina 25). Zoals de titel misschien al doet vermoeden, toont dit schilderij vijf figuren. Hun silhouet is langgerekt en ze zijn in donkere kleding gehuld. Op hun hoofd dragen ze allemaal een hoofddeksel met een veer. Afgezien van het gezicht is er weinig aandacht besteed aan details in de vormen van het lichaam. Maar ook in dat gezicht is de detaillering minimaal gehouden (wenkbrauwen, ogen, neus en mond). Voor de achtergrond zijn verschillende tinten groen gebruikt.

Hoewel in zowel *Straße, Dresden* als in *Fünf Frauen auf der Straße* (donker)groen een belangrijke kleur is, spreekt uit beide werken een geheel andere sfeer. Door het contrast tussen donkere en heldere kleuren springen de heldere kleuren extra in het oog. Met name de rode en oranje accenten zijn blikvangers en komen op veel punten op een (subtiele) wijze in het werk terug, zoals de oranje contouren rond figuren en voorwerpen. Onder andere door het ontbreken van deze accenten is de algehele sfeer van het tweede schilderij al grimmiger. De langgerekte silhouetten van de figuren en de diverse tinten groen dragen hier nog eens extra aan bij. Het onderwerp speelt ook een bepalende rol in dit geheel. *Straße, Dresden* is een verbeelding van de Königstraße, een chique winkelstraat in Dresden waar vooral de mensen kwamen die zich de producten die daar werden verkocht konden permitteren. De vrouwen op *Fünf Frauen* daarentegen moeten prostituees voorstellen.

Het derde en vierde door Kirchner genoemde onderwerp hingen met elkaar samen en hadden beiden de vrouw als hoofdonderwerp. Het begon in 1902 als erotisch motief, maar ontwikkelde zich geleidelijk aan steeds meer tot een verbeelding van de geestelijke verhouding tot de vrouw. Vlak voor de Eerste Wereldoorlog is dit laatste motief tot het vierde hoogtepunt uitgegroeid en toonde de door oorlog en nood ontstane innige relatie tussen Kirchner en zijn vrouw in de vorm van zelfportretten. Tegen 1915 was in deze portretten zijn angst voor de oorlog (die er uiteindelijk voor zou zorgen dat hij met psychische problemen in een sanatorium werd opgenomen) voelbaar (afbeelding 13). De Zwitserse bergen waar hij vanaf 1917 het grootste deel van zijn verdere leven verbleef, vormen het vijfde hoogtepunt in zijn oeuvre. Het zesde en laatste punt dat Kirchner noemde, was de fantasie, een fase die volgens hem alleen maar mogelijk was door de voorgaande perioden.



Afb. 13. Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstporträt als Soldat*, 1915.



Afb. 14. Ernst Ludwig Kirchner, *Straße, Dresden*, 1908.



Afb. 15. Ernst Ludwig Kirchner, *Fünf Frauen auf der Straße*, 1913.

Kirchner zag 1925 als het perfect moment voor het uitgeven van het boek, omdat hij naar eigen zeggen op het punt stond een nieuwe fase binnen zijn werk te betreden.⁵⁷ Geen van Kirchners 'verbeteringen' zou echter in het uiteindelijke boek terechtkomen. De uitgever had al (dure) proefdrukken laten maken en was niet van plan nog veranderingen aan de tekst aan te brengen. Kirchner was niet blij en dreigde het hele project af te blazen, maar dat zijn loze woorden gebleken. Het boek werd in 1926 uitgegeven.⁵⁸

Kleurtheorie

Kirchner maakte in 1904 via een tentoonstelling kennis met het pointillisme en ging zelf aan de slag met de vormtaal. De theorie van het pointillisme is gestoeld op het idee dat naast elkaar geplaatste complementaire kleuren elkaar versterken. Door kleine stipjes verf van in de kleurencirkel tegenover elkaar staande kleuren naast elkaar op het doek aan te brengen, zouden beide kleuren feller naar voren komen. Kirchner was echter van mening dat door de optische menging van de stippen de kleur juist niet optimaal werd toegepast en het geheel grauw overkwam. Hij probeerde deze vermenging te voorkomen door veranderingen aan te brengen in de schilderstijl. Zo bracht hij de verf in streepjes in plaats van stipjes op het doek aan, wat goed te zien is in bijvoorbeeld *Mädchen auf dem Divan* uit 1906 (afbeelding 16).

De oplossing voor zijn probleem vond Kirchner bij de kleurentheorie van de Duitse schrijver en wetenschapper Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) uit 1810, een studie die destijds werd gepubliceerd als richtlijn voor de praktische toepassing van kleuren voor (landschap)schilders.⁵⁹ Goethes theorie baseerde zich op de eigen waarneming en had de tegenstelling tussen licht en donker als uitgangspunt. Hij



Afb. 16. Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchen auf dem Divan*, 1906.

⁵⁷ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 72.

⁵⁸ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 304.

⁵⁹ S. Kolsteren, "'Das macht die Bilder viel farbiger'". Ernst Ludwig Kirchners kleurenonderzoek en zijn invloed op Jan Wiegers', in: H. Steenbruggen (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, p. 110.

onderscheidde twee basiskleuren: blauw en geel. Hij kwam tot deze kleuren door zijn experimenten met de prisma. Tijdens het kijken door dit instrument zag Goethe dat op de breuklijn tussen zwart en wit blauwe tinten verschenen bij het zwart, en gele tinten bij het wit. De twee basiskleuren bestonden weer uit diverse variaties op deze kleuren.⁶⁰ Uiteindelijk ontwikkelde Goethe aan de hand van al zijn bevindingen een kleurencirkel bestaande uit zes kleuren: geel, oranje, rood, violet, blauw en groen.⁶¹

Volgens Goethe waren met deze zes kleuren harmonische en karakteristieke kleurcombinaties mogelijk. Bij een harmonische combinatie is er evenwichtig gebruik gemaakt van alle zes de kleuren. De combinatie wordt gevormd door kleuren te combineren die in de kleurencirkel recht tegenover elkaar staan, oftewel complementaire kleuren. Harmonische samenstellingen zijn rood met groen, blauw met oranje en geel met violet. Karakteristieke combinaties worden samengesteld uit twee of drie kleuren die elkaar in de cirkel niet raken of tegenover elkaar staan. De twee mogelijke trio's die nu ontstaan zijn rood-geel-blauw en oranje-groen-violet.⁶²

De ontdekking van de karakteristieke kleuren betekende een doorbraak voor Kirchner. In plaats van de complementaire kleur al op een presenteerblaadje aan te bieden, liet Kirchner de beschouwer de contrasterende kleur zelf invullen. Hierdoor bestond niet het risico dat de kleuren samen een grauwe massa gingen vormen. In zijn dagboek schreef hij er in 1925 het volgende over:

Wie er in der Form die Verschiebung der Proportion als wertvolles Steigerungsmittel immer bewusster anwendet, so in der Farbe die Erkenntnis, das sein Bild farbiger wirkt, wenn man dem Auge die Ergänzung der Complementärfarbe überlässt, anstatt sie, wie die Neoimpressionisten, hinzumalen und dadurch das Bild zu neutralisieren.⁶³

De kleur zou voor Kirchner uiteindelijk belangrijker worden dan de vorm. Het gebruik van wasverf (een mengsel van olieverf, wasbenzine en bijenwas) heeft hier mede aan bijgedragen. Door zijn snelle droging bleven de kleuren helder en kreeg het bovendien niet de kans zich met de naastliggende kleur te mengen.

Hoge toppen, diepe dalen: Zwitserland

Door gebeurtenissen rond de Eerste Wereldoorlog, waarin hij als soldaat actief is geweest, kwam Kirchner begin 1917 met psychische problemen in een sanatorium in de bergen bij Davos terecht. Hier werden zijn opvattingen over kleur in één keer bevestigd. Door het landschap, met onder andere sneeuw in de winter, maar ook zijn glooiingen, verrassende licht- en schaduwspel, en de afwisseling van wolken en de zon, kwam de theorie van karakteristieke kleuren geheel tot zijn recht; de onzichtbare complementaire kleuren kwamen als vanzelf tot de beschouwer. De zuivere lucht en het heldere licht benadrukten de prismatische kleuren. Kirchner paste deze kleuren rond 1920 veelvuldig toe in zijn landschapschilderijen.⁶⁴ In deze omgeving startte zijn

⁶⁰ Goethe, Kirchner, Wiegers. *De invloed van Goethe's kleurenleer*, Groningen 1982, pp. 4-5.

⁶¹ Kolsteren, "Das macht die Bilder viel farbiger" 2001 (zie noot 59), p. 110.

⁶² Goethe, Kirchner, Wiegers 1982 (zie noot 60), p. 7.

⁶³ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 80.

⁶⁴ Kolsteren, "Das macht die Bilder viel farbiger" 2001 (zie noot 59), p. 112.

ontdekkingstocht naar de mogelijkheden van afzonderlijke kleuren en kleurcombinaties. Het landschap en de mensen die hij ontmoette, hebben tevens grote invloed gehad op zijn onderwerpskeuze en opvattingen over kunst.

Boeren en bergen

Tijdens de eerste periode die Kirchner in Zwitserland doorbracht, was hij tot weinig in staat. Door zijn mentale en lichamelijke gesteldheid was hij aan bed gekluisterd. Op het moment dat hij weer begon met werken, startte hij met het perfectioneren van de stijl waarin hij in 1914 werkte in Berlijn gecombineerd met de stijl die hij eerder in Dresden voerde.⁶⁵ Het Zwitserse landschap kreeg vanaf het moment dat hij weer actief was een belangrijke plaats binnen zijn oeuvre. Voorheen schilderde hij al regelmatig landschappen tijdens zijn verblijven in de vakantieoord Moritzburg en Fehmarn. In deze schilderijen stond echter niet het landschap, maar de menselijke figuur centraal. Dat werd in Davos geheel anders. Het vrouwelijk naakt werd vervangen door de



Afb. 17. Ernst Ludwig Kirchner, *Davos im Winter. Davos im Schnee*, 1923.

(geheel geklede) uit voornamelijk boeren bestaande plaatselijk bevolking en het idyllische landschap moest plaats maken voor ruige bergen. In de nieuwe, grootschalige landschappen van Kirchner stond de natuur centraal, waarbij het perspectief lijkt te zijn verdwenen.⁶⁶ In de loop van de tijd ontwikkelde Kirchner bepaalde voorkeuren in zijn kleurgebruik. In verschillende passages in zijn dagboek

komt bijvoorbeeld de kleur violet, die hij als 'prikkelend' ervaarde, als favoriet ter sprake (afbeelding 17), maar ook de combinatie van groen en oranje is in verschillende kunstwerken terug te vinden.⁶⁷

De sobere maar toch intieme natuur van het hooggebergte heeft naar eigen zeggen een grote invloed op Kirchner gehad en heeft de liefde voor het landschap alleen maar verdiept. Tegelijkertijd zou de omgeving er voor hebben gezorgd dat hij afscheid heeft genomen van alle bijzaken die het beeld niet nodig heeft om tot

⁶⁵ D.E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge 1968, p. 107.

⁶⁶ B. Stutzer e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007, p. 22.

⁶⁷ Zie bijvoorbeeld 11 juli 1919 en 14 september 1923, in: Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch 1997* (zie noot 54), p. 31 en 70.

zijn recht te komen.⁶⁸ Bescheiden als hij was, liet Kirchner zich graag vergelijken met Ferdinand Hodler (1853-1918), die als één van de grootste kunstenaars van het berglandschap van die tijd werd beschouwd. Naast subtiele verwijzingen naar zijn rol als opvolger liet hij zich door zijn pseudoniem Louis de Marsalle in 1927 in het voorwoord van een catalogus bij een tentoonstelling zonder schaamte gelijk stellen aan de toen al overleden kunstenaar. Volgens de tekst was Kirchner 'seit Hodler der erste Maler der die Berge in neuer Form gestaltete'.⁶⁹

Hiëroglyfen

Gelijk met de focus op de beelden die het rijke Zwitserse landschap te bieden had, was Kirchner bezig met het innerlijke beeld en de kunst die onbewust wordt gecreëerd. Dit innerlijke beeld kan volgens hem het beste tot uiting worden gebracht in de vorm van een tekening, die hij hiëroglyf noemde. Deze hiëroglyfen worden uit de extase van het werken geboren en werden door Kirchner beschreven als lijnen die de vorm van de natuur representeren, maar niet nabootsen, en hebben een belangrijke rol voor de vormgeving.⁷⁰ Kleur bleef echter de hoofdrol spelen. Een hiëroglyf heeft alleen betekenis in een specifieke context; zonder samenhang is de tekening betekenisloos. In een brief van 6 december 1923 aan Gustav Schiefler (kunstcriticus en vriend) waarin Kirchner het fenomeen van de hiëroglief met Schiefler besprak, zag volgens Kirchner 'ein Auge auf einem Holzschnitt eines Kopfes für sich betrachtet wie ein Wanze aus'.⁷¹ Elke verandering die Kirchner heeft aangebracht op het gebied van vorm en proportie is gedaan om de geestelijke uitdrukking zo intensief mogelijk vorm te geven en de kleur de ruimte te geven die het nodig heeft om de juiste expressie en toon te treffen.⁷²

Het werk van Kirchner was tijdens zijn jaren in Dresden en Berlijn sterk op de waarneming gebaseerd en ervaringen en gevoel speelden een zeer belangrijke rol. In Zwitserland kwam er echter steeds meer ruimte voor de fantasie. In de eerder genoemde brief aan zijn vriend Schiefler legt Kirchner uit dat het wonderlijke en geheimzinnige zich volgens hem niet in bovennatuurlijke verschijningen, zoals elfen en tovenaars, bevond, maar in de eenvoud van het dagelijks leven van boeren en de alpenherders met hun kuddes. Zij vormden de symbolen van het geheimzinnige, iets wat anderen alleen met duivels, engelen en andere religieuze motieven konden uitdrukken. Kirchner had naar eigen zeggen al deze maskeringen niet nodig, omdat hij op eigen kracht deze geheimzinnigheid wist te vinden.⁷³

⁶⁸ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), pp. 231-232.

⁶⁹ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 261.

⁷⁰ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 240.

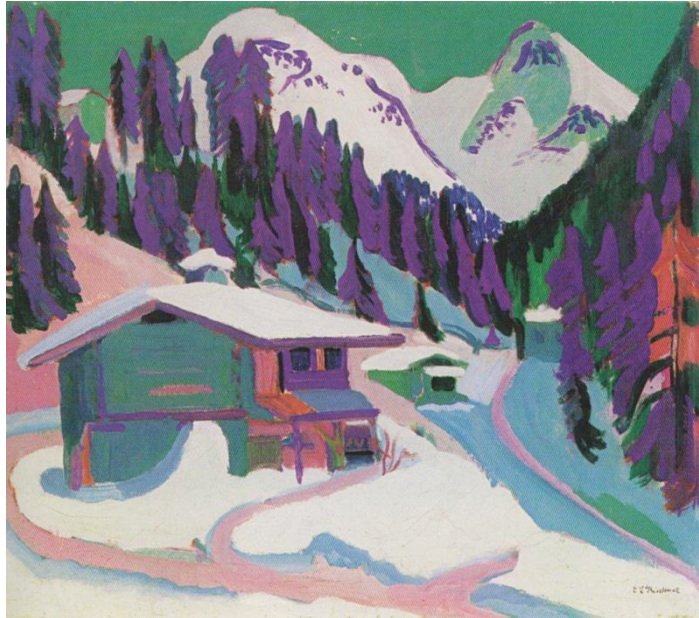
⁷¹ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 241.

⁷² Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), pp. 230-231.

⁷³ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 240.

Kleur, vlakverdeling en de gekleurde omtrek

Onderdeel van het kleurgebruik bij Kirchner waren vlakverdeling en de gekleurde omtrek, twee gebieden waarmee hij veelvuldig experimenteerde. In de eerste jaren dat hij in Zwitserland verbleef, was zijn schilderstijl zeer onrustig (waarmee ook zijn innerlijke onrust werd verbeeld). In de loop van de jaren twintig kwam hier verandering in toen Kirchner het beeld meer ging zien als een tweedimensionaal veld voor decoratie.⁷⁴ Door het beeldoppervlak op te bouwen in verticale en horizontale lijnen creëerde Kirchner harmonie. De kennismaking met de weefkunst heeft hierin een belangrijke rol. Het beeld werd als het ware als geweven opgebouwd. De stijl wordt daarom ook wel 'Teppichstil' (tapijtenstijl) genoemd (afbeelding 18).⁷⁵ In zijn



Afb. 18. Ernst Ludwig Kirchner, *Wildboden im Schnee*, 1924.

dagboekantekeningen van 14 september 1923 zei Kirchner door de weefkunst mogelijkheden te zien voor een kunst met vrijere vlakken.⁷⁶ En in een brief aan Nele van de Velde, dochter van de kunstenaar Henry van de Velde, gaf hij aan de weeftechnieken te gebruiken voor zijn schilderkunst. Kleuren werden er volgens hem puurder, helderder en vooral vrijer door.⁷⁷ Rond 1925 kwam Kirchner tot een werkvorm waar hij tevreden mee was. In een kunstwerk begon hij met een vlak in één effen kleur. Daaroverheen werd het oppervlak ingevuld met kleinere vlakken en als laatste werden de details aangebracht. Door deze opbouw behielden kleuren volgens hem hun helderheid.⁷⁸

Het verbinden van kleurvlakken is een tweede probleem waar de schilder tegenaan liep. Kirchner is van mening dat samenhang tussen gebruikte kleuren het belangrijkste is.⁷⁹ Niet één enkele kleur, maar het gehele kleurenpalet van een schilderij zou de gevoelswaarde van een kunstwerk bepalen.⁸⁰ In zijn dagboek formuleerde hij dit als volgt:

Diese Erkenntnis [das sein Bild farbiger wirkt, wenn man dem Auge die Ergänzung der Complementärfarbe überlässt] führt ihn zum Umwerfen der ganzen alten Farbetheorie über die optischen und sinnlichen Werte der Farben, und er findet, dass der Accord, nicht die Einzelfarbe alle die Eigenschaften der Farbtheorie trägt. Für ihn

⁷⁴ Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner* 1968 (zie noot 65), p. 125.

⁷⁵ Stutzer e.a., *De kring rond Kirchner* 2007 (zie noot 66), p. 26.

⁷⁶ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 70.

⁷⁷ E.L. Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, München 1961, p. 57.

⁷⁸ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 102.

⁷⁹ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 102.

⁸⁰ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 80.

ist nicht mehr Blau kalt, Rot warm, es giebt für ihn ebensogut ein warmes Blau und kaltes Rot, je nachdem der Farbaccord, der dies Rot oder Blau umhüllt, gestimmt ist.⁸¹

Na veelvuldig onderzoek kwam hij met de gekleurde contour. Wanneer twee kleurvlakken in complementaire kleuren aan elkaar dreigden te grenzen, trok hij tussen deze twee vlakken een lijn in een derde kleur. Hierdoor werden de twee van elkaar gescheiden en bleef de harmonie in het schilderij behouden. Het hoogtepunt in de ontwikkelingen rond de kleurige contour vond plaats rond 1925. Om de techniek volledig in de vingers te krijgen, moest men volgens Kirchner vooral tekenen. Was vroeger een kunstwerk voor hem mislukt als hij contouren op zijn werken trok, vanaf dat moment probeerde hij dat juist. Volgens Kirchner was de gekleurde omtrek een probleem dat tot dan toe weinig aandacht heeft gekregen en dat terwijl het naar zijn mening zoveel mogelijkheden bood.⁸²

Mädchen mit Kind, 1925

Een kunstwerk dat als een sleutelwerk kan worden beschouwd voor alle ontwikkelingen die rond 1925 in de schilderkunst van Kirchner hebben plaatsgevonden, is *Mädchen mit Kind* (afbeelding 19). Hoewel het werk al in 1919 werd vervaardigd, heeft hij er in de jaren 1924-1926 nog intensief aan gewerkt, waardoor het



Afb. 19. Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchen mit Kind*, 1919/1924-1926.

verschillende kenmerken bevat van de rond 1925 toegepaste kleurentheorie.⁸³ Het bijwerken van eerder vervaardigd werk was Kirchner niet vreemd. In zijn dagboek zijn verschillende aanwijzingen te vinden waaruit blijkt dat hij veranderingen aanbracht aan reeds voltooid verklaarde kunstwerken. Dit kan soms tot moeilijkheden bij de datering leiden.⁸⁴

Mädchen mit Kind toont een interieur met een vrouw met een kind op schoot. De vrouw houdt met haar rechterhand de enkel van het kind vast, haar andere hand, die blauw van kleur is, rust op haar eigen rechterarm. Het bruine haar van de vrouw bevat, net als haar gezicht, blauwe accenten. Over haar blauw met groene kleding draagt zij een jas in felle roodtinten. Het jurkje van het kind is blauw, rood en geel. In het blonde haar prijkt een gele strik en zij draag rode schoentjes. Net als bij de vrouw heeft haar gezicht blauwe accenten en is

⁸¹ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 80.

⁸² Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 102.

⁸³ Kolsteren, "Das macht die Bilder viel farbiger" 2001 (zie noot 59), p. 116.

⁸⁴ Voor voorbeelden van verwijzingen zie o.a. Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 52 en p. 54.

één van de handen, waarin zij een geel rond voorwerp houdt, blauw. Op de achtergrond is een aantal losjes geschilderde voorwerpen te onderscheiden. Het grootste gedeelte van de achtergrond is geel, maar wordt onderbroken door een blauw, en een groen met rood vlak.

De door Kirchner geliefde vlakverdeling is terug te vinden in de achtergrond van het schilderij. Om te voorkomen dat het complementaire rood en groen aan elkaar zouden grenzen, heeft Kirchner blauw bij de donkere en oranje bij de lichtere gedeelten gebruikt om ze van elkaar te scheiden. Een voorbeeld hiervan is het rode schoentje van het kind op het groen in de kleding van de vrouw (afbeelding 20). Toch wordt dit niet overal toegepast, zoals het groene vlak met de rode omlijsting achter het kind. Kirchner gebruikte soms juist bewust complementaire kleurencombinaties, omdat de kleuren hierdoor meer binnen het vlak blijven.⁸⁵

Niet alle kleuren die Kirchner voor dit schilderij heeft gebruikt, zijn naar de natuur. Dit soort kleurgebruik komt vaker voor in de kunstwerken van Kirchner. In een artikel uit 1925 over het Zwitserse werk van de schilder legt alter-ego Louis de Marsalle uit, dat, hoewel voor vorm en kleur de zichtbare wereld de inspiratiebron was, Kirchner veel aandacht besteedde aan het gevoel die bepaalde kleurcombinaties uitdrukken. Hierdoor kon het voorkomen dat er van de realiteit werd afgeweken en als gevolg daarvan een figuur een blauwe neus of hand had.⁸⁶ Het gaat er volgens Kirchner niet om hoeveel men in een kunstwerk van de natuur afweek, als het maar met gevoel was gemaakt.⁸⁷



Afb. 20. Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchen mit Kind* (detail), 1919/1924-1926.

⁸⁵ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 104.

⁸⁶ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 230.

⁸⁷ Grisebach (red.), *Davoser Tagebuch* 1997 (zie noot 54), p. 170.

Hoofdstuk 4 – Kunstenaars van De Ploeg

Kunstklimaat in Groningen

Tot het einde van de negentiende eeuw is Groningen op het gebied van de kunsten grotendeels afgesloten geweest van de tendensen die in de rest van Nederland ingang vonden. Rond 1890 kwam hier verandering in, al bleef er gevoelsmatig een grote afstand bestaan tussen Groningen en ‘Holland’, zoals het westen van Nederland door veel Groningers werd genoemd.⁸⁸ Kunstlievend Genootschap Pictura heeft een belangrijke rol gespeeld in het doorbreken van de geïsoleerde positie van de noordelijke stad. Deze vereniging organiseerde vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw regelmatig tentoonstellingen, kunstbeschouwingen en lezingen in de twee zalen in het Museum van Oudheden die zij tot hun beschikking hadden. Op deze manier wilden zij het Groninger publiek de kans geven kennis te nemen van de nieuwste ontwikkelingen binnen de beeldende kunst. Vooral de tentoonstellingen met werken van levende meesters kunnen als invloedrijk beschouwd worden. Pictura bracht met deze exposities kunstwerken van populaire Haagse Scholers als Jozef Israëls (1824-1911) en Otto Eerelman (1839-1926), maar ook minder bekende kunstenaars naar de mensen. Het was echter een groep studenten van de Rijksuniversiteit Groningen die met een reeks tentoonstellingen in 1895 de moderne kunst naar Groningen heeft gehaald, waarbij vooral de expositie gewijd aan het werk van Vincent van Gogh (één van de eerste ooit gehouden) veel opzien baarde en van historisch belang kan worden geacht.⁸⁹

Pictura ging zich vanaf het begin van de twintigste eeuw in hun lezingen steeds meer toeleggen op de toen hedendaagse kunst. Door veranderingen in het tentoonstellingsbeleid werd het voor kunstenaars tevens gemakkelijker bij het genootschap te exposeren. Tussen 1910 en 1920 is er werk te zien geweest van toen al bekende moderne Nederlandse kunstenaars als Piet Mondriaan (1872-1944) en Jan Sluijters (1881-1957), maar ook het werk van de Fransman Henri Le Fauconnier (1881-1946) en Belgische schilders van het Vlaams expressionisme hebben de zalen van de vereniging gevuld. Naast Pictura zag Boek- en Kunsthandel Scholtens het als hun taak de aandacht voor de kunst in het noorden van het land te bevorderen. Zij zijn vooral belangrijk geweest voor de plaatselijke kunstenaars.⁹⁰

Onder critici van de schrijvende pers was er weinig interesse voor moderne kunst die maar enigszins afweek van wat zij gewend waren. Vooral tegenover de Duitse expressionistische kunst (als het al ergens werd geëxposeerd, want het was in Groningen zeer weinig te zien) toonden zij zich wantrouwig en beoordeelden zij het als gruwelijk, afschrikwekkend, lelijk en grof.⁹¹ Schrijvers van dit soort kritieken baseerden hun uitspraken op hun kennis van de traditionele schilderkunst. De Nederlandse moderne kunst was veel meer verbonden met de Franse kunst en van hieruit oordeelde men ook. Het zou nog tot in de jaren dertig duren voordat er serieus

⁸⁸ Johan Dijkstra, ‘Een halve eeuw Ploeg’, *Cultureel Maandblad Groningen* 10 (1968) 8/9 (november), p. 175.

⁸⁹ C. Hofsteenge, *De Ploeg 1918-1941. De hoogtijdagen*, Groningen 1993, p. 28.

⁹⁰ Hofsteenge, *De Ploeg* 1993 (zie noot 89), p. 29.

⁹¹ G. Langfeld, *Duitse kunst in Nederland 1919-1964. Verzamelen, tentoonstellen, kritieken*, Den Haag/Zwolle 2004, p. 29.

aandacht werd besteed aan Duitse kunst en men tot het besef kwam dat de blik misschien te veel op de Franse kunst werd gevestigd, waarbij de kunstcriticus W. Jos de Gruyter in 1933 de eerste was.⁹²

Groninger Kunstkring De Ploeg

Ondanks de belangrijke rol die Pictura heeft gehad in de bekendmaking van de moderne kunst in Groningen heerste er aan het einde van de jaren tien onvrede over de bestaande verhoudingen in het kunstleven van de stad. Pictura, die in de loop der jaren steeds meer de voorkeur gaf aan het tentoonstellen van de gevestigde en vaak op de negentiende eeuw geënte schilderkunst, had binnen het tentoonstellingsbeleid in Groningen een flinke vinger in de pap. Dit had een nadelige uitwerking voor het deel van de jongere garde, dat op zoek was naar vernieuwing. Door de conservatieve smaak van de jury, die bepaalde wat er op de tentoonstellingen getoond werd, vielen veel van deze kunstenaars buiten de boot. Dit was ook de situatie bij de *Tentoonstelling van Werk van Groningsche Kunstenaars en Amateurs* die de vereniging in maart 1918 organiseerde. Een aantal kunstenaars besloot daarom zelf een vereniging op te richten: De Groninger Kunstkring De Ploeg.⁹³

Tot de oprichters van de kunstkring behoren een achttal kunstenaars. De naam 'De Ploeg' werd door één van hen, Jan Altink (1885-1971), bedacht en verwijst naar de gedachte dat naar zijn mening het weinig sprankelende kunstleven in Groningen ontgonnen, omgeploegd zou moeten worden.⁹⁴ De term 'schilders' is met het oog op uitbreiding van de vereniging naar andere disciplines niet in de naam opgenomen.⁹⁵ Over het doel van de oprichting is in het tweede artikel van de statuten het volgende te lezen:

Art. 2

De vereniging stelt zich ten doel de Gron. artisten nader tot elkaar te brengen en het kunstleven op alle wijzen te bevorderen. Zij tracht dit te bereiken door:

- a. Vergaderingen;
- b. De gelegenheid tot werken te vergemakkelijken;
- c. Het houden van exposities;
- d. Het houden of doen houden van lezingen;
- e. Alle overige wettelijke middelen die ter bevordering van het doel wenselijk geacht worden.⁹⁶



Afb. 21. Statuten van De Ploeg, gedrukt door Hendrik Werkman, na maart 1921.

⁹² W. Jos de Gruyter, 'Internationale schilderkunst bij De Ploeg, Groningen; Engelsche schilderkunst bij Pulchri in Den Haag', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 43 (1933) 1 (januari-juli), pp. 356-357.

⁹³ C. ten Bruggencate en K. Buschman, *De Ploeg 75. Een kroniek van de Groninger kunstkring*, Groningen 1993, p. 2.

⁹⁴ A. Foppe, *Jan Altink. Groninger land en mensen*, tent. cat. Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1969, p. 6.

⁹⁵ Ten Bruggencate en Buschman, *De Ploeg 75* 1993 (zie noot 93), pp. 5-6.

De doelstellingen waren in eerste plaats praktisch en een artistiek programma ontbrak. De belangrijkste reden voor dit laatste was het niet aanwezig zijn van een eenduidige stijl. Overeenkomsten waren zo onduidelijk dat er simpelweg geen programma geformuleerd kon worden. Door hun krachten te bundelen hoopten de kunstenaars vooral zichzelf meer kansen te geven in het kunstleven van Groningen.⁹⁷

Het bestuur van De Ploeg achtte het belangrijk de kwaliteit binnen de kunstkring op peil te houden. Daartoe werd een aantal middelen ingezet. Ten eerst kon niet iedereen zomaar werkend lid worden. Bij de keuze voor nieuwe leden was exposeerbaarheid van het werk dat iemand maakte een belangrijk criterium. Daarnaast vond men het belangrijk dat de leden de ontwikkelingen in de kunstwereld volgden. Daarvoor werden leesmappen samengesteld met de belangrijkste weekbladen, tijdschriften, boeken en kunstproducties. De precieze inhoud van deze leesmappen is helaas niet meer te achterhalen, maar de Ploegleden waren waarschijnlijk bekend met tijdschriften als *De Stijl*, het Belgische *Het Overzicht* en *Merz*, het tijdschrift van de Duitse kunstenaar Kurt Schwitters.⁹⁸ Door het bezoeken van exposities bleven de kunstenaars tevens op de hoogte van de kunst. De tentoonstellingen die Pictura van moderne kunst organiseerde, hebben echter op veel leden van De Ploeg weinig invloed gehad. Er zijn in ieder geval geen duidelijke aanwijzingen van terug te vinden in hun werk.⁹⁹ Andere middelen van kwaliteitsbehoud waren de jurering van tentoonstellingen en royement.¹⁰⁰

Om saamhorigheid te creëren binnen het uiteenlopende gezelschap werden er verschillende activiteiten georganiseerd waarvan het houden van tentoonstellingen misschien wel de belangrijkste was. De Ploeg kon vanaf hun eerste tentoonstelling in februari 1919 gebruik maken van de zalen van Pictura in het Museum van Oudheden. Het was de bedoeling dat in ieder geval twee keer per jaar (één keer in het voorjaar en één keer in het najaar) een tentoonstelling zou worden georganiseerd. Meestal was dit in Groningen, maar er werden ook exposities buiten Groningen gehouden, al dan niet in samenwerking met andere verenigingen. Er bestonden bijvoorbeeld contacten met De Onafhankelijken in Amsterdam, waardoor het werk van De Ploeg vanaf 1926 meerdere malen in het Stedelijk Museum te zien is geweest.¹⁰¹ Verschillende leden namen ook op individuele basis deel aan grote tentoonstellingen, tot aan het buitenland aan toe.

De exposities die De Ploeg zelf organiseerde van werk van leden waren het belangrijkste, exposeren was immers dé manier om bij het brede publiek bekend te raken, maar er werden ook tentoonstellingen gehouden met het werk van anderen uit binnen- en buitenland. Het succes was wisselend doordat het Groninger publiek niet alle moderne kunst even goed kon waarderen. Zo was in 1923 het werk van de Duitse kunstenaar Georg Grosz in de zalen van De Ploeg te zien. Deze tentoonstelling trok echter zo weinig bezoekers dat werd overwogen eerder op te breken.¹⁰²

⁹⁶ Statuten van De Ploeg zoals vastgesteld tijdens de vergadering op 14 juni 1918. Goedkeuring bij Koninklijkbesluit volgde in maart 1921. Bron: *Ploeg Archief* <archieven.groningermuseum.nl> → Catalogus → Groninger Kunstkring De Ploeg → Bestuur → Statuten van de vereniging, 1921 (13 december 2014).

⁹⁷ A. Petersen, *De Ploeg. Gegevens omtrent de Groningse schilderkunst in de jaren '20*, Den Haag 1982, pp. 24-25.

⁹⁸ A. Venema, *De Ploeg. 1918-1930*, Baarn 1978, p. 159.

⁹⁹ Petersen, *De Ploeg* 1982 (zie noot 97), pp. 27-28.

¹⁰⁰ Ten Bruggencate en Buschman, *De Ploeg 75 1993* (zie noot 93), pp. 10-11.

¹⁰¹ Ten Bruggencate en Buschman, *De Ploeg 75 1993* (zie noot 93), p. 29.

¹⁰² Ten Bruggencate en Buschman, *De Ploeg 75 1993* (zie noot 93), p. 23.

De Ploeg was zoals eerder gezegd een vereniging zonder artistiek programma door de verschillen in werkwijze tussen de leden. Dit betekent niet dat er geen kunstenaars waren die samen in een bepaalde stijl werkten, zoals een impressionistische vorm of het constructivisme. De stijl in de geschiedenis van De Ploeg die waarschijnlijk hen het meeste succes en de grootste bekendheid heeft opgeleverd, is het Groninger expressionisme.



Afb. 22. Leden van De Ploeg in februari 1919.

Groninger expressionisme

De eerste werken die hij maakte kort na zijn terugkeer uit het Zwitserse Davos vertoonden slechts hier en daar een glimp van een nieuwe visie op kunst. Maar al gauw wisten de leden van Kunstkring De Ploeg niet wat ze meemaakten toen Jan Wiegers (1893-1959) eenmaal op dreef was. Na een jaar wegens slechte longen onder behandeling te zijn geweest in een sanatorium in Zwitserland, leek Wiegers een heel andere kunstenaar te zijn geworden. Experimenteerde hij voor zijn vertrek nog voorzichtig met patroonmatige vlakverdeling, nu schilderde hij al gauw in brede gebaren en felle toetsen, maakte hij gebruik van vervormingen die in de Nederlandse kunst nog geen gemeengoed waren en lengde hij zijn olieverf aan met was en benzine. Houtsneden werden met het schoenmakersmes gemaakt, zinkplaten voor etsen werden met allerlei materialen ingekrast en lithostenen werden met grove vege gewreven. De enige kunsttechniek waarin Wiegers nog wel gangbare materialen hanteerde, was in zijn tekeningen, maar ook zij waren in stijl puntiger en expressiever dan daarvoor.¹⁰³ Reden voor deze drastische stilistische ommekeer: Zijn vriendschap met de Duitse kunstenaar

¹⁰³ H. Steenbruggen, 'Jan Wiegers. Expressionisme van Alpen tot Polders', in: Stutzer, B. e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007, p. 240.

Ernst Ludwig Kirchner. Wiegiers zou door deze vriendschap de aanstichter worden van een kunstvorm waarin de schildertechniek en het kleurenpalet van Kirchner als uitgangspunt dienden: het Groninger expressionisme. Naast Wiegiers zouden Ploegleden Jan Altink (1885-1971) en Johan Dijkstra (1896-1978) belangrijke vertegenwoordigers van deze richting worden.

Technieken en thema's

Zoals veel expressionistische stromingen was ook het Groninger expressionisme een reactie op de heersende academische principes en de producten die daaruit voortkwamen. In het Groninger expressionisme vormen twee begrippen de leidraad: Spontaniteit en intuïtie. De Groningers hadden meer belangstelling voor de wijze waarop kunstwerken konden worden vervaardigd en het materiaal waarmee dit mogelijk was dan voor theorie. Of zoals Johan Dijkstra het later zou verwoorden: 'Er wordt geschilderd, doch niet meer over kunst gepraat.'¹⁰⁴ Bij de vervaardiging van hun kunstwerken hielden de kunstenaars zoveel mogelijk rekening met het karakter van de toegepaste techniek. Om deze reden werd er in eerste instantie veel gebruik gemaakt van door Wiegiers opnieuw geïntroduceerde expressieve grafische technieken, zoals de ets en houtsneden, waar de hand van de kunstenaar het best zichtbaar was.¹⁰⁵

In de schilderkunst werd in veel gevallen de verf aangemaakt met een mengsel van was en benzine. Het resultaat was snel en mat opdrogende verf, die zeer geschikt was om egale, dekkende kleurpartijen aan te brengen. Door de focus op de grafische technieken bleef de schilderkunst in eerste instantie enigszins achter. Uiteindelijk begonnen kunstenaars als Altink en Jan Jordens (1883-1962) pas in 1923 hun verven met bijenwas en benzine aan te lengen, Dijkstra en George Martens (1894-1979) volgden twee jaar later. Begin 1924 kreeg de schilderkunst duidelijke contouren om in de twee jaar die daarna volgden zijn hoogtepunt te beleven.¹⁰⁶

De twee belangrijkste thema's binnen het Groninger expressionisme waren het landschap en het kunstenaarsportret. In de landschappen die de kunstenaars produceerden, speelde de eigen omgeving de hoofdrol. Het Groninger landschap, met zijn rauwe karakter, bood de kunstenaars veel mogelijkheden om door middel van vorm en kleur hun gevoel op het doek te zetten. Ook het genre van het portret kende een eigen variant, het zogenaamde duelportret. Bij deze vorm ontstonden twee portretten tegelijkertijd of naar aanleiding van elkaar. Het duelportret moet als een belangrijk thema binnen het Groninger expressionisme gezien worden. De expressionistische kunstenaars van De Ploeg zagen hun manier van werken als een levenshouding en plaatsten zich hiermee bewust buiten de burgermaatschappij, maar vonden binnen de groep bevestiging. Het samenwerken en ideeën uitwisselen is zeer belangrijk geweest voor de ontwikkeling van het Groninger expressionisme. Met de portretten die zij van elkaar maakten, brachten zij hun gemeenschapszin tot uitdrukking.¹⁰⁷ De achtergrondmotieven in de kunstwerken verwijzen naar de artistieke omgeving en drijfveren. Dit gebeurde meestal in de vorm van fragmenten van eerder vervaardigde schilderijen, zoals

¹⁰⁴ J. Dijkstra, 'Kaleidoscoop van de nieuwe Groninger kunst', in: H. de Vries en J. Dijkstra, *De Ploeg 20 jaar*, Den Haag 1938, p. 12.

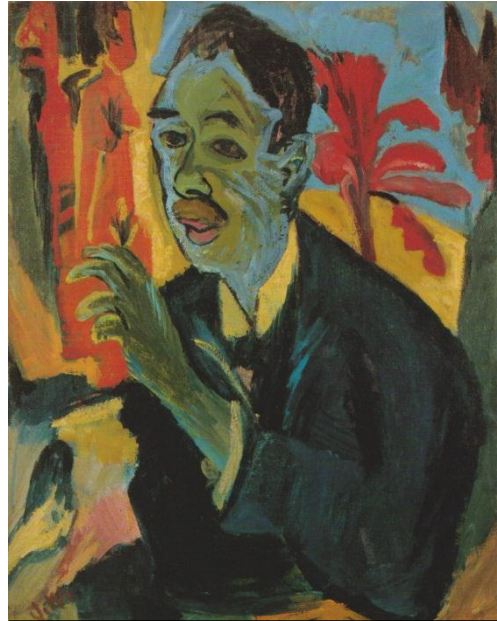
¹⁰⁵ Steenbruggen, 'Jan Wiegiers' 2007 (zie noot 103), p. 240.

¹⁰⁶ Steenbruggen, 'Jan Wiegiers' 2007 (zie noot 103), pp. 240-241.

¹⁰⁷ Steenbruggen, 'Jan Wiegiers' 2007 (zie noot 103), p. 245.

bijvoorbeeld is te zien in *Portret van Hendrik Werkman* (afbeelding 23) waarin *Landschap met rode bomen* van Jan Wiegers op de achtergrond is te herkennen, maar ook naakten zijn een veel terugkerend beeld.¹⁰⁸

Aan het einde van de jaren twintig begonnen de belangrijkste expressionistische kunstenaars van De Ploeg steeds meer af te wijken van het expressionisme dat Wiegers aan het begin van de jaren twintig in Groningen had geïntroduceerd. Dit betekende het einde van een tijd van gezamenlijk beleden idealen en een daarop afgestemde expressie. Altink ging zich wijden aan een sterk met het Groninger land verbonden impressionisme, terwijl Wiegers het expressionisme vermengde met aan allerlei richtingen ontleende stijlkenmerken. Dijkstra was degene die het langst vast bleef houden aan de stijl, maar ook hij ging rond 1930 over op een gematigder palet en vormexpressie.



Afb. 23. Jan Wiegers, *Portret van Hendrik Werkman*, 1924.

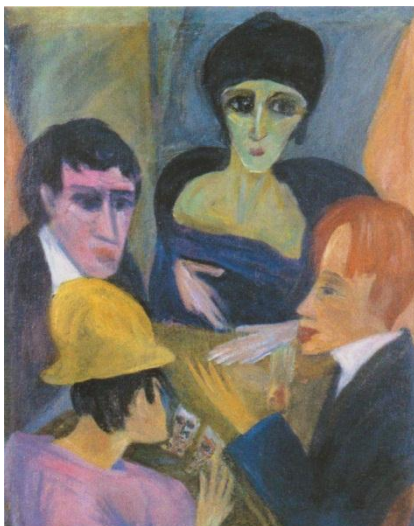
¹⁰⁸ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), p. 244.

Jan Wiegers (1893-1959)

Jan Wiegers is wat je noemt een echte Groninger. Hij werd geboren in het dorpje Kommerzijl (in het noordwesten van de provincie Groningen), groeide op in de stad Groningen en genoot aan de Academie Minerva in diezelfde stad van 1906 tot 1919 zijn opleiding. Maar het was in het verdere leven van Wiegers niet alleen de Noord-Nederlandse provincie die een grote invloed op zijn werk zou hebben. De Groninger stak regelmatig de grens over. De laatste twee jaar voor het begin van de Eerste Wereldoorlog trok hij door West- en Zuid-Duitsland en aangrenzende gebieden, en werkte onder meer in Keulen, Düsseldorf, Frankfurt en München. In 1912 zag hij in Keulen de grote Sonderbund-tentoonstelling met werken van onder andere Vincent van Gogh, Edvard Munch, Paul Cézanne en de leden van de Duitse kunstenaarsgroepen Die Brücke en Der Blaue Reiter. Op deze tentoonstelling heeft de jonge Wiegers veel indrukken kunnen opdoen.¹⁰⁹ Toen de Eerste Wereldoorlog hem dwong terug te keren naar Nederland is Jan Wiegers binnen het eigen land werkzaam geweest aan de academies van Den Haag en Rotterdam, en in Amsterdam, waar hij kennismakte met het werk van de Bergense en Amsterdamse expressionisten. Al met al heeft Wiegers vanaf het begin van zijn artistieke leven aan veel kunst mogen ruiken. Er is echter één kunstenaar geweest die op het gebied van het expressionisme als zijn grootste inspiratiebron kan worden gezien. Deze kunstenaar ontmoette hij niet in Nederland, maar in de Zwitserse alpen.

Zwitserland

Wegens zijn slechte gezondheid reisde Wiegers in het voorjaar van 1920 af naar Zwitserland om daar in Davos in het Nederlandsch Sanatorium genezing te zoeken. Na enige tijd in het sanatorium te hebben doorgebracht, werd zijn gezondheid goed genoeg geacht om over te stappen op dagbehandeling. Wiegers huurde een huis op



Afb. 24. Jan Wiegers, *Kaartspelers*, 1921. De figuur geheel rechts is waarschijnlijk Kirchner.

de Längmatte bij Frauenkirch, een dorpje vlak boven Davos. Niet ver daarvandaan woonde de Duitse kunstenaar Ernst Ludwig Kirchner. De verhuizing van Wiegers naar de bergwoning ontging hem niet. In een brief aan Nele van de Velde van 21 mei 1920 schreef hij over de aankomst van de Nederlandse schilder en zijn gezin:

Jetzt wohnt ein holländischer Maler mit Frau und Kind in meiner Nähe, ein netter empfindender Mensch mit großem künstlerischem Feingefühl.¹¹⁰

Uit de ontmoeting die volgde, zou een vriendschap ontstaan. Tijdens de zomer kwamen Wiegers en Kirchner bijna dagelijks samen om te werken, ideeën uit te wisselen of gewoon voor de gezelligheid (afbeelding 24). Kirchner ontving wel vaker schilders die graag iets van

¹⁰⁹ A. Petersen, *De Ploeg. Gegevens omtrent de Groningse schilderkunst in de jaren '20*, Den Haag 1982, p. 26.

¹¹⁰ E.L. Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, München 1961, p. 27.

hem wilde leren, maar dat het contact dat beide schilders met elkaar onderhielden anders was dan in de meeste gevallen, blijkt wel uit de reactie van Kirchner toen Wieggers na een solotentoonstelling in Davos in de plaatselijke krant als ‘een leerling van Kirchner’ werd aangeduid.¹¹¹ Een week na de uitspraak verscheen in dezelfde krant het volgende bericht:

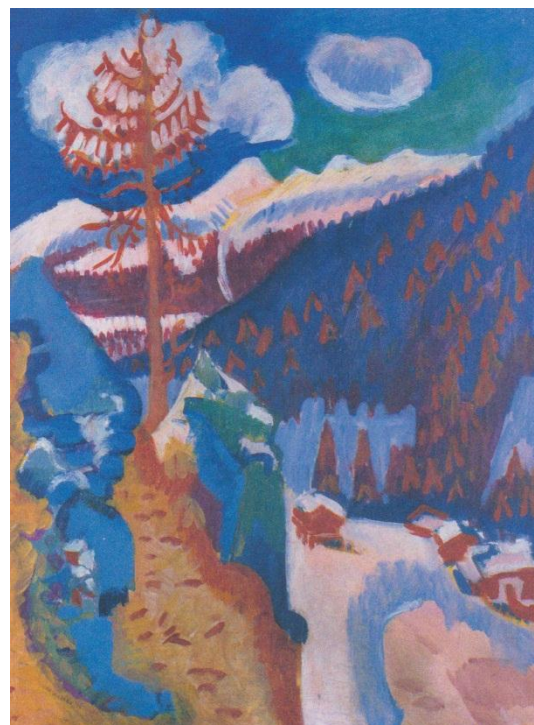
Kunstmaler Kirchner in Frauenkirch ersucht uns mit Bezug auf den in Nummer 249 erschienenen Kunstbericht mitzuteilen, dass der dort erwähnte Kunstmaler Jan Wieggers, dessen Name in der holländischen Kunstwelt bereits einen guten Klang hat, nicht sein Schüler, sondern sein Freund sei.¹¹²

Als dank voor de samenwerking probeerde Wieggers een aantal jaar daarna ‘einige Blätter Grafik’ van Kirchner in Nederland aan de man te brengen, iets waar Kirchner zeer blij mee was.¹¹³

Aantrekkingskracht en verschillen

Er is een aantal redenen te noemen waarom Kirchner en Wieggers zich op schilderkunstig gebied tot elkaar aangetrokken voelden. Beide kunstenaars kozen ervoor in nauw contact met de natuur te werken. Het landschap vormt in hun oeuvre een belangrijk genre en de Zwitserse bergen hadden een betoverende uitwerking op zowel Kirchner als op Wieggers. Volgens mede-Ploeglid Jan Jordens, die in 1921 een artikel voor het proefnummer van *Blad voor Kunst* over Jan Wieggers schreef, werkten de kunstenaars nauw samen en bleken ‘de groote Kirchner en Jan Wieggers’ gelijkgestemde zielen.¹¹⁴

De bergachtige omgeving waarin zij zich bevonden, inspireerde zowel Kirchner als Wieggers op bijzondere wijze in vorm en kleurgebruik. Voordat Wieggers naar Davos vertrok, experimenteerde hij al met een patroonmatige vlakverdeling. De samenwerking met Kirchner, maar ook het karakter van het Zwitserse landschap hebben bijgedragen tot de ontwikkeling van een eigen vormtaal (afbeelding 25). De stijl van de Duitse kunstenaar was hetgeen waar Wieggers naar op zoek was en hem in staat stelde zijn gevoelens van levensdrift over te brengen op doek en papier. Waar hun ontmoeting voor Wieggers een openbaring was, vond Kirchner op zijn beurt in de Nederlandse schilder een klankbord en iemand die open stond voor zijn ideeën.¹¹⁵



Afb. 25. Jan Wieggers, *Frauenkirch – Davos*, 1925.

¹¹¹ M.B., *Davoser Zeitung* 22 oktober 1920, p. 3.

¹¹² M.B., *Davoser Zeitung* 29 oktober 1920, p. 3.

¹¹³ Kirchner, *Briefe* 1961 (zie noot 110), p. 52.

¹¹⁴ Jan G. Jordens, ‘Jan Wieggers’, *Blad voor Kunst*, oktober 1921 (proefnummer).

¹¹⁵ Steenbruggen, ‘Jan Wieggers’ 2007 (zie noot 103), pp. 229-230.

Dat er een nauw contact bestond tussen de Duitse en Nederlandse kunstenaar kan onder andere worden opgemaakt uit diverse kunstwerken die Wiegers tijdens zijn eerste verblijf in Zwitserland maakte. Op het technische vlak nam Wiegers het schilderen met benzinewasverf over en ook het bewust toepassen van harmonische en karakteristieke kleurencombinaties kwam bij Kirchner vandaan. Naast schilderen en tekenen maakte hij gebruik van diverse grafische technieken, zoals de ets, de houtsnede en houtdruk.¹¹⁶ In zijn onderwerpskeuze gaf Wiegers net als Kirchner de voorkeur aan het landschap en het portret. Terug in Groningen zou daar het vrouwelijk naakt bij komen.

Dat Wiegers zich liet inspireren door het werk en de technieken van Kirchner betekent echter niet dat hij hem klakkeloos navolde. Wiegers maakte door Kirchner dan wel kennis met een nieuwe werkwijze, hij paste wat hij zag op een geheel eigen wijze toe en nam alleen die elementen over die hij zelf interessant vond. In veel gevallen was wat hij bij de Duitse kunstenaar vond in zijn eigen werk al aanwezig; de samenwerking met Kirchner zorgde er enkel voor dat bepaalde elementen op hun plaats vielen.¹¹⁷

Er is echter wel een aantal punten op het gebied van uitwerking, kleurgebruik en compositie waarop het werk van Wiegers wezenlijk verschilt van dat van Kirchner. Wiegers toonde bijvoorbeeld een groter gevoel voor de beeldende mogelijkheden van de technieken die hij toepaste en in plaats van nervositeit overheerste een drang tot observatie en expressie. Zijn kleurgebruik is gebaseerd op dat van Kirchner, maar is gericht op vitaliteit en krachtige expressie, waar bij Kirchner een grotere rol is weggelegd voor compositie. Kirchner verdeelde zijn kleuren zorgvuldig in verschillende vlakken over het doek, waardoor de compositie een harmonieus samenspel van vormen en kleuren is.¹¹⁸ Bij Wiegers zijn de beeldende accenten (eveneens binnen een vlakmatige structuur) meer verspreid.¹¹⁹

Groningen

In het voorjaar van 1921 keerde Jan Wiegers vanuit Zwitserland terug naar Groningen. Tussen 1921 en 1922 ontwikkelde Wiegers een geheel eigen variant op het expressionisme dat hij via Kirchner had leren kennen waarin tevens de impressionistische benadering die binnen De Ploeg gemeengoed was een plaats kreeg.¹²⁰ Het werk van Wiegers zou als rauw en levensblij expressionisme beschreven kunnen worden. De grootste veranderingen die zijn verblijf in Zwitserland en samenwerking met Kirchner teweeg hebben gebracht in zijn kunst zijn vooral op het stilistische vlak geweest. Inhoudelijk was de transformatie minder ingrijpend.¹²¹ Het kleurenpalet dat Wiegers in deze eerste periode gebruikte, was een stuk minder uitgesproken dan in Zwitserland. In de volgende jaren zou hij echter tot een geheel eigen kleurgebruik weten te komen.

¹¹⁶ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), p. 231.

¹¹⁷ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), p. 251.

¹¹⁸ S. Kolsteren, "Das macht die Bilder viel farbiger". Ernst Ludwig Kirchners kleurenonderzoek en zijn invloed op Jan Wiegers', in: Steenbruggen, H. (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, p. 118.

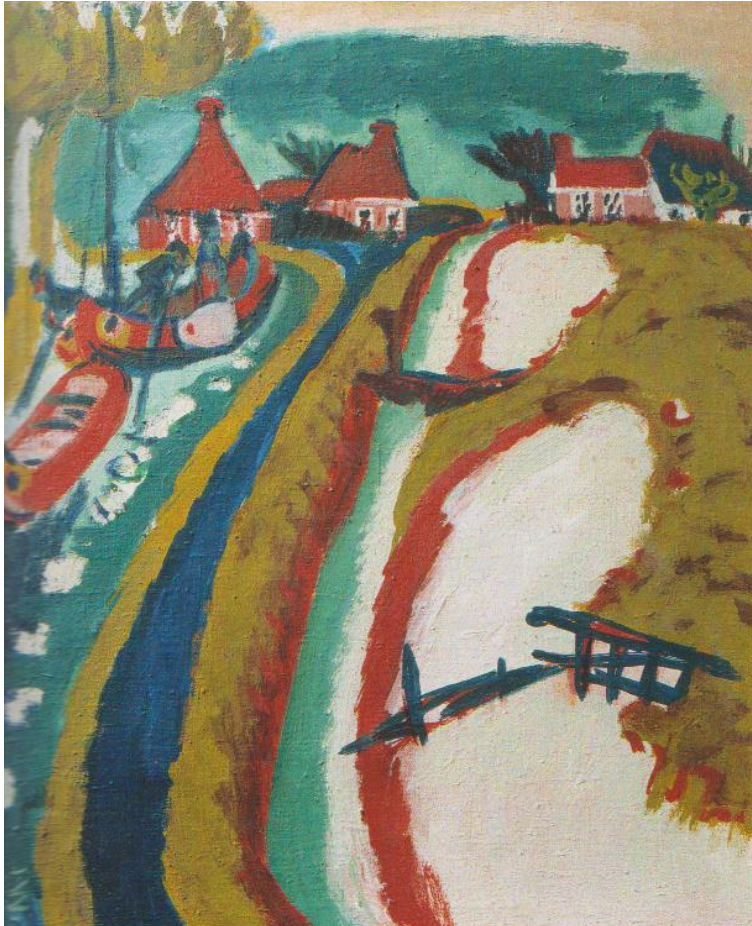
¹¹⁹ H. Steenbruggen, 'Jan Wiegers. Tussen Kirchner, De Ploeg en de moderne kunst in Nederland', in: Steenbruggen, H. (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, p. 76.

¹²⁰ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), p. 238.

¹²¹ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2001 (zie noot 119), p. 74.

Het Groninger landschap

Hoewel er op het gebied van natuurschoonheid bijna geen groter verschil kan bestaan dan tussen het bergachtige alpengebied en het vlakke Groninger landschap betekende de terugkeer naar het noorden van Nederland niet dat alle kennis en indrukken die Wiegers in het voorgaande jaar had opgedaan vergeten werden. Hij begon deze kennis en indrukken juist toe te passen op het eigen landschap. Dit was onder andere mogelijk doordat het voor Wiegers in de verbeelding van het landschap niet in de eerste plaats ging om het creëren van een mooi plaatje of hoe de natuur er uit zag, maar om de oerkrachten die in een bepaald land verborgen lagen en de hartstochten die het kan oproepen. Deze krachten bevinden zich niet specifiek in de



Afb. 26. Jan Wiegers, *Landschap met kanaal*, 1924.

bergen, maar liggen in elk landschap verborgen. Wiegers verbeeldde hen door middel van expressief kleurgebruik, zijn handschrift en de wijze waarop hij het onderwerp liet samenkomen met de vlakheid van het doek.¹²²

Wiegers is een belangrijk figuur geweest voor de Groningse landschapsschilderkunst. Er zijn twee kunstwerken in het bijzonder die min of meer de aanzet hiervoor hebben gevormd. Dit zijn *Landschap met rode bomen* uit 1922 en het twee jaar later vervaardigde *Landschap met kanaal* (1924) (afbeelding 26). Dit laatste, staande kunstwerk toont een landschap met aan de linkerkant van het doek een in groenblauw uitgevoerde waterweg met twee boten erop. Bovenaan het werk wordt de achtergrond gevormd door een groepje huizen met rode daken. Iets links van het midden bevindt zich een blauwe weg omzoomd door een karamelkleurige berm. Rechts van deze weg loopt wederom water. De rechterkant van het werk wordt gevuld door open land in dezelfde karamelkleur als de berm, gecombineerd met vlakken witte en streken rode verf.

Wat *Landschap met kanaal* in de eerste plaats bijzonder maakt, is het feit dat het een van de eerste kunstwerken was waarin een kunstenaar van De Ploeg gebruik maakte van een staand formaat in combinatie met een hooggeplaatste horizon. Daarnaast is het perspectief tot kleuren en vlakken teruggebracht.¹²³

Onderwerp en compositie komen overeen met het werk dat Wiegers in Zwitserland vervaardigde, maar door

¹²² Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), p. 241.

¹²³ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), pp. 241-242.

de gelegde accenten is het duidelijk dat de beschouwer hier te maken heeft met een Groninger landschap. Door de hoge horizon wordt het landschap gepresenteerd als een tweedimensionaal kleurenpatroon en wordt de visie van Wiegers van het landschap als een genre waarin de oerkrachten van het land de hoofdrol moeten hebben extra benadrukt.

Portretten

Naast het landschap was ook het portret een genre dat veel door Wiegers werd beoefend. Hij wilde meer dan iemand op een charmante manier op het doek vereeuwigen. Kleur, vlakverdeling en penseelvoering hebben niet alleen een beeldende, maar ook een inhoudelijke betekenis. Al deze middelen verwijzen naar het karakter en het gemoed van de geportretteerde. Hierbij ging Wiegers niet uit van vaststaande kleurconnotaties of een uitgewerkte kleurensymboliek, maar van zijn eigen intuïtie en associaties, die volgens hem bij een bepaald karakter en gemoed paste. Een groen hoofd of blauwe handen waren daardoor niet uitgesloten. Ook de stijl van schilderen paste Wiegers per persoon aan. Het ene schilderij kan hierdoor veel expressiever overkomen dan het andere. Doordat de schilder zich iedere keer weer liet inspireren door de persoon die hij voor zich had, is het mogelijk dat de portretten die hij tussen 1922 en 1926 maakte in uitwerking sterk uiteenlopen. Vooral bij de portretten die Wiegers van kunstenaarsvrienden maakte, is dit het geval, gezien de innige band die hij met sommige van hen onderhield (waardoor hij hun karakter goed wist te duiden). Daarnaast werd hij bij deze kunstwerken niet belemmerd door wensen van de geportretteerde; omdat zijn vrienden wisten hoe hij te werk ging, lieten zij hem begaan.¹²⁴

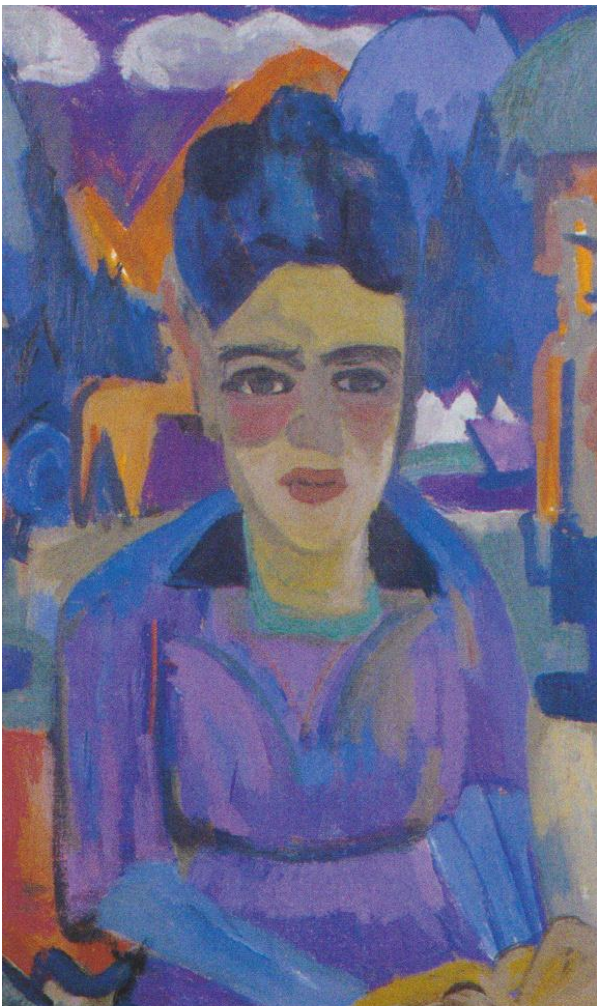
Wiegers plaatste de geportretteerde direct tegen een patroon van kleurvlakken. In sommige gevallen werd de persoon zelfs in dit patroon opgenomen. Het is daardoor niet altijd meteen duidelijk in wat voor omgeving de afgebeelde figuur zich bevindt. In portretten die hij maakte van zijn mede-Ploegleden is vaak wel duidelijk dat het atelier als achtergrond heeft gediend. Reeds bestaande kunstwerken figureren namelijk regelmatig in de portretten als achtergrondmotief.¹²⁵

Als men het soort portretten dat Wiegers in de periode dat hij in Zwitserland verbleef naast het werk uit het midden van de jaren twintig legt, is de ontwikkeling van de kunstenaar merkbaar. Een portret als *Graubünder boerenmeisje* (afbeelding 27 op pagina 44) uit 1920-1921 is onpersoonlijk en richt zich meer op de verhoudingen in kleur en vlakverdeling dan het karakter van het meisje zelf. Hoewel kleuren ook hier niet naar de natuur zijn, zullen de kleuren niks zeggen over de persoon die is afgebeeld. De kleuren hebben meer met de

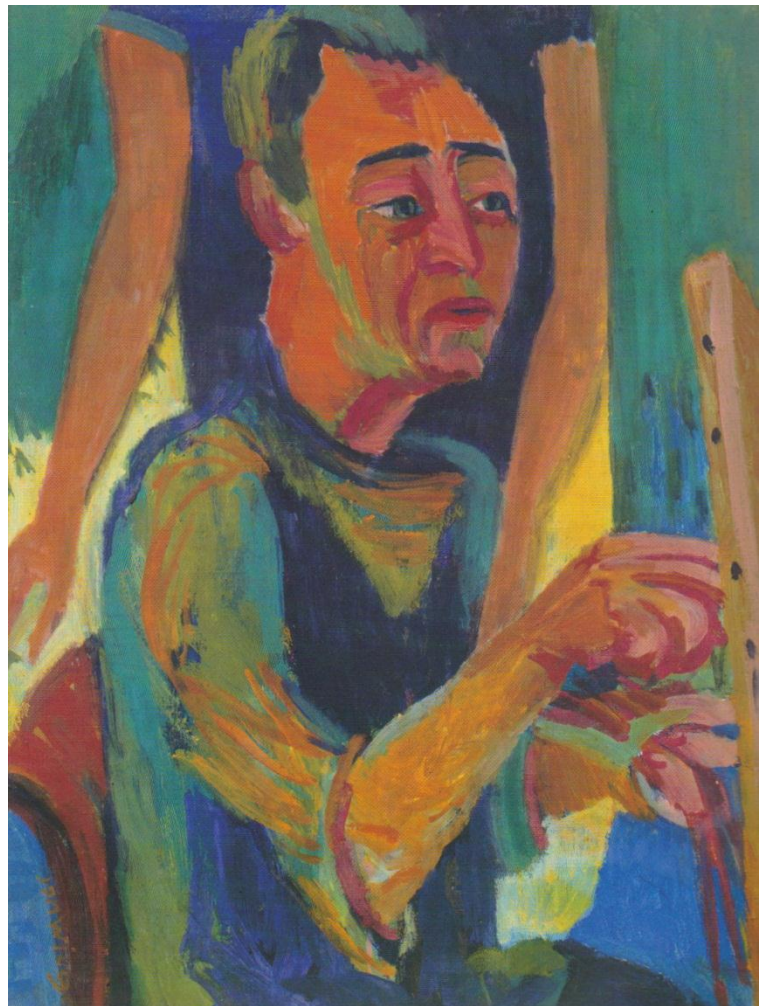
¹²⁴ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), p. 243.

¹²⁵ Steenbruggen, 'Jan Wiegers' 2007 (zie noot 103), p. 244.

compositie van doen en bieden in de eerste plaats een sfeerimpressie. Het portret dat hij zes jaar later van vriend en mede-Ploeglid Johan Dijkstra schilderde, laat een heel andere aanpak zien (afbeelding 28). Dit duelportret toont Dijkstra en profiel terwijl hij aan een doek werkt (nog net te zien aan de rechterzijde van het beeld). Zijn gezicht is in roodtinten uitgevoerd, net als zijn handen en onderarmen. Zijn kleding bevat diverse tinten groen en blauw, die, samen met geel en oranje, terugkomen in de achtergrond. Op verschillende plaatsen in het schilderij zijn contrasterende kleuren naast elkaar gezet, bijvoorbeeld het oranje van de onderarm tegen het blauw van zijn kleding. Het geheel is met grove streken op het canvas aangebracht waardoor fijne details ontbreken. De wijze waarop Wiegers zijn vriend hier heeft afgebeeld, met expressieve streken en met gebruik van verschillende kleurcontrasten, vertelt de beschouwer iets over het onrustige temperament van de persoon Jan Dijkstra. In het artikel dat na het overlijden van Dijkstra in 1978 voor *Nieuwsblad van het Noorden* door Ploeglid Hendrik Werkman werd geschreven, werd de schilder iemand met 'uitstraling' en 'hoogst eigenzinnig' genoemd.¹²⁶ Dit komt ook naar voren in het portret dat Wiegers van hem maakte. Het feit dat hij al werkend wordt afgebeeld, zegt misschien ook iets over de gedrevenheid van de schilder.



Afb. 27. Jan Wiegers, *Graubündner boerenmeisje*, 1920-1921.



Afb. 28. Jan Wiegers, *Portret van Johan Dijkstra*, 1926.

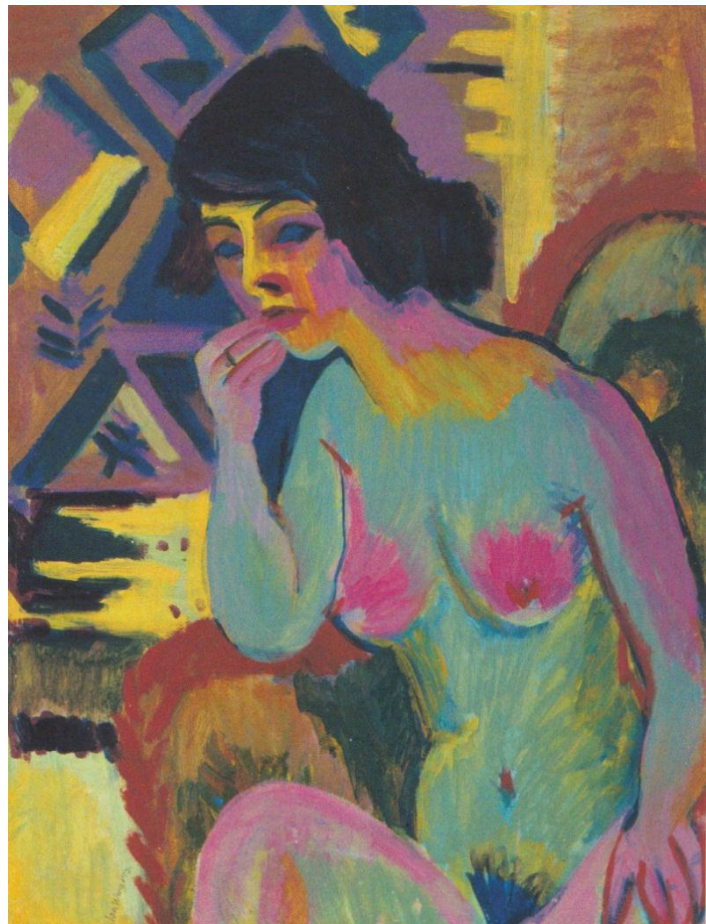
¹²⁶ Hendrik Werkman, 'Herinneringen aan mijn vriend Johan Dijkstra', *Nieuwsblad van het Noorden* 25 februari 1978.

Naakten

Een derde onderwerp dat tussen 1923 en 1926 in verschillende kunstwerken van Jan Wiegiers terugkomt, is het (meestal) vrouwelijk naakt. Waar de meeste Ploegkunstenaars het thema alleen gebruikten voor werken op papier vervaardigde Wiegiers ook schilderijen waar naakten in figureerden. De wijze waarop hij zijn modellen afbeeldde, week sterk af van wat men door de academische schilderkunst reeds kende en kan gezien worden als een antwoord hierop. Geen geïdealiseerde lichamen en subtiliteit rond bepaalde delen van het lichaam, maar realiteit en erotische geladenheid. Het model werd, vaak in snelle streken, van top tot teen weergegeven, inclusief alle 'oneffenheden' als haar in de schaamstreek, een directe verwijzing naar vrouwelijke seksualiteit. De kunstwerken zijn onderdeel van de expressionistische levenshouding van de kunstenaar.¹²⁷

In hun kleurgebruik lijken de naaktstukken op de portretten die Wiegiers in diezelfde periode vervaardigde. Kleuren zijn niet naar de natuur, maar geven een bepaald gevoel weer. Met kleurcontrasten en kleuraccenten probeerde Wiegiers sensualiteit in het werk te brengen. Een voorbeeld van een werk waarin

zowel de uitwerkingwijze van de figuur en compositie als het kleurgebruik goed naar voren komen is *Zittend naakt* uit circa 1924 (afbeelding 29) Dit schilderij toont een zittende, donkerharige, naakte vrouwenfiguur in een interieur. Met haar rechterelleboog steunt zij op de leuning van de stoel waarop zij zit. De hand van deze arm brengt ze naar haar mond. Haar benen zijn lichtelijk gespreid waardoor de behaarde schaamstreek zichtbaar is. De vrouw kijkt bedachtzaam voor zich uit. Voor het schilderij zijn veel verschillende kleuren gebruikt, zowel voor de figuur als de achtergrond. Het vrouwenlichaam is in overwegend lichtblauw en groen uitgevoerd, waarbij haar borsten en delen van de benen, armen en het gezicht met roze zijn geaccentueerd. Naast roze bevat het gezicht ook geel, oranje en een klein beetje van het groenblauw dat voor de rest van het lichaam



Afb. 29. Jan Wiegiers, *Zittend naakt*, rond 1925.

is gebruikt. Het zou kunnen zijn dat Wiegiers met dit woeste palet aan kleuren iets over de gemoedstoestand van de vrouw heeft willen zeggen, net als hij in zijn portretten deed. Een groot deel van de achtergrond bestaat uit een violet vlak waarop met geel en blauw geometrische vormen zijn aangebracht. De contouren van de

¹²⁷ Steenbruggen, 'Jan Wiegiers' 2001 (zie noot 119), p. 84.

stoel waar de vrouw op zit, zijn in rood uitgevoerd en vormen een contrast met het groenblauw van het lichaam van de figuur. Met dit kleurgebruik en de snelle streken waarin het werk is uitgevoerd, kan dit kunstwerk gezien worden als een combinatie tussen een portret en de uitdrukking van de expressionistische levenshouding van Jan Wieggers.

Jan Altink (1885-1971)

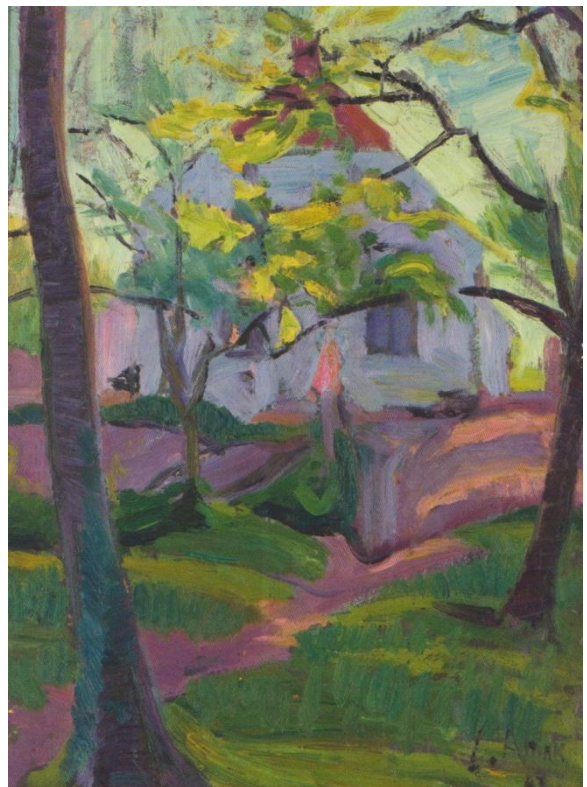
Jan Altink was een van de eerste leden van De Ploeg die bepaalde expressionistische invloeden die Jan Wiegiers in Zwitserland had opgedaan in zijn eigen werk overnam. Hierbij maakte hij echter weloverwogen keuzes over wat hij zich wel en niet eigen maakte. Zo mengde hij zijn olieverf net als Wiegiers met was en benzine, werd zijn penseelvoering vrijer en zijn kleuren sprekender. Maar waar bij Wiegiers de compositie en het kleurgebruik voorop stonden, ging het Altink vooral om expressie en waarneming. Zijn grote waardering voor Vincent van Gogh (1853-1890), zoals blijkt uit onderstaand citaat, zal hierbij wellicht een rol hebben gespeeld.

(...) H, dat boek over Kirchner is, als 't tenminste die is welke ik bedoel, met teekeningen, wel mooi maar toch te duur, dunkt mij. 't Is lang niet Van Gogh hoor.¹²⁸

Kleur was een belangrijk onderdeel van zijn werk. Hoewel het kleurgebruik niet altijd naar de natuur lijkt te zijn, vormde de waarneming voor Altink een belangrijke bron bij de keuze voor zijn kleuren. Het met belangstelling bekijken van de wereld om ons heen is volgens Altink één van de voorwaarden voor het maken van een goed kunstwerk:

Ga naar buiten en bekijk alles zonder belangstelling, alles is dan neutraal. Gras: groen grijs. – Modder: smerig – Lucht: blauwgrijs enz. Alles grijs. Maar geef je over en zie alles buiten eens zooveel mogelijk in verband en als tegenstelling tot elkaar dan wordt het anders.¹²⁹

De inmenging van gevoel en de grondigheid waarmee Altink de buitenwereld bestudeerde, kon leiden tot een kleurgebruik dat door de beschouwer als onnatuurlijk werd ervaren, zoals bijvoorbeeld in *Blauwborgje* (1923) (afbeelding 30). Persoonlijke vertaling van indrukken was volgens hem mogelijk.¹³⁰ Hetgeen dat hij voelde bij het aanschouwen van een bepaald tafereel of voorwerp was richtinggevend. Er was geen sprake van



Afb. 30. Jan Altink, *Blauwborgje*, 1923.

willekeur. Elke kleur was bewust gekozen en had zijn eigen betekenis binnen een specifiek werk. Hierbij speelde hij met de connotaties die aan een bepaalde kleur verbonden waren. Deze gevoelens zijn natuurlijk,

¹²⁸ Brief Jan Altink aan Henk Ongering, 29 oktober 1925, Regionaal Historisch Centrum (RHC) Groninger Archieven, Collectie De Ploeg en het naoorlogse modernisme (tnr. 2536), cat.nr. 434-441.

¹²⁹ Brief van Jan Altink aan Henk Ongering, ongedateerd (ca. 1925-1926), RHC Groninger Archieven, Collectie De Ploeg en het naoorlogse modernisme (tnr. 2536), cat.nr. 434-441.

¹³⁰ H. Steenbruggen, 'De Ploeg, Altink en het 'Groningerland'', in: Kolsteren, S, Boer, J. de en H. Steenbruggen, *Uitgelicht!*, Groningen 1998, p. 118.

maar kunnen leiden tot een heel andere kleurstelling dan men gewend is. De beslistheid waarmee hij voor zijn kleuren koos, kon volgens hem wellicht de ruwe en wilde wijze waarop hij ze op het doek zette tot resultaat hebben.¹³¹ Hoe Altink tegen zijn eigen kleurgebruik aankeek, blijkt onder meer uit een brief die hij aan zijn vriend Henk Ongering schreef over de tentoonstelling *Schilderijen en grafische kunst van J. Altink, Jan Wiegers en H.N. Werkman* die eind 1925 begin 1926 bij de Zwolsche Kunstkring werd gehouden. Hierin reageerde Altink op het commentaar dat hij in een recensie had gekregen op zijn kleurgebruik:

(...) als men mocht denken dat ik b.v. die paarden, die ge van mij hebt, even goed in geel of blauw of rood had kunnen schilderen, dan verstaat men het schilderij niet of het is te zwak van expressie. Ik voor mij geloof het eerste.¹³²

De kleur van de paarden zei in dit schilderij iets over de expressie van de gehele compositie. In een andere samenstelling was het een heel ander werk geweest. De kleurkeuze was een gevolg van expressie en kleuren werden versterkt om sensaties te verhevigen, maar bleef altijd gebonden aan wat hij in eerste instantie had gezien.

Het Groninger landschap

Zoals voor meer expressionistische kunstenaars van De Ploeg vormde het Groninger landschap voor Jan Altink de belangrijkste bron in zijn werk. Rond 1923 kwam Altink met een nieuwe beeldtaal voor deze omgeving. Hij wilde het gevoel van geluk dat hij zelf ervaarde wanneer hij het landschap zag op de beschouwers overbrengen. Het beeld dat veel mensen hebben van een enigszins kaal en kil, wild en winderig land wilde hij doen verdwijnen.¹³³ *De rode boerderij* (1924) (zie afbeelding 31 pagina 49) is een voorbeeld van zo'n schilderij. Centraal in de compositie staat een door bomen omringde rode boerderij. Dit is echter niet waar de focus op ligt in het werk; dat is de omgeving. Het grootste deel van het doek wordt gevuld door een tamelijk vlak en open landschap, en een uitgestrekte hemel. Men kan bij het bekijken van dit schilderij de snijdende wind haast om zich heen voelen gieren. Toch straalt dit werk ook warmte uit. De velden rond de boerderij zijn tegen alle verwachtingen in niet grauw en grijs, maar uitgevoerd in verschillende felle tinten groen en blauw, met hier een daar een rood accent. De lucht heeft, op een grijsparse strook aan de uiterste bovenrand van het doek na, een zachtroze kleur. Ondanks het bijna vrolijke kleurgebruik wordt door de expressieve schilderijstijl waarin de penseelstreken duidelijk zichtbaar zijn de ruigheid van het land niet geheel vergeten. Al met al vormt *De rode boerderij* een sprekend voorbeeld van de wijze waarop Altink het Groninger landschap zag en graag ook aan de rest van Nederland wilde laten zien. Door dit soort schilderijen van De Ploeg ontdekte men dat er überhaupt zoiets bestond als het Groninger landschap.¹³⁴

¹³¹ Brief van Jan Altink aan Henk Ongering, ongedateerd (ca. 1925-1926), RHC Groninger Archieven, Collectie De Ploeg en het naoorlogse modernisme (tnr. 2536), cat.nr. 434-441.

¹³² Brief van Jan Altink aan Henk Ongering, ongedateerd (ca. 1925-1926), RHC Groninger Archieven, Collectie De Ploeg en het naoorlogse modernisme (tnr. 2536), cat.nr. 434-441.

¹³³ D.H. Couvée (red.), E.L. Wouthuysen (red.) en W.J. de Gruyter, *Jan Altink. 21 oktober 1885- 6 december 1971*, Heemskerk 1978, p. 67.

¹³⁴ M. Jansen, J. van der Spek en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011, p. 12.



Afb. 31. Jan Altink, *De rode boerderij*, 1924.

Eindeloze wegen

Vanaf 1924 had Altink veel interesse voor alles wat op de aarde woonde en werkte. Het landschap moest zijn plaats delen met onder andere arbeiders, boeren en boerinnen, ploegers, hooiers en sneeuwruimers. Een motief dat vanaf dat moment (en met name in 1925) regelmatig in zijn werk terugkeerde, was dat van de menselijk figuur op de landweg, vaak op de rug gezien. Dit thema werd veelal gecombineerd met een hooggeplaatste horizon (op ooghoogte van de beschouwer) waardoor de nadruk kwam te liggen op wat zich onder de horizon bevond: Het voor Altink zo bijzondere Groninger landschap. De weg waarover de figuren zich voortbewogen, leek door deze horizon lang en ver door door te lopen. De eindeloze rechte wegen benadrukten op hun beurt de uitgestrektheid van het landschap en begeleidden de kijkrichting. Ook de rugfiguren gaven richting aan de blik van de beschouwer, omdat de figuren hen min of meer dwongen te kijken naar wat zij zelf zagen.¹³⁵

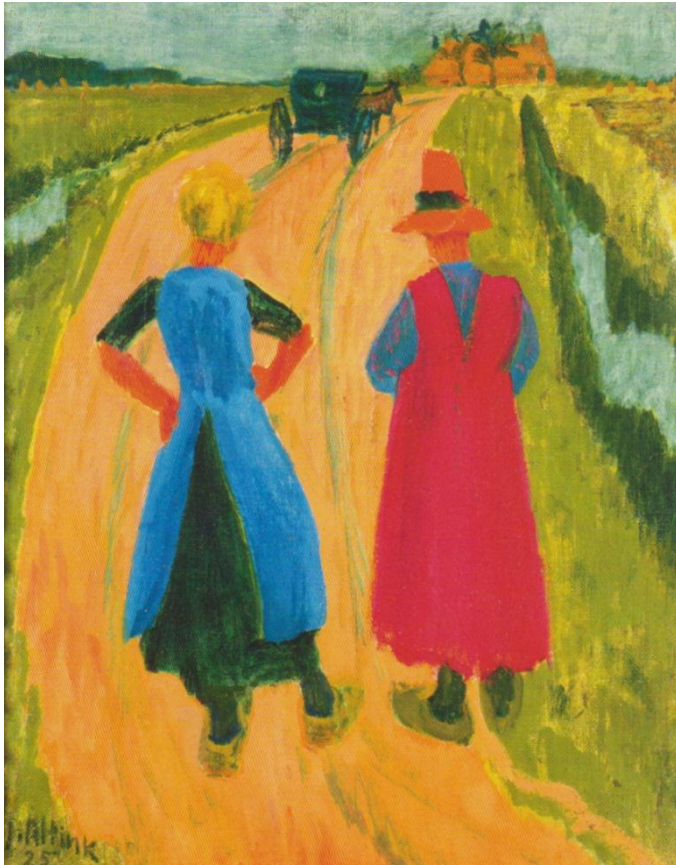
Beweging die op de schilderijen werd gesuggereerd, liep van voor naar achter en werd versterkt door het gebruik van staande formaten. Daarnaast bewegen figuren zich van de beschouwer af waardoor de uitgestrektheid van het landschap wederom wordt benadrukt.¹³⁶ Altink maakte voor zijn landschappen met

¹³⁵ Steenbruggen, 'De Ploeg' 1998 (zie noot 130), pp. 116, 118.

¹³⁶ Steenbruggen, 'De Ploeg' 1998 (zie noot 130), pp. 116, 118.

name gebruik van wasverf in heldere ongemengde kleuren. Hoewel het motief van (rug)figuren op een weg niet nieuw was, net zo min een weg die eindeloos lijkt door te lopen, was de wijze waarop Altink al deze elementen toepaste om het landschap en het verplaatsen van mensen weer te geven wel nieuw.¹³⁷

Eén van de bekendste werken van Altink waarin alle bovenstaande kenmerken terug te vinden zijn, is het in 1925 vervaardigde doek *Na het bezoek* (afbeelding 32). Het schilderij toont twee figuren, op de rug gezien. Zij kijken een wegrijdende koets na, die zich voortbeweegt over een weg waarvan het einde om de



Afb. 32. Jan Altink, *Na het bezoek*, 1925.

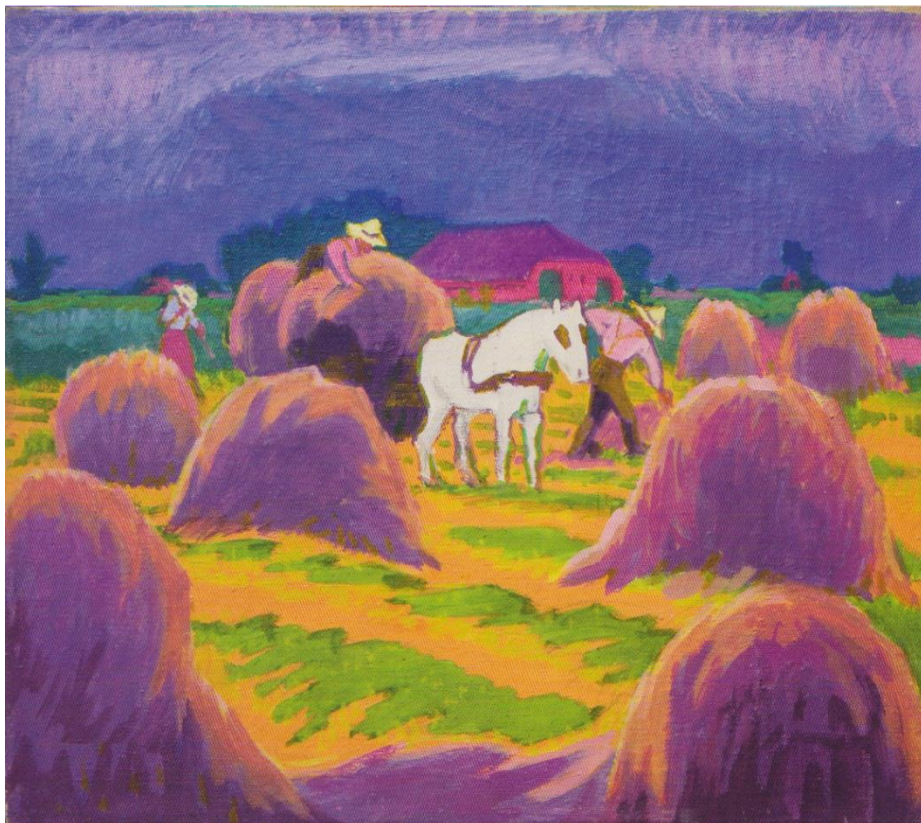
bocht verdwijnt. Vlak voor de bocht, op de hooggeplaatste horizon, staat een oranje boerderij. In *Na het bezoek* is sprake van een samenspel van het landschap en de zich daarin bevindende figuren. Door de hooggeplaatste horizon ontstaat er een gevoel van uitgestrekte ruimte. De voor in het beeld geplaatste figuren doen de weg nog langer lijken en het landschap nog weidser. Als beschouwer heeft men het idee achter de twee achterblijvers te staan en zo het gehele land te kunnen bekijken. Het wegrijdende rytuig brengt dynamiek in het werk door de suggestie van beweging. Ook de losse schilderijstijl speelt hierin een rol. Het landschap en de figuren werken samen om een beeld te schetsen van het Groninger land.

Altink heeft het motief van (rug)figuren op een weg veel in 1925 toegepast om het daarna uit

zijn kunstwerken te weren. Waarschijnlijk had hij het idee alle mogelijkheden van het motief te hebben verkend.¹³⁸ Naast mensen hebben dieren rond 1925 een speciale plaats in zijn kunstwerken. Vooral het paard komt veelvuldig voor. Hoewel hij niet het enige Ploeglid was die dit onderwerp hanteerde, was de manier waarop hij de paarden in beeld bracht wel eigen. Terwijl het bij de meeste verbeelders van het motief sierlijk dansende, wilde dieren in het vrije veld waren, tonen de werken van Altink doorgaans forse beesten voor een eg of een ploeg op het stugge Groninger kleiland of etend na het verrichten van zware arbeid. Net als in al zijn

¹³⁷ H. Steenbruggen, *De Ploeg. Schilderijen van de aarde*, Groningen 2002, p. 24.

¹³⁸ Jansen, Van der Spek en Paauw (red.), *Iconen* 2011 (zie noot 134), p. 14.



Afb. 33. Jan Altink, *Het witte paard*, 1925.

werk staat hier realiteit in vorm voorop, maar voelde Altink zich vrij in het kleurgebruik (afbeelding 33).¹³⁹

Na 1925 trad er een verandering op in de manier waarop Altink het landschap benaderde. Niet de mens, maar het landschap zelf kwam centraal te staan. De expressionistische tendensen die in de jaren daarvoor overheersten, namen af. De voorstellingen werden minder ruw geschilderd, de kleuren waren niet zo fel als voorheen en het ruige open landschap vormde niet langer het belangrijkste motief.

Portret

De interesse in de mens die in zijn landschappen in het midden van de jaren twintig naar voren kwam, is eveneens terug te vinden in de vele portretten die Jan Altink in dezelfde periode heeft gemaakt. Net als de andere Ploegleden maakte hij duelportretten, maar er zijn ook vele verbeeldingen van anderen van zijn hand bekend. In de portretten is eenzelfde verwondering voor wat hij op het doek zette terug te vinden als in zijn landschappen. Het kunstwerk moest voor Altink een weergave van het karakter van de geportretteerde zijn. Hij paste zich niet aan het model en de wensen van deze persoon aan, maar leefde zich evenmin uit in schilderkunstige trucjes ten koste van de afgebeeldende.¹⁴⁰

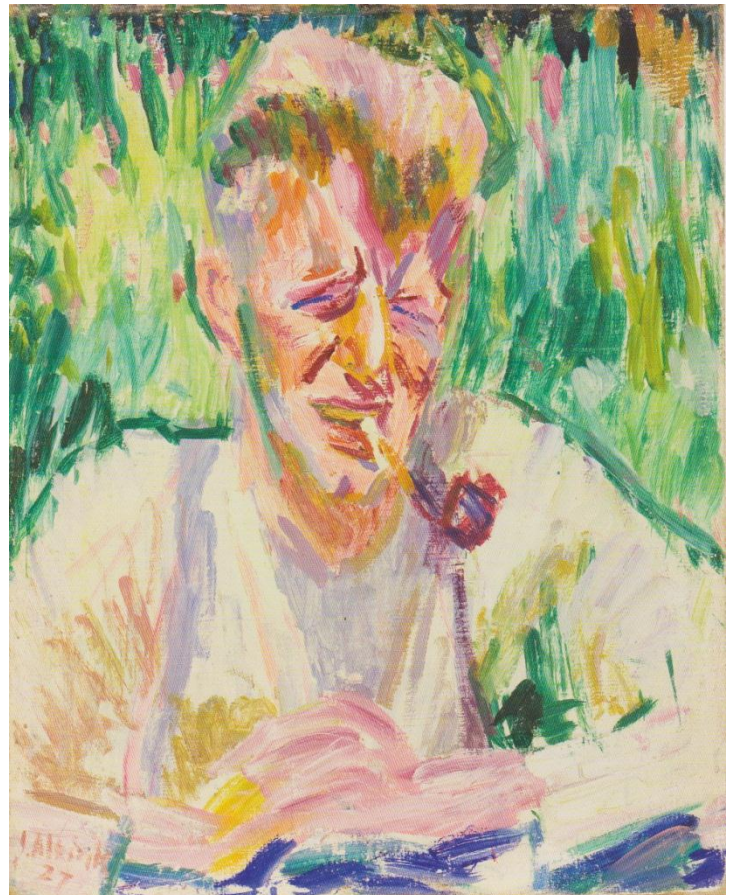
Omdat Altink de gehele jaren twintig portretten heeft geschilderd, is dit het genre bij uitstek om de veranderingen en invloeden in stijl die de schilder in dit decennium heeft ondergaan zichtbaar te maken. Kijkt men naar *Portret van Johan van Zweden* uit circa 1924-1925 (zie afbeelding 34 op pagina 52) dan is de invloed van Jan Wieggers kenbaar. Dit

¹³⁹ Couvée (red.), Wouthuysen (red.) en De Gruyter, *Jan Altink 1978* (zie noot 133), p. 71.

¹⁴⁰ Couvée (red.), Wouthuysen (red.) en De Gruyter, *Jan Altink 1978* (zie noot 133), p. 72.



Afb. 34. Jan Altink, *Portret van Johan van Zweden*, ca. 1924-1925.



Afb. 35. Jan Altink, *Portret van Job Hansen*, 1927.

duelportret is de verbeelding van de kunstenaar Johan van Zweden, Ploeglid sinds 1924, zittend voor een doek met een kwast in zijn hand. De omgeving doet vermoeden dat hij zich in een atelier bevindt. Het werk is in sterke kleurvlakken uitgevoerd. Hoewel vlot geschilderd, blijft de penseelstreek binnen deze vlakverdeling. Van Zweden draagt een paars colbert waarop Altink aan de kraag, een deel van de rug en de rechtermouw groene accenten heeft aangebracht. Het gezicht is eveneens groen en het haar en de wenkbrauwen blauw. De spiegelende brillenglazen van de geportretteerde worden verbeeld door middel van twee lichtblauwe cirkels op de plaats van de ogen. Hoewel het gezicht van Van Zweden verschillende tinten groen heeft, heeft de enige hand die zichtbaar is (de hand met de kwast) een 'normale' rozige kleur. De achtergrond wordt gevormd door kleurvlakken in diverse roodtinten en daarboven een omlijsting waarbinnen de contouren van een hoofd en bovenlichaam lijken afgebeeld.

De invloed van Jan Wiegiers spreekt in dit kunstwerk onder andere uit het kleurgebruik en de vlakverdeling. Het tonen van het karakter van de geportretteerde doet Altink hier net als Wiegiers in de vorm van kleur. Het groene gezicht en het blauwe haar zou er op kunnen wijzen dat Van Zweden een flamboyante persoonlijkheid was. Zijn geschilderde hand in huidkleur zou echter een teken kunnen zijn dat Altink van mening was dat het een goede schilder was die wist wat hij deed.

Een aantal jaar later vervaardigde Altink het portret van een andere Ploeggenoot, Job Hansen (afbeelding 35 op pagina 52). De techniek van dit in 1927 geschilderde portret verschilt totaal van dat van Johan van Zweden. Hansen wordt hier van voren afgebeeld. Zijn ogen zijn toegeknepen alsof hij lacht of tegen de zon in kijkt. In zijn iets geopende mond heeft hij een pijp en zijn handen houdt hij ineengeslagen voor zijn borst. Het gehele werk is in snelle expressieve streken op het doek gezet. Dit geldt zowel voor de figuur als voor de achtergrond. Voor het onderste deel van het werk zijn veel wit en andere lichte kleuren, zoals lila, roze en geeltinten, gebruikt. In het bovenste gedeelte van het doek overheerst de kleur groen, met hier en daar een roze, oranje of donkerkleurig accent. In het hoofd van Hansen, dat zich voor het grootste gedeelte op de bovenste helft van het doek bevindt, is oranje de meest voorkomende kleur, maar bevat accenten in kleuren van beide helften van het kunstwerk.

Het grootste verschil met het portret van Johan van Zweden is te zien in de stijl van het schilderij. Waar het eerste werk met name expressief was door het kleurgebruik uit Altink zich in het tweede werk door middel van schilderwijze. De streken zijn snel waardoor details ontbreken. De manier waarop Hansen is afgebeeld (zijn houding, zijn uitstraling) zullen meer zeggen over zijn persoon dan de kleuren die Altink bij de uitwerking heeft gebruikt. Een verschil dat meer zegt over de vervaardiger dan over de geportretteerde, is het feit dat de achtergrond van het tweede kunstwerk niet door een atelier, maar door de natuur wordt gevormd. In de periode dat Wiegiers de meeste invloed op Altink had, werd er door de Ploegkunstenaars veel binnen in het atelier gewerkt. Vanaf 1927 liet Altink het expressionisme steeds meer links liggen en trok hij samen met anderen vaker de natuur in. Naast kleur wordt licht een belangrijk onderdeel van de compositie. Volgens Altink is er zonder licht geen kleur. Waar voorheen enige melancholie was waar te nemen, werden zijn kunstwerken nu gekenmerkt door een luchtiger kijk op de natuur.¹⁴¹ De omgeving van Blauwborgje, een boerderij net buiten

¹⁴¹ H.W. van Os, *De ontdekking van Nederland. Vier eeuwen landschap verbeeld door Hollandse meesters*, Rotterdam 2008, pp. 13-14.

de stad waar heel artistiek Groningen samenkwam, was een geliefd plekje.¹⁴² Dat is ook waar dit portret tot stand is gekomen.

Het en plein-schilderen had invloed op de verheldering van het kleurenpalet. De uitwerking werd zowel in kleur als in vorm lyrischer en het expressionisme van de jaren daarvoor moest steeds meer plaats maken voor een meer gematigder en impressionistischer stijl. De kleuren werden daarbij minder fel. Hoe Altink de relatie tussen kleur en licht zag, kan duidelijk worden gemaakt met een brieffragment. In 1927 kreeg hij een in 1919 door de Franse kunstenaar André Derain geschreven artikel onder ogen waarin het fenomeen kleur werd behandeld. Altink schreef over wat hij had gelezen in dit artikel het volgende:

De dingen hebben geen kleur. De dingen of liever de stof, waarvan ze opgebouwd zijn, heeft alleen maar het vermogen om een of meer kleuren tegelijk van het licht terug te kaatsen. (...) Zonder licht hebben ze geen kleur. Verder wordt kleur toch bepaald door de omgeving en door de gemoedstoestand van de schilder. Nee, het licht is alles. Dat te willen negeren of ontkennen is idioot.¹⁴³

De veranderingen in stijl zijn waarschijnlijk het gevolg van meerdere factoren, waarvan leeftijd volgens mede-Ploeglid Hendrik de Vries een belangrijke zou kunnen zijn. Volgens hem vergt het expressionisme krachten 'die gewoonlijk na een zekere leeftijd niet meer aanwezig zijn'.¹⁴⁴ Erg verrassend is de omslag niet. Hoewel hij in de jaren twintig in zekere mate werd beïnvloed door de stijlontwikkelingen van Wiegers en zijn expressionisme heeft voor Altink de waarneming altijd voorop gestaan. Toen hij steeds meer kritiek op zijn werk kreeg, omdat hij te weinig vernieuwend zou zijn, ontwikkelde hij een meer lyrische stijl, die hij de rest van zijn carrière (hoewel in diverse varianten) niet meer los heeft gelaten.

¹⁴² Johan Dijkstra, 'Jan Altink en De Ploeg', in: *Weerwoord nr. 1, Jan Altink 80*, 1965, p. 11.

¹⁴³ Couvée (red.), Wouthuysen (red.) en De Gruyter, *Jan Altink 1978* (zie noot 133), pp. 78-79.

¹⁴⁴ H. de Vries en J. Dijkstra, *De Ploeg 20 jaar*, Den Haag 1938, p. 5.

Johan Dijkstra (1896-1978)

(...) er zitten in de ontwikkelingen van de moderne kunst geweldige golflijnen – zo ook in mijn eigen leven, vaak tegengesteld aan die van het leven zelf. Een tijdlang, jarenlang ben ik geïnteresseerd in de meest extreme uitingen, en later krijgt de natuur me weer te pakken, het zichtbare, het visuele. Een mens leeft de ene keer van binnen uit, een andere tijd op de indrukken van buiten af.¹⁴⁵

In bovenstaand citaat geeft de kunstenaar Johan Dijkstra een rake beschrijving van de ontwikkelingen in zijn werk. Tussen het werken in een veelal impressionistische stijl bevindt zich in het midden van de jaren twintig een periode waarin het expressionisme even de kop op steekt, om vervolgens rond 1930 weer weg te zakken. Binnen deze korte periode zou een belangrijk deel van zijn oeuvre ontstaan.

De jaren van experimenteren

Hoewel Jan Wiegers zijn expressionistische stijl in 1921 binnen De Ploeg introduceerde, heeft het nog lange tijd geduurd voordat ook Dijkstra hiervan iets zou toepassen in zijn werk. Na het afronden van zijn opleiding aan Academie Minerva heeft hij nog een jaar lessen gevolgd aan de Rijksacademie in Amsterdam. Hij voelde zich hier echter niet thuis en vond het maar niks dat hij voortdurend binnen moest zitten. In de zomer van 1920 pakte hij daarom zijn spullen en keerde voorgoed terug naar Groningen.¹⁴⁶ Na zijn vertrek uit Amsterdam had Dijkstra nog geen eigen stijl ontwikkeld. Doordat hij zelden zijn werk dateerde, is het daardoor nu nog vaak lastig om een duidelijk beeld te krijgen van zijn ontwikkeling. Zijn onderwerpskeuze is door zijn hele carrière vrij constant gebleven en stilistisch gezien vertonen de kunstwerken uit verschillende perioden overeenkomsten.¹⁴⁷ De jaren twintig springen er op dit punt echter uit. In de zomer van 1921 begon Dijkstra te experimenteren met kleur en techniek. Samen met Jan Altink (die hij op Academie Minerva had leren kennen) trok hij er regelmatig op uit om het Groningerland in de buitenlucht vast te leggen, zoals blijkt uit een artikel dat Dijkstra in 1972 over Altink schreef:



Afb. 36. Johan Dijkstra, *Zomer*, 1921.

¹⁴⁵ Handgeschreven notitie van Johan Dijkstra, ongedateerd, aanwezig bij Stichting Johan Dijkstra, in: *Ploeg Archief* <http://archieven.groningermuseum.nl/?mivast=3001&miadt=5&mizig=210&miview=inv2&milang=nl&micols=1&mires=0&micode=2536&mizk_alle=transcripties#tmirec> (11 december 2014).

¹⁴⁶ M. van der Wal, W. Koops en K. van der Ploeg, *Johan Dijkstra. 1896-1978*, Zwolle/Groningen 1996, p. 20.

¹⁴⁷ Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra* 1996 (zie noot 146), p. 87.

Ook nadat in Groningen “de vlam in de pan was geslagen” door het expressionisme gingen we [Dijkstra en Altink] nog een gezamenlijke weg. Van het Franse impressionisme hebben we veel geleerd. Op de Groninger klei probeerden we de complementaire kleuren uit: zilvergrijs tegen groen, de lucht paarsblauw boven de gouden paardebloemvelden en het gele koren.¹⁴⁸

Tijdens zijn zoektocht naar een eigen stijl heeft hij verschillende mogelijkheden onderzocht en zelfs even pointillistisch gewerkt, waarmee hij de hitte en felle zonneschijn trachtte weer te geven (afbeelding 36 op pagina 55).¹⁴⁹ Hoewel het beeld en de kleuren die het landschap hem bood een grote inspiratie zijn geweest, was het door de weersomstandigheden echter niet altijd een gemakkelijke bron. In een interview aan het einde van de jaren veertig heeft Dijkstra ooit aangegeven het eigenlijk onbegrijpelijk te vinden dat juist hier, het winderigste plekje van Nederland, schilders en plein air wilden werken.¹⁵⁰

Al vanaf 1920 gold Vincent van Gogh als een voorbeeld voor zijn werkwijze en onderwerpskeuze.¹⁵¹ Dijkstra had het werk van Van Gogh op de Rijksacademie in Amsterdam leren kennen. Vooral in de



Afb. 37. Johan Dijkstra, *Rustende zichters*, 1924.

¹⁴⁸ J. Dijkstra, 'Pictura. Terugblik op Jan Altink', *Nieuwsblad van het Noorden* 27 oktober 1972.

¹⁴⁹ Dijkstra, 'Pictura', 1972 (zie noot 148).

¹⁵⁰ (Radio-)interview met Johan Dijkstra door Regionale Omroep Noord 29 april 1947.

¹⁵¹ H. Steenbruggen, 'Over expressionisme, De Ploeg en Johan Dijkstra', in: S. Kolsteren, J. de Boer en H. Steenbruggen, *Uitgelicht!*, Groningen 1998, p. 19.

landschappen en figuurstudies van de Groningse schilder komt de invloed sterk naar voren. *Rustende zichters* (afbeelding 37 op pagina 56) uit 1924 kan hierin als een hoogtepunt worden gezien. Het enorme kunstwerk (het doek is 156 bij 200 cm) toont vier arbeiders in een korenveld, die het werk even hebben neergelegd. Twee van hen zijn gaan zitten, de andere twee zijn blijven staan. Ondanks de tegen de zon beschermende hoeden hebben drie mannen bruinverbrande gezichten. De werktuigen waarmee zij hun taak eerder hebben verricht, liggen naast hen of houden zij in hun hand. Op de achtergrond zijn meer arbeiders te zien, nog druk aan het werk. In het gehele kunstwerk overheersen de kleuren blauw en oranje, maar ook de andere complementaire kleuren rood en groen, en paars en geel worden naast elkaar toegepast. De invloed van Vincent van Gogh komt terug in het heldere uit complementaire kleuren bestaande kleurenpalet en de heftige penseelvoering, waarbij hij, net als zijn voorbeeld, de verf in kleine streepjes op het doek heeft aangebracht.

‘De wilde jaren’

Na 1924 lijkt zich een verandering te voltrekken in het werk van Dijkstra, dat in de tweede helft van de jaren twintig wordt gekarakteriseerd door een voortdurende zoektocht naar nieuwe uitdrukkingmogelijkheden. Hij verwoordde deze drang naar vernieuwing zelf als volgt:

De dieren krijgen elk jaar een nieuwe pels. De slang strijkt z'n oude huid af aan de rotsen of aan de boomen en struiken de salamander kruipt eens in de maand uit z'n oude vel, mooier dan tevoren. Zoo verlaat ook de kunstenaar voortdurend z'n oude werk en staat telkens weer verjongd op uit de afgeworpen lorren.¹⁵²

Beïnvloed door andere Ploegleden ging Dijkstra rond 1925 op een aantal gebieden op Kirchner geïnspireerde elementen in zijn werken inzetten. Ten eerste begon hij gebruik te maken van wasverf in heldere sprekende kleuren, die in kleurvlakken en met snelheid op het doek waren gezet. Ter bevordering van die snelheid werden vormen sterk vereenvoudigd.¹⁵³ Figuren en andere objecten werden met krachtige, felle penseelstreken uitgewerkt wat de contouren minder strak maakte.

Ondanks de overeenkomsten met het werk van Kirchner was er ook een aantal punten waarop Dijkstra zijn eigen pad koos. Het grootste verschil ligt waarschijnlijk op het gebied van de vorm. Waar Kirchner (en Ploeggenoot Wiegers) de meeste aandacht gaven aan de coloristische en picturale aspecten van het beeld lagen de artistieke talenten van Dijkstra meer op het lineaire, tekenachtige vlak. Dit combineerde hij met zijn drang naar expressie. Het felle penseelgebruik, dat kort, krachtig en trefzeker was, was een direct gevolg van deze drang. Naast expressie zocht hij tevens natuurgetrouwheid. Met deze criteria vertoont zijn werk verwantschap met het werk van Vincent van Gogh, maar ook met dat van de Noorse kunstenaar Edvard Munch (1863-1944). Het feit dat Dijkstra veel aandacht besteedde aan de lijnvoering betekent niet dat kleur geen enkele rol speelde. Het principe van de karakteristieke kleurencombinatie was echter geen vast gegeven bij de keuze van de kleuren. Het was ook mogelijk dat complementaire kleuren naast elkaar waren gezet als dat de

¹⁵² Opschrijfboek van Johan Dijkstra, in: Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra 1996* (zie noot 2), p. 123.

¹⁵³ Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra 1996* (zie noot 146), pp. 97-98.

tekening ten goede kwam. Het palet bevindt zich zodoende tussen Duits expressionistisch en impressionistisch in.¹⁵⁴

Platteland, stad en portret

De onderwerpen die Dijkstra koos voor zijn kunstwerken kwamen veelal overeen met die van andere expressionistische Ploegers: het Groninger landschap, het boerenleven en het portret. Volgens Dijkstra leende het landschap in Groningen door de wijze waarop men het had ingericht en het voorkomen van bijvoorbeeld de huizen zich goed voor het fellere kleurgebruik en de vormvereenvoudigingen van de expressionistische tendens.¹⁵⁵ In de tweede helft van de jaren twintig experimenteerde Dijkstra veelvuldig met de compositie en gaf hij de voorkeur aan het werken in de open lucht. Dit had twee oorsprongen. Ten eerste wilde Dijkstra schilderen in de kleuren van het licht. Daarnaast wilde hij het karakter van het Groninger landschap zo goed mogelijk vastleggen.¹⁵⁶

Om dit te bewerkstelligen is er een aantal terugkerende elementen in zijn werken te vinden, die overeenkomsten vertonen met de technieken die Jan Altink toepaste. Met een hoge horizon legde Dijkstra nadruk op het landschap in het algemeen, maar ook op het vlakke karakter er van. De invloed van de wind, die



Afb. 38. Johan Dijkstra, *Landschap met figuren*, 1925.

¹⁵⁴ Steenbruggen, 'Over expressionisme', 1998 (zie noot 151), pp. 19-20.

¹⁵⁵ Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra* 1996 (zie noot 146), p. 101.

¹⁵⁶ Steenbruggen, 'Over expressionisme', 1998 (zie noot 151), p. 19.

door deze vlakheid vrij spel heeft, gaf hij weer in de vorm de vele bomen die in zijn kunstwerken voorkomen. Zij dragen, naar eigen zeggen, 'het teken van de wind'.¹⁵⁷ De strakke wegen en sloten, die vaak van de linker voorgrond naar de rechterbovenzijde lopen, wekken de suggestie van uitgestrektheid. Deze oriëntatie hield rekening met de normale kijkrichting van de beschouwer. Om zijn voorliefde voor landschappelijke overzichten zo optimaal mogelijk tot zijn recht te laten komen, koos hij vaak voor liggende formaten. Dijkstra zette zijn landschappen met ferme streken op het doek, maar de heftige expressie werd in veel gevallen enigszins afgezwakt doordat hij daarin veel details aanbracht. Hieruit blijkt wederom dat de tekening op de eerste plaats kwam (afbeelding 38 op pagina 58).¹⁵⁸

Niet alleen het landschap zelf, maar ook de figuren die hierin te vinden waren, zoals boeren en andere landarbeiders, zijn voor Dijkstra een geliefd onderwerp. Vooral aan het begin van de jaren twintig komen zij veelvuldig terug. De uitbeelding van de landarbeid werd door Dijkstra 'travaux des champs' genoemd.¹⁵⁹ Een voorbeeld van een kunstwerk waarin veel kenmerken zijn terug te vinden van deze nieuwe werkwijze is *Oogsttafereel* (1926-1927) (afbeelding 39), een in felle kleuren uitgevoerd landschap waarin in snelle sterken de werkzaamheden van daarin aanwezige figuren worden afgebeeld. De figuren bevatten door deze snelheid weinig details. De nadruk ligt op de uitgestrektheid van het landschap door het tot het tot ver op het doek doorlopende vlakke land. Het veld op de voorgrond is opgezet in kordate strepen verf in alle prismatische kleuren: geel, rood, blauw, oranje, groen en violet. Verder naar achteren overheersen de kleuren geel, groen en blauw. Dijkstra heeft geen keuze gemaakt tussen een complementair of karakteristiek kleurenpalet; alles wordt door elkaar gebruikt. In *Oogsttafereel* komen de felle kleuren uit het werk van Kirchner samen met een uitvoering die doet denken aan de impressionistische stijl van Van Gogh.



Afb. 39. Johan Dijkstra, *Oogsttafereel*, 1926-1927.

¹⁵⁷ Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra* 1996 (zie noot 146), p. 101.

¹⁵⁸ Steenbruggen, 'Over expressionisme', 1998 (zie noot 151), pp. 19-20.

¹⁵⁹ C. Hofsteenge, *De Ploeg 1918-1941. De hoogtijdagen*, Groningen 1993, p. 88.



Afb. 40. Johan Dijkstra, *Le soleil est dans la rue*, 1926.

Dijkstra verbeeldde naast de natuur ook de stad (Groningen) en dorpjes, en het leven aldaar. Er kan een onderscheid worden gemaakt tussen stadsbeelden, waarin er een overzicht wordt gegeven van (een deel van) de stad, en het stadsleven met bijvoorbeeld markten en kermissen. Eén van de bekendste expressionistische schilderijen van Dijkstra, *Le soleil est dans la rue* (afbeelding 40), is geïnspireerd op de drukte in de belangrijkste winkelstraat van Groningen, de Herestraat. Het schilderij toont een vrij alledaags beeld: een straat, met geelwit gestreepte luifels, versierde etalages en verschillende figuren, waarvan twee dames voorin het beeld zijn geplaatst. De andere personen tonen al dan niet interesse voor de producten die de winkeliers te koop aanbieden. Het opvallendste aan het kunstwerk is het felle, niet altijd natuurgetrouwe kleurgebruik. Naast het geel van de luifels is er veel oranje, blauw, rood en groen in heldere tinten gebruikt. Met deze kleuren heeft Dijkstra het verschil tussen schaduw en licht willen aangeven. Objecten die zich in de schaduw bevinden, zoals het gezicht en de linkerarm van één van de vrouwen op de voorgrond, hebben een blauwgroene kleur, terwijl de oranje straat een zonnig plaats moet voorstellen. Het kunstwerk heeft door het ontbreken van diepte en perspectief een twee dimensionaal karakter. Dit wordt nog eens versterkt door het gebruik van wasverf. Zowel uit het kleurgebruik als uit de schilderijstijl waarin het werk is opgezet komt de invloed van het Duitse expressionisme naar voren. Het werk doet denken aan de straattaferelen die Kirchner in Dresden en Berlijn vervaardigde.

Portretten vormen een laatste genre waarbinnen Dijkstra werkzaam is geweest. Naast portretten van anderen, in opdracht of de voor De Ploeg typerende duelportretten, heeft hij ook verschillende keren zichzelf op het doek vastgelegd. Terwijl hij in zijn landschappen dichter bij de realiteit bleef, paste hij de kleuropvattingen van Kirchner in zijn portretten vrijelijk toe.

Over het algemeen werd er positief over het werk van Johan Dijkstra gesproken en vooral vanaf het laatste kwart van de jaren twintig werd hij tot één van de meest vooraanstaande leden van De Ploeg gerekend. Dijkstra werd geroemd om zijn technische vaardigheden en zijn vermogen het onderwerp vlot een gezicht te geven door middel van lijn en kleur. Het streven naar vernieuwing dat hem al sinds het begin van de jaren twintig bezighield, wordt tevens opgemerkt. Toch gold deze waardering in de meeste gevallen niet voor zijn schilderwerk, maar voor zijn grafiek. Vooral de ets en de houtsnede waren geliefd. De onderwerpskeus komt in het grafische werk overeen met die van zijn schilderijen en het kwam vaak voor dat hij eenzelfde thema in verschillende materialen uitwerkte. Echt positieve reacties op de expressionistische schilderijen van Dijkstra kwamen pas in de loop van de jaren vijftig.¹⁶⁰

Vanaf 1930 kreeg in plaats van de expressie de waarneming steeds meer de overhand en kwam de impressionistische tendens van het begin van de jaren twintig weer terug. Zijn stijl werd daarmee traditioneler en minder tijdgebonden.¹⁶¹ Volgens Dijkstra is het expressionisme ook geen werkwijze die een kunstenaar lang kan beoefenen. Het is 'een wonderbloem die snel uitbloeit' en vraagt de schilderkunst van de zichtbare werkelijkheid.¹⁶² Verder schrijft hij:

Alleen een extatische toestand van de menscheid zoals de godsdienst alleen kan opwekken (onze vroege middeleeuwen), is in staat expressionisme te voeden, d.w.z. de ziel haar eigen leven laten leiden, niet gevoed door het leven van de ons omringende natuur.¹⁶³

Dat er snel een einde aan de expressionistische periode in de carrière van Johan Dijkstra zou komen, was onvermijdelijk. Maar niet voordat hij met zijn werk een stempel had gedrukt op één van de belangrijkste periodes uit het bestaan van De Ploeg.

¹⁶⁰ Hofsteenge, *De Ploeg* 1993 (zie noot 159), p. 92.

¹⁶¹ Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra* 1996 (zie noot 146), pp. 87-88.

¹⁶² Opschrijfboek van Johan Dijkstra, waarschijnlijk rond 1935, in: Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra* 1996 (zie noot 146), p. 105.

¹⁶³ Opschrijfboek van Johan Dijkstra, waarschijnlijk rond 1935, in: Van der Wal, Koops en Van der Ploeg, *Johan Dijkstra* 1996 (zie noot 146), p. 105.

Hoofdstuk 5 – Vergelijkingen

Zoals uit het voorgaande hoofdstuk is gebleken, bestaan er de nodige verschillen tussen de werkwijzen van Jan Wiegiers, Jan Altink en Johan Dijkstra. Wie zij als inspiratiebron namen speelde hierbij een belangrijke rol. Hier komt het verschil tussen het Franse en Duitse expressionisme weer om de hoek kijken. In het komende hoofdstuk zal er aan de hand van telkens één kunstwerk van een van de drie Groningse kunstenaars, dat als belangrijk binnen hun oeuvre wordt gezien, worden gekeken van welke richting de meeste kenmerken overeenkomen, met wederom Henri Matisse en Ernst Ludwig Kirchner als vertegenwoordigers.

Jan Wiegiers

Landschap met rode bomen, 1922

Landschap met rode bomen (afbeelding 41) uit 1922 wordt als één van de belangrijkste schilderijen uit het oeuvre van Jan Wiegiers gezien. Het werk toont een vlak landschap met op de voorgrond twee bomen met rode en oranje bladeren en donkerbruine stammen. Achter de bomen is een aantal huisjes met rode daken, een



Afb. 41. Jan Wiegiers, *Landschap met rode bomen*, 1922.

weg, een bruggetje en een sloot te zien. Afgezien hiervan is het landschap leeg en kan men over het gele veld tot aan de horizon kijken. Ongeveer een derde van het doek wordt in beslag genomen door een blauwe lucht waarin een aantal gele wolken drijven. Voor *Landschap met rode bomen* heeft Jan Wiegiers gebruik gemaakt van alle zes de prismatische kleuren. Hierbij heeft hij een onderscheid gemaakt in de twee karakteristieke samenstelling. Boven de horizon zijn de kleuren rood, blauw en geel toegepast, beneden de horizon groen, violet en oranje. Door de wijze waarop de kleuren over het beeldvlak zijn verdeeld, rijst het

vermoeden dat Wiegiers goed heeft nagedacht over de manier waarop hij hen heeft gebruikt. Ondanks de strikte scheiding is er toch een aantal plaatsen waar complementaire kleuren elkaar lijken te raken. Bovenin het beeld grenzen bijvoorbeeld het blauw van de lucht en de oranje bladeren van de boom wel aan elkaar.

Perspectief lijkt minder van belang gezien onder andere de vreemde knak in het midden van de weg.

Landschap met rode bomen vertoont grote overeenkomsten met de landschappen die Ernst Ludwig Kirchner vanaf zijn verblijf in Zwitserland maakte. In zowel het werk van Wiegiers als van Kirchner heeft kleur een zeer prominente rol binnen de compositie waarbij de nadruk ligt op het karakteristieke palet. Ook in de vlakverdeling van beide kunstenaars zijn overeenkomsten aan te wijzen. Wiegiers doet hier rond het begin van de jaren twintig veelvuldig onderzoek naar. Zijn ontmoeting met Kirchner in 1920 hielp hem hierbij verder. De Duitse kunstenaar experimenteerde in die jaren zelf nog met de vlakverdeling, waarvan in onder andere *Wintermondlandschaft* (afbeelding 42) uit 1919 de eerste resultaten zichtbaar zijn. Een groot deel van dit schilderij wordt gevuld door bergen, maar voor op het doek is hier en daar een huisje te onderscheiden, bedekt door een dik pak sneeuw, en is een aantal bomen te zien. Wat dit tafereel bijzonder maakt, is met name het kleurgebruik. De bergen en de sneeuw zijn diverse tinten blauw en paars, de dennenbomen roze en de kleur van de lucht loopt van rood naar paars. Iedereen die wel eens in de bergen is geweest, kan zich voorstellen wat de schemer in een bergachtig gebied met het voorkomen van het landschap doet. De sneeuw is niet langer wit, maar krijgt schaduwen, door de hoogteverschillen vangen de hoogste toppen nog wat licht terwijl in het dal het duister valt en de wegzakkende zon en opkomende maan geven de hemel de meest spectaculaire kleuren. Dat alles is precies wat Kirchner in dit schilderij heeft verbeeld.



Afb. 42. Ernst Ludwig Kirchner, *Wintermondlandschaft*, 1919.

De twee kunstenaar verschillen vooral in hun aanpak. Terwijl Kirchner zijn kunstwerken als het ware van onder naar boven opbouwde (eerst de ondergrond in een egale kleur, daarna kleinere vlakken in andere kleuren en als laatste de details), lijkt Wiegiers (mede door zijn schilderijstijl) hier minder strikt mee om te gaan. De ondergrond is niet in één enkele kleur geschilderd en het kunstwerk is op een andere wijze ingedeeld. Ondanks de verdeling van het beeld in verschillende kleurvlakken is het eindresultaat bij Wiegiers minder georganiseerd dan bij Kirchner. Dit verschil zou mogelijk verklaard kunnen worden door het feit dat Wiegiers niet alleen de compositionele, maar ook de beeldende aspecten van het landschap in ogenschouw nam.

De twee kunstenaar verschillen vooral in hun aanpak. Terwijl Kirchner zijn kunstwerken als het ware van onder naar boven opbouwde (eerst de ondergrond in een egale kleur, daarna kleinere vlakken in andere kleuren en als laatste de details), lijkt Wiegiers (mede door zijn schilderijstijl) hier minder strikt mee om te gaan. De ondergrond is niet in één enkele kleur geschilderd en het kunstwerk is op een andere wijze ingedeeld. Ondanks de verdeling van het beeld in verschillende kleurvlakken is het eindresultaat bij Wiegiers minder georganiseerd dan bij Kirchner. Dit verschil zou mogelijk verklaard kunnen worden door het feit dat Wiegiers niet alleen de compositionele, maar ook de beeldende aspecten van het landschap in ogenschouw nam.

Bij vergelijking van *Landschap met rode bomen* met het werk van Henri Matisse komt men tot de conclusie dat de twee kunstenaars minder met elkaar gemeen hebben dan Wiegiers en Kirchner. De grootste overeenkomst in hun schilderkunst is te vinden in de vlakverdeling. De wijze waarop deze vlakverdeling is toegepast, verschilt echter. Hoewel de kleuren op een redelijk evenwichtige manier naast elkaar op het doek zijn gezet, is de losse stijl waarmee dit is gebeurd niet de wijze waaraan Matisse de voorkeur zou geven. Doordat elk vlak steeds wordt onderbroken door deze los uitgewerkte vormen is er geen sprake van rust. Dat

was ook niet het doel van de Groningse kunstenaar. Terwijl expressie voor Matisse vooral uit de compositie moet blijken en niet per se om een woeste manier van verbeelding vraagt, is penseelgebruik voor Wiegers net zo belangrijk als de kleur.

Een belangrijk schilderij uit het oeuvre van Henri Matisse is *La Desserte* (afbeelding 43). Het werk luidde in 1908 de nieuwe periode van rust en harmonie in het werk van Matisse in. Het kunstwerk verbeeldt een interieur met een tafel en stoelen, en een groot raam op de achtergrond dat uitzicht geeft op een groen



Afb. 43. Henri Matisse, *La Desserte*, 1908.

landschap. Rechts naast de rode tafel staat een figuur. Langs de eveneens rode muren en de tafel zijn donkere decoraties aan gebracht in de vorm van bloembakken en slingerende zwarte takmotieven. Geometrie (van bijvoorbeeld de gele lijst rond het raam op de achtergrond en de vierkante zitting van de stoel) wordt afgewisseld met zachte, ronde vormen in de decoratie van de ruimte. Door de scherpe omlijning van de voorwerpen krijgt deze

afwisseling van hoekig en rond extra nadruk. Met het beperkte en op verschillende plaatsen terugkerende kleurgebruik heeft de kunstenaar eenheid in de compositie trachten te brengen. Zo is het blauw dat voor de inkleuring van de takmotieven op de tafel en muur is gebruikt dezelfde kleur als de lucht waar het raam uitzicht op biedt.

Hoewel *La Desserte* eenzelfde soort kleurgebruik toont als *Landschap met rode bomen*, is het gevoel dat uit het eerste werk spreekt anders. Beide kunstenaars willen het kunstwerk laten spreken door middel van kleur en vorm. Maar waar Matisse met de afwisseling tussen geometrie en vloeiendheid harmonie probeerde te verkrijgen, richtte Wiegers zich meer op zijn onderwerp: Het Groninger landschap. Zijn geometrie was een middel om de vlakheid en indeling van het land te benadrukken, de ronde vormen van bijvoorbeeld de bomen geeft hen eerder een woest dan sierlijk voorkomen en dragen bij aan de ruigheid die de rest van het werk uitstraalt. Al met al kan men zeggen dat Matisse en Wiegers dezelfde middelen gebruiken om tot een ander doel te komen.

Jan Altink

Fietsers langs het Boterdiep, ca. 1925

Zoals in het hoofdstuk over Jan Altink al te lezen was, kwam het motief van het rugfiguur op een landweg in zijn werk uit 1925, het jaar dat vaak zijn topjaar wordt genoemd, regelmatig terug. *Fietsers langs het Boterdiep* (afbeelding 44) is daar een voorbeeld van. Het doek toont in het midden van het tafereel de ruggen van twee fietsers op een lange, oranjekleurige weg. Terwijl men van de rechter fietser alleen de achterkant ziet, heeft de



Afb. 44. Jan Altink, *Fietsers langs het Boterdiep*, ca. 1925.

linker fietser zijn hoofd en zijn bovenlichaam naar zijn buurman gedraaid alsof hij iets tegen hem zegt. Links van de fietsers is een rij bomen te zien, rechts loopt water waarop een boot met een groot oranje zeil vaart. Achter de boot hangen twee platte schuitjes, als aanhangers achter een auto. De oevers van de waterweg zijn groen begroeid en de lucht is een neutrale, bijna beige kleur. In het kunstwerk overheersen oranjetinten. Naast de weg en het zeil van de boot zijn ook de hoofden van de fietsers, de bomen langs de weg en verschillende kleinere details in het landschap in deze kleur uitgevoerd. Aan de witte onderdelen in het werk, zoals het water en de lucht, lijkt tevens een beetje oranje te zijn toegevoegd. Het gehele kunstwerk straalt hierdoor een

warme gloed uit. De enige echt donkere elementen op het doek zijn het paars van de jas en pet van de linker fietser, en de schaduwen die de fietsen op het pad werpen.

Net als 1925 een productief jaar voor het expressionistische werk van Altink was, heeft het werk van Henri Matisse uit de jaren 1905-1908 de meeste invloed op anderen gehad. De belangrijkste overeenkomst tussen Jan Altink en Henri Matisse is dat zij beiden de waarneming als uitgangspunt namen en uiting wilden geven aan wat zij ervoeren bij het beschouwen van een bepaald tafereel. Kleur was hierbij voor zowel Altink als voor Matisse een belangrijk middel. Ondanks deze overeenkomst was hun einddoel anders. Altink legde de nadruk op hetgeen hij afbeeldde (het landschap, een persoon) en probeerde met de hele compositie zijn eigen waarneming op een gecontroleerde manier te duiden. Hiervoor gebruikte hij een expressieve penseelstreek.

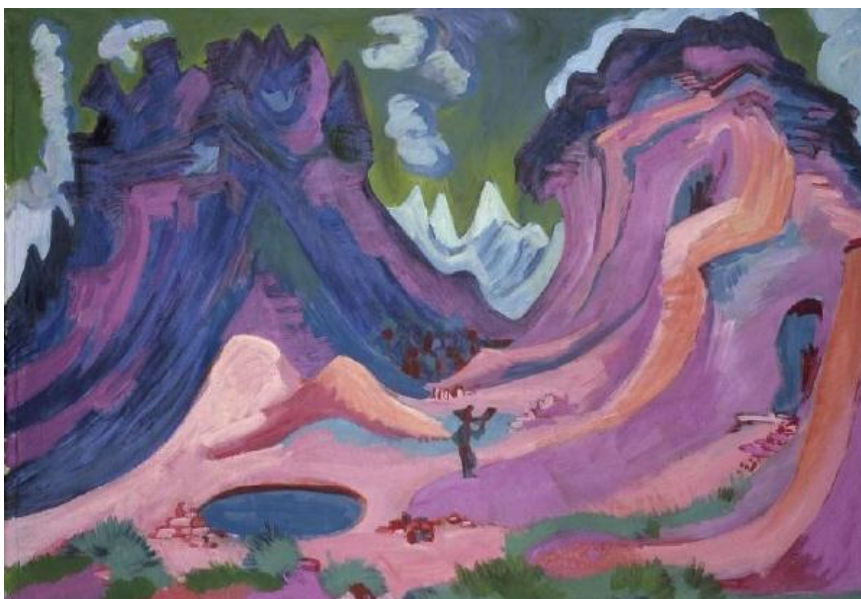
Voor Matisse was hetgeen dat hij verbeeldde minder belangrijk, het ging hem meer om de manier waarop dit gebeurde. Daarvoor gebruikte hij eenzelfde expressieve streek en hoefde het kleurgebruik niet naar de natuur te zijn; de persoonlijke impressie stond voorop.

Een voorbeeld van zijn werkwijze in deze periode is *Fenêtre à Collioure* (1905) (afbeelding 45), een uitzicht vanuit een raam in het Zuid-Franse kustplaatsje Collioure waar de schilder enige tijd heeft gewoond. Twee openstaande ramen bieden midden op het werk zicht op een aantal bootjes in oranje en blauw in een haventje. De ruimte rondom de bootjes is ingekleurd met streepjes in babyroze, babyblauw en wit. De muren binnen in het huis waar de ramen toe behoren, hebben verschillende kleuren, variërend van groen tot paars en de ook de kozijnen hebben allebei een andere roodtint. Uit deze beschrijving blijkt dat het kleurgebruik in *Fenêtre à Collioure* niet geheel naar de natuur is (roze water is over het algemeen toch zeer zeldzaam), maar een interpretatie van de schilder betreft.



Afb. 45. Henri Matisse, *Fenêtre à Collioure*, 1905.

Het motief van de figuren in het landschap is ook Ernst Ludwig Kirchner niet vreemd. Vanaf het moment dat hij zich in Zwitserland vestigde, heeft hij zowel kunstwerken gemaakt van het landschap als de mensen die in deze omgeving woonden. Een cruciaal verschil is echter dat in die gevallen de nadruk vaak óf op het landschap óf op de figuren lag. Als het landschap de hoofdrol had, werden figuren schetsmatig en onopvallend weergegeven, zoals bijvoorbeeld te zien is in *Amselfluh* (afbeelding 46) uit 1922. De machtige



Afb. 46. Ernst Ludwig Kirchner, *Amselfluh*, 1922.

bergen, in krachtig violet, roze en blauw, zijn duidelijk belangrijker dan het figuurtje dat op het midden op het doek staat afgebeeld. Door zijn kleine formaat en in de omgeving opgaande kleur zou men het poppetje zo over het hoofd kunnen zien. Was de lokale bevolking hoofdonderwerp van het kunstwerk, dan was het landschap minder prominent

aanwezig. *Alpsonntag. Szene am Brunnen* (1923-1925) (afbeelding 47) kan hiervoor als voorbeeld dienen. De grote groep figuren is op de voorgrond geplaatst, het landschap is, hoewel belangrijk voor de context van het schilderij, slechts decor. Een eenheid zoals de figuren in *Fietsers* met het landschap vormen, was minder gebruikelijk.

Naast een verschil in de wijze van weergeven, streefden beide kunstenaars met hun werkwijze een ander doel na. Altink wilde met de vorm die hij toepaste uitdrukking geven aan zijn liefde voor de omgeving. De compositie is hierbij een hulpmiddel. Kirchner, aan de andere kant, hechtte vooral waarde aan de compositie. Het landschap bood hem een vorm waarin hij hetgeen kon uitdrukken dat hij zocht. Tot slot is Altink in zijn kleurgebruik gematigder dan Kirchner. In plaats van felle kleuren koos hij vaker voor gedemptere tinten, zoals ook in *Fietsers langs het Boterdiep* is gebruikt. Het effect is er niet minder om en het werk is waarschijnlijk een goede afspiegeling van de warme gevoelens die de kunstenaar voor het landschap koesterde. Het landschap heeft een stem gekregen, gezien door de ogen van Jan Altink.



Afb. 47. Ernst Ludwig Kirchner, *Alpsonntag, Szene am Brunnen*, 1923-1925.

Johan Dijkstra

Tuin met zonnebloemen, 1923-1924 en Paterswoldse meer, ca. 1928

Doordat Johan Dijkstra pas in de tweede helft van de jaren twintig aandacht kreeg voor het expressionisme bestaat er in zijn werk een tweedeling, die het beste zichtbaar gemaakt kan worden aan de hand van twee kunstwerken in plaats van één. Het in 1923-1924 door Dijkstra vervaardigde *Tuin met zonnebloemen*



Afb. 48. Johan Dijkstra, *Tuin met zonnebloemen*, 1923-1924.

(afbeelding 48) toont een kleurrijk landschap. Het grootste deel van het doek bestaat uit snel neergezette kleinere of grotere vlakken kleur die worden omringd door een (vaak rode) lijn. Hierdoor krijgen de onherkenbare vegen een vorm. Verder achter op het doek is een aantal beter te onderscheiden objecten te zien, zoals huisjes en bomen. Er is gekozen voor een helder kleurgebruik in violet, oranje, blauw, groen en rood.

Een schilderij als dit doet denken aan het werk dat Henri Matisse aan het begin van zijn fauvistische periode veel vervaardigde. De twee kunstenaars vertonen overeenkomsten op het gebied van kleur, schilderwijze en vlakverdeling. In *Paysage à Collioure* (1905) (afbeelding 49 op pagina 69), de verbeelding van een uitzicht op het Franse kustplaatsje Collioure, is een aantal van deze kenmerken terug te vinden. Het schilderij toont felgekleurde huizen aan het water. De voor- en achtergrond worden gevormd door landschap in dezelfde opvallende kleuren. Er is gebruik gemaakt van verschillende tinten rood en violet, zoals oranje, roze en lila, maar ook groen en blauw. De verf is op de ene plaats in kleine streepjes op het doek aangebracht, op andere plekken zijn de streken groter waardoor er kleurvlakken ontstaan. Deze vlakken worden vervolgens in de meeste gevallen door een andere kleur omkaderd. Zowel Dijkstra als Matisse wisselen haast pointillistische streepjes af met grotere vlakken kleur en hebben aandacht voor het lijngebruik. Beiden brachten om bepaalde vormen een lijn aan. Matisse deed dit waarschijnlijk om de kleur binnen het vlak te houden en de nadruk te leggen op de vorm, Dijkstra om vorm te creëren.



Afb. 49. Henri Matisse, *Paysage à Collioure*, 1905.

Op het eerste gezicht lijkt *Tuin met zonnebloemen* in niets overeen te komen met het werk van Kirchner. Het werk moet (als hij het had gezien, wat niet waarschijnlijk is) door zijn losse toets en ongebalanceerde kleurgebruik als één grote chaos op de Duitse schilder zijn overgekomen. Overal in het schilderij grenzen complementaire kleuren schaamteloos aan elkaar (vooral oranje en blauw). Qua schilderij komt het werk nog het meest overeen met de kunstwerken die Kirchner rond 1918 vervaardigde. Hoewel hij ook toen al nadacht

over zijn kleurgebruik is zijn penseelgebruik minder strak dan later het geval zou zijn, zoals is te zien in *Berggipfel* (1918) (afbeelding 50). Opvallend is dat in *Tuin met zonnebloemen* op verschillende plaatsen in de compositie complementaire kleuren van elkaar worden gescheiden door de rode lijn waarmee Dijkstra vorm aan de toetsen verf heeft gegeven. Het is echter de vraag of Dijkstra, met het werk van Kirchner in zijn achterhoofd, door middel van de lijnen de complementaire kleuren van elkaar heeft willen scheiden.



Afb. 50. Ernst Ludwig Kirchner, *Berggipfel*, 1918.

Het zou namelijk nog minstens

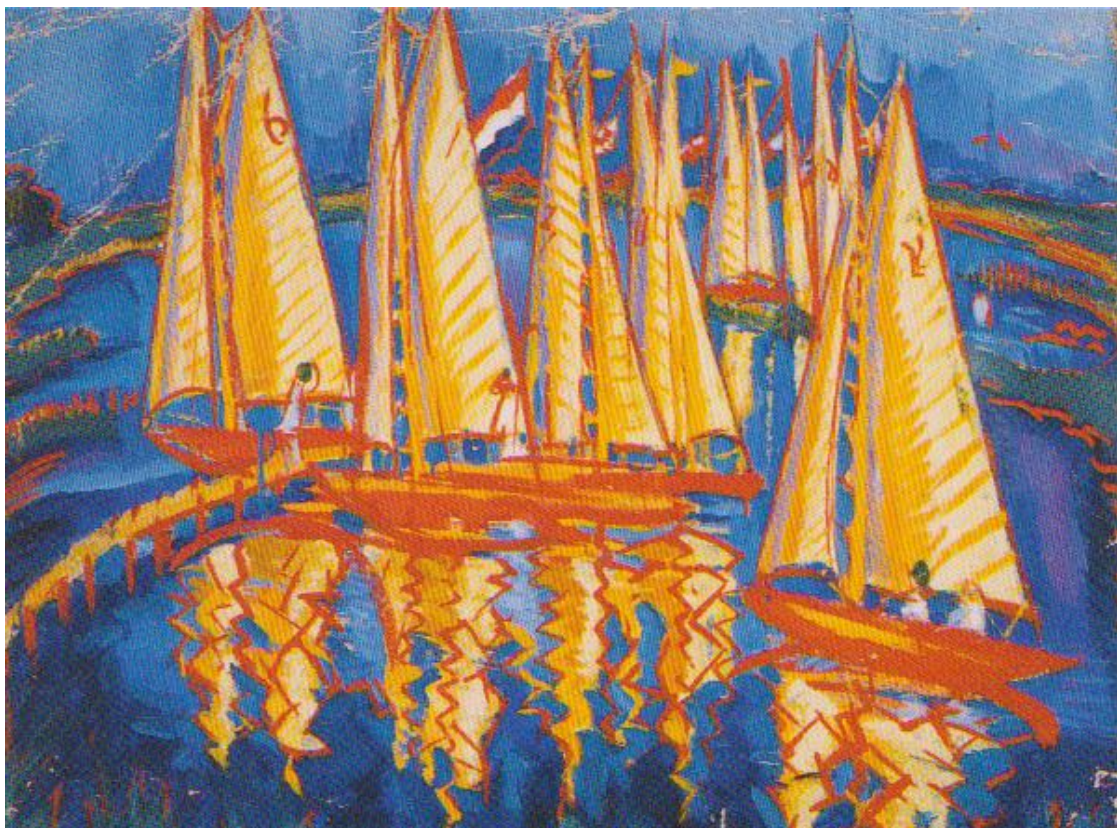
een jaar duren voordat de Groningse kunstenaar zich enigszins aan de werkwijze van Kirchner zou wagen. Daarnaast heeft hij de stijl van Kirchner weinig toegepast in zelfstandige landschappen, omdat de wijze van

verbeelden (sterk vereenvoudigde vormen die als kleurvlakken worden opgebouwd) hem niet lag. Hij gebruikte de kenmerken meer voor de natuurbelden die als achtergrond dienden voor een kunstwerk met figuren.

Rond 1925 zijn er in het werk van Dijkstra veranderingen waar te nemen op het gebied van vorm en kleurgebruik. *Paterswoldse meer* (ca. 1928) (afbeelding 51) bijvoorbeeld verschilt qua uitvoering sterk van eerder vervaardigd werk. Het schilderij toont een gezicht op een plas waarop diverse rode bootjes met oranje zeilen drijven, die in het blauwe water worden weerspiegeld. Rondom het meer zijn er hier en daar nog stukjes van de groene oevers te zien, waar met rood accenten in zijn aangebracht. De lucht boven het geheel is blauw. In het kunstwerk is met de geometrische vorm van de grootste vlakken en de kleine hoeveelheid verschillende kleuren rust gecreëerd. Hoewel de gebruikte tinten zeker niet dof te noemen zijn, knalt het geheel minder als een kleurexplosie richting de beschouwer dan in *Tuin met zonnebloemen* doordat men iets heeft om op te focussen. De blik wordt naar de bootjes op het meer getrokken, de omgeving geeft daar ondersteuning bij.

Kirchner is op een aantal punten in dit werk terug te vinden, zoals de heldere kleuren en het gebruik van wasverf. Op bepaalde plaatsen binnen de compositie heeft Dijkstra net als bij Kirchner de kleuren in vlakken verdeeld. Het meest in het oog springende verschil is echter de sterke aanwezigheid van de complementaire kleuren blauw en oranje, en groen en rood, in plaats van karakteristieke combinaties. Dijkstra was niet geheel ongevoelig voor de invloeden van het Duitse expressionisme, zoals die door Kirchner werden toegepast, maar de Groninger heeft hierbinnen zijn eigen pad gevolgd.

Een verandering van weelderigheid naar rust is ook in het werk van Matisse met name gemaakt tussen 1908 en 1914 terug te vinden. De kunstwerken van beide schilders vertonen overeenkomsten in hun beperkte



Afb. 51. Johan Dijkstra, *Paterswoldse meer*, ca. 1928.

kleurgebruik, strakke lijnen en het de toepassing van diezelfde lijnen om de nadruk op bepaalde vormen te leggen. Het kunstwerk *Baigneuses à la tortue* (afbeelding 52) van Matisse uit 1908 kan hier een voorbeeld van bieden. Meer dan drie naakte figuren en een kleine, rode schildpad voor een neutrale, in drie kleurbanen opgedeelde achtergrond is hier

niet te zien. Door overbodige details te vermijden, is de compositie evenwichtig.

Ondanks de overeenkomst in geometrische vormen komt het werk van Dijkstra losser op de beschouwer over dan dat van Matisse. De eerste heeft namelijk het idee van beweging niet geheel losgelaten, zoals bijvoorbeeld is op te maken uit de wapperende vlag aan de mast van één van de boten en de



Afb. 52. Henri Matisse, *Baigneuses à la tortue*, 1907-1908.

kriskraslijnen in de weerspiegeling van de zeilen in het water. Ook het onderwerp en de sfeer zijn anders. Matisse schetste een droombeeld, Dijkstra gaf de voorkeur aan de waarneming en realiteit. Die nadruk op de wereld om hem heen is wat het werk van Dijkstra typeert en hem zijn hele carrière nooit zou loslaten.

Conclusie

In de kunstgeschiedenis wordt het Groninger expressionisme van Kunstkring De Ploeg vaak gezien als een zijstrooming van het Duitse expressionisme. Groningen zou, door zijn ligging in het hoge noorden, worden geïsoleerd van de grote kunstcentra in de rest van het land, zoals Amsterdam en Den Haag. Het is waar dat één van de belangrijkste beoefenaren van het Groninger expressionisme, Jan Wieggers, zich in de jaren twintig sterk voelde aangetrokken tot de ideeën van de Duitse kunstenaar Ernst Ludwig Kirchner. De vriendschap en nauwe contacten die tussen beide kunstenaars bestonden, is hier één van de redenen van. Dit maakt Jan Wieggers een belangrijke schakel tussen het Duitse expressionisme en de Groningse variant. Ze werkten bijna een jaar lang regelmatig samen en Wieggers leerde veel over de technieken die Kirchner toepaste (zoals het gebruik van wasverf) en de ideeën die de kunstenaar er op na hield, waarbij vooral zijn kleurentheorie over karakteristieke kleurencombinaties van grote invloed is geweest. Compositie, bestaande uit kleurgebruik en vlakverdeling, stond voor Kirchner voorop. Zijn nieuw opgedane kennis paste Wieggers op geheel eigen wijze al vrij snel toe na zijn terugkeer in Groningen in 1921, zoals te zien is in onder andere *Landschap met rode bomen* (1922).

Ondanks dit nauwe contact tussen de twee kunstenaars was het niet enkel de invloed van Kirchner dat binnen het Groninger expressionisme de klok sloeg. Het merendeel van de kunstwereld in Nederland lette niet op ontwikkeling in het oosten, maar eerder in het zuiden als men wilde weten wat er speelde. Naar Duitse kunst werd juist met een scheef oog gekeken, mede door de slechte reputatie die het land had opgelopen door hun grote rol in verschillende internationale conflicten. Het zou nog tot in de jaren dertig duren voordat er serieus aandacht zou worden besteed aan uit Duitsland afkomstige kunst. In Groningen was de situatie niet anders. Kunstlievend Genootschap Pictura had sinds het einde van de negentiende eeuw grote invloed op het tentoonstellingsbeleid in Groningen. Zij toonden met name kunst uit eigen land, van kunstenaars die werden beïnvloed door het kunstleven in Parijs.

Het is door de tendensen in het Nederlandse kunstleven voor te stellen dat niet elke kunstenaar binnen het Groninger expressionisme zo meegaand was met de ideeën van Ernst Ludwig Kirchner als Jan Wieggers. Men zou kunnen denken, gezien de grote aandacht voor het Franse, dat een Franse expressionist als Henri Matisse misschien beter in de smaak zou vallen. Hoewel Jan Altink en Johan Dijkstra, de twee andere kunstenaars van De Ploeg die als belangrijk worden geacht binnen het Groninger expressionisme, niet geheel ongevoelig waren voor hetgeen Wieggers vanuit Zwitserland in Groningen introduceerde, was expressie voor hen belangrijker dan compositie. Hierin delen zij inderdaad deels in de ideeën van Henri Matisse van vóór *Notes d'un peintre*, de periode van het fauvisme, toen hij expressie door middel van kleur en schildertoets toonde. Altink en Dijkstra zagen compositie als een middel om hun geliefde landschap een stem te geven. Een expressief penseelgebruik was één van de middelen die zij hierbij toepasten. Het kleurgebruik en de wijze waarop objecten op het doek waren gezet, waren niet altijd naar de natuur, maar de waarneming stond toch altijd voorop. Ook bij Matisse vormden schildertoets en kleur essentiële elementen. Na de publicatie van zijn manifest verlangde Matisse echter naar rust en harmonie in de compositie.

Alle drie de Groningse kunstenaars, maar vooral Jan Altink en Johan Dijkstra, wilden in hun kunstwerken het karakter van het Groninger landschap (kaal, ruig en winderig, maar volgens de schilders ook

vol schoonheid) en van elkaar verbeelden. Het landschap en het portret waren dan ook de meest beoefende genres binnen De Ploeg. Bij Kirchner komen het thema van het landschap en het portret tevens veelvuldig terug, onder andere in zijn berglandschappen. Compositie was echter belangrijker dan karakter. Dezelfde theorie kon hij toepassen diverse thema's. Voor Matisse was met name het decoratieve aspect van het landschap een reden voor verbeelding. Na 1908 werd het landschap idyllischer en op compositorische gronden ingezet.

Een element dat in zowel het Franse, Duitse als het Groninger expressionisme terugkomt, is de verdeling van het compositie in verschillende vlakken. Vooral Kirchner was hier zeer strikt in door in veel gevallen een kunstwerk op te bouwen uit een achtergrond in één effen kleur, daaroverheen kleinere kleurvlakken aan te brengen en als laatste de details een plekje te geven. Wiegers volgde hem hierin, Altink deed dit in zekere mate. Hij gebruikte de vlakverdeling niet per se vanwege de compositie, maar om het landschap te benadrukken. Dijkstra deed een aantal pogingen, maar had uiteindelijk meer oog voor lijn en tekening. Het toepassen van vlakken om rust en harmonie te creëren, hetgeen dat Matisse deed, vindt men minder terug bij de Groningers. Wat alle drie de Ploegkunstenaars wel met het Franse expressionisme delen is de positieve uitstraling van de werken. Waar het Duitse expressionisme maatschappijkritisch kon zijn, wat bij Kirchner met name naar voren komt in de straattaferelen die hij in Dresden en Berlijn vervaardigde en de werken die hij vlak voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog maakte, is in het Franse expressionisme een meer decoratieve tendens te ontwaren.

Aan de hand van het uitgevoerde onderzoek zou men kunnen concluderen dat de belangrijkste leden binnen het Groninger expressionisme, Jan Wiegers, Jan Altink en Johan Dijkstra, bepaalde elementen uit het Duitse expressionisme hebben overgenomen. Hierbij moet echter wel worden opgemerkt dat de invloed met name van één persoon afkomstig was: Ernst Ludwig Kirchner. Hoewel hij een belangrijk lid van de expressionistische kunstenaarsvereniging Die Brücke is geweest, zou hij in zijn carrière na de opheffing van die groep opvattingen formuleren die niet op het gehele Duitse expressionisme van toepassing waren. Wiegers was, mede door zijn vriendschap met de Duitse kunstenaar, het meest fanatiek in de toepassing van de technieken die Kirchner hem aanreikte. Wat hij vervolgens binnen De Ploeg introduceerde, werd door elk van de andere twee genoemde Ploegers op eigen wijze toegepast. Dat Altink en Dijkstra (en dan vooral de laatste) zich minder lieten beïnvloeden door de stijl van Kirchner dan Wiegers heeft waarschijnlijk te maken met het feit er een andere kunstenaar was waar zij meer verwantschap mee voelden. Deze kunstenaar was Vincent van Gogh. Zo kwamen Altink en Dijkstra tot een stijl die een mengeling was van expressionisme en (neo-) impressionisme. Van een eenduidige stijl is met andere woorden geen sprake, maar over één ding waren zij het roerend eens: gevoelens moesten getoond worden, op welke manier dan ook.

Literatuurlijst

Goethe, Kirchner, Wiegers. *De invloed van Goethe's kleurenleer*, Groningen 1982.

Boyens, P. en J. Boyens, *Expressionisme in Nederland 1910-1930*, Zwolle 1994.

Bruggencate. C. ten en K. Buschman, *De Ploeg 75. Een kroniek van de Groninger kunstkring*, Groningen 1993.

Couvée, D.H. (red.), Wouthuysen, E.L. (red.) en W.J. de Gruyter, *Jan Altink. 21 oktober 1885- 6 december 1971*, Heemskerk 1978.

Diehl, G., *Henri Matisse*, Parijs 1954.

Dijkstra, J., 'Een halve eeuw Ploeg', *Cultureel Maandblad Groningen* 10 (1968) 8/9 (november), pp. 169-213.

Dijkstra, J., 'Jan Altink en De Ploeg', in: *Weerwoord nr. 1, Jan Altink 80*, 1965.

Dijkstra, J., 'Kaleidoscoop van de nieuwe Groninger kunst', in: H. de Vries en J. Dijkstra, *De Ploeg 20 jaar*, Den Haag 1938, pp 7-20. .

Dijkstra, J., in: P. Citroen (red.), *Palet. Een boek gewijd aan de hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst*, Amsterdam 1931, pp. 32-37.

J. Dijkstra, 'Pictura. Terugblik op Jan Altink', *Nieuwsblad van het Noorden* 27 oktober 1972.

Duthuit, G., *The fauvist painters*, New York 1950.

Elderfield, J., *The "Wild Beasts". Fauvism and Its Affinities*, New York/Toronto 1976.

Flam, J.D., *Matisse on art*, Londen 1973.

Flam, J.D., *Matisse. The man and his art. 1869-1918*, Londen 1986.

Foppe, A., *Jan Altink. Groninger land en mensen*, tent. cat. Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1969.

Gordon, D.E., *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge 1968.

Gordon, D.E., *Expressionism. Art and Idea*, New Haven/Londen 1987.

Gowing, L., *Matisse*, Londen 1979.

Grisebach, L. (red.), *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Wichtrach/Bern 1997.

Gruyter, W. Jos de, 'Internationale schilderkunst bij De Ploeg, Groningen; Engelsche schilderkunst bij Pulchri in Den Haag', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 43 (1933) 1 (januari-juli), pp. 356-359.

Guilbaut, S. (red.), *Chatting with Henri Matisse. The Lost 1941 Interview*, Los Angeles 2013.

Handgeschreven notitie van Johan Dijkstra, ongedateerd, aanwezig bij Stichting Johan Dijkstra, in: *Ploeg Archief* <http://archieven.groningermuseum.nl/?mivast=3001&miadt=5&mizig=210&miview=inv2&milang=nl&micols=1&mires=0&micode=2536&mizk_alle=transcripties#tmirec> (11 december 2014).

Heller, R. (red.), *Brücke. The Birth of Expressionism in Dresden and Berlin. 1905-1913*, tent. cat. New York (Neue Galerie) 2009.

Herbert, J.D., *Fauve Painting. The Making of Cultural Politics*, New Haven/Londen 1992.

Hofsteenge, C., *De Ploeg 1918-1941. De hoogtijdagen*, Groningen 1993.

Jansen, M., Spek, J. van der en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011.

Jordens, J.G., 'Jan Wiegers', *Blad voor Kunst*, oktober 1921 (proefnummer).

Kirchner, E.L., *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, München 1961.

Kolsteren, S., "'Das macht die Bilder viel farbiger". Ernst Ludwig Kirchners kleurenonderzoek en zijn invloed op Jan Wiegers', in: H. Steenbruggen (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, pp. 110-119.

Langfeld, G., *Duitse kunst in Nederland 1919-1964. Verzamelen, tentoonstellen, kritieken*, Den Haag/Zwolle 2004.

MacChesney, C.T., 'A Talk with Matisse', in: J.D. Flam, *Matisse on art*, Londen 1973, pp. 50-53.

Martis, A. (red.) en M. Rijnders, *Expressionisme en primitivisme in de beeldende kunst van de twintigste eeuw*, Heerlen 1998.

Matisse, H., 'Notes d'un peintre', in: D. Fourcade (red.), *Écrits et propos sur l'art*, Parijs 1972, pp. 40-53.

M.B., *Davoser Zeitung* 22 oktober 1920.

Os, H.W. van, *De ontdekking van Nederland. Vier eeuwen landschap verbeeld door Hollandse meesters*, Rotterdam 2008.

Petersen, A., *De Ploeg. Gegevens omtrent de Groningse schilderkunst in de jaren '20*, Den Haag 1982.

(Radio-)interview met Johan Dijkstra door Regionale Omroep Noord 29 april 1947.

Regionaal Historisch Centrum (RHC) Groninger Archieven, Collectie De Ploeg en het naoorlogse modernisme (tnr. 2536), cat.nr. 434-441.

Statuten van De Ploeg zoals vastgesteld tijdens de vergadering op 14 juni 1918. Goedkeuring bij Koninklijkbesluit volgde in maart 1921. Bron: *Ploeg Archief* <archieven.groningermuseum.nl> → Catalogus → Groninger Kunstkring De Ploeg → Bestuur → Statuten van de vereniging, 1921 (13 december 2014).

Steenbruggen, H., 'De Ploeg, Altink en het 'Groningerland'', in: Kolsteren, S, Boer, J. de en H. Steenbruggen, *Uitgelicht!*, Groningen 1998, pp. 116-118.

Steenbruggen, H., *De Ploeg. Schilderijen van de aarde*, Groningen 2002.

Steenbruggen, H., 'Jan Wiegers. Expressionisme van Alpen tot Polders', in: Stutzer, B. e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007, pp. 226-254.

Steenbruggen, H., 'Jan Wiegers. Tussen Kirchner, De Ploeg en de moderne kunst in Nederland', in: Steenbruggen, H. (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, pp. 74-99.

Steenbruggen, H., 'Over expressionisme, De Ploeg en Johan Dijkstra', in: S. Kolsteren, J. de Boer en H. Steenbruggen, *Uitgelicht!*, Groningen 1998, pp. 15-20.

Stein, S., 'Notes de Sarah Stein', in: D. Fourcade (red.), *Écrits et propos sur l'art*, Parijs 1972, pp. 64-74.

Stutzer, B. e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007.

Venema, A., *De Ploeg. 1918-1930*, Baarn 1978.

Vries, H. de en J. Dijkstra, *De Ploeg 20 jaar*, Den Haag 1938.

Wal, M. van der, Koops, W. en K. van der Ploeg, *Johan Dijkstra. 1896-1978*, Zwolle/Groningen 1996.

Washton Long, R.-C., *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1993.

Werkman, H., 'Herinneringen aan mijn vriend Johan Dijkstra', *Nieuwsblad van het Noorden* 25 februari 1978.

Worringer, W., 'De abstractie en het inleven', in: Worringer, W., *Esthetica en kunst. Een bijdrage tot de stijlpsychologie*, Utrecht/Antwerpen 1965, pp. 30-52.

Afbeeldingen

Voorkant. Jan Altink, *Na het bezoek*, 1925, was/olieverf op doek, 76 x 60 cm, Groninger Museum, Groningen.

Foto: Jansen, M., Spek, J. van der en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011, p. 84.

Hoofdstuk 1 – Expressionisme

Afb. 1. Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905, olieverf op doek, 81 x 60 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Foto: *San Francisco Museum of Modern Art*

<<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/213>> (12 december 2014).

Afb. 2. Ernst Ludwig Kirchner, *Strasse am Stadtpark Schöneberg*, 1912-1913, olieverf op doek, 121 x 150,8 cm, Milwaukee Art Museum, Milwaukee. Foto: *Milwaukee Art Museum*

<<http://collection.mam.org/details.php?id=9013>> (12 december 2014).

Afb. 3. Jan Sluijters, *Maannacht*, 1912, olieverf op doek, 80 x 126 cm, Caldic collectie, Rotterdam. Foto: Boyens, P. en J. Boyens, *Expressionisme in Nederland 1910-1930*, Zwolle 1994, p. 114.

Hoofdstuk 2 – Henri Matisse (1869-1954)

Afb. 4. Henri Matisse, *Luxe, calme, et volupté*, 1904-1905, olieverf op doek, 98,5 x 118,5 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Aagesen, D. en R. Rabinow (red.), *Matisse. In search of true painting*, tent. cat. Kopenhagen/New York/Parijs (Statens Museum for Kunst/The Metropolitan Museum of Art/Centre Pompidou) 2012, p. 29.

Afb. 5. Henri Matisse, *Bonheur de vivre*, 1905-1906, olieverf op doek, 176,5 x 240,7 cm, The Barnes Foundation. Foto: *The Barnes Foundation* < <http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/7199/le-bonheur-de-vivre-also-called-the-joy-of-life?searchTxt=Bonheur+de+vivre&submit=submit&rNo=3>> (8 december 2014).

Afb. 6. Henri Matisse, *L'atelier du quai Saint-Michel*, 1916, 148 x 117 cm, The Phillips Collection, Washington DC. Foto: *The Phillips Collection* < <http://www.phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=1307>> (8 december 2014).

Afb. 7. Henri Matisse, *Intérieur à Nice (Chambre au Beau Rivage)*, 1917-1918, olieverf op doek, 73 x 61 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Foto: *Philadelphia Museum of Art*

<http://www.philamuseum.org/press/image_bank/259.html> (8 december 2014).

Afb. 8. Henri Matisse, *Les deux raies*, 1920, olieverf op doek, 93 x 73,7 cm, Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida. Foto: Aagesen, D. en R. Rabinow (red.), *Matisse. In search of true painting*, tent. cat. Kopenhagen/New York/Parijs (Statens Museum for Kunst/The Metropolitan Museum of Art/Centre Pompidou) 2012, p. 120.

Afb. 9. Henri Matisse, *Nu dans la forêt*, 1906, olieverf op paneel, 40,6 x 32,4 cm, Brooklyn Museum, Brooklyn. Foto: Rishel, J.J. (red.), *Gauguin. Cézanne. Matisse. Visions of Arcadia*, tent. cat. Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) 2012, p. 59.

Afb. 10. Henri Matisse, *Danse*, 1909-1910, olieverf op doek, 260 x 391 cm, Hermitage, St. Petersburg. Foto: *Hermitage St. Petersburg* <<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28411/?lng=nl>> (8 december 2014).

Afb. 11. Henri Matisse, *Musique*, 1910, olieverf op doek, 260 x 389 cm, Hermitage, St. Petersburg. Foto: *Hermitage St. Petersburg* <<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28424/?lng=nl>> (8 december 2014).

Hoofdstuk 3 – Ernst Ludwig Kirchner

Afb. 12. Ernst Ludwig Kirchner, *Badende Moritzburg*, 1909/1926, olieverf op doek, 151,1 x 199,7 cm, Tate Liverpool, Liverpool. Foto: *Tate Liverpool* <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kirchner-bathers-at-moritzburg-t03067>> (10 december 2014).

Afb. 13. Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstporträt als Soldat*, 1915, olieverf op doek, 69 x 61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin. Foto: *Allen Memorial Art Museum* <http://oberlin.edu/amam/Kirchner_SelfPortrait.htm> (10 december 2014).

Afb. 14. Ernst Ludwig Kirchner, *Straße, Dresden*, 1908, olieverf op doek, 150,5 x 200,4 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *Museum of Modern Art New York* <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78426> (10 december 2014).

Afb. 15. Ernst Ludwig Kirchner, *Fünf Frauen auf der Straße*, 1913, olieverf op doek, 120 x 90 cm, Museum Ludwig, Keulen. Foto: *Museum Ludwig Keulen* <<http://www.museum-ludwig.de/de/sammlung/die-sammlung/best-of.html>> (10 december 2014).

Afb. 16. Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchen auf dem Divan*, 1906, olieverf op paneel, 47 x 68 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *Museum of Modern Art New York* <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79386> (10 december 2014).

Afb. 17. Ernst Ludwig Kirchner, *Davos im Winter. Davos im Schnee*, 1923, olieverf op doek, 120,1 x 150 cm, Kunstmuseum Basel, Bazel. Foto: *Kunstmuseum Basel*

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=DetailView&sp=7&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=1330](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=DetailView&sp=7&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=1330) (10 december 2014).

Afb. 18. Ernst Ludwig Kirchner, *Wildboden im Schnee*, 1924, wasverf op doek, 70,5 x 80 cm, particuliere collectie. Foto: Mendes Bürgi, B. e.a., *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917-1926*, tent. cat. Bern (Kunstmuseum) 2003, p. 125.

Afb. 19. Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchen mit Kind*, 1919/1924-1926, wasverf op doek, 100 x 75 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Steenbruggen, H. (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, p. 114.

Afb. 20. Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchen mit Kind* (detail), 1919/1924-1926, wasverf op doek, 100 x 75 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Steenbruggen, H. (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, p. 114.

Hoofdstuk 4 – Kunstenaars van De Ploeg

Groninger Kunstkring De Ploeg

Afb. 21. *Statuten van De Ploeg, gedrukt door Hendrik Werkman*, na maart 1921, 210 x 130 cm. Foto: Hofsteenge, C., *De Ploeg 1918-1941. De hoogtijdagen*, Groningen 1993, p. 31.

Afb. 22. *Leden van De Ploeg in februari 1919*. Foto: Hofsteenge, C., *De Ploeg 1918-1941. De hoogtijdagen*, Groningen 1993, p. 31.

Groninger expressionisme

Afb. 23. Jan Wiegers, *Portret van Hendrik Werkman*, 1924, wasverf op doek, 70 x 56 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Foto: Steenbruggen, H. (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, p. 137.

Jan Wiegers

Afb. 24. Jan Wiegers, *Kaartspelers*, 1921, olieverf op doek, 100 x 81 cm, particuliere collectie. Foto: Stutzer, B. e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007, p. 134.

Afb. 25. Jan Wiegers, *Frauenkirch – Davos*, 1925, olieverf op doek, 90 x 69 cm, particuliere collectie. Foto: Stutzer, B. e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007, p. 56.

Afb. 26. Jan Wiegers, *Landschap met kanaal*, 1924, wasverf op doek, 69,3 x 55,5 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Blübaum, D. en A.C. Rösch, *Expressionistische Begegnung. Ernst Ludwig Kirchner. Jan Wiegers*, tent. cat. Schwerin (Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow 2014, p. 73.

Afb. 27. Jan Wiegers, *Graubündner boerenmeisje*, 1920-1921, olieverf op doek, 79 x 49,5 cm, Stichting Johan Dijkstra, Groningen. Foto: Stutzer, B. e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007, p. 123.

Afb. 28. Jan Wiegers, *Portret van Johan Dijkstra*, 1926, wasverf op doek, 80 x 60,5 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Steenbruggen, H. (red.) en P. Wageman (red.), *Jan Wiegers. 1893-1959. 'De ceremoniemeester heeft het spel laten beginnen'*, Groningen 2001, p. 166.

Afb. 29. Jan Wiegers, *Zittend naakt*, rond 1925, olieverf op doek, 80 x 60 cm, particuliere collectie. Foto: Stutzer, B. e.a., *De kring rond Kirchner. Expressionismus aus den Bergen*, tent. cat. Bern/Groningen/Chur (Kunstmuseum Bern/Groninger Museum/Bündner Kunstmuseum Chur) 2007, p. 177.

Jan Altink

Afb. 30. Jan Altink, *Blauwborgje*, 1923, was/olieverf op karton, 48,7 x 39 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Jansen, M., Spek, J. van der en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011, p. 61.

Afb. 31. Jan Altink, *De rode boerderij*, 1924, was/olieverf op doek, 60,5 x 70,5 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: *Groninger Museum* <<http://collectie.groningermuseum.nl/detail.aspx?parentprif=>> (11 december 2014).

Afb. 32. Jan Altink, *Na het bezoek*, 1925, was/olieverf op doek, 76 x 60 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Jansen, M., Spek, J. van der en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011, p. 84.

Afb. 33. Jan Altink, *Het witte paard*, 1925, was/olieverf op doek, 61,5 x 70 cm, Groninger Museum, Groningen. Jansen, M., Spek, J. van der en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011, p. 85.

Afb. 34. Jan Altink, *Portret van Johan van Zweden*, ca. 1924-1925, was/olieverf op doek, 95 x 70 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: *Groninger Museum*

<<http://collectie.groningermuseum.nl/detail.aspx?parentpreref=#>> (11 december 2014).

Afb. 35. Jan Altink, *Portret van Job Hansen*, 1927, olieverf op doek, 65 x 52 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Jansen, M., Spek, J. van der en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011, p. 100.

Johan Dijkstra

Afb. 36. Johan Dijkstra, *Zomer*, 1921, olieverf op doek, 91 x 70, Stichting Johan Dijkstra, Groningen. Foto: Wal, M. van der, Koops, W. en K. van der Ploeg, *Johan Dijkstra. 1896-1978*, Zwolle/Groningen 1996, p. 24.

Afb. 37. Johan Dijkstra, *Rustende zichters*, 1924, olieverf op doek, 156 x 200 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Kolsteren, S., Boer, J. de en H. Steenbruggen, *Uitgelicht!*, Groningen 1998, p. 137.

Afb. 38. Johan Dijkstra, *Landschap met figuren*, 1925, wasverf op papier/karton, 48,5 x 57,5 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: *Groninger Museum* <<http://www.groningermuseum.nl/landschap-met-figuren-op-bezoek>> (11 december 2014).

Afb. 39. Johan Dijkstra, *Oogsttafereel*, 1926-1927, wasverf op doek, 75 x 101,5 cm, Stichting Johan Dijkstra, Groningen. Foto: Wal, M. van der, Koops, W. en K. van der Ploeg, *Johan Dijkstra. 1896-1978*, Zwolle/Groningen 1996, p. 43.

Afb. 40. Johan Dijkstra, *Le soleil est dans la rue*, 1926, wasverf op doek, 74 x 95 cm, Stichting Johan Dijkstra, Groningen. Foto: Wal, M. van der, Koops, W. en K. van der Ploeg, *Johan Dijkstra. 1896-1978*, Zwolle/Groningen 1996, p. 98.

Hoofdstuk 5 – Vergelijking

Afb. 41. Jan Wiegers, *Landschap met rode bomen*, 1922, olieverf op doek, 70 x 70 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Foto: *Stedelijk Museum Amsterdam* <<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1485-landschap-met-rode-bomen>> (11 december 2014).

Afb. 42. Ernst Ludwig Kirchner, *Wintermondlandschaft*, 1919, olieverf op doek, 120 x 121 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit. Foto: Mendes Bürgi, B. e.a., *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917-1926*, tent. cat. Bern (Kunstmuseum) 2003, p. 37.

Afb. 43. Henri Matisse, *La Desserte*, 1908, olieverf op doek, 180,5 x 221 cm, Hermitage, St. Petersburg. Foto: *Hermitage St. Petersburg* <<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/?lng=nl>> (8 december 2014).

Afb. 44. Jan Altink, *Fietsers langs het Boterdiep*, ca. 1925, olieverf op doek, 93 x 77 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Jansen, M., Spek, J. van der en J. Paauw (red.), *Iconen van het Groningerland. Jan Altink*, Groningen 2011, p. 89.

Afb. 45. Henri Matisse, *Fenêtre à Collioure*, 1905, olieverf op doek, 55,3 x 46 cm, National Gallery of Art, Washington DC. Foto: *National Gallery of Art* <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.106384.html>> (11 december 2014).

Afb. 46. Ernst Ludwig Kirchner, *Amselvluch*, 1922, olieverf op doek, 120 x 170, 5 cm, Kunstmuseum Bern, Bern. Foto: *Kunstmuseum Bern* <[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=7&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l1542](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=7&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l1542)> (10 december 2014).

Afb. 47. Ernst Ludwig Kirchner, *Alpsonntag, Szene am Brunnen*, 1923-1925, wasverf op doek, 168 x 400 cm, Kunstmuseum Bern, Bern. Foto: Mendes Bürgi, B. e.a., *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917-1926*, tent. cat. Bern (Kunstmuseum) 2003, p. 95.

Afb. 48. Johan Dijkstra, *Tuin met zonnebloemen*, 1923-1924, wasverf op doek, 65 x 80 cm, particuliere collectie. Foto: Hofsteenge, C., *De Ploeg 1918-1941. De hoogtijdagen*, Groningen 1993, p. 90.

Afb. ... Henri Matisse, *Paysage à Collioure*, 1905, olieverf op doek, 59,5 x 73 cm, Hermitage, St. Petersburg. Foto: *Hermitage St. Petersburg* <<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28371/?lng=nl>> (11 december 2014).

Afb. 49. Henri Matisse, *Paysage à Collioure*, 1905, olieverf op doek, 59,5 x 73 cm, Hermitage, St. Petersburg. Foto: *Hermitage St. Petersburg* <<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28371/?lng=nl>> (11 december 2014).

Afb. 50. Ernst Ludwig Kirchner, *Berggipfel*, 1918, olieverf op doek, 79,5 x 90 cm, particuliere collectie. Foto: Mendes Bürgi, B. e.a., *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917-1926*, tent. cat. Bern (Kunstmuseum) 2003, p. 20.

Afb. 51. Johan Dijkstra, *Paterswoldse meer*, ca. 1928, 75,5 x 100 cm, particuliere collectie. Foto: Wal, M. van der, Koops, W. en K. van der Ploeg, *Johan Dijkstra. 1896-1978*, Zwolle/Groningen 1996, p. 47.

Afb. 52. Henri Matisse, *Baigneuses à la tortue*, 1907-1908, olieverf op doek, 181 x 220 cm, Saint Louis Art Museum, Saint Louis. Foto: *Saint Louis Art Museum*

<http://www.slam.org/emuseum/code/emuseum.asp?style=Browse¤trecord=265&page=collection&pr ofile=objects&searchdesc=European%20Art.....&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=267> (11 december 2014).