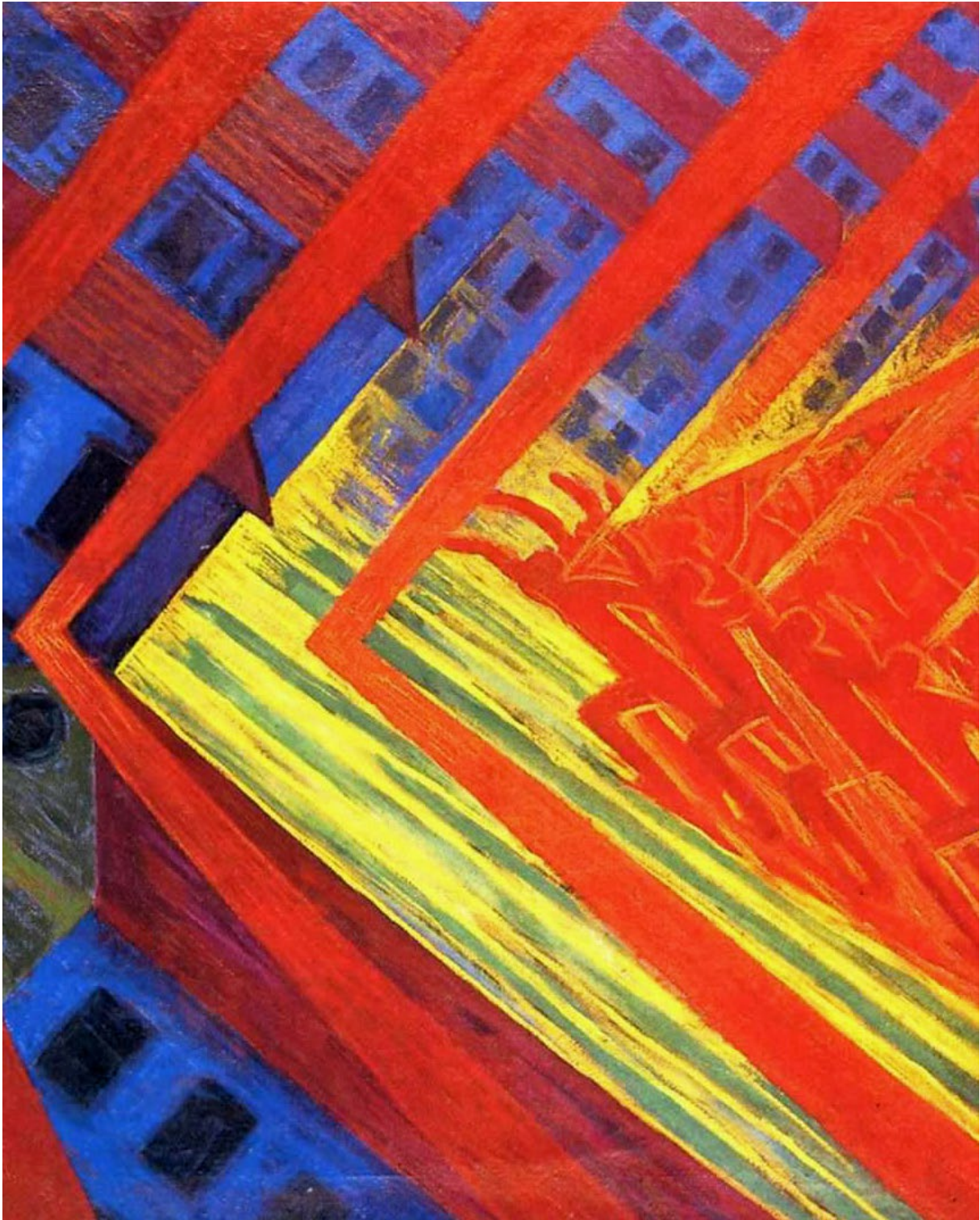


Chris den Engelsman | 8770395 | *Meer dan de som der delen: Introductie en doorwerking van het futurisme in Nederland* | Masterthesis Kunstgeschiedenis (GKMV16008) | dr. Hestia Bavelaar (tweede lezer dr. Sjoukje van der Meulen) | februari - juni 2023 | ca. 15.000 woorden | Studiejaar: 2022-2023 | Departement Geschiedenis/ Kunstgeschiedenis.



Luigi Russolo (1885 – 1947) *La rivolta* (1911) detail olieverf op doek 150 x 230 Kunstmuseum Den Haag.

Though this be madness, yet there is method in 't.
(Al is dit waanzin, er zit toch methode in.)
William Shakespeare (1564-1616) *Hamlet* (1600)

Inhoudsopgave

1. Voorwoord.....	7
2. Samenvatting	9
3. Abstract.....	11
4. Inleiding.....	13
Onderwerp.....	13
Probleemstelling	15
Deelvragen	15
Theoretisch kader en methode.	15
5. De eerste tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland	17
5.1. Algemeen.....	17
5.2. Twee reizende tentoonstellingen.....	18
6. Een visuele doorwerking van het futurisme	25
6.1. Algemeen.....	25
6.2. Leo Gestel.....	25
6.3. Jan Sluijters.....	27
6.4. Andere kunstenaars	29
7. Een theoretische doorwerking van het futurisme	31
7.1. Algemeen	31
7.2. Theo van Doesburg	33
7.3. Piet Mondriaan	34
7.4. Andere kunstenaars.....	35
8. Conclusie.....	37
9. Bijlagen	41
9.1. Europese & Nederlandse exposities van futuristische kunst tussen 1912 en 1914	41
9.2. Weekblad De Kunst 1912 en 1913.	51
9.3. Overzicht van gebruikte literatuur	53
9.4. Overzicht van gebruikte afbeeldingen	57
9.5. Overzicht van kunstwerken op de tentoonstelling in Berlijn 1912.....	91
9.6. Overzicht van kunstwerken op de tentoonstelling in Rotterdam 1913	101
10. Profiel van Chris den Engelsman	115

1. Voorwoord

Deze masterthesis gaat over de introductie van het futurisme in Nederland en zijn invloed op de Nederlandse beeldende kunst. Wat mij daarbij echter regelmatig dwars zat, was de steeds nauwere betrokkenheid van het futurisme in de jaren twintig en dertig bij het Italiaanse fascisme. Het futurisme was toen al lang niet meer de avant-garde beweging waartoe deze scriptie zich beperkt. Maar het had zich via de persoon van Filippo Marinetti (1876 – 1944) steeds nadrukkelijker geëngageerd met het fascisme van Benito Mussolini (1883 – 1945). Terwijl al vanaf Mussolini's mars op Rome in 1922 geleidelijk duidelijk werd waar deze beweging voor stond.

Marinetti was vanaf het ontstaan tot in de nadagen in de jaren veertig de stuwende kracht van het futurisme.¹ De verheerlijking van oorlog en geweld door Marinetti en andere futuristen was zeker geen ondergeschikt aspect van de beweging, maar juist een wezenlijk onderdeel.² Hierbij is het goed om een onderscheid te maken. Enerzijds was er het futurisme als artistieke beweging, met een agenda om de beeldende kunst en de literatuur vat te doen krijgen op de dynamiek van machine en techniek die het aanzien van de wereld steeds meer gingen bepalen en waarmee de kunst zich slechts incidenteel had beziggehouden.³ En anderzijds was er het futurisme als maatschappelijk politieke beweging die zich steeds meer vereenzelvigde met de heersende politieke en religieuze machthebbers. Hierbij is het ook van belang ons te bezinnen op de vraag wanneer we nog spreken van een avant-garde beweging. Kunnen we het futurisme na de eerste wereldoorlog nog steeds zo noemen? Gezien de groeiende verwevenheid met de heersende macht van de staat, maar ook van religie, lijkt dit moeilijk vol te houden. Het voert te ver om hier in het kader van dit onderzoek nader op in te gaan, maar het is zeker een belangrijk en fundamenteel onderwerp, waarvoor in iedere tekst over het futurisme aandacht moet zijn.

Of alle in deze scriptie onderzochte fragmenten in een juist perspectief zijn geplaatst, zodat ze *meer dan de som der delen* vormen, is nog een open vraag. Bijzonder leerzaam was het hoe dan ook. De afgelopen maanden heb ik me veel kennis over het futurisme en de tijd waarin het ontstond eigen kunnen maken. Veel meer dan een einde heb ik het gevoel dat deze scriptie een begin is. Graag verdiep ik me in de toekomst in de een of andere vorm verder in dit boeiende onderwerp.

¹ Drijkoningen e.a., *Historische avantgarde*, 56.

² *Ibid.*, 57.

³ *Ibid.*, 58.

2. Samenvatting



Luigi Russolo (1885 – 1947) *La Rivolta* 1911 olieverf op doek 150 x 230 Kunstmuseum Den Haag.

Futurist zijn in Italië aan het begin van de 20^{ste} eeuw betekende jong zijn en geïnspireerd worden door moderne iconen als de industriële stad, de machine en dynamiek. Maar ook nieuw leven blazen in wat de futuristen zagen als een statische cultuur in verval. In verschillende manifesten riepen de futuristen Italië op de last van het verleden van zich af te werpen. Vaak in een nog steeds schokkende taal waarmee werd opgeroepen tot de vernietiging van bibliotheken, musea en historische steden zoals Venetië. Onder deze uitdagende taal ging echter ook een oprechte overtuiging schuil dat het de plicht was van moderne kunstenaars om niet te dwepen met het verleden maar zich te verbinden met de snel veranderende moderne wereld om hen heen. Volgens de futuristen was de aandacht voor het moderne leven de enige manier om de oude in verval zijnde cultuur en maatschappij van Italië te revitaliseren. De moderne kunst moest aansluiting vinden bij nieuwe sensaties zoals snelheid en dynamiek. Vanuit deze overtuiging ontstond een eigen, nieuwe, futuristische kunst, die trachtte beweging, snelheid en simultaneïteit, de uiteenvallende werkelijkheid, te verbeelden.

In deze scriptie is onderzoek gedaan naar de introductie van het futurisme in Nederland in 1912 en 1913. Russolo's schilderij *La rivolta* (De opstand) was al in 1911 te zien op een van de eerste exposities van futuristische kunst in Milaan. Daarna was dit schilderij onderdeel van de reizende tentoonstelling van futuristische kunst die in februari 1912 voor het eerst te zien was bij galerie Bernheim-Jeune in Parijs. Vervolgens reisde deze tentoonstelling langs verschillende Europese steden waaronder Londen, Berlijn en Brussel, maar ook naar Den Haag, Amsterdam en Rotterdam. De tentoonstellingen in Nederland zijn vrij informeel tot stand gekomen. Daarnaast is gekeken naar de invloed van deze tentoonstellingen van futuristische kunst op de beeldende kunst in Nederland. Hiertoe is een onderscheid gemaakt tussen een visuele invloed en een meer theoretische invloed. In beide gevallen is sprake van een beïnvloeding die gekenmerkt werd door de manier waarop het futurisme in Nederland geïntroduceerd werd, namelijk via de Duitse kunst en de ideeën van Kandinsky. Veel minder aandacht was er voor specifiek futuristische kenmerken als 'een nieuwe kunst voor een nieuwe tijd' en de vormgeving van deze nieuwe tijd.

3. Abstract



Luigi Russolo (1885 – 1947) *La Rivolta* 1911 olieverf op doek 150 x 230 Kunstmuseum Den Haag.

Being a Futurist at the dawn of the 20th century meant being young and being inspired by modern icons, like the industrial city, the machine, and dynamics. But it also meant breathing new life into what the Futurists viewed as a static, decaying culture. Through several manifestos, the Futurists called upon Italy to get rid of the burden of its past. In an often still shocking language, they called to destroy libraries, museums, and historic cities like Venice. This antagonizing language also held a sincere conviction that it was the duty of modern artists not to dwell on the past but to find connection with the rapidly changing world surrounding them. According to the Futurists, focus on modern life was the only way to revitalize the old, decaying Italian society and culture. Modern art must find a connection to new sensations like speed and dynamics. From this conviction, a new, Futuristic art was born that attempted to depict movement, speed, simultaneity, and the disintegration of reality.

This thesis researches the introduction of Futurism in The Netherlands in 1912 and 1913. Russolo's painting *La Rivolta* (The Uprising) was on display in one of the first Futuristic art exhibits in Milan in 1911. After that, the painting became part of a traveling Futuristic art exhibit that made its first stop at the Bernheim-Jeune gallery in Paris in 1912. Then the exhibit traveled to several European cities, like London, Berlin, and Brussels, but also to The Hague, Amsterdam, and Rotterdam. The exhibits in The Netherlands came into being in an informal manner.

With this thesis, I have focused on the influence these Futurist exhibits had on art in The Netherlands. To this end I made the distinction between visual influence and a more theoretical influence. In both cases, there has been influence, characterized in which Futurism was introduced in The Netherlands, namely through German art and the ideas of Kandinsky. There was a lot less attention for specifically Futurist features like 'a new art for a new era', and the shaping of this new era.

4. Inleiding

Onderwerp

Italië verkeerde in de laatste decennia van de 19^e eeuw midden in het proces van eenwording, de *Risorgimento* of herrijzenis, die alle facetten van de samenleving beïnvloedde. De roep om verandering van het futurisme kan niet los gezien worden van de grote culturele en politieke veranderingen in heel Europa. De eeuwwisseling was gepaard gegaan met vele grote uitvindingen en veranderingen zoals de telefoon, trein, auto, vliegtuig en de ontdekking van het onderbewustzijn – dat de rede ondermijnde –, maar ook de relativiteitstheorie en de opkomst van de massaconsumptie.⁴ Het futurisme beschouwde Italië 's eeuwen oude cultuur als een obstakel naar een innovatieve en moderne cultuur. De futuristen wilden de cultuur van het verleden en het academische formalisme vernietigen en het is misschien wel Italië 's belangrijkste bijdrage aan het modernisme in Europa geweest.

Alle avant-garde bewegingen van het eind van de 19e en begin van de 20e eeuw hebben hun sporen nagelaten op de beeldende kunst in Nederland. In de kunstgeschiedenis zijn deze bewegingen - en de sporen die zij hebben nagelaten in de Nederlandse kunst - over het algemeen goed onderzocht. De invloed van de avant-gardistische fase van het Italiaanse futurisme op de beeldende kunst in Nederland is echter veel minder systematisch onderzocht. Bij drie grote internationale tentoonstellingen over het futurisme is weinig of geen aandacht voor de Nederlandse beeldende kunst.⁵ Dat Mondriaan daarin soms genoemd werd bij de Franse kunstenaars is wellicht exemplarisch. Ondanks twee recente tentoonstellingen is er in Nederland zelf ook weinig aandacht voor het futurisme.⁶ De drie eerste Nederlandse tentoonstellingen van futuristische kunst in 1912 zijn zo informeel tot stand gekomen dat ze in buitenlandse overzichten vaak niet eens genoemd worden. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat de invloed van het futurisme in eerste instantie in Nederland zelf onvoldoende onderkend wordt en beschreven is.

De avant-garde beweging van het futurisme begon met de publicatie van het eerste futuristische manifest *Fondation et manifeste du futurisme* in de Parijse krant *Le Figaro* op 20 februari 1909.⁷ Een heldere einddatum voor het futurisme is minder gemakkelijk te noemen. Veel schrijvers laten het futurisme eindigen in 1916, bij de dood van Umberto Boccioni (1882 – 1916) en Antonio Sant'Elia (1888 – 1916). Ook wordt wel gekozen voor het begin of het einde van de Eerste Wereldoorlog, 1914 of 1918. Sommige auteurs kiezen 1922, Mussolini's mars op Rome, als einddatum. Soms wordt ook gekozen voor 1923, toen Marinetti het futurisme tot kunst van de staat verklaarde en zelf actief lid werd van de *Italian Academy*.⁸ Hiermee werd het futurisme steeds meer onderdeel van het establishment en steeds minder een avant-gardebeweging. Ook Marinetti's dood in 1944 wordt wel als einddatum genoemd, maar een avant-gardebeweging was het futurisme toen allang niet meer. In deze paper heeft het begrip *futurisme* betrekking op de futuristische avant-garde beweging in Italië in de periode 1909 - 1916. In 1916 was de mythe van de oorlog, die eerder door de futuristen verheerlijkt werd, realiteit. Boccioni en Sant'Elia zijn overleden, Carrà en Soffici kiezen zoals vele andere kunstenaars, voor een *retour a l'ordre* (return to order) en een meer behoudende

⁴ Odding, Winter, en Scudiero, *Marinetti en het futurisme*, 21.

⁵ Te weten de tentoonstellingen: *Futurismo & Futurismi* van 4 mei – 12 oktober 1986 in Palazzo Grassi in Venetië, *Le Futurisme à Paris* van 15 oktober 2008 – 26 januari 2009 en *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the universe* van 21 februari – 1 september 2014 in het Guggenheim Museum New York.

⁶ Te weten de tentoonstellingen: *Het futurisme & Europa. De esthetiek van een nieuwe wereld* van 29 april 2023 - 3 september 2023 in het Kröller-Müller Museum en *Marinetti en het futurisme* van 25 september 2022 - 19 februari 2023 in het Rijksmuseum Twenthe.

⁷ Dit manifest was getiteld: *Founding and Manifesto of Futurism of Fondation et Manifeste du Futurisme*.

⁸ Buelens, Hendrix, en Jansen, *The History of Futurism*, 311-12.

stijl.⁹ In 1918 richt Marinetti een eigen politieke partij op die zich in de jaren daarna steeds verder zou vereenzelvigen met Mussolini's *fasci di combattimento*.¹⁰ Hiermee eindigde ook de autonomie van de futuristische avant-garde beweging, die vanaf dat moment steeds meer deel werd van het Italiaanse fascisme.¹¹

Samen met het kubisme wordt het futurisme door velen gezien als een van de belangrijkste vernieuwingsbewegingen binnen de moderne beeldende kunst. Een van de eersten die het belang van het futurisme benoemde was Alfred Barr. Hij plaatste het belang van het futurisme voor de moderne kunst op een lijn met het kubisme.¹² In Nederland was A.B. Loosjes-Terpstra waarschijnlijk de eerste die het belang van het futurisme benoemde in haar proefschrift *Moderne Kunst in Nederland 1900 - 1914* uit 1959.¹³ Andere auteurs, zoals H.L.C. Jaffé, Jan van Adrichem en Ton van Kalmthout lijken dit te onderschrijven.¹⁴ Ook verschillende overzichtswerken over de moderne kunst in Nederland, monografieën en catalogi sluiten hierbij aan. Soms komen de teksten van latere boeken bijna letterlijk overeen met bovengenoemd *Moderne Kunst in Nederland 1900 – 1914*. Maar de aanzet die Loosjes-Terpstra gaf over de stimulerende invloed van het futurisme op de beeldende kunst in Nederland, is maar in beperkte mate uitgediept of aangevuld. Een afzonderlijke studie hiernaar ontbreekt, hoewel Loosjes-Terpstra de komst van de futuristische kunst naar Nederland beschreef als *de grote gebeurtenis van 1912*. Weinig tentoonstellingen veroorzaakten zoveel opschudding als de tournee van futuristische schilderkunst.¹⁵ Verder merkte Loosjes-Terpstra op dat de dynamiek en kleurigheid van de futuristische kunst in Nederland waarschijnlijk meer indruk maakte dan de beheersing van het kubisme.¹⁶ Een gedachtegang die lijkt aan te sluiten bij die van Alfred Barr. Bij Loosjes-Terpstra is verder te lezen dat het futurisme in Nederland de voornaamste wegwijzer was naar een volledig expressionisme. Ook interessant is het kunsthistorische kader waarin Loosjes-Terpstra het futurisme behandelde. Zij besprak het futurisme in de context van het ontstaan van het luminisme in Nederland. Dit is interessant, omdat zij het luminisme zag als een belangrijke bron van de moderne kunst in Nederland. In Italië was het divisionisme een belangrijke bron voor het futurisme en daarmee de moderne kunst in Italië. Zowel het luminisme in Nederland als het divisionisme in Italië vonden hun inspiratie in het post-impressionisme, zoals dit door Georges Seurat (1859 – 1891) en Paul Signac (1863 – 1935) ontwikkeld werd. Waar Seurat en Signac het post-impressionisme begonnen als kleurenstudie, werd het door de divisionisten en luministen verder ontwikkeld als een studie van het licht.

In 1915 werden de futuristische esthetische idealen door Giacomo Balla en Fortunato Depero (1892 – 1960) opgetekend in het manifest *Ricostruzione Futurista dell'Universo*. Volgens dit manifest moeten de traditionele kunsten – schilderkunst en beeldhouwkunst –

⁹ De term *retour à l'ordre* is waarschijnlijk afgeleid van *Le rappel à l'ordre* de titel van een essaybundel uit 1926 van de Franse dichter en kunstenaar Jean Cocteau die de hernieuwde interesse voor traditie in de schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur benoemde.

¹⁰ Op 11 februari 1918 publiceerde Marinetti het *Manifesto del partito futurista italiano*.

¹¹ Buelens, Hendrix, en Jansen, *The History of Futurism*, 305.

¹² Barr en Soby, *Twentieth-Century Italian Art*, 16.

¹³ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 112-13.

¹⁴ Jaffé, *Gezicht op de Bergensche School 1910-1935*, 3-4. En Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000*, 76.

¹⁵ Vries e.a., *Van sintels vuurwerk maken*, 131.

Deze tentoonstelling was in Nederland op drie plaatsen te zien te weten: Kunstzaal J.J. Biesing, Den Haag 5 – 26 augustus 1912, A.F. Roos & Co., Amsterdam, 30 augustus – 15 september 1912, en Kunstzaal Oldenzael, Rotterdam, 24 september – 6 oktober 1912. Verschillende auteurs noemen hier verschillende data, in deze scriptie gebruik ik de data uit het boek *Van sintels vuurwerk maken*, tenzij uit primaire bronnen anders blijkt. Opvallend is dat de auteurs de door Marinetti georganiseerde futuristische tentoonstelling van 1913 niet noemen. Deze tentoonstelling *Les Peintres et les sculpteurs Futuristes Italiens* was te zien in de Rotterdamse Kunstkring van 18 mei tot 15 juni 1913.

¹⁶ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 197.

worden ingezet voor de transformatie van het dagelijks leven tot een futuristisch universum: een 'opera d'arte totale', een totaalkunstwerk, waarin de moderne mens zal leven. Het idee dat kleding, meubels of speelgoed evengoed kunst kunnen zijn, en het streven naar een 'continuüm' van kunst en (antiburgerlijk) leven openen voor de Europese avant-garde een geheel nieuwe weg. Balla gebruikte deze uitgangspunten ook in zijn atelierwoning *Casa Balla* in Rome. Ook voor Mondriaan was zijn atelierwoning, *zijn kleine heiligdommetje*, meer dan een werkruimte.¹⁷

Probleemstelling

In deze scriptie is onderzocht welke sporen het futurisme heeft nagelaten in de beeldende kunst in Nederland in de periode 1912 – 1922. In 1912 en 1913 vonden de eerste vier futuristische tentoonstellingen in Nederland plaats, vandaar de begindatum van 1912. Een vroege (1914) visuele invloed van het futurisme wordt beschreven in het werk van kunstenaars als Leo Gestel en Jan Sluyters. Ook was het futurisme van invloed op kunstenaars als Theo van Doesburg en Piet Mondriaan. Bij hen is, naast een beperkte visuele invloed, vooral sprake van een theoretische invloed. Ook hebben verschillende futuristen zoals Marinetti en Severini tot 1922 bijdragen geleverd aan het tijdschrift *De Stijl*. Vandaar de keuze voor 1922 als einddatum. Dat wil overigens niet zeggen dat er daarna geen invloeden van het futurisme meer waren. Evenmin waren deze vier kunstenaars de enigen die door het futurisme werden beïnvloed. Ook in het werk van Else Berg, Erich Wichman, Laurens van Kuik, Vilmos Huszár en anderen worden futuristische invloeden beschreven.

Deelvragen

1. Hoe was de ontvangst van de eerste vier tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland? De eerste drie Nederlandse tentoonstellingen van de Italiaanse futuristen waren onderdeel van een reizende tentoonstelling die in februari 1912 voor het eerst in Parijs te zien was. Daarna reisde de tentoonstelling door heel Europa en was zij onder meer te zien in Londen, Berlijn en Brussel. Wat opvalt is dat, een deel van, deze tentoonstelling in 1912 op drie plaatsen in Nederland te zien was. De vierde tentoonstelling in Nederland had een ander karakter. Deze tentoonstelling was samengesteld door Marinetti. Hoe is het te verklaren dat er in korte tijd in Nederland vier futuristische tentoonstellingen te zien waren?

Is de invloed van de futuristische kunst zichtbaar in het werk van Nederlandse kunstenaars? Hoe is deze invloed tot stand gekomen en welke rol spelen de eerste vier futuristische tentoonstellingen in Nederland hierin? Is een onderscheid naar beïnvloeding in visuele zin en invloed in theoretische zin hier zinvol en mogelijk?

2. Hoe zien we de visuele invloed bij kunstenaars als Leo Gestel en Jan Sluyters? Op basis van een eerste literatuur verkenning lijken er vroege (1912 – 1914) - futuristische invloeden zichtbaar te zijn in het werk van Leo Gestel en Jan Sluyters.
3. Hoe zien we de theoretisch invloed bij kunstenaars als Piet Mondriaan en Theo van Doesburg? In de oeuvres van Mondriaan en Van Doesburg worden in de literatuur wel futuristische invloeden genoemd.¹⁸ Hoe is deze invloed tot stand gekomen? Is dit te koppelen aan de vier exposities van futuristische kunst in Nederland?

Theoretisch kader en methode.

Het onderzoek is erop gericht inzicht te geven in de eerste vier futuristische tentoonstellingen in Nederland en de ontvangst daarvan. Het onderzoek tracht het effect van het futurisme op

¹⁷ Jong e.a., *De ateliers van Piet Mondriaan*, 104.

¹⁸ Blotkamp, *Mondriaan: destructie als kunst*, 59.

de beeldende kunst in Nederland te duiden, zo mogelijk aan de hand van de genoemde tentoonstellingen. Hoe de futuristische kunst en ideeën in Nederland ontvangen werden wordt op verschillende manieren onderzocht:

- a. Door inzicht te geven in de wijze waarop de eerste vier tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland in 1912 en 1913 tot stand kwamen.
- b. Door het zichtbaar maken van de visuele invloed van het futurisme op de beeldende kunst in Nederland.
- c. Door te kijken naar de theoretische invloed. Hoe werden de futuristische ideeën ontvangen door Nederlandse kunstenaars? Maar ook: hoe reageerden kunstcritici hierop?

In de kunsthistorische literatuur worden futuristische invloeden aangewezen in het werk van verschillende Nederlandse kunstenaars. Vaak gebeurt dit op basis van voor mijn onderzoek interessante analyses van hun werk. In verband met de hiervoor genoemde tentoonstellingen is het ook interessant om na te gaan hoe deze Nederlandse kunstenaars in contact kwamen met het futurisme. Hebben ze het werk van de futuristen op Nederlandse of buitenlandse exposities gezien, waren er persoonlijke contacten, of was het meer een indirecte invloed via publicaties?

Over de eerste vier tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland lijken de verschillende bronnen hierover elkaar, op detailniveau zoals plaats en data, tegen te spreken. In bijlage 9.1. (Europese en Nederlandse futuristische exposities tussen 1912 en 1914) worden de verschillende Nederlandse en buitenlandse tentoonstellingen met elkaar vergeleken. Hiervoor is onderzoek gedaan naar catalogi en archiefstukken hierover zoals die bij de RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis - bewaard worden. Daarnaast is onderzoek gedaan bij de stadsarchieven van de gemeenten Amsterdam, Den Haag en Rotterdam en bij de Estorick Collection of Modern Italian Art in Londen. Aan de hand van de jaargangen 1912 en 1913 van het weekblad *De Kunst*, zoals bewaard bij de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam en bij het Allard Pierson Museum, is getracht de organisatie en ontvangst van de Nederlandse exposities van futuristische kunst, maar ook van de futuristische ideeën te reconstrueren. Dit is uitgewerkt in bijlage 9.2. Bij het duiden van de theoretische invloed van het futurisme, met name bij de kunstenaars van De Stijl is gebruik gemaakt van de eerste twee jaargangen van het tijdschrift *De Stijl*, zoals bewaard bij de Utrechtse universiteitsbibliotheek.

Niet onbelangrijk is het te vermelden dat een tweetal cursussen die ik aan het KNIR, *Koninklijk Nederlands Instituut Rome* mocht volgen, hebben bijgedragen aan een beter begrip van de futuristische kunst en de samenhang met de Italiaanse cultuur en geschiedenis. Vele bezoeken aan de *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, *Museo nazionale delle arti del XXI secolo – MAXXI*, *Casa Balla* (atelierwoning van Giacomo Balla) en *Palazzo Merulana* (collectie: Italiaanse kunst van de twintigste eeuw), maar misschien wel bovenal de stad Rome waren hierbij belangrijk. Rome waar het verleden, vanaf de klassieke oudheid tot het fascisme van Mussolini, ook ruim honderd jaar na het futurisme, meer aanwezig is dan het heden.

5. De eerste tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland

5.1. Algemeen

Toen Marinetti op 20 februari 1909 het eerste futuristische manifest *Fondation et manifeste du futurisme* publiceerde in de Parijse krant *Le Figaro*, bestond er nog geen futuristische beeldende kunst. Marinetti was vanaf het ontstaan tot in de nadagen in de jaren veertig de stuwende kracht van het futurisme.¹⁹ In de tussen liggende periode zou een onstuitbare stroom aan manifesten over beeldende kunst, literatuur, de liefde, religie, politiek, kookkunst, muziek, theater, dans, cinema, architectuur, wiskunde en wat al niet verschijnen. Marinetti ontwierp een bijna compleet programma voor de toekomst waarin hij kunst en leven wilde integreren. Eind 1909 of begin 1910 ontmoette Marinetti Umberto Boccioni (1882 – 1916) en in februari 1910 verscheen het door Boccioni geschreven *Manifesto dei pittori futuristi* en in april 1910 het *La pittura futurista: Manifesto tecnico*. Let wel, er was toen nog niet één futuristisch schilderij gemaakt. Een van de eerste schilderijen waarin Boccioni de ideeën uit deze twee manifesten uitwerkte, is *La città che sale* (afbeelding01). De schilderijen die de futuristen in 1910 maakten, sloten nog weinig aan bij de manifesten. De beeldtaal was die van het symbolisme en de art nouveau en de techniek die van het divisionisme, de Italiaanse variant van het post-impressionisme.

Het ontstaan²⁰ en de ontwikkeling van de futuristische schilderkunst zien we terug in twee tentoonstellingen, gehouden in minder dan een jaar tijd in Milaan en Parijs. De eerste tentoonstelling, de *Esposizione d'Arte libera - La mostra d'esordio dimenticata del gruppo pittorico futurista*, werd gehouden in een verlaten fabriek in Milaan in mei 1911 en is nog volledig divisionistisch van stijl. In *La pittura futurista: Manifesto tecnico* staat dat moderne schilderkunst niet kan bestaan zonder het divisionisme.²¹ De Italiaanse schrijver en schilder, Ardengo Soffici (1879 – 1964), die eerder in Parijs had kennis gemaakt met het kubisme, publiceerde een vernietigende kritiek in *La Voce*.²² Ondanks zijn kritiek zou Soffici zich later aansluiten bij de futuristen en bijvoorbeeld deelnemen aan de expositie bij de Rotterdamse Kunstkring in 1913. Aangespoord door de kritieken en gefinancierd door Marinetti bezochten de futuristen daarna Parijs. In Parijs leidde Gino Severini (1883 – 1966) die al sinds 1906 in Parijs woonde, de andere futuristen rond en bracht ze in contact met het kubisme. Aan deze studiereis namen naast Marinetti en Severini de kunstenaar Boccioni, Carlo D. Carrà (1881 - 1966) en Luigi Carlo Filippo Russolo (1885 – 1947) deel. Doel was de futuristische kunstenaars te laten kennismaken met het kubisme. Na dit bezoek aan Parijs veranderden hun doeken, de ruimte werd gefragmenteerd, de vormen overlapt en er ontstonden diagonale lijnen. Aan het divisionisme van de kleur werd het 'divisionisme' van de vorm toegevoegd. Op de tentoonstelling daarna, *Les Peintres Futuristes Italiens* bij galerie Bernheim-Jeune in februari 1912, presenteerden de futuristen voor het eerst de samenvoeging van het divisionisme en het kubisme²³. Met behulp van de stijlmiddelen van het divisionisme en het kubisme vonden de futuristen hun eigen stijl, waarmee ze uitdrukking trachtten te geven aan het moderne, door dynamiek, snelheid (van vliegtuigen, treinen en auto's) en beweging gedreven leven in de stad. De uitwisseling tussen het kubisme en het futurisme aan het begin van de 20^e eeuw verliep onstuimig en was wederzijds verrijkend.²⁴

¹⁹ Drijkoningen e.a., *Historische avantgarde*, 56.

²⁰ Het is lastig om vast te stellen wanneer het futurisme als beweging in de beeldende kunst precies begon. Hun manifesten schreven de futuristen namelijk al voordat er een (futuristisch) schilderij gemaakt was.

²¹ Fraquelli, Simonetta. en Christopher Green (red.), *Gino Severini: From Futurism to Classicism*. Londen: Hayward Gallery, 1999. 6.

²² *La Voce* (De stem) was een Italiaans literair tijdschrift dat tussen 1908 en 1916 in Florence gepubliceerd werd.

²³ Sherman, 'Institution versus Individuality', 1-3.

²⁴ Benzi en Cohen Tervaert, *Het futurisme & Europa*, 40.

Een belangrijk verschil was dat de kubisten vasthielden aan traditionele onderwerpen als portret, stilleven en landschap.²⁵

5.2. Twee reizende tentoonstellingen.

Wat opvalt is dat de reizende tentoonstelling *Les Peintres Futuristes Italiens* uit 1912 na Parijs een aantal Europese (hoofd)steden aandeed. De tentoonstelling was, naast onder meer Londen, Berlijn en Brussel, in Nederland te zien op drie plaatsen, te weten Den Haag, Amsterdam en Rotterdam. Een halfjaar later was in Rotterdam opnieuw een futuristische tentoonstelling te zien, ditmaal bij de Rotterdamse Kunstkring.²⁶ Dit was echter een volledig andere tentoonstelling dan de eerdere drie. Marinetti hield op 20 en 23 mei 1913 een lezing voor de Rotterdamse Kunstkring. Loosjes-Terpstra suggereerde dat er in 1913 behalve bij de Rotterdamse Kunstkring ook in Bergen nog een expositie van futuristische kunst te zien was.²⁷ In de zomer van 1913 werd in Bergen een expositie gehouden “waar de grootste der moderne Hollanders (*Jan Toorop, CdE*) troont te midden van kubisten en futuristen”, zie artikel Uit Bergen in *Onze Kunst* jrg. XII 1913 p.208. Waarbij Loosjes-Terpstra aangeeft dat zij verder geen andere vermeldingen van deze tentoonstelling gevonden heeft.²⁸ Ook ruim zestig jaar na haar onderzoek is er niets terug te vinden over deze tentoonstelling. Ook bij andere schrijvers of bij museum Kranenburgh in Bergen is hier niets over terug te vinden. In bijlage 9.1 is een gedetailleerd overzicht opgenomen van de verschillende Europese en Nederlandse groepstentoonstellingen van de futuristen in de periode 1912 – 1914. In de bijlagen 9.5 en 9.6 zijn - voor zover traceerbaar - de futuristische kunstwerken opgenomen die in 1912 en 1913 in Nederland te zien waren. Van de drie tentoonstellingen uit 1912 bestaan geen catalogi, maar deze waren identiek aan de Berlijnse tentoonstelling eveneens uit 1912.²⁹ De tentoonstelling bij de Rotterdamse Kunstkring was een volledig andere, daarvan bestaat wel een catalogus. Beide catalogi worden bewaard bij de RKD en dienen als basis voor de bijlagen.

In Berlijn werd een belangrijk deel van de reizende tentoonstelling uit Parijs opgekocht door de Berlijnse bankier Wolfgang (*Albert?*) Borchardt. Die bracht deze collectie onder in een *Gesellschaft zur Forderung moderner Kunst* en vertrouwde die toe aan Herwarth Walden (pseudoniem van Georg Levin 1878 - 1941) van galerie en tijdschrift *Der Sturm*. Walden ging tot ongenoegen van Marinetti en buiten medeweten van de futuristische kunstenaars, verder met het exposeren van deze collectie futuristische kunst in Europa. Vanaf dat moment was het de tournee van de Borchardt-collectie van futuristische kunst, die werd toegelicht door Walden. De drie Nederlandse tentoonstellingen zijn op vrij informele wijze tot stand gekomen. Er was niet vooraf een plan voor drie tentoonstellingen in Nederland, maar dit is gaandeweg bedacht. Loosjes-Terpstra schreef dat door bemiddeling van Nathan H. Wolf (1872 – 1942) de Haagse tentoonstelling vervolgens in Amsterdam en Rotterdam te zien was.³⁰ Wolf heeft uiteindelijk zelf bepaald dat de futuristen eerst in Den Haag bij Kunstzaal Biesing getoond werden. Wegens grote belangstelling besloot hij de tentoonstelling onder zijn auspiciën ook in Amsterdam en Rotterdam te tonen.³¹

²⁵ Ibid., 30.

²⁶ Carandente, *Gino Severini*. s.p.

²⁷ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 115.

²⁸ Ibid., 118.

²⁹ Ton van Kalmthout suggereerde dat die er misschien ook niet zijn. Loosjes-Terpstra suggereerde dat er wel een catalogus van de Nederlandse tentoonstellingen is, inclusief een toelichting bij ieder werk. Ook Piet Boyens suggereerde in *Expressionisme in Nederland* dat er wel een catalogus is. Ook in het weekblad *De Kunst* werd gerefereerd aan een catalogus. Mogelijk gaat het in alle gevallen om de catalogus van de Berlijnse tentoonstelling. De Berlijnse catalogus bevatte ook een korte toelichting bij de tentoongestelde kunstwerken. Hoe dan ook, de Nederlandse tentoonstellingen lijken een kopie van de Berlijnse tentoonstelling, zie ook bijlage 8.1.

³⁰ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 113.

³¹ Brinkman e.a., *De Branding, 1917-1926*, 12.

- a. 5 tot 26 augustus 1912 Kunstzaal J.J. Biesing, Den Haag, *Les Peintres Futuristes Italiens*.

Vanaf de eerste futuristische tentoonstelling bij galerie Bernheim-Jeune in februari 1912 trachtten de Rotterdamse Kunstkring en andere galeries deze controversiële tentoonstelling ook naar Nederland te halen. Na de exposities in Londen, Berlijn en Brussel was het uiteindelijk Kunstzaal J.J. Biesing in Den Haag die in augustus 1912 de Nederlandse primeur had.³² De meeste critici waren toen al op de hoogte van de achtergronden van het futurisme.³³ Veel critici blijven echter aan de oppervlakte. De relatie met de nieuwe tijdsgeest van machines, auto's, vliegtuigen, fotografie en film werd slechts weinig of niet gelegd. Vaak blijven de commentaren steken in een positieve waardering van de decoratieve elementen in de schilderijen. Het lijkt alsof de critici noch de vorm noch de inhoud het futurisme op waarde schatten. De futuristische kunstenaars zochten naar een nieuwe vorm een nieuwe verbeelding van de nieuwe tijd. Wolf is in het tijdschrift *De Kunst* (10 augustus 1912) een van de weinigen die wel een relatie legde met het divisionisme als een manier om simultaneïteit en dynamiek te verbeelden.³⁴ Anderen staken de draak met het futurisme, verwierpen het en zagen er geen enkele toekomst voor.³⁵

- b. 30 augustus tot 22 september 1912 C. F. Roos & Co. Amsterdam, *Les Peintres Futuristes Italiens*.

N.H. Wolf organiseerde de volgende Nederlandse expositie van de futuristen bij galerie De Roos, eigendom van veilinghuis C. F. Roos & Co. In het tijdschrift *De Kunst* werd omstreeks die tijd een essay van Alfred Döblin gepubliceerd waarin de schrijver zijn sympathie uitsprak voor het futurisme.³⁶ (*De Kunst* 30 augustus 1912) Walden opende de expositie in aanwezigheid van de burgemeester van Amsterdam Antonie baron Röell. In zijn toespraak wees hij erop dat de critici de futuristische kunst niet goed begrepen hadden.³⁷ (*De Kunst* 7 september 1912) Voor een beter begrip van de futuristische kunst zou Walden op 18 september 1912 een lezing geven waarin hij de tentoongestelde werken toelicht.³⁸ Volgens N. H. Wolf was de tentoonstelling in Amsterdam met 4.300 bezoekers, soms meer dan 200 per dag, een succes.

- c. 24 september tot 6 oktober 1912 Kunstzaal Oldenzeel, Rotterdam, *Les Peintres Futuristes Italiens*.

Daarna was de tentoonstelling nog te zien in Rotterdam bij galerie Oldenzeel. Ook deze tentoonstelling trok veel publiek, na twee weken waren er al meer dan tweeduizend bezoekers geweest.³⁹ Deze keer gaf Wolf zelf de openingslezing en toelichting bij de schilderijen. (*De Kunst* 21 september 1912) Ook hier hadden de meeste critici moeite om de futuristische kunst te duiden. Conrad Kickert sprak van "bandieten en bedriegers".⁴⁰ Walden toonde het werk van Robert Delauney in Berlijn in 1912 en 1913 samen met de futuristische kunstenaars. Door het ontbreken van catalogi van de eerste drie tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland in 1912 is niet duidelijk of het werk van Delauney ook hier getoond werd. Wel was werk van Delauney te zien op de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in 1911 in Amsterdam.

³² Kalmthout, 'Futurism in the Netherlands, 1909–1940', 170.

³³ Vries e.a., *Van sintels vuurwerk maken*, 131.

³⁴ Kalmthout, 'Futurism in the Netherlands, 1909–1940', 171.

³⁵ Ibid.

³⁶ Alfred Döblin *Die Bilder der Futuristen*, *De Kunst* 30 augustus 1912. Het essay was geïllustreerd met houtsneden en tekeningen van Duitse kunstenaars te weten: E. Heckel *The Black Cloth*, E.L. Kirchner *Nude Study*, Oskar Kokoscha *Futurist drawing* en Max Pechstein *Shooting a Bird for Festival Day*.

³⁷ Kalmthout, 'Futurism in the Netherlands, 1909–1940', 174.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., 177.

⁴⁰ Ibid., 179.

d. 18 mei tot 15 juni 1913 Rotterdamse Kunstkring, *Les Peintres et les sculpteurs Futuristes Italiens*.

In 1913 zouden de futuristen nog eenmaal in Nederland exposeren, nu eindelijk bij de Rotterdamse Kunstkring. Dit was echter een volledig andere expositie dan de eerste drie. Al in februari 1912 had de Rotterdamse Kunstkring aan Galerie Bernheim-Jeune gevraagd de reizende tentoonstelling te mogen exposeren. Dit werd geweigerd omdat deze expositie al was toegezegd aan een aantal andere steden, waaronder Londen en Berlijn. In juni 1912 nam Marinetti de onderhandelingen over een expositie in de Rotterdamse Kunstkring op zich. Marinetti beloofde de Kunstkring een geheel nieuwe expositie met schilderijen, beeldhouwwerken en een aantal lezingen. Uiteindelijk zou Marinetti zelf naar Rotterdam komen om de expositie in te richten. Op 20 en 23 mei 1913 gaf Marinetti een tweetal lezingen in Rotterdam, waarin hij aandacht besteedde aan de opkomst van het futurisme, de Balkan oorlogen (1912 – 1913), en zijn eigen poëzie. Volgens sommige bronnen maakte Marinetti in 1913 een heuse tournee langs Tilburg, Delft, Rotterdam en Amsterdam. Echte bewijzen hiervoor heb ik echter niet kunnen terugvinden. Ton van Kalmthout noemt alleen de Delftse lezing in een bijzin.⁴¹ In september en oktober 1913 schafte de TU Delft vier boeken van Marinetti aan, waarschijnlijk ter voorbereiding op diens lezing.⁴² In het (Delfts) Studenten Weekblad, jr. 16 no. 9, van 13 november 1913, werd naar de lezing in Delft gerefereerd: “Als merkwaardigheid mag nog genoemd worden de lezing van Signor Marinetti over Il Futurisme, die in een dicht bezette Leeszaal plaats vond.” Volgens Van Kalmthout trokken de lezingen juist niet veel belangstelling.⁴³ De datum van de lezing, waarschijnlijk in de sociëteit van het Delftse Studenten Corps, is lastig te achterhalen. Tijdens deze lezingen gaf Marinetti ook een toelichting op het futurisme. Dynamiek en snelheid zag hij als belangrijkste kenmerken van de moderne tijd. Om dit te kunnen verwoorden, moest de poëzie bevrijd worden van de syntaxis, de zinsbouw. Waarna hij een aantal voorbeelden van zijn eigen poëzie voorlas.⁴⁴ Op expositie in Rotterdam was naast schilderkunst ook beeldhouwkunst van Boccioni te zien. Veel van de gipsen beelden van Boccioni zijn verloren gegaan, maar het is interessant te zien wat hiervan in Nederland getoond werd in samenhang met zijn schilderijen. De expositie zelf trok bijna twaalfhonderd belangstellenden. De critici toonden voornamelijk onbegrip “veel drukte over niet-levende kunst” schreef Johan de Meester (1860 - 1931) in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*.⁴⁵ Na afloop van de tentoonstelling zou Marinetti nog meewerken aan een gedenkboek van de Rotterdamse Kunstkring.⁴⁶ Piet Boyens suggereert in *Expressionisme in Nederland* dat de tweede expositie van futuristische kunst in 1913 in Rotterdam minder weerklank vond dan de eerste in 1912.⁴⁷ Bij vier goed bezochte tentoonstellingen en lezingen in Nederland over het futurisme in 1912 en 1913 en de publiciteit daaromheen is het onwaarschijnlijk dat Nederlandse kunstenaars niet op zijn minst een van deze tentoonstellingen hebben gezien.

Later dat jaar werd de *Erster Deutscher Herbstsalon* gehouden van 20 september tot 1 december 1913 in Berlijn. Deze tentoonstelling was evenals de eerste drie tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland georganiseerd door Herwarth Walden. Op deze tentoonstelling was een breed overzicht van de modernistische Europese kunst van dat moment te zien. Naast Leo Gestel werden hier ook andere Nederlandse kunstenaars getoond, zoals Piet Mondriaan, Jacoba van Heemskerck, Albert Plasschaert, Otto van Rees, Adya van Rees-Dutilh, Lodewijk Schelfhout, Jan Sluijters en Erich Wichman. Op deze tentoonstelling was ook werk te zien van Italiaanse futuristische kunstenaars zoals Balla, Boccioni Carrà, Russolo, Severini en Soffici. Deze werken waren eerder ook in Nederland te

⁴¹ Kalmthout en Marinetti, ‘Batailles et idées futuristes’, 145.

⁴² Titels van Marinetti’s boeken: *Le Monoplan du Pape* (1912); *La Bataille de Tripoli* (1911); *I Poeti Futurista* (1912) en *Enquête Internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme* (1909).

⁴³ Kalmthout, ‘Futurism in the Netherlands, 1909–1940’, 182.

⁴⁴ Kalmthout en Marinetti, ‘Batailles et idées futuristes’, 154.

⁴⁵ Kalmthout, ‘Futurism in the Netherlands, 1909–1940’, 183.

⁴⁶ Visser, *Gedenkboek MDCCCXCIII-MCMXIII*, 57.

⁴⁷ Boyens, Boyens, en Kluvers, *Expressionisme in Nederland*, 38.

zien. In totaal waren er meer dan driehonderdzesig werken van negentig verschillende kunstwerken te zien.

Tegenover het onbegrip van Nederlandse critici is het interessant te lezen hoe de schrijver en estheet Louis Couperus (1863 – 1923) over het futurisme oordeelde.⁴⁸ Couperus woonde in 1913 in Florence een lezing (serate) van de futuristen bij.⁴⁹ (afbeelding57) Anders dan we misschien zouden verwachten, oordeelde hij opvallend mild over deze avant-gardisten, die alle musea het liefst in brand zouden steken. Hoewel de futuristen nauwelijks een generatie jonger waren dan Couperus zelf, keek hij met een soort vaderlijke liefde naar deze nieuwlichters.⁵⁰ 's Avonds bezocht Couperus een lezing van de futuristen in *Teatro Verdi* in Florence. Couperus had een plek op het schellinkie of de engelenbak (*loggione*) van een uitverkocht theater. Op het toneel acht kunstenaars achter een groene tafel, “als de ministers van de Toekomst” (afbeelding58). De politie was uitgerukt, er hing oproer in de lucht. De stemming zat er meteen al goed in en de futuristen worden ontvangen met een *Italiaans menu* van aardappelen, honing, bloemkool en sinaasappelen. In “het pan-demonische geweld” gaan redevoeringen en poëzie verloren. “Hun theorieën zijn prachtig” riep een student naast Couperus uit. Het is heerlijk jong te zijn. Er is niets anders. In de liefde en in de kunst, in levenswijsheid en de strijd tegen al wat niet vooruit wil, is er maar één ding van waard; jong te zijn. De estheet Couperus had bovenal het verleden, dat de futuristen haten, lief. Geen fee van modernisme kan hem herscheppen tot futurist. Maar Couperus schrijft ook dat de jeugd altijd “gelijk heeft” omdat ze meer toekomst bezit. De waarneming van Couperus sluit wonder wel aan bij wat Vivien Greene ruim honderd jaar later in 2014 schreef. Futurist zijn in het Italië aan het begin van de 20^e eeuw betekende jong zijn en geïnspireerd worden door moderne iconen als de industriële stad, de machine en snelheid. En het nieuw leven blazen in wat de futuristen zagen als een statische cultuur in verval.⁵¹ Begrip voor het “jeugdige elan” van de futuristen staat Couperus, in 1913, echter niet in de weg erop te wijzen dat het futurisme meer is dan een kunstbeweging en ook een uiterst twijfelachtige politieke agenda had. Maar hij ziet in de futuristen ook de jeugdige dromers die een kunst willen anders dan alle kunst vóór hen, een literatuur die anders spreekt, een muziek die anders klinkt. Wie zal het niet willen? Een half jaar later doet Couperus, eerst vanuit München en later opnieuw vanuit Florence, verslag van het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog.

Vanaf de jaren twintig zou de moderne kunst in Nederland steeds klassieker worden. De romantische sentimenten en de hang naar schoonheid, waar Couperus in 1913 al naar verwees, zouden de overhand krijgen. In deze periode is er nog maar weinig aandacht voor het futurisme in de Nederlandse pers. Het werd inmiddels gezien als een voornamelijk Italiaans fenomeen. Zijdellings is er aandacht voor de groeiende verbondenheid tussen het futurisme en het Italiaanse fascisme. Wolf, zelf in 1942 in Auschwitz vermoord, noemde Marinetti een “heel gewoon en kalm fascist”.⁵² In andere publicaties lijkt nauwelijks nog enige serieuze aandacht voor het futurisme en strijden spot en onbegrip om voorrang.⁵³

De heersende opvatting in Nederland is dat de historische avant-gardes hier niet op waarde geschat werden.⁵⁴ In zijn artikel *Futurism in the Netherlands* (2014) onderzocht Van Kalmthout deze opvatting met betrekking tot het (Italiaanse) futurisme en haar invloed op de

⁴⁸ Louis Couperus *De Gioconda, Futuristen en Vreemdelingen en Vreemdelingenhaat*. Eerder verschenen in dagblad: *Het Vaderland*, 1914/15.

⁴⁹ Greene, *Italian Futurism 1909-1944*, 90. De serate fused art and life in a compact union and became Futurism's most original contribution to the twentieth-century avant-garde.

⁵⁰ De twee futuristen die hij opvoerde, Filippo Tommaso Emilio Marinetti 1876 – 1944 en Giovanni Papini (1881 – 1956) zijn slechts tien à twintig jaar jonger dan Couperus.

⁵¹ Greene, *Italian Futurism 1909-1944*, 21.

⁵² Kalmthout, 'Futurism in the Netherlands, 1909–1940', 195.

⁵³ *Ibid.*, 187-92.

⁵⁴ Berghaus, *International Yearbook of Futurism Studies 2014.*, 165.

beeldende kunst en literatuur in Nederland. Zijn conclusie is dat deze opvatting, Wat betreft het futurisme, niet klopt. Eerst, tussen 1912 en 1914, is er zeker een positieve belangstelling voor het futurisme. Dit was voor een belangrijk deel te danken aan de vier tentoonstellingen van futuristische kunst in 1912 en 1913. De futuristische kunst werd toen in lezingen en tijdschriftartikelen toegelicht door Herwarth Walden en Nathan Wolf en in 1913 door Marinetti zelf. Uiteindelijk zijn zowel de organisatoren van de expositie als de critici en het publiek weinig overtuigd van het belang van de futuristische kunst. Aan het futurisme als nieuwe kunst voor een nieuwe tijd, en de integratie van kunst en leven werd grotendeels voorbijgegaan. Het futurisme werd in 1912 in Nederland met name geïntroduceerd door Walden die deze kunstvorm vaak anders interpreteerde dan door de futuristen zelf beoogd. Hij zag hierin een hang om het metafysische weer te geven. De nieuwe tijd werd door Walden veel meer opgevat zoals Kandinsky dat voor zich zag en verwoordde in *Über das Geistige in der Kunst*. Na de drie tentoonstellingen over futuristische kunst organiseerde Walden in 1912 ook een expositie met werk van Kandinsky, die in oktober 1912 in Berlijn te zien was en in november bij Kunstzaal Oldenzeel in Rotterdam.

Vanaf het eerste futuristische manifest uit 1909 was hier ook in Nederland belangstelling voor en werd erover geschreven. In het weekblad *De Amsterdammer* werd zelfs de integrale tekst van het manifest afgedrukt. Ook was het eerste futuristische manifest in vertaling opgenomen in het tijdschrift *De Kunst* 54 (1911/12). In *De Amsterdammer* typeerde Frans Coenen (1866 - 1936) het manifest als, "Soms mooi geschreven, maar ook geschreven door een arme stakker gek van auto's en vliegtuigen".⁵⁵ In september 1910 verscheen een positieve kritiek over *Manifesto dei pittori futuristi* (1910) inclusief een gedeeltelijke vertaling in het tijdschrift *De Kunst*. In 1912 werd in *De Kunst* een vertaling afgedrukt van het *Fondation et manifeste du futurisme* (1909) als opmaat voor de eerste drie Nederlandse tentoonstellingen van de futuristen. Volgens Loosjes-Terpstra waren de drie tentoonstellingen in 1912 de doorbraak van het futurisme in Nederland.⁵⁶ Maar wel van een Duits-Nederlandse interpretatie van het futurisme. Deze tentoonstellingen werden in Nederland geïntroduceerd door Herwarth Walden van galerie en tijdschrift *Der Sturm*. Dus niet zoals in Parijs en Londen door Marinetti en andere futuristische kunstenaars. Dit betekende ook dat er andere accenten gelegd werden. Walden was gedurende de gehele periode van de drie tentoonstellingen in Nederland, gaf lezingen en introduceerde hier ondertussen ook de moderne Duitse kunst, zoals Erich Heckel 1883 – 1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938), Max Pechstein (1881 – 1955) allen lid van Die Brücke en Oskar Kokoschka (1886 – 1980).⁵⁷ Ook bemiddelde Walden voor de overzichtstentoonstelling met werk van Kandinsky. Walden presenteerde het futurisme veel meer als een kunst om het metafysische de 'innerlijke gevoelswereld' zoals verwoord door Kandinsky, weer te geven. Daarbij ging hij voorbij aan de intenties van de futuristische kunstenaars die de verbeelding van 'een nieuwe kunst voor een nieuwe tijd' zochten.

Kijkend naar de ontvangst van de eerste futuristische tentoonstellingen in het buitenland, zien we een opvallend verschil met Nederland. In het buitenlandse recensies was veel meer oog voor de samenhang met de Italiaanse cultuur en geschiedenis, waar deze kunst ontstond. In Londen werd het futurisme bij de eerste tentoonstelling in de Sackville Gallery in maart 1912 bepaald niet met open armen ontvangen, zie bijvoorbeeld de cartoon *The New Terror* van Charles Harrison (afbeelding 59). Wel was er onder critici oog voor Italië als land van herkomst van het futurisme en de verwevenheid met de Italiaanse geschiedenis. Zoals het ontstaan van de Italiaanse eenheidsstaat, de Risorgimento (herrijzenis) in 1870, het daarmee gepaard gaande zoeken naar een eigen Italiaanse identiteit en de oorlog in Libië in 1911 – 1912. Dit soort ruimere perspectieven ontbrak bij Nederlandse critici. Bij de eerste expositie in Londen in 1912 is er nog weinig waardering voor de futuristische kunst. Bij de

⁵⁵ Ibid., 167-68.

⁵⁶ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 112-13.

⁵⁷ Huussen en Paaschen-Louwerse, *Jacoba van Heemskerck van Beest, 1876-1923*, 51.

tweede Londense expositie, in de Doré Gallery in 1914, is er zowel bij de critici als bij het publiek meer waardering voor deze nieuwe kunstvorm. In de tussen liggende jaren was in Engeland een verwante avant-gardebeweging, het Vorticisme, ontstaan. In 1915 had deze stroming in dezelfde Doré Gallery, hun eerste tentoonstelling.⁵⁸

In de volgende twee hoofdstukken wordt onderzocht welke invloeden van het futurisme we terugvinden in de Nederlandse beeldende kunst. Hoofdstuk 4 begint met een algemene introductie, daarna worden in dit hoofdstuk een aantal kunstenaars besproken bij wie we een visuele invloed van het futurisme zien. In hoofdstuk 5 wordt aan de hand van twee kunstenaars bewegingen, De Stijl en De Branding en een aantal kunstenaars, de meer theoretische invloed van het futurisme geschetst.

⁵⁸ Black, *Blasting the Future*, 29-33.

6. Een visuele doorwerking van het futurisme

6.1. Algemeen

Het futurisme kwam als eerste vernieuwingsbeweging met een alles omvattend wereldbeeld en streefde naar een hervorming van kunst en maatschappij, waarbij een integratie van kunst en leven zou ontstaan. De beweging had een voortrekkersrol in het benadrukken van het moderne leven en de techniek gecombineerd met een verwerping van de traditie. Kort voor de futuristische exposities in Nederland in 1912 en 1913, zoals besproken in hoofdstuk 3, had in de Nederlandse kunst al een vernieuwingsbeweging plaatsgevonden met de introductie van het kubisme via de Franse schilder Henri Le Fauconnier (1881 – 1946). Loosjes-Terpstra signaleerde ook in het werk van Le Fauconnier, die een grote invloed heeft gehad op de ontwikkeling van het modernisme in Nederland, naast kubistische ook futuristische invloeden. Het duidelijkst zag zij dit in de schilderijen *Le Chasseur* (ca. 1912) (afbeelding02) en *Les Montagnards attaqués par des ours* (1912) (afbeelding03). De futuristische invloeden zag Loosjes-Terpstra hier vooral terug in de vormentaal.⁵⁹ Le Fauconniers gematigde versie van het kubisme, een expressief kubisme, werd in Nederland breder geaccepteerd dan het analytische en synthetische kubisme⁶⁰ van Picasso en Braque.⁶¹ Ook de Nederlandse schilders die in Parijs verbleven, zoals Piet Mondriaan, Lodewijk Schelfhout (1881 – 1943) en Conrad Kickert (1882 – 1965) en exposities bij kunstenaarsverenigingen zoals de Moderne Kunstkring, georganiseerd door Kickert, droegen bij aan de bekendheid van het kubisme. Spoedig daarna kregen ook andere buitenlandse stromingen aandacht in Nederland dankzij door Herwarth Walden georganiseerde tentoonstellingen van Italiaanse en Duitse kunst. In de Nederlandse beeldende kunst waren deze stromingen niet heel sterk afgebakend. Bij veel kunstenaars, zoals Gestel en Sluijters, zien we een mengvorm van fauvisme, expressionisme, kubisme en futurisme. Uit de ontwikkelingen in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog ontstond in Nederland een moderne kunst waarin ook futuristische elementen aanwijsbaar zijn. Bij kunstenaars als Gestel en Sluijters zien we een vroege, voornamelijk visuele doorwerking. In het werk van De Stijl-kunstenaars als Mondriaan en Van Doesburg zien we een latere en meer theoretische doorwerking van het futurisme. Ook in het werk van bijvoorbeeld Else Berg, Vilmos Huszár (1884 – 1960), en in het werk van de Rotterdamse kunstenaarsgroep De Branding zien we invloeden van de futuristische kunst. De futuristische gedachten vallen op vruchtbare bodem.

6.2. Leo Gestel

Leo Gestel was in de periode voor de eerste Wereldoorlog een van de belangrijkste Nederlandse modernisten. In zijn werk uit die periode zien we kubistische, expressionistische en futuristische invloeden, bijvoorbeeld het schilderij *Bloemstuk met papavers* (1912) (afbeelding05). De gehele compositie bestaat uit vlakken en lijnen, waarin we drie felrode papavers herkennen. De vorm van de andere bloemen (pioenrozen) en van de vaas en de tafel gaan op in de dynamiek van het geheel. Nog nooit had Gestel zijn moderne bedoelingen zo harmonisch weten te verwezenlijken, aldus Loosjes-Terpstra. Hier verwees zij naar de drie eerste tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland in 1912, waardoor deze kunst hier toen bekend werd.⁶² Kennelijk achtte zij het uitgesloten dat Gestel niet tenminste een van deze tentoonstellingen gezien heeft. Hetzelfde lijkt voor alle *moderne* kunstenaars uit deze periode aannemelijk. Gestel was in die periode ook een van de vaste medewerkers van het weekblad *De Kunst* waarin veel aandacht was voor deze

⁵⁹ Loosjes-Terpstra, A.B. "Le Fauconnier" *Museumjournaal* 4 (1959) p.173-179.

⁶⁰ Het belangrijkste verschil tussen analytisch en synthetisch kubisme is dat het analytische kubisme omvat het opsplitsen van een object in delen en opnieuw in elkaar zetten, terwijl het synthetische kubisme het gebruik van nieuwe elementen, texturen en vormen omvat om afbeeldingen te bouwen. Analytisch kubisme was de vroege fase van kubisme, terwijl synthetisch kubisme de latere fase is.

⁶¹ Boyens, Boyens, en Kluvers, *Expressionisme in Nederland*, 117-18.

⁶² Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 143.

tentoonstellingen, zie ook bijlage 9.2. Volgens Loosjes-Terpstra heeft het futurisme veel invloed op Gestel gehad.

In *Vrouw tussen bloemen* (1913) (afbeelding08) zien we zowel futuristisch invloeden - in de dynamische achtergrond - als kubistische invloeden: de strakke weergave van de zittende vrouw.⁶³ Gestels schilderij *Kubistische vrouwenfiguur (Staande vrouw)* (1913) (afbeelding09) is een monumentaal doek uit de collectie van het Stedelijk Museum Amsterdam. Ondanks de titel straalt het doek een dynamiek uit die eerder verwant is aan het futurisme dan aan het kubisme.⁶⁴ Centraal staat een geheel uit geometrische fragmenten opgebouwde levensgrote vrouw in een kleurig (circus-) kostuum. Hoewel de geometrische ontleding beïnvloed is door het kubisme worden in dit schilderij vooral dynamiek en beweging gesuggereerd die eerder zijn toe te schrijven aan het futurisme. De talloze vlakken geven een indruk van beweging waardoor het is alsof de vrouw loopt of danst. Het werken in verschillende stijlen was typerend voor het oeuvre van Leo Gestel.⁶⁵ Iets dat hij gemeen had met vriend en studiegenoot Jan Sluijters, beiden inspireerden elkaar voortdurend. Als antwoord op Gestels *Kubistische vrouwenfiguur* uit 1913 schilderde Sluijters in 1914 zijn *Portret van een dame in rijkkostuum* (afbeelding27). Waar Gestel de vrouwenfiguur consequent uit geometrische facetten construeerde, paste Sluijters het kubisme in een veel lossere stijl toe. In Gestels *Kubistische vrouwenfiguur* is ook de invloed van Robert Delaunay's *La Ville de Paris* (afbeelding10) uit 1912 zichtbaar.⁶⁶ Werk van Delaunay was ook te zien op de expositie van futuristische kunst bij *Der Sturm* in Berlijn in 1912. In oktober 1911 vond in het Stedelijk Museum Amsterdam de eerste tentoonstelling plaats van de Moderne Kunstkring, georganiseerd door Conrad Kickert. Gestel en Sluijters bezochten in het voorjaar van 1911 Parijs en werkten mee aan de selectie voor deze expositie. Te zien waren onder meer fauvistische kunst van De Vlaminck, Van Dongen en Dufy, en kubistische kunst van Picasso, Braque, Le Fauconnier, Delaunay en Léger. Deze selectie vond plaats voor de eerste expositie van futuristische kunst bij galerie Bernheim-Jeune in Parijs in februari 1912. Waarschijnlijk heeft de veelzijdige oriëntering rond de Moderne Kunstkring een bevrijdende werking op Gestel. In het Nederlandse kunstklimaat zinderde het tussen 1910 en 1914 van de vernieuwingen. Naast de Parijse fauvisten en kubisten was er werk van Russische en Duitse expressionisten te zien, en er circuleerden tentoonstellingen van Kandinsky en in 1912 en 1913 ook van de Italiaanse futuristen.⁶⁷

Gestel zelf omschreef het kubisme later als het ontleden van de vorm in ritmische vorm verschuivingen.⁶⁸ Ritme en vormverschuiving lijken dan te duiden op een samenvoeging van het idioom van het kubisme en het futurisme. De futuristen deden dit echter om beweging te suggereren en kozen hierbij, beïnvloed door de chronofotografie en film, vaak voor onderwerpen als de moderne stad en moderne vervoersmiddelen als auto's, treinen en later ook vliegtuigen. Onderwerpen die in het werk van Gestel afwezig zijn. Bij Gestel lijkt de suggestie van beweging eerder toeval dan een vooropgezet doel. Wel komt Gestel door deze werkwijze tot een aantal vrijwel abstracte schilderijen, zoals zijn *Stilleven met pioenrozen* (afbeelding25) uit 1913. Gestels interpretatie van het kubisme met veel ritmiek en vormverschuivingen is zeker ook futuristisch te noemen.⁶⁹ Hij trachtte het kubisme en futurisme vooral aan te wenden als expressie van een innerlijke betekenis.⁷⁰ Deze *innerlijke* betekenis is veel meer beïnvloed door Kandinsky en vreemd aan het kubisme en futurisme. In de Nederlandse beeldende kunst zien we telkens een mengvorm van deze invloeden.

⁶³ Ibid., 145.

⁶⁴ Trappeniers en Wouthuysen, *Leo Gestel als modernist*, 11.

⁶⁵ Lienden e.a., *Leo Gestel 1881-1941*, 11.

⁶⁶ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 145.

⁶⁷ Lienden e.a., *Leo Gestel 1881-1941*, 79.

⁶⁸ Ibid., 83.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Boyens, Boyens, en Kluvers, *Expressionisme in Nederland*, 117.

Ook in 1913 maakte Gestel het bijna abstracte schilderij *Septemberdag* (afbeelding15) Imanse lijkt hier een relatie met de tentoonstelling van futuristische kunst bij de Rotterdamse Kunstkring te suggereren.⁷¹ Op dit schilderij toonde Gestel een vrijwel abstracte weergave van een landschap. Het futurisme bood Gestel de mogelijkheid zijn werk te dynamiseren en een sterke expressie te geven. Die ontwikkeling bereikte een hoogtepunt in de landschappen die Gestel in 1914 op Mallorca maakte.⁷² Het buiten schilderen in Bergen in 1913 was Gestel zo goed bevallen dat hij begin 1914 naar Mallorca vertrok om daar opnieuw buiten te kunnen werken. Hier zou volgens Loosjes-Terpstra het beste werk van Gestels oeuvre ontstaan.⁷³ Vergezichten, landschappen, in zachte glanzende kleuren in een bewuste compositie van kleine vlakken. *Mallorca, uitzicht op de baai* (afbeelding19), met dorp en bergen tegen een diepblauwe zee. *Mallorca Terrino* (afbeelding20) een haven gezicht, waarin in lichte kleuren van water en zeilen de vlakken ritmisch in en over elkaar schuiven. *De haven van Mallorca* (afbeelding16), *Zeilen in de haven van Palma* (afbeelding17). In sommige van deze werken is een futuristische invloed zichtbaar.⁷⁴ Alle op Mallorca gemaakte schilderijen worden gekenmerkt door een grote vrijheid en volledige beheersing van de middelen. De geabstraheerde vormen worden spontaan, al werkend gevonden. Deze schilderijen van Gestel vertonen in de harmonische abstraherende vlakopbouw en de analytische ontleding van het landschap ook verwantschap met het werk van Cézanne, zoals *La Montagne Sainte-Victoire* (afbeelding24).⁷⁵ Gestel focuste zich volledig op de natuur, strikt kubistisch of futuristisch zijn de op Mallorca gemaakte schilderijen niet. Hij hanteerde zijn eigen combinatie van beide richtingen.⁷⁶ Ook hier is de dynamiek in de schilderijen van Gestel ingegeven door de natuur en niet door futuristische onderwerpen als de grote stad of machines.

Ondanks het ontbreken van eigentijdse onderwerpen werd en wordt het werk van Gestel toch als modernistisch gezien. Van Gestel zelf zag het werk van zijn vriend Jan Sluijters als een grandioos eindpunt, maar niet als een nieuw begin.⁷⁷ Misschien typeerde hij daarmee ook, onbedoeld, zijn eigen werk. Ook in zijn werk na 1914 zocht Gestel bij zijn onderwerpkeuze slechts een enkele keer aansluiting bij de moderne tijd. In een catalogus met werk van Leo Gestel van de Haagse galerie Van Voorst van Beest uit 1989 vat Loosjes-Terpstra het nog eens bondig samen. “Zij (*Mondriaan, Sluijters en Gestel* CdE) wilden de werkelijkheid zelf in haar diepste essentie uitbeelden en niet haar uiterlijke verschijning nabebelden. De pure lichtende kleuren van het Franse Impressionisme, Post-Impressionisme en Fauvisme en daarna, de geheimzinnige ruimte bepalende vormen van het Cubisme en Futurisme hadden hun de weg daarheen gewezen.” Voor Mondriaan zou die wegleiden naar een volledige abstractie. Gestel en Sluijters bleken meer vatbaar voor het *retour à l'ordre* en grepen terug naar een meer beproefde en klassieke kunstpraktijk. Hierin stonden zij bepaald niet alleen, ook in het werk van voormalig futuristen als Carlo Carrà en Gino Severini zien we dit terug.

6.3. Jan Sluijters

Bij de bespreking van het werk van Sluijters en Gestel uit de periode 1911 – 1914 ziet Imanse bij beide schilders naast kubistische ook futuristische invloeden. Als voorbeeld noemt hij Jan Sluijters schilderij *Interieur* (1913) (afbeelding26). Imanse baseerde dit op de werking van het licht in relatie tot het futuristische credo “dat beweging en licht de stoffelijkheid der lichamen opheffen” (*Fondation et manifeste du futurisme*). Ook wekte Sluijters in dit schilderij de illusie dat de beschouwer midden in het beeld staat, iets wat de futuristen ook steeds

⁷¹ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 119.

⁷² Boyens, Boyens, en Kluvers, *Expressionisme in Nederland*, 119.

⁷³ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 149.

⁷⁴ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 129.

⁷⁵ Lienden e.a., *Leo Gestel 1881-1941*, 97.

⁷⁶ Roodenburg-Schadd, *Leo Gestel op Mallorca*, 33.

⁷⁷ Lienden e.a., *Leo Gestel 1881-1941*, 104.

benadrukten.⁷⁸ Ook Loosjes-Terpstra zag futuristische invloeden in het schilderij *Interieur*. Door de wijze van afbeelden neemt deze Hollandse huiskamer de beschouwer op in een innerlijke wereld. Hoewel het interieur niet echt een futuristisch onderwerp was, zien we het streven de toeschouwer in het centrum van het beeld te plaatsen ook terug op de schilderijen *La strada entra nella casa* (afbeelding B01) en *Visioni simultanee* (afbeelding B03) van Umberto Boccioni. Op deze schilderijen laat Boccioni het onderscheid tussen huiskamer en straat geheel vervagen. Beide schilderijen waren te zien op de tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland in 1912. In de catalogus bij de tentoonstelling *Jan Sluijters 1881-1957* (1981) werd de invloed van het futurisme op Sluijters werk omschreven als de totaal ervaring van alle zintuigen in het schilderij *Interieur* (afbeelding26).⁷⁹

Sluijters' schilderij *Portret van een dame in rijkostuum* (1914) (afbeelding27) eerder ook wel *Kubistisch damesportret* genoemd. Dit schilderij ontlokte aan Nathan Wolf, in *De Kunst* van 9 mei 1914, de opmerking dat Sluijters zich als een futurist ontpopte. Imanse sluit hierbij aan met de opmerking dat Sluijters hier nog verder ging dan Gestel in diens *Kubistische vrouwenfiguur* 1913 (afbeelding09). In de ritmische beweging van de kleurvlakken lost de menselijke figuur bijna geheel op. Door de herhaling wordt een illusie van beweging gecreëerd.⁸⁰ In de catalogus *Jan Sluijters 1881-1957* (1981) werd eveneens verwezen naar de kubistische en futuristische invloeden in dit schilderij.⁸¹ Sluijters' abstracte schilderij *Largo* (1914) (afbeelding32) werd hier gezien als de uitvergroting van de rechterbovenhoek van het schilderij *Portret van een dame in rijkostuum* ook hier zag Loosjes-Terpstra een futuristische invloed.⁸² Andere voorbeelden zijn *Largo II* (1914) (afbeelding33) en het nagenoeg abstracte schilderij *Adam en Eva* (1913) (afbeelding34). Een ander voorbeeld is *Staande vrouw in het bad* (1913) (afbeelding28). Ook in *Halfnaakt* (afbeelding29) uit 1912 en *Het ontwaken* (afbeelding35) uit 1913 zijn futuristische invloeden zichtbaar. Een ritmische herhaling van abstracte vormelementen verbindt figuur en ruimte tot een bewegelijk spel van hoeken en vlakken.⁸³

Halfnaakt (vrouw van de schilder) (ca. 1912) (afbeelding29) voorstellende een vrouw die met een geelgroene handdoek haar haren droogt, tegen een abstracte, dansende, paarsgroene achtergrond. Van een duidelijke omlijning is geen sprake meer, een herhaaldelijk onderbroken contourlijn omgeeft de vrouwenfiguur. Alles is bedoeld om op te gaan in het spel van vorm en kleur.⁸⁴ Zoals ook in *Staande vrouw in bad* (afbeelding28) en *Het ontwaken* (afbeelding35). Het naakt heeft nog wel een zekere plasticiteit, de vorm van haar buik en borst zijn nog te herkennen en er is zelfs nog een illusie van ruimte. Loosjes-Terpstra verwees in de context van deze schilderijen naar de futuristische tentoonstellingen die Sluijters ruim de gelegenheid hebben gegeven kennis te maken met de futuristische kunst. Daarbij verwees zij naar *Sintesi plastica dei movimenti di una donna* (1913) (afbeelding R27) van Luigi Russolo dat in 1913 in Nederland te zien was bij de Rotterdamse kunstkring. Jan Sluijters *Portret van mejuffrouw H. van Santen* (1913) (afbeelding30) werd door Loosjes-Terpstra getypeerd als dynamisch en expressief met futuristische invloeden. Deze futuristische invloeden in Sluijters werk in 1912 en 1913 sluiten aan bij zijn eigen zoeken, naar een combinatie van de weergave van de innerlijke en de uiterlijke werkelijkheid in een schilderij, die het futuristische idioom mogelijk maakte.⁸⁵ In Sluijters' schilderij

⁷⁸ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 118.

⁷⁹ Bakker en Trappeniers, *Jan Sluijters, 1881-1957*, 14.

⁸⁰ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 129.

⁸¹ Bakker en Trappeniers, *Jan Sluijters, 1881-1957*, 64.

⁸² Largo is een van oorsprong Italiaanse muziekterm die het tempo aangeeft waarin gespeeld moet worden. Largo behoort tot de zeer langzame tempi.

⁸³ Boyens, Boyens, en Kluvers, *Expressionisme in Nederland*, 125.

⁸⁴ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 132.

⁸⁵ *Ibid.*, 134.

Amstelveenseweg (1915) (afbeelding31) vertoont met name de bovenste helft dynamische kenmerken die verwant zijn aan het futurisme.⁸⁶

Met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog was in Nederland de eerste golf van vernieuwingen, ingezet door de ontwikkelingen in het buitenland, voorbij. Sluijters liet het experimenteren met het futurisme na 1914 achterwege en kwam tot een eigen stijl, waarin fauvistische en expressionistische elementen elkaar afwisselen. Gestel liet het kubisme en futurisme van zijn Mallorca-schilderijen varen en werd een van de leidende figuren van de Bergense School.

6.4. Andere kunstenaars

Jacoba van Heemskerck ontwikkelde mede onder invloed van haar contacten met *Der Sturm* een geheel eigenvorm van expressionisme.⁸⁷ Haar werk uit de periode 1911 – 1914 wordt door Imanse getypeerd als kubistisch met Mondriaan als belangrijkste invloed.⁸⁸ Ook is haar werk beïnvloed door het kubisme van Picasso en Braque en het expressionisme van Kandinsky en Marc. In de kunstenaars monografie *Jacoba van Heemskerck van Beest 1876-1923: Schilderes uit roeping*. (2004) is een paragraaf opgenomen over het futurisme. Hierin wordt echter geen rechtstreeks verband gelegd met haar oeuvre. In tegendeel, er wordt opgemerkt dat de Domburgse kunstenaars, waaronder Van Heemskerck, juist beïnvloed werden door de anti-futuristische houding van de Franse kubisten.⁸⁹ In Herwarth Waldens boek *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. (1924) is het interessant het werk van Van Heemskerck te zien tussen de andere kunstenaars uit de *stal* van Walden. Met de daarin eveneens getoonde werken van Boccioni, Severini, Carrà en Russolo vertoonde het werk van Van Heemskerck echter, noch in vorm noch in inhoud, veel overeenkomsten.⁹⁰

Ook Else Berg is een kunstenaar van wie in de literatuur wel invloeden van het futurisme worden benoemd. In de periode 1900 – 1910 verblijft de uit Polen afkomstige Else Berg in Berlijn en Parijs en in 1911 vestigde ze zich in Nederland. Tussen 1912 en 1922 maakt ze een aantal reizen naar Italië, maar uit niets blijkt dat ze daar heeft kennisgemaakt met het futurisme. In 1914 verblijft ze met Leo Gestel en anderen een aantal maanden op Mallorca en in Madrid. Hier ontstaan talloze schilderijen, aquarellen en tekeningen. Het werk dat Else Berg in Mallorca maakte, is niet zo verschillend van dat van Leo Gestel. Toch wordt hier niet de link met het futurisme gelegd.⁹¹ Ook Linda Horn legt in haar boek over Else Berg, *Else Berg en Mommie Schwarz: Kunstenaarsechtpaar in Amsterdam 1910 – 1942* (2012) geen duidelijk verband met het futurisme. Wel noemde ook zij nadrukkelijk de in 1914 samen met Leo Gestel op Mallorca gemaakte schilderijen zoals *Mallorca* (1914) (afbeeldingen37) Gestel en Berg gingen er samen op uit en schilderden dezelfde landschappen in dezelfde vormen en kleurstellingen.⁹² Waar Loosjes-Terpstra de op Mallorca gemaakte schilderijen van Gestel zag als de bekroning van zijn oeuvre, noemde zij het daar gemaakte werk van Else Berg niet.⁹³ De schilderijen die Else Berg op Mallorca maakte zijn soms verrassend abstract. In *Spaans Danshuis* (1914) (afbeeldingen38) verbeeldde zij geabstraheerde figuren in de dynamiek van dans en muziek.⁹⁴ Hier dringt de vergelijking met het werk van Severini zich op, bijvoorbeeld met zijn *La danse du pan-pan au "Monico"* (afbeelding B20). Ook in *Spaanse dame met waaier* (1914) (afbeeldingen39) is de internationale oriëntering van Else

⁸⁶ Bakker en Trappeniers, *Jan Sluijters, 1881-1957*, 66.

⁸⁷ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 135.

⁸⁸ Ibid., 118.

⁸⁹ Huussen en Paaschen-Louwerse, *Jacoba van Heemskerck van Beest, 1876-1923*, 49-52.

⁹⁰ Walden, *Einblick in Kunst*, 17-29.

⁹¹ Hoogendonk, *Else Berg (1877-1942)*, 47.

⁹² Horn en Ruiter, *Else Berg en Mommie Schwarz*, 71.

⁹³ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 149-150.

⁹⁴ Roodenburg-Schadd, *Leo Gestel op Mallorca*, 44.

Berg zichtbaar. In dit schilderij vermengde ze invloeden uit het kubisme en orphisme⁹⁵ met de dynamiek van het futurisme.⁹⁶ Van een meer inhoudelijke relatie met de futuristische kunst is ook in het oeuvre van Else Berg geen sprake.

De kunstenaar en kunsttheoreticus Jacob Bendien (1890 - 1933) zag het futurisme als een "luidruchtige modegril" en op dezelfde pagina ook als een levensleer.⁹⁷ Toch concludeerde hij dat onze (*Nederlandse CdE*) traditie en oververfijnde cultuur aan niets zozeer behoefte had dan aan de "jongen, simpelen levensmoed en overmoed" van de futuristen.⁹⁸ Leven is bewegen, alles wat de werkelijkheid uiteen kon doen vallen, zoals licht en beweging was welkom.⁹⁹ De beschouwer meer onderdeel van het schilderij maken.¹⁰⁰ Dit zag Bendien ook als een verschil met het neoplasticisme van De Stijl. In het volgende hoofdstuk wordt nader ingegaan op het werk van Stijl-kunstenaars zoals Van Doesburg en Mondriaan en de theoretische invloed van het futurisme.

⁹⁵ Orphisme (of orfisme) is een overgangsvorm tussen kubisme en abstracte kunst van 1910 tot en met 1913 binnen de westerse schilderkunst van de 20e eeuw.

⁹⁶ Boyens, Boyens, en Kluvers, *Expressionisme in Nederland*, 119.

⁹⁷ Bendien, *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, 60.

⁹⁸ *Ibid.*, 61.

⁹⁹ *Ibid.*, 65.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 62.

7. Een theoretische doorwerking van het futurisme

7.1. Algemeen

Op theoretisch gebied zijn er parallellen te trekken tussen het futurisme en *De Stijl*, op het gebied van de schilderkunst zijn er echter grote verschillen. De futuristische schilders zochten naar een kunst die dynamiek als nieuw levensprincipe diende uit te drukken. Voor de futuristen betekende de uitbeelding van tijd en ruimte de beweging die ontstaat uit opeenvolgende momenten. Hierbij waren de ideeën van de Franse filosoof Henri Bergson (1859 – 1941) belangrijk. De Stijl streefde juist naar harmonie in plaats van beweging en een objectieve benadering door alle associaties met de zichtbare werkelijkheid te vermijden. Van Doesburg deelde de ideeën van de futuristen over het afbreken van het bestaande om tot iets nieuws te kunnen komen. Mondriaan erkende dat het futurisme meer van zijn tijd was dan het kubisme. Hij rekende zich echter tot geen van beide, maar voelde de tijdsgeest van beide in zich.¹⁰¹ Mondriaan maakte deze opmerking naar aanleiding van zijn schilderij *Tableau III compositie in ovaal* (1914) (afbeelding48). Imanse citeerde wat uitgebreider uit deze brief van Mondriaan aan H.P. Bremmer, geschreven in Parijs, op 29 januari 1914.¹⁰² De kubisten grepen volgens Mondriaan in hun onderwerpkeuze te veel terug op het verleden. De futuristen daarentegen gingen weer te veel uit van de moment-gebonden ervaringen van snelheid en lawaai, en bovendien was hun weergave volgens Mondriaan te illustratief.¹⁰³ De openingszin van het eerste nummer van *De Stijl* sprak eigenlijk al boekdelen: “Dit tijdschriftje (*sic*) wil zijn eene bijdrage tot de ontwikkeling van het nieuwe schoonheidsbewustzijn.” De *Nieuwe Beelding* is dan de kunstvorm die deze universele schoonheid zou ontvouwen. In het artikel *Kunst en Machine* van de architect J.J.P. Oud in *De Stijl* no. 3 uit 1917 zien we voor het eerst een relatie met de ideeënwereld van het futurisme. Hierin stelde Oud dat grote kunst in oorzakelijk verband met het maatschappelijk streven van de tijd staat.

De Stijl bestond bij de oprichting naast Van Doesburg uit de schilders Vilmos Huszár, Bart van der Leek en Piet Mondriaan, architect J.J.P. Oud en de dichter Antony Kok. Later traden ook de beeldhouwer Georges Vantongerloo en de architecten Jan Wils, Robert van 't Hoff en Gerrit Rietveld toe. Evenmin als de futuristen waren de kunstenaars van De Stijl geen hecht collectief. De futuristen en De Stijl deelden een utopisch geloof in de vooruitgang door middel van technische, wetenschappelijke en sociale verbeteringen. Hun kunstopvattingen waren onlosmakelijk met deze veranderingen verbonden. In november 1917 verscheen, bijna gelijktijdig met de Russische revolutie, het eerste nummer van *De Stijl*. Het tijdschrift streefde naar een kunst die de samenleving zou veranderen, niet naar een kunst in dienst van de samenleving.¹⁰⁴ De ondertitel van het tijdschrift *De Stijl* luidde *Maandblad voor moderne beeldende vakken*, de samenwerking tussen de verschillende kunsten behoorde tot een van de hoofddoelstellingen van De Stijl. In het wereldbeeld van De Stijl zouden kunst en leven een eenheid vormen.¹⁰⁵ Evenals het futurisme was De Stijl toekomstgericht en verzette ze zich tegen de traditie. Een groot verschil was echter dat De Stijl een subjectieve weergave van de werkelijkheid verwierp. Evenals het futurisme stond De Stijl een wereldhervorming voor, maar zonder heftige, politieke acties.

Voor zowel de futuristen als De Stijl was het begrip vierde dimensie belangrijk. Dit begrip heeft soms een mystieke betekenis en verwijst dan naar een hogere werkelijkheid. Soms ook werd dit begrip opgevat als een dynamisch gegeven in de betekenis van *tijdruimte*. In het tijdschrift *De Stijl* besteedde de futurist Gino Severini aandacht aan dit begrip om een wetenschappelijke basis te geven aan het futurisme en het kubisme. Hij citeerde hierin Boccioni, die de vierde dimensie definieerde als “de unieke vorm die continuïteit in de ruimte

¹⁰¹ Würzner en Hoeksma, *Aspecten van het interbellum*, 127.

¹⁰² Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 130.

¹⁰³ Blotkamp, *De beginjaren van De Stijl*, 55.

¹⁰⁴ Faassen en Renders, *Ik sta helemaal alleen*, 163.

¹⁰⁵ Drijkoningen e.a., *Historische avantgarde*, 229.

geeft".¹⁰⁶ Tevens een bijna rechtstreekste verwijzing naar Boccioni's beeld *Forme uniche della continuità nello spazio* (afbeelding67) uit 1913. Van Doesburg typeerde het oeuvre van Severini als "kunstuiting van groot artistiek en cultuur-historisch belang" en nodigde Severini uit als medewerker aan het tijdschrift *De Stijl*.¹⁰⁷ Severini was tussen 1917 en 1919 de enige buitenlandse medewerker maar toch stond hij te ver van de andere medewerkers af om echt tot *De Stijl* gerekend te kunnen worden.¹⁰⁸ De ideeën die hij in *De Stijl* publiceerde, presenteerde hij als representatief voor die van de Parijse kunstwereld. De ideeën van Severini over de vierde dimensie en de interpretatie van de werkelijkheid fungeerden bij Van Doesburg en Mondriaan als een soort katalysator in hun denken. Vaak bestonden ze uit een onontwarbare knoop tussen wetenschap en mystiek, waarin dan ook geen onderscheid werd gemaakt.¹⁰⁹

In haar artikel in *Jong Holland* getiteld *Gino Severini en DE STIJL* gaf Heyerman-Ton een analyse van de invloed van Severini op de leden van De Stijl; naast Van Doesburg en Mondriaan ook Vilmos Huszár en Georges Vantongerloo (1886 -1965).¹¹⁰ Haar conclusie is dat er in het werk van alle vier futuristische invloeden zijn aan te wijzen en dan met name invloeden uit het werk van Gino Severini, in het bijzonder bij Van Doesburg. In de eerste nummers van *De Stijl* introduceerde Severini het tijdperk van de machinekunst. Later zou Van Doesburg de Nieuwe Beelding als machinekunst aan het Bauhaus introduceren. Bij Van Doesburg ziet Heyerman-Ton deze invloed ook in zijn futuristisch aandoende poëzie die hij onder het pseudoniem I.K. Bonset publiceerde. Imanse ziet in deze poëzie ook de invloed van Marinetti.¹¹¹ Van Doesburg gaf Severini veel ruimte om zijn ideeën te publiceren in het tijdschrift *De Stijl*. Hij was teleurgesteld dat Severini in de jaren twintig het futurisme alweer verlaten had en koos voor een 'berekende geometrische' vorm van het kubisme. In *De Stijl* no. 3, tweede jaargang, van januari 1919 (afbeelding62) publiceerde Severini een artikel getiteld *Enige denkbeelden over futurisme en kubisme*. In dit artikel benadrukte Severini het begrip gelijktijdigheid of simultaneïteit. Zoals Heyerman-Ton in haar artikel aantoonde, heeft Van Doesburg Severini's tekst op essentiële onderdelen aangepast. Door het zien van voorwerpen worden herinnering en verbeelding geprikkeld en ontstaat een gedachtenbeeld van het voorwerp. Severini gebruikte hiervoor het begrip gedachten-divisionisme dat hij ontleende aan de poëzie van Stéphane Mallarmé (1842 – 1898). Volgens Severini gaat het hierbij om de universele beweging van het leven, niet om fysieke snelheid. De futuristen zochten naar moderne onderwerpen voor hun schilderijen, volgens Severini kwamen ze daar echter van terug. Hijzelf in die periode (1919) zeker: geleidelijk zou Severini niet alleen kiezen voor een traditioneler stijl, maar ook voor traditioneler onderwerpen als het model en stilleven. Wel is hij in dit artikel van mening dat een kunstwerk uit het verleden vooral bewondering opwekt, maar een modern kunstwerk ontroering kan veroorzaken.

De Nederlandse verzamelaar H. van Assendelft¹¹² (1875-1928) uit Gouda bezat een aantal werken van Severini.¹¹³ Ook de invloedrijke verzamelaar en kunsthandelaar H.P. Bremmer (1871 – 1956) en diens belangrijkste klant Helene Kröller-Müller bezaten werken van Severini. Vermoedelijk is het werk van de futurist Severini het best vertegenwoordigd in Nederlandse collecties. Het betreft echter wel vaak werk van na zijn futuristische periode.

¹⁰⁶ Würzner en Hoeksma, *Aspecten van het interbellum*, 124.

¹⁰⁷ Faassen en Renders, *Ik sta helemaal alleen*, 165 en 181.

¹⁰⁸ Blotkamp, *De beginjaren van De Stijl*, 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 39-40.

¹¹⁰ Heyerman-Ton, Helma. Gino Severini en DE STIJL *Jong Holland nr. 4* november 1985 p.28-47

¹¹¹ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 172.

¹¹² De Remonstrantse dominee en verzamelaar Hendrik van Assendelft (1875-1928) woonde en werkte in Gouda. Hij was één van de eerste verzamelaars van Nederlandse en buitenlandse eigentijdse kunst en zijn collectie bevatte werk van o.a. Piet Mondriaan, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gino Severini, Felix Tobeen en W.C. Brouwer. Van Assendelft kwam in 1914 in contact met Mondriaan.

¹¹³ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 115.

Kennelijk sprak zijn classicistische en laat-kubistische werk in Nederland toch meer aan. De Stijl richtte zich meer op het kubisme dan op het futurisme. Het futurisme was in Nederland met enige hilariteit ontvangen, waarbij de nadruk lag op het anekdotische. Erich Wichman en verschillende leden van de kunstenaarsgroep De Branding zouden zich enige tijd door de futuristische ideeën en beeldtaal laten inspireren.¹¹⁴ Wat De Stijl en het futurisme verbond waren hun utopische gedachten over een nieuwe wereld. Meer dan de futuristen wilde De Stijl die realiseren via kunst.¹¹⁵ Met het vertrek van Mondriaan in 1919, en Van Doesburg in 1923, naar Parijs zien we de invloed van De Stijl in Nederland alleen nog in de architectuur.¹¹⁶

7.2. Theo van Doesburg

In 1912 was Van Doesburg nog negatief over het futurisme, getuige zijn artikel in *Eenheid* (9 november 1912 nr. 127). Hier gaat hij in het bijzonder in op de bombastische taal van de futuristische manifesten, maar niet op de kunstwerken. In dezelfde periode had Erich Wichman al veel meer waardering voor de futuristische kunst en met name het werk van Boccioni en Carrà. Daarbij noemde Wichman met name de *ligne-force*, de krachtlijnen, bedoeld om de geest van de beschouwer te versmelten met de geschilderde voorstelling. Wichman zag dit met name in Boccioni's serie *Stati d'animo* uit 1911 en dan in het bijzonder in het derde schilderij uit deze serie *Quelli che restano* (1911) (afbeelding R04).¹¹⁷ Erich Wichman sprak in dit verband van simultaneïteit (gelijktijdigheid) een begrip dat door de futuristen werd gebruikt voor de uitdrukking van beweging en door de kubisten voor het tegelijkertijd tonen van verschillende gezichtspunten. Wichman wordt soms ook wel de enige Nederlandse futurist genoemd.¹¹⁸ De eerste persoonlijke contacten tussen Wichman en Van Doesburg dateren van 1915.¹¹⁹ Onder invloed daarvan veranderde Van Doesburgs opvattingen over het futurisme.¹²⁰ In 1916, in een artikel in *De Beweging*, stelde hij het futurisme en het kubisme op een lijn.¹²¹ Met de 'oorlogszuchtig' taal van de futuristen zou de *passifist* Van Doesburg echter moeite houden. Overigens nam Wichman in 1919 alweer afstand van het werk van Van Doesburg en De Stijl-kunstenaars met typering als rigide en steriele kunst, gestold en bevroren in gekleurde blokjes.¹²² Imanse merkte op dat Van Doesburgs werk in 1914 nog zeer traditioneel is en alle sporen van het impressionisme en de Haagse school in zich droeg. Vanaf het schilderij *Meisje met ranonkels* (afbeelding40) (1914) veranderde dit echter snel. Volgens Imanse is deze ontwikkeling te danken aan de invloed van Kandinsky en zijn ideeën over de vergeestelijking van de kunst, waarin Van Doesburg zich in 1913/ 14 verdiepte.¹²³

Samen met andere vernieuwingsbewegingen, zoals het kubisme en expressionisme ziet Van Doesburg het futurisme als een stap op weg naar een *werkelijk* nieuwe kunst. Overigens signaleerde Van Doesburg hier ook de verwevenheid met het fascisme die steeds groter werd.¹²⁴ Van Faassen en Renders typeren Van Doesburg in hun biografie, als seismograaf van de avant-garde. Dit lijkt terecht. Zijn eigen kunst zou geen aardverschuivingen veroorzaken, maar Van Doesburg peilde wel feilloos de avant-garde en vernieuwingsbewegingen van zijn tijd, zoals het kubisme, futurisme, Bauhaus en het dadaïsme, en hij was de onvermoeibare motor achter het tijdschrift *De Stijl*. Bij Van

¹¹⁴ Benzi en Cohen Tervaert, *Het futurisme & Europa*, 61.

¹¹⁵ Ibid., 69.

¹¹⁶ Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 148-49.

¹¹⁷ Burkom en Mulder, *Erich Wichman 1890-1929*, 62-63.

¹¹⁸ Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 148.

¹¹⁹ Burkom en Mulder, *Erich Wichman 1890-1929*, 11.

¹²⁰ Berghaus, *International Yearbook of Futurism Studies 2014.*, 186.

¹²¹ Faassen en Renders, *Ik sta helemaal alleen*, 88.

¹²² Blotkamp, *De beginjaren van De Stijl*, 10.

¹²³ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 130.

¹²⁴ Berghaus, *International Yearbook of Futurism Studies 2014.*, 193.

Doesburg is naast deze theoretische invloed ook een visuele invloed van het futurisme zichtbaar in *Mouvement héroïque* (1916) (afbeelding45). Ook in Van Doesburgs glas-inloodraam *Kleine pastorale* (1921 – 1922) (afbeelding46). Andere voorbeelden zijn *Danseressen* (1916) (afbeelding41) *Compositie II stilleven* (1916) (afbeelding44) en *Dans I* (afbeelding42) en *Dans II* (1917) (afbeelding43). Ook hier bleef de onderwerpkeuze als dans en stilleven echter traditioneel. Van Doesburg gebruikte verschillende alter ego's, zoals de futuristische (anti-)filosoof Aldo Camini (*het oude moet gaan*) en de dadaïstische klankdichter I.K. Bonset (*ik ben sot*). Van Doesburg zag het futurisme als een voorloper van de Nieuwe Beelding van De Stijl. Het oude moest vernietigd worden om plaats te maken voor het nieuwe. Dit sprak bijna letterlijk uit zijn pseudoniem Aldo Camini. Onder het pseudoniem I.K. Bonset publiceerde Van Doesburg zijn veelal dadaïstische, maar ook door Marinetti beïnvloede, poëzie.

7.3. Piet Mondriaan

Meer dan de helft van Mondriaans oeuvre stamt uit de periode 1890-1907 en het maakt deel uit van een puur 19^e-eeuwse esthetiek. Pas na 1908 begon Mondriaan de verschillende modernistische bewegingen, zoals het post-impressionisme, fauvisme, en kubisme in zich op te nemen en te onderzoeken. Mondriaan beschouwde de jaren tussen 1908 en 1912 als een overgangperiode.¹²⁵ In 1908 ontdekte Mondriaan via het werk van Jan Toorop het post-impressionisme en volgen er vier jaren van experiment. In deze periode vond de eigenlijke, autodidactische, opleiding van Mondriaan tot kunstenaar plaats. Evenals Gestel en Sluijters kwam Mondriaan, beïnvloed door het post-impressionisme en het fauvisme tot een luministische schilderkunst. Alle drie verwerkten ze daarna de invloeden uit het kubisme en futurisme in hun werk. Daarna ging het werk van Mondriaan echter een geheel andere richting op en ontwikkelde het zich naar een vrijwel abstracte weergave van het onderwerp. Waar de schilderkunst van Gestel en Sluijters altijd een spontaan element in zich droeg, is het werk van Mondriaan het resultaat van studie en een voorop gezette bedoeling. De tijdelijke natuur beelden beladen met de emoties van de schilder verhinderden voor Mondriaan de door hem gezochte universele harmonie. In plaats daarvan streefde hij naar een pure vormen taal.¹²⁶ Met name Sluijters gaf hier ook wel kritiek op.¹²⁷ Aanvankelijk bleef Mondriaan zijn 'Hollandse' onderwerpen trouw, zoals zee, duinen, bomen, kerk- en vuurtorens. Zijn abstract ogende schilderijen zijn dan nog altijd vertalingen van figuratieve onderwerpen. Na deze overgangperiode (1908-1912) voldeed de westerse esthetiek van vorm en inhoud (betekenis) niet langer voor Mondriaan. Het oppervlak van het schilderij is het enige onveranderbare uitgangspunt in de schilderkunst.¹²⁸ Beweging lijkt volledig uitgebannen, pas na 1930 ontstaat er een meer dynamisch evenwicht in Mondriaans schilderijen.¹²⁹ In Mondriaans *Victory Boogie Woogie* (afbeelding49) zette hij volgens Yve-Alain Bois de laatste stap in de ontwikkeling van het post-impressionisme, namelijk die waarbij kleur en lijn autonome elementen worden.¹³⁰ Wat begon bij Seurats post-impressionisme vond ruim vijftig jaar later een nieuw hoogtepunt in Mondriaans *Victory Boogie Woogie*. Dit in contrast met het futurisme, dat juist vanaf het begin (1911) de weergave van beweging vooropstelde.

Mondriaan legde in overleg met Van Doesburg, in zijn geschreven reeks *De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst* het fundament voor de ideeën van De Stijl.¹³¹ Zowel Mondriaan, Sluijters als Gestel hielden zich in de periode 1911 – 1914 diepgaand bezig met het

¹²⁵ Bois, Janssen, en Zander Rudenstine, *Piet Mondriaan: 1872-1944*, XVII

¹²⁶ Boyens, Boyens, en Kluvers, *Expressionisme in Nederland*, 121.

¹²⁷ Blotkamp, *De beginjaren van De Stijl*, 53.

¹²⁸ Bois, Janssen, en Zander Rudenstine, *Piet Mondriaan: 1872-1944*, 314.

¹²⁹ *Ibid.*, 316.

¹³⁰ Widauer, *Seurat, Signac, Van Gogh. Ways of Pointillism.*, 260.

¹³¹ Faassen en Renders, *Ik sta helemaal alleen*, 166.

kubisme, futurisme en expressionisme.¹³² Ook de oprichting van de Moderne Kunstkring waarbij Mondriaan betrokken was ademde de geest van het futurisme. Deze kunstkring was namelijk alleen toegankelijk voor kunstenaars die “zoeken te werken in de geest hunner tijd”.¹³³ Over wat die tijdgeest was bestond dan weer minder overeenstemming.

7.4. Andere kunstenaars

Ongeveer tegelijk met het verschijnen van het eerste nummer van *De Stijl* werd op 2 oktober 1917 in Rotterdam de eerste tentoonstelling van De Branding gehouden.¹³⁴ De bindende factor voor de kunstenaars die betrokken waren bij De Branding was niet een overeenkomstige stijl, maar de overtuiging een nieuwe, moderne kunst voort te brengen. Een programma hiervoor ontbrak echter en de gezamenlijke activiteiten bleven beperkt tot het organiseren van tentoonstellingen.¹³⁵ Naast *De Stijl* was De Branding in Nederland een van de weinige internationaal georiënteerde kunstenaarsgroepen.¹³⁶ Gedurende de periode van hun bestaan, 1917 – 1926, organiseerde De Branding een indrukwekkende lijst met tentoonstellingen van moderne kunst van kunstenaars als Gestel, Sluijters, Le Fauconnier, Van Doesburg, Mondriaan, Klee, Archipenko, Feininger en Rivera. De naam van de groep werd een synoniem voor moderne kunst in Rotterdam.¹³⁷ Zowel *De Stijl* als De Branding waren geen echte kunstenaarsverenigingen, anders dan De Branding propageerde *De Stijl* echter wel een nieuwe kunstvorm, namelijk de Nieuwe Beelding. Een overeenkomst tussen *De Stijl* en De Branding vormde hun belangstelling voor de leer van de theosofie. Laurens van Kuik (1889-1963), Johannes Tielens (1869 – 1957) en Gerlwh - Ger Ladage - (1878-1932) waren de belangrijkste kunstenaars van De Branding. Bij deze kunstenaars zien we zowel de invloed van het futurisme als van Kandinsky. Futuristische invloeden zien we bijvoorbeeld terug in het werk van Johannes Tielens, *Carillon* (afbeelding51) waarin de kunstenaar de indruk verwerkte die in de geest veroorzaakt wordt door de gezamenlijke licht-, geluids-, en kleureffecten van de stad bij avond. Ook de op geluiden geïnspireerde schilderijen van Laurens van Kuik zijn verwant aan het futurisme zoals *Schilderij 3 (geïnspireerd op de elektrische trams)* (1916) (afbeeldingen52). Zowel Tielens als Van Kuik trachten in deze schilderijen de essentie van de moderne maatschappij weer te geven. Imanse legt hierbij een rechtstreeks verband met de twee futuristische tentoonstellingen die in 1912 en 1913 in Rotterdam te zien waren.¹³⁸ Vaker worden de kunstenaars van De Branding juist getypeerd als schilders van het onderbewustzijn en het zielenleven.¹³⁹ Ook in het werk van De Stijl-kunstenaar Vilmos Huszár (1884-1960) zijn invloeden uit het futurisme zichtbaar, zoals in het schilderij *Vincent* (1915).¹⁴⁰ (afbeelding53). Ook Huszár's beeld *Mechanisch dansende figuur* (1917) (afbeelding50) was beïnvloed door het futurisme. *Ruimte-kleur-compositie* (afbeelding54) van Vilmos Huszár en Jan Wils wordt ook wel als futuristische kunst gezien.¹⁴¹

¹³² Henkels, *Mondriaan, Sluijters, Gestel*, 5.

¹³³ Blotkamp, *De beginjaren van De Stijl*, 52.

¹³⁴ De Federatie van Beeldende kunstenaars *De Branding* was een kunstenaarscollectief dat in 1917 werd opgericht door tien Rotterdamse schilders uit onvrede met het Rotterdamse kunstklimaat, dat zich onder meer liet kennen door de beperkte mogelijkheden tot exposeren van hun werk. De directe aanleiding was de weigering van hun werk door de jury van de Vierjaarlijkse, een tentoonstelling van de Academie voor Beeldende Kunsten Rotterdam.

¹³⁵ Brinkman e.a., *De Branding, 1917-1926*, 7.

¹³⁶ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 168-72.

¹³⁷ Brinkman e.a., *De Branding, 1917-1926*, 8.

¹³⁸ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 145-46.

¹³⁹ Brinkman e.a., *De Branding, 1917-1926*, 53.

¹⁴⁰ Imanse e.a., *Van Gogh tot Cobra*, 157.

¹⁴¹ Benzi en Cohen Tervaert, *Het futurisme & Europa*, 61.

8. Conclusie

In deze scriptie is onderzocht welke sporen het futurisme heeft nagelaten in de beeldende kunst in Nederland in de periode 1912 – 1922. Daarbij is ten eerste gekeken naar de ontvangst van de eerste vier tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland. De eerste drie tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland weken af van de oorspronkelijke reizende tentoonstelling zoals die eerder in Parijs en Londen te zien was, maar bestond uit de collectie zoals aangekocht door de Berlijnse bankier W. Borchardt. Deze tentoonstellingen werden in Nederland geïntroduceerd door Herwarth Walden van galerie en tijdschrift *Der Sturm* en Nathan Wolf, hoofdredacteur van *De Kunst*. Dus niet zoals in Parijs en Londen door Marinetti en andere futuristische kunstenaars. Dit betekende ook dat er andere accenten gezet werden. Walden was tijdens de drie tentoonstellingen in Nederland, gaf lezingen en introduceerde hier ondertussen ook de moderne Duitse kunst.¹⁴² Ook bemiddelde Walden voor de overzichtstentoonstelling met werk van Kandinsky. Walden presenteerde het futurisme veel meer als een kunst om het metafysische en de ‘innerlijke gevoelswereld’ zoals verwoord door Kandinsky, weer te geven. Daarbij ging hij voorbij aan de intenties van de futuristische kunstenaars die de verbeelding van ‘een nieuwe kunst voor een nieuwe tijd’ zochten. Dit is medebepalend voor hoe het futurisme in Nederland gezien werd en de invloed die het zou hebben. Aangezien catalogi van de eerste drie Nederlandse tentoonstellingen van futuristische kunst ontbreken, is niet vast te stellen of hier net als in Berlijn ook andere kunstenaars samen met de futuristen werden geëxposeerd, zie ook bijlage 9.1. Het futurisme als ‘de verbeelding van de nieuwe tijd’ werd in Nederland noch door de kunstenaars, noch door de critici erkend. De positieve reacties van Wolf over de futuristische kunst rond de eerste expositie in 1912 in *De Kunst* lijken niet geheel los te staan van zijn eigen betrokkenheid bij de organisatie ervan. Zijn veel gematigder reactie op de tweede expositie in 1913, een half jaar later, bevestigt dit beeld (zie ook bijlage 9.2). Loosjes-Terpstra was van mening dat het kubisme, zoals ontwikkeld door Picasso en Braque, in Nederland in wezen onbegrepen bleef. Dit lijkt ook te gelden voor het futurisme. Nederland maakte kennis met het futurisme zoals het hier door Walden werd geïntroduceerd en toegelicht. Loosjes-Terpstra zag Duitsland in de jaren 1911-1914 als een smeltkroes van tendensen uit het Europese kunstleven. “Daarbij bestond Duitslands bijdrage vooral uit de met veel nadruk geponeerde stelling dat de innerlijke wereld van de kunstenaar de *enig* belangrijke was – juist óók voor de ervaring der werkelijkheid.”¹⁴³

De vierde tentoonstelling in Nederland was van 18 mei tot 15 juni 1913 te zien bij de Rotterdamse Kunstkring en had een ander karakter dan de eerdere drie. Deze tentoonstelling werd samengesteld en toegelicht door Marinetti. Deze tentoonstelling vond volgens Ton van Kalmthout minder weerklank. Nathan Wolf was direct betrokken bij de organisatie van de eerste drie exposities in 1912 en maakte hiervoor in *De Kunst* wekelijks reclame. Aan de expositie in 1913 bij de Rotterdamse Kunstkring wijdde hij slechts een recensie (zie ook bijlage 9.2). Gezien de publiciteit die de eerste vier tentoonstellingen van futuristische kunst in Nederland teweegbrachten, lijkt het onwaarschijnlijk dat Nederlandse kunstenaars niet tenminste een van deze tentoonstellingen ook daadwerkelijk gezien hebben. Leo Gestel was ten tijde van de futuristische tentoonstellingen in 1912 en 1913 een van de vaste medewerkers van het weekblad *De Kunst*, reden te meer om aan te nemen dat Gestel goed op de hoogte was van de introductie van de futuristische kunst in Nederland.

Kijkend naar de ontvangst van de eerste futuristische tentoonstellingen in Engeland zien we een opvallend verschil met Nederland. In de Engelse recensies was veel meer oog voor de samenhang met de Italiaanse cultuur en geschiedenis, waar deze kunst ontstond. Dit zien we bij voorbeeld terug in de reacties op de eerste tentoonstelling van futuristische kunst in Londen. Hier was onder critici oog voor Italië als land van herkomst van het futurisme en de

¹⁴² Huussen en Paaschen-Louwerse, *Jacoba van Heemskerck van Beest, 1876-1923*, 51.

¹⁴³ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 199-200.

verwevenheid met de Italiaanse geschiedenis. Dit soort ruimere perspectieven ontbraken bij Nederlandse critici.

De invloed van het futurisme op de beeldende kunst in Nederland zien we op verschillende wijzen terug. Kenmerkend is dat er in Nederland niet een eigen futuristische stijl tot wasdom is gekomen. In de Nederlandse beeldende kunst waren de verschillende vernieuwingsbewegingen zoals het expressionisme, kubisme en futurisme niet heel sterk afgebakend. Bij veel kunstenaars zien we dan ook een mengvorm terug. De invloed van het futurisme kunnen we op twee verschillende manieren herkennen, namelijk als een voornamelijk *visuele invloed* en als een meer *theoretische invloed*. Bij Leo Gestel en Jan Sluijters zien we de voor de Nederlandse beeldende kunst zo kenmerkende mix van expressionisme, kubisme en futurisme. Deze mix heeft beide kunstenaars geholpen hun eigen modernistische stijl te ontwikkelen. Het duidelijkst zien we dit terug in het werk van Leo Gestel uit de jaren 1913 en 1914, in een aantal stillevens, portretten en landschappen, met name in de landschappen gemaakt tijdens een verblijf op Mallorca. Bij Sluijters zien we een vergelijkbare ontwikkeling, maar dan vooral als portretschilder. Opvallend is dat beiden de traditionele onderwerpen als stilleven, portret en landschap trouw bleven, terwijl het futurisme nadrukkelijk koos voor onderwerpen als de grote stad, de machine en de weergave van beweging en lawaai.

Een meer theoretische invloed van het futurisme zien we terug bij twee kunstenaars bewegingen, De Stijl en De Branding. Met name bij De Stijl-kunstenaars Van Doesburg en Mondriaan. De futuristen Severini en Marinetti leverden verschillende bijdragen aan het tijdschrift *De Stijl*. Met name de bijdrage van Severini was belangrijk. Via zijn artikelen kwam Van Doesburg in aanraking met het begrip 'machine kunst'. Een aantal jaren later zou hij in Duitsland de Nieuwe Beelding introduceren als 'machine kunst'. Bij Van Doesburg zien we de invloed van het futurisme ook terug in zijn literaire werk gepubliceerd onder de pseudoniemen Aldo Camini (*het oude moet gaan*) en I.K. Bonset (*ik ben sot*) beïnvloed door de poëzie van Marinetti. In zijn oeuvre is de invloed van het futurisme ook terug te zien in zijn toegepaste kunst. Dit was een andere belangrijke overeenkomst tussen het futurisme en De Stijl, dat beiden de grenzen tussen kunst en (een antiburgerlijke manier van) leven wilden opheffen. Het manifest *Riconstruzione futurista dell'universo* uit 1915 wilde het concept van het kunstwerk bevrijden van de statische vorm van het schilderen en uitbreiden tot de verschillende aspecten van het dagelijks leven.¹⁴⁴

Mondriaan zei zelf over het futurisme dat hij hiervan wel kennis heeft genomen, maar zich geen futurist voelde. In Mondriaans werk is de invloed van het futurisme dan ook nauwelijks terug te zien. Misschien zien we de invloed bij Mondriaan nog het meest terug in de inrichting van zijn verschillende ateliers. Hiervan trachtte hij een soort totaal kunstwerk te maken en zien we de grenzen tussen kunst en leven vervagen. Giacomo Balla deed iets vergelijkbaars, maar veel radicaler nog met zijn atelierwoning *Casa Balla* in Rome. Ook in het werk van Erich Wichman en een aantal kunstenaars van De Branding zijn invloeden uit het futurisme zichtbaar. Bij de kunstenaars van De Branding zien we wel de belangstelling voor de futuristische onderwerpen als de grote stad en moderne vervoermiddelen, zoals trein en tram. Echter wel veel minder prominent dan bij de futuristen. De kunstenaar Erich Wichman, die zelf enige tijd door het futurisme beïnvloed werd, is vooral van belang voor de wijze waarop hij Van Doesburg in contact heeft gebracht met het futurisme. Voor beiden zou dit echter geen blijvende invloed zijn.

De futuristen wilden de dynamiek van de nieuwe tijd weergeven, met moderne iconen als de industriële stad, de machine en snelheid als belangrijkste onderwerpen. De kunstenaars van De Stijl streefden naar een universele harmonie en wilden alle associaties met de zichtbare werkelijkheid vermijden. Kunstenaars als Leo Gestel en Jan Sluijters wilden vooral een

¹⁴⁴ Benzi en Cohen Tervaert, *Het futurisme & Europa*, 24-25.

innerlijke gevoelswereld verbeelden. Daartoe maakten ze gebruik van verschillende invloeden uit de moderne kunst, waaronder het futurisme. Bij andere kunstenaars is slechts sprake van een kortstondige beïnvloeding. In alle gevallen is sprake van een beïnvloeding, die gekenmerkt werd door de manier waarop het futurisme in Nederland geïntroduceerd werd, namelijk via de Duitse kunst en de ideeën van Kandinsky met een nadruk op de verbeelding van de innerlijke belevingswereld. Veel minder aandacht was er voor futuristische kenmerken als 'een nieuwe kunst voor een nieuwe tijd' en de vormgeving van deze nieuwe tijd.

Verder onderzoek

Het is interessant de verschillen tussen de tentoonstellingen van futuristische kunst zoals die in 1912 door Walden en Wolf werden georganiseerd en toegelicht meer in detail te vergelijken met de tentoonstelling zoals die in 1913 door Marinetti werd georganiseerd en toegelicht. Dit vraagt een inhoudelijke analyse van de inleidingen en lezingen rond de verschillende exposities in 1912 en 1913 van zowel Marinetti als Walden. Deze informatie heb ik tot nu toe niet teruggevonden.

Een vollediger overzicht van de futuristische kunst die in 1912 – 1914 door Nederland en Europa reisde, dan ik in bijlage 9.5 en 9.6 heb kunnen maken, kan ook meer inzicht geven in de invloed die de futuristische kunst gehad heeft.

Het is interessant het futurisme te beschouwen in de context van de Italiaanse geschiedenis, maar evenzeer is het interessant de invloed van het futurisme te bespreken in de context van de Nederlandse geschiedenis. Bestond er in Nederland een 'jeugdcultuur' en een roep om verandering en het verleden van zich af te schudden zoals in Italië?

9. Bijlagen

9.1. Europese & Nederlandse exposities van futuristische kunst tussen 1912 en 1914

Hier volgt een overzicht van Europese & Nederlandse exposities van futuristische kunst tussen 1912 en 1914. Dit overzicht is gebaseerd op de kunsthistorische literatuur over het futurisme, zie bijlage 8.2 en de catalogi van de Parijse en Berlijnse tentoonstellingen van futuristische kunst uit 1912. Ook de catalogi van de Rotterdamse (1913) en Londense (1912 en 1914) tentoonstellingen zijn hierbij gebruikt. Deze catalogi worden bewaard bij het RKD. In bijlage 9.4 zijn, voor zover traceerbaar, de afbeeldingen opgenomen van de kunstwerken die op de expositie in Berlijn in 1912 te zien waren. Deze expositie was in 1912 eveneens op drie plaatsen in Nederland te zien. In bijlage 9.5 zijn de afbeeldingen opgenomen, ook voor zover traceerbaar, van de expositie die in 1913 in Rotterdam te zien was. Hoewel beide overzichten niet compleet zijn, geven ze wel een beeld van de futuristische kunstwerken die in 1912 en 1913 in Nederland te zien waren.

1 mei tot en met 30 juni 1911.

Casa di Lavoro, Viale Vittoria 21, Milaan.

Van de eerste tentoonstelling, de *Esposizione d'Arte libera - La mostra d'esordio dimenticata del gruppo pittorico futurista*, gehouden in een verlaten fabriek in Milaan, bestaat geen catalogus.¹⁴⁵ Aan deze expositie namen onder anderen Boccioni, Carrà en Russolo deel. De expositie lokte gewelddadige reacties uit en zelfs een handgemeen. Uiteindelijk zou de kritiek op deze expositie, van onder anderen Soffici, leiden tot een studiereis van de futuristen naar Parijs, om daar kennis te maken met het kubisme. Te zien waren o.a. *La città che sale* (1910-11) (afbeelding01) en *La risata* (1911) (afbeeldingB02) beide van Umberto Boccioni.¹⁴⁶ En *La rivolta* (1911) (afbeeldingB15) van Luigi Russolo.¹⁴⁷

5 tot en met 24 februari 1912.

Galerie Bernheim-Jeune 15 Rue Richepance Parijs

In de catalogus zijn twee manifesten opgenomen:

1. Les exposants au public.
2. Manifeste des Peintres Futuristes (*Manifesto dei pittori futuristi*).

Beide ondertekend door de vijf deelnemende kunstenaars. In *Les exposants au public* werd de grootste en belangrijkste expositie van Italiaanse kunst aangekondigd die ooit in Europa had plaats gevonden. Hiermee wilden de futuristen zich boven de postimpressionisten en kubisten uit Frankrijk plaatsen. Deze kunststromingen beschouwden de futuristen als versluierd academisme. De futuristen zelf streefden een dynamische sensatie na, namelijk een gelijktijdige (simultaneous) representatie van herinneringen en opvattingen (perceptions) en van zichtbare en onzichtbare neigingen (inclinations) en bewegingen die verondersteld werden natuurlijk te zijn voor individuele objecten. Deze tentoonstelling trok veel belangstelling, echter niet door de onderliggende theorie, maar vanwege de curiositeit.¹⁴⁸ Een vergelijkbare reactie zien we bij de Nederlandse tentoonstellingen in 1912 en 1913. Ook hier werd er nauwelijks ingegaan op de onderliggende ideeën van de futuristen.

Van Giacomo Balla was slechts één werk, *Lampada ad Arco* (in de catalogus vermeld als *Lumière électrique*) opgenomen in de catalogus, dat uiteindelijk niet op de expositie getoond werd. Kennelijk was er tot aan de expositie discussie over hoe futuristische kunst eruit hoorde te zien. Van de andere vier kunstenaars zijn behalve de getoonde werken,

¹⁴⁵ Crispolti, Consiglio nazionale delle ricerche., en Fondazione La Quadriennale di Roma., *Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, 21.

¹⁴⁶ Hultén, *Futurismo & futurismi*, 119-21.

¹⁴⁷ Ibid., 206.

¹⁴⁸ Kalmthout en Marinetti, 'Batailles et idées futuristes', 139.

vijfendertig in totaal, van ieder ook telkens een of twee zwartwit afbeeldingen opgenomen. Tijdens deze tentoonstelling werden ook de eerste contacten gelegd tussen galerie Bernheim-Jeune en de Rotterdamse Kunstkring.¹⁴⁹

Les Peintres Futuristes Italiens

Dit overzicht is gebaseerd op de catalogus van de tentoonstelling zoals die bewaard wordt bij de RKD.

Umberto Boccioni (1882 – 1916)	01. Les adieux. (États d'âme.) (Afbeelding p.25)
	02. Ceux qui s'en vont. (États d'âme.)
	03. Ceux qui restent. (États d'âme.)
	04. La rue entre dans la maison.
	05. Le rire. (Afbeelding p.26)
	06. La ville monte.
	07. Visions simultanées.
	08. Idole moderne.
	09. Les force d'une rue.
	10. La rafle.
Carlo D. Carrà (1881 – 1966)	11. Les funérailles de l'anarchiste Galli. (Afbeelding p.27)
	12. Cahots de fiacre. (Afbeelding p.29)
	13. Le mouvement du clair de lune.
	14. Ce que m'a dit le tramway.
	15. Portrait du poète Marinetti.
	16. Fille à la fenêtre.
	17. En nageant.
	18. Sortie du théâtre.
	19. La femme et l'absinthe.
	20. La rue des balcons.
	21. La gare de Milan.
Luigi Russolo (1885 – 1947)	22. La révolte. (Afbeelding p.31)
	23. Souvenirs d'une nuit. (Afbeelding p.23)
	24. Train en vitesse.
	25. Une-trois têtes.
	26. Les cheveux de Tina.
Giacomo Balla (1871 – 1958)	27. Lumière électrique.
Gino Severini (1883 – 1966)	28. La danse du « pan-pan » à Monaco.
	29. Souvenirs de voyage.
	30. Le chat noir.
	31. Danseuse obsédante. (Afbeelding p.5)
	32. Danseuses jaunes.
	33. La modiste.
	34. Le Boulevard.
	35. Les voix de ma chambre.

Maart 1912.

The Sackville Gallery Ltd. 28 Sackville Street, Piccadilly Londen.

Directeur Max Rothschild en Robert René Meyer-Sée.

Exhibition of works by the Italian Futurist Painters.

In de catalogus waren drie manifesten opgenomen:

1. Initial Manifesto of Futurism (*Fondation et manifeste du futurisme*), ondertekend door F.T. Marinetti.
2. The Exhibitors to the Public.
3. Manifesto of the Futurist Painters (*Manifesto dei pittori futuristi*).

¹⁴⁹ Ibid., 140.

Beide laatste zijn ondertekend door de vier deelnemende kunstenaars plus Giacomo Balla, wiens werk *Lumière électrique* in deze catalogus, net als in de expositie, niet is opgenomen. Verder zijn de tentoongestelde werken dezelfde als een maand eerder in Parijs. In deze catalogus zijn de werken voorzien van een korte toelichting. Deze toelichting was bedoeld om de futuristische ideeën en de concrete werken nader tot elkaar te brengen en moest bijdragen aan de internationale bekendheid van het futurisme.¹⁵⁰

12 april tot begin mei 1912.

Die Futuristen

Gesellschaft zur Förderung moderner kunst m.b.H. W9 Potsdammer Strasse 18 Berlijn.
Künstlerische Leitung: Zeitschrift Der Sturm. Herausgeber: Herwarth Walden

Dit is de expositie die later op drie plaatsen in Nederland te zien was. Net als de Engelse catalogus zijn de opgenomen werken ook hier voorzien van een korte toelichting. Aan het einde van de catalogus is het *Manifest des Futurismus (Fondation et manifeste du futurisme)* opgenomen. In de catalogus worden de leden van de futuristische beweging genoemd. Naast de vier deelnemende kunstenaars wordt ook Giacomo Balla hier genoemd. Maar ook de namen van dertien dichters en van de componist Ballini Brateila, vermoedelijk (Francesco) Balilla Pratella (1880 – 1955). In deze catalogus zijn 24 werken opgenomen, tien minder dus dan in Londen en Parijs. Robert Delaunay werd hierbij samen met de futuristen geëxposeerd, met de werken *La Tour Eiffel* (afbeeldingB26) welke werk(en) uit deze serie, met de Eiffeltoren als onderwerp, te zien waren is niet duidelijk. Ook waren de schilderijen *La ville no. 1* en *La ville no. 2* (afbeeldingB25) van Delaunay te zien, zie bijlage 9.5. In de catalogus werden deze kunstwerken niet vermeld. In deze werken van Delaunay zien we een futuristische invloed zowel in het onderwerp (de stad) als in de stijl, iets wat we bij Nederlandse kunstenaars nauwelijks terugzien.

Onderstaande overzicht is gebaseerd op de catalogus van de tentoonstelling zoals die bewaard wordt bij de RKD. In bijlage 9.5 zijn een deel van de geëxposeerde werken afgebeeld.

Umberto Boccioni (1882 – 1916)	01. La rue entre dans la maison.
	02. Le rire.
	03. Visions simultanées.
	04. Idole moderne.
	05. Les force d'une rue.
Carlo D. Carrà (1881 – 1966)	06. Les funérailles de l'anarchiste Galli.
	07. Cahots de fiacre.
	08. Le mouvement du clair de lune.
	09. Ce que m'a dit le tramway.
	10. Fille à la fenêtre.
	11. En nageant.
	12. La femme et l'absinthe.
	13. La rue des balcons.
	14. La gare de Milan.
Luigi Russolo (1885 – 1947)	15. La révolte.
	16. Souvenirs d'une nuit.
	17. Une-trois têtes.
	18. Les cheveux de Tina.
	19. Portrait of the Artist.
Gino Severini (1883 – 1966)	20. La danse du « pan-pan » à Monico.
	21. Le chat noir.
	22. Danseuse obsédante. (Afbeelding p.5)
	23. La modiste.
	24. Les voix de ma chambre.

¹⁵⁰ Benzi en Cohen Tervaert, *Het futurisme & Europa*, 83.

De werken op de Berlijnse tentoonstelling werden voor een belangrijkdeel gekocht door de Berlijnse bankier dr. Wolfgang Borchardt. Zonder de futuristen hierin te kennen gingen hij door de werken te exposeren.¹⁵¹ Eigenlijk was het hierna dus de reizende Dr. Wolfgang Borchardt tentoonstelling. Bij de drie exposities in Nederland zijn alle schilderijen van de oorspronkelijke Parijse expositie dus al verkocht. De tentoonstellingen in Brussel en in Nederland in 1912 vonden plaats onder auspiciën van Herwarth Walden hoofdredacteur van het tijdschrift *Der Sturm* in samenwerking met N.H. Wolf hoofdredacteur van het weekblad *De Kunst*. De tentoonstelling in 1913 bij de Rotterdamse Kunstkring vond plaats onder auspiciën van Marinetti zelf en was dus een totaal andere dan de eerste drie Nederlandse tentoonstellingen.

Mei – 20 juni 1912.

Galerie Georges Giroux in Brussel.

Les Peintres Futuristes Italiens, met een aantal lezingen door Valentine de Saint-Point, schrijfster van het *Manifesto of Futurist Women*.

Juli 1912.

Die Futuristen (Wanderausstellung Der Sturm) in Hamburg.

5 tot 26 augustus 1912.

Kunstzaal J.J. Biesing, Den Haag *Les Peintres Futuristes Italiens*.

De eerste tentoonstelling in Nederland, Herwarth Walden (*Der Sturm*) hield hier een lezing. N.H. Wolf publiceerde een aantal artikelen, inclusief afbeeldingen in het tijdschrift *De Kunst* (zie ook bijlage 9.2). De tentoonstelling bestond uit 24 schilderijen.¹⁵²

30 augustus tot 15 september (verlengd tot 22 september) 1912.

Galerie De Roos Amsterdam, *Les Peintres Futuristes Italiens*.

N.H. Wolf initieerde de tentoonstelling in galerie De Roos (eigendom van veilinghuis C.F. de Roos & Co.) Herwarth Walden (*Der Sturm*) hield de openingsspeech, waarbij hij de tentoongestelde werken afzonderlijk toelichtte.¹⁵³

24 september tot 6 oktober 1912.

Kunstzaal Oldenzeel, Rotterdam *Les Peintres Futuristes Italiens*.

Ook de Rotterdamse Kunstkring was geïnteresseerd, maar daar zouden de futuristen pas in 1913 exposeren, zie hierna. N.H. Wolf hield de openingstoespraak met een toelichting op de afzonderlijke werken. Een maand later, in november 1912, zou Wassily Kandinsky in Kunstzaal Oldenzeel exposeren.

Oktober 1912.

Gereons Club Keulen en/ of Rheinische kunstsalon Feldmann, *Les Peintres Futuristes Italiens*.

November 1912.

Golz Gallery Munich, *Les Peintres Futuristes Italiens*.

Januari en februari 1913.

A Futuristák és Expressionisták kiállítása (*Exhibition of the Futurists and Expressionists*) in de Nemzeti Szalon (der Nationalsalon) in Boedapest.

¹⁵¹ Cohen, *Movement, Manifesto, Melee*, 20.

¹⁵² Ibid., 170-71.

¹⁵³ Ibid., 174.

21 februari tot 21 maart 1913.

Teatro Constanzi Rome, tentoonstelling van Futuristische schilders incl. Soffici.¹⁵⁴
Zie ook de beschrijving hiervan, door Kees Revier in De Gids 1985.¹⁵⁵

April 1913.

Marborough Gallery Londen.

Directeur Robert René Meyer-Sée.

Gino Severini, solo tentoonstelling.

Horace Samuel essay *The Future of Futurism*.

In februari 1912 had de president van de Rotterdamse Kunstkring Pieter Julius van Wijngaarden (1864-1933) aan galerie Bernheim-Jeune gevraagd of hij de werken van de Italiaanse futuristen zou mogen tonen. Dit verzoek werd in eerste instantie afgewezen. In juni 1912 nam Marinetti zelf deze onderhandelingen over en correspondeerde met Albert Reballio van de Rotterdamse Kunstkring. Marinetti beloofde de kunstkring een nieuwe collectie, inclusief de eerste futuristische beelden (van Boccioni) en een aantal lezingen. Uiteindelijk zouden Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Balla en Soffici in Rotterdam exposeren. De catalogus is voor een belangrijk deel een herdruk van die van de Parijse expositie, maar ook met zes afbeeldingen en een prijslijst. Ook verscheen een artikel en brochure van de Vlaamse schrijver Raymond Nyst, waarin hij reflecteerde op de Brusselse expositie van mei – 20 juni 1912 in Galerie Georges Giroux, en waarom hij zich had aangesloten bij de futuristische beweging.¹⁵⁶ Marinetti gaf lezingen in Rotterdam op 20 en 23 mei, inclusief een voordracht van zijn poëzie, ook hield hij een lezing aan de TU in Delft.

18 mei tot 15 juni 1913.

Les Peintres et les sculpteurs Futuristes Italiens.

Rotterdamse Kunstkring

Op het voorblad worden de leden van de futuristische beweging genoemd. Te beginnen met F.T. Marinetti, die zich nu echt als leider - *dirigé par* - naar voren schuift. Dan de namen van 13 dichters. Er zijn echter geen gedichten in de catalogus opgenomen. Daarna worden de zes deelnemende schilders genoemd, Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla en Ardengo Soffici (1879 – 1964). Met de toevoeging etc: het zouden er dus ook meer kunnen zijn. Dan de componist (Francesco) Balilla Pratella (1880 – 1955). Daarna wordt Umberto Boccioni nogmaals genoemd, maar nu als beeldhouwer. Dan afzonderlijk van de andere dichters de dichteres (la poétesse) Valentine de Saint-Point (1875 – 1953) onder het kopje 'Action Féminine'. Zij is ook de schrijfster van het *Manifesto of Futurist Women*, dat op 25 maart 1912 verschijnt en Marinetti's antifeministische houding weer spreekt. Een vertaling hiervan verscheen op 18 augustus 1912 in *De Amsterdammer*.¹⁵⁷ Dus tegelijk met de eerste Nederlandse tentoonstelling in Kunstzaal Biesing in Den Haag. Op 24 augustus werd deze vertaling nogmaals opgenomen in het weekblad *De Kunst* (239) zie ook bijlage 9.2. Tenslotte nogmaals Luigi Russolo, nu als componist van 'Art des Bruits'. Als adres van de futuristische beweging wordt Corso Venezia 61 in Milaan genoemd.

De catalogus opent met de tekst *Les Exposants aux Public*, deze tekst is niet dezelfde als die in de Parijse en Londense exposities. In deze tekst wordt teruggekeken op de eerste futuristische tentoonstelling die door Europa reisde. Genoemd worden Parijs, Londen, Berlijn, Brussel, Hamburg, Amsterdam, Den Haag (Rotterdam wordt hier niet genoemd), München, Wenen, Budapest en Rome. Daarna volgt een overzicht van de 34 werken van de eerste expositie zoals die te zien was in Parijs en Londen. Alle werken zijn verkocht, in

¹⁵⁴ Teatro dell'Opera di Roma ((Rome Opera House originally opened in November 1880 as the Costanzi Theatre) Piazza Beniamino Gigli 00184 Roma RM Italië

¹⁵⁵ Revier, 'De Nederlandse pers over het futurisme.', 582.

¹⁵⁶ Kalmthout en Marinetti, 'Batailles et idées futuristes', 153.

¹⁵⁷ Cohen, *Movement, Manifesto, Melee*, 174.

meerderheid aan 'Collection Borchardt' van Dr. Wolfgang Borchardt. Daarnaast aan M. Rothschild, galerie Bernheim-Jeune en aan Marinetti zelf. Geen van deze werken is dus door een Nederlandse verzamelaar of museum aangekocht.

Dan volgt een overzicht van de eigenlijke expositie, met 44 schilderijen en twee beeldhouwwerken. Ook hier zijn enkele werken al verkocht. Aan het einde is een prijslijst, in guldens, van de geëxposeerde werken opgenomen. Onduidelijk is of van deze expositie wel werken in Nederland zijn verkocht. Ton van Kalmthout schetst in zijn artikel *Batailles et idées futuristes: 17 Letters from F. T. Marinetti, 1912-13* (1992) het verloop van de contacten tussen Marinetti en de Rotterdamse Kunstkring bij de voorbereiding van deze expositie.¹⁵⁸

Umberto Boccioni (1882 – 1916)	01. Matière
	02. Les adieux. (États d'âme.)
	03. Ceux qui s'en vont. (États d'âme.)
	04. Ceux qui restent. (États d'âme.)
	05. Élasticité
	06. Décomposition de personnes à table.
	07. Construction horizontale.
	08. Anti gracieux.
	09. Dimensions abstraites.
Carlo D. Carrà (1881 – 1966)	10. Forces centrifuges.
	11. La Galerie de Milan.
	12. La rue marche.
	13. Rythmes d'objets.
	14. Écroulement de chairs.
	15. Moi plastique.
	16. La vitesse décompose le cheval.
	17. Compénétration de plans.
	18. Femme coupée par la lumière électrique.
	19. Comment je sens Marinetti.
Luigi Russolo (1885 – 1947)	20. Lignes-forces de la foudre.
	21. Solidité du brouillard.
	22. Dynamisme musical.
	23. Les maisons continuent en plein ciel.
	24. Moi mouvementé
	25. Résumé plastique des mouvements d'une femme.
Giacomo Balla (1871 – 1958)	26. Une laisse en mouvement.
	27. Lampe électrique.
	28. Fillette multipliée par balcon.
	29. Les rythmes de l'archet.
Gino Severini (1883 – 1966)	30. Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin.
	31. Rythme abstrait de Mme M.S.
	32. Mon rythme.
	33. Équivalent plastique d'un paysage.
	34. Première danseuse.
	35. Deuxième danseuse.
Ardengo Soffici (1879 – 1964)	36. Déformation.
	37. Synthèse picturale de la ville de Prato.
	38. Décomposition des plans d'une lampe.
	39. Décomposition des plans d'une petite dame-jeanne.

¹⁵⁸ Kalmthout en Marinetti, 'Batailles et idées futuristes', 139-61.

	40. 2me décomposition des plans d'une petite dame-jeanne.
	41. Décomposition des plans d'un sucrier et d'une bouteille.
	42. Lignes et volumes d'une personne.
	43. Lignes et volumes d'une rue.
	44. Lignes et volumes d'un pont
Umberto Boccioni (1882 – 1916)	Sculpture :
	45. Compénétration de tête, fenêtre et lumière.
	46. Développement d'une bouteille dans l'espace.

Zomer 1913.

? Bergen (N-H) tentoonstelling van Jan Toorop te midden van kubisten en futuristen (zie paf. 3.2).¹⁵⁹

20 juni tot 16 juli 1913.

Exposition de Sculpture Futuriste du Peintre et Sculpteur Futuriste Boccioni in Galerie La Boétie in Parijs. Solo-expositie van futuristische beeldbouwkunst van Umberto Boccioni.

20 september tot 1 december 1913.

Der Sturm. Erster Deutscher Herbstsalon in Berlijn.

Op deze tentoonstelling was ook werk te zien van Italiaanse futuristische kunstenaars zoals Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini en Soffici.

December 1913.

Praag Havel Gallery, Italian Futurist painters.

12 december 1913.

Teatro Verdi Florence Futurist Evening.

Deze serata werd onder anderen bijgewoond door Louis Couperus, die daar verslag van deed in het dagblad *Het Vaderland*. Couperus liet zich ook positief uit over de futuristische literatuur, bijv. Giovanni Papini's *Un uomo finito (A failed man)* uit 1912. Couperus signaleerde wel vanaf het begin de negatieve, xenofobe, trekken van het futurisme.¹⁶⁰ Maurits Wagenvoort, die samen met Couperus in Florence was zou in 1916 de sleutelroman *Het koffiehuis met de roode buisjes: Roman uit het Italiaanse kunstenaarsleven* publiceren, welke hij opdroeg aan Marinetti. Hierin kwam ook de serata in *Teatro Verdi* voor. Ook Marinetti's bezoek aan Rotterdam komt in deze roman aan de orde.¹⁶¹

November 1913 – januari 1914.

Esposizione di Pittura Futurista di "Lacerba" in Galleria Gonnelli in Florence.

Februari tot en met maart 1914.

Esposizione di Pittura Futurista. Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Soffici in Galleria Futurista (- Sprovieri) in Rome¹⁶²

Balla exposeerde hier samen met een aantal Russische kunstenaars.

In februari 2023 heb ik deze galerie bezocht, de eigenaren handelen nog steeds in futuristische kunst, ook uit de jaren voor de Eerste Wereldoorlog. In het bijzonder hebben zij een mooie collectie werken van Giacomo Balla, maar ook andere futuristen.

¹⁵⁹ Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, 115-118.

¹⁶⁰ Louis Couperus *De Gioconda, Futuristen en Vreemdelingen* en *Vreemdelingenhaat*. Eerder verschenen in het dagblad: *Het Vaderland*, 1914/15.

¹⁶¹ Cohen, *Movement, Manifesto, Melee*, 184-85.

¹⁶² Futurism & Co Art Gallery Via Mario de' Fiori, 68 Rome, Italy info@futurismandco.com

April 1914.

Exhibition of Works of the Italian Futurist Painters and Sculptors in de Doré Gallery, 35, New Bond Street, London, W.

Tweede tentoonstelling van futuristische kunst in Londen. Met schilderijen (Soffici en abstracte schilderijen van Balla) en beelden van Boccioni *Woman-Window-Balcony* en Marinetti *Self-Portrait*.

In 1915 vond in de Doré Gallery de eerste expositie plaats van het vorticisme, een Engelse kunstbeweging beïnvloed door het futurisme.

Exhibition of the works of the Italian Futurist Painters and Sculptors. The Doré Gallery, 35, New Bond Street, London, W. April en mei 1914.	
Zes deelnemende schilders: Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla en Ardengo Soffici. Daarna werd Umberto Boccioni nogmaals genoemd, maar nu als beeldhouwer. Dit lijkt de meest omvangrijke tentoonstelling van futuristische kunst gehouden voor de Eerste Wereldoorlog. In de catalogus waren twee manifesten opgenomen, Initial Manifesto of Futurism (<i>Fondation et manifeste du futurisme</i>), ondertekend door F.T. Marinetti. Het manifest The Exhibitors to the Public ondertekend door de vijf kunstenaars, en een toelichting op zijn beeldhouwkunst door Boccioni. Ook is een aankondiging opgenomen van een tweetal lezingen door Marinetti op 28 en 30 april in de Doré Gallery.	
Umberto Boccioni (1882 – 1916)	01. Nude (complementary dynamism of form – colour). 02. Dynamism of a cyclist. (Afbeelding op p. 23) 03. Elasticity (Elasticité) 04. Matter 05. Dynamism of a footballer 06. Attempts to fix human forms in movement. 07. 08. 09. 10. Idem.
	11. Attempts to synthetize single forms of continuity through space. 12. 13. 14.
Carlo D. Carrà (1881 – 1966)	15. Idem. 16. The disintegration of flesh. 17. Centrifugal forces. 18. Abstract perspective of form to a nude figure. 19. The complement of form to a nude figure. 20. Study for the picture « A Woman's shape & scent". 21. Dynamic space of a jockey. 22. Simultaneousness. 23. Plastic transcendencies. (afbeelding op p. 27) 24. Synthesis of a Music Hall. 25. Form of a dancer in circular movement. 26. Force centres of a boxer. 27. Dynamism of a boxer. 28. Architectural construction of a woman on the beach. 29. A Woman's shape and scents.

	30. Woman – house – bottle, as a spherical expansion in space.
Luigi Russolo (1885 – 1947)	31. Dynamism of a motor. (afbeelding op p. 28)
	32. Dynamic volumes.
	33. Plastic summary of a woman's movement.
	34. My Dynamic self.
	35. Dynamic expansions (house – lights)
Giacomo Balla (1871 – 1958)	36. Dynamic decomposition of a motor in rapid movement.
	37. Dynamism of dispersion
	38. Dynamic expansion – speed.
	39. Luminous successions – displacements.
	40. Dynamism of plasticity – noises – speed.
	41. Density of air – dynamism of helix.
	42. Dynamism of plastic lights.
	43. Walking lines – dynamic successions
	44. Dynamism of light.
	45. Dynamic rhythm.
	Opgenomen als afbeelding Abstract Dynamism, wellicht is dit een van boven genoemde kunstwerken.
Gino Severini (1883 – 1966)	46. Light – speed – noise, in simultaneous interpenetration.
	47. Forms and colour-tone in the Argentine Tango.
	48. Sea - Dancer.
	49. Spherical expansion of light (centripetal).
	49a. Spherical expansion of light (centrifugal).
	50. Dynamic decomposition of the portrait of the poet Marinetti.
	51. Dynamism of the 14 th of July. (afbeelding op p. 32)
	52. Light – speed – noise. (Sketch)
	53. Forms and colour-tone in the Argentine Tango. (1 st sketch)
	54. Forms and colour-tone in the Double Boston. (2 nd sketch)
	55. Sea - Dancer. (Study)
	56. Dynamic continuity of a tram in rapid movement.
	57. Sea - Dancer. (Study)
	58. Sea - Dancer. (Study)
Ardengo Soffici (1879 – 1964)	59. Simultaneous dynamism of an Apaches Ball. (afbeelding p. 35)
	60. Masses and planes of a landscape (design).
	61. Typographical simultacousness.
	62. Simultacousness I woman – chariot - street.
	63. Complementaryism pictorial (tray of fruit).
	64. Interpenetration of plastic planes (tray of fruit, bottle, cup).
	65. Still Life (glass and cup).
	66. Decomposition of a woman's face (plastic theorem).
	67. Still Life (inkstand).
	68. Still Life (bottle and candlestick).
	69. Hellebore flowers (study).
	70. Lines and volumes of a face, 1913.

	71. Lines and volumes of a street, 1913.
	72. Pictorial Synthesis of the town of Prato.
	73. Decomposition of a bottle and sugar vasin.
Umberto Boccioni (1882 – 1916)	Sculpture :
	74. Muscles in quick motion.
	75. Development of a bottle in space (still life). (afbeelding p.24)
	76. Single forms of continuity through space.
	77. Fusion of a head and casement window.
F.T. Marinetti (1876 – 1944) dichter.	78. Portrait of Marinetti by himself (dynamic combination of objects).
F.T. Marinetti en Francesco Cangiullo (1884–1977) dichters.	79. Mademoiselle Flicflic Chapchap (dynamic combination of objects).

14 Mei tot 10 juni 1914.

Prima Esposizione di pittura futurista in de Galleria Permanente Futurista in Napels.

Augustus tot oktober 1914.

Der Sturm *Die Futuristen* (Achtundzwanzigste Ausstellung) en
Der Sturm Neunundzwanzigste Ausstellung in galerie Der Sturm in Berlijn.

In februari 2023 was in *Palazzo Merulana* (collectie: Roman school and the Italian twentieth century) een interessante tentoonstelling van Fabrizio Spadini (Milaan 1975) met tal van (postmoderne) citaten uit de moderne Italiaanse kunst o.a. Giacomo Balla en Giorgio de Chirico. (29 januari – 5 maart 2023 *Tempi d’Acciaio dal potenziale al crossover.*)

9.2. Weekblad De Kunst 1912 en 1913.

De jaargangen 1912 en 1913 van *De Kunst, een algemeen geïllustreerd en artistiek weekblad*, geven een beeld van het culturele leven in Nederland in die periode. In *De Kunst* werd gepubliceerd over een breed scala aan onderwerpen zoals toneel, muziek beeldende kunst, letterkunde, bouwkunde, kunstnijverheid, tentoonstellingen, mode, sport enz. Naast hoofdredacteur N.H. Wolf telde het blad een groot aantal vaste medewerkers waaronder ook kunstenaar Leo Gestel, reden te meer om aan te nemen dat Gestel goed op de hoogte was van de introductie van de futuristische kunst in Nederland.

De Kunst van 10 augustus 1912 nr. 237 (afbeelding60) opende met een bespreking van de eerste Nederlandse tentoonstelling van futuristische kunst in Den Haag, een bespreking van 9 pagina's met 8 illustraties, inclusief een portret van Herwarth Walden *Naar eene teekening van den Duitschen futurist Oskar Kokoschka* (afbeelding61). Hoofdredacteur Wolf begon zijn recensie met een lang citaat uit *Der Sturm* van maart 1912, waarin de deelnemende kunstenaars Boccioni, Carrà, Russolo en Severini werden voorgesteld en hun opvattingen over beeldende kunst werden toegelicht. Wolf noemde en citeerde herhaaldelijk uit de catalogus "die van een verklarende toelichting is voorzien". Tot nu toe is een Nederlandse catalogus van deze tentoonstelling nooit teruggevonden, dus moeten we aannemen dat Wolf hier citeerde uit de Berlijnse catalogus. Walden achtte Boccioni de belangrijkste futurist, dit lichtte hij toe aan de hand van het schilderij "Het leven van de straat dringt het huis binnen" *La strada entra nella casa* (1911) afbeelding B01. De toeschouwer staat hier midden in de voorstelling en de dingen dringen door in ons en wij in de dingen. Zelf achtte Wolf Severini de belangrijkste futuristische kunstenaar, want het meest kubistisch, hij roemde de schilderijen *La danse du pan-pan au "Monico"* (1909) afbeelding B20 en *Le chat noir* (1910–1911) afbeelding B21. Wolf eindigde zijn recensie met een positief oordeel over de nieuwe futuristische kunst. In het volgende nummer van *De Kunst* is ook een Nederlandse vertaling van "Het Manifest der Futuristen" *Fondation et manifeste du futurisme* uit 1909 opgenomen, echter zonder commentaar. Wel noemde Wolf de stormloop "van Haags en internationaal publiek" op de tentoonstelling in Den Haag.

Vanaf dat moment trad een pr-campagne naar moderne snit in werking, waarbij een hype werd gecreëerd rond deze tentoonstelling om maar zoveel mogelijk publiciteit en bezoek te genereren. Waarbij Wolf zichzelf en *De Kunst* tot spreekbuis maakte.

Op 24 augustus (*De Kunst* 239) was er opnieuw aandacht voor deze, inmiddels verlengde) tentoonstelling. Hier kondigde Wolf ook aan dat de futuristen onder auspiciën van *De Kunst* van 30 augustus tot 15 september bij kunstzaal De Roos in Amsterdam te zien zouden zijn. In hetzelfde nummer van *De Kunst* stond een Nederlandse vertaling van het "Manifest der Futuristische Vrouw" *Manifesto of Futurist Women* van Valentine de Saint-Point (1875 – 1953) afgedrukt.

Op 30 augustus (*De Kunst* 240), Wolf sprak inmiddels over "onze" tentoonstelling, is ook de Duitstalige tekst van Alfred Döblins artikel over het futurisme opgenomen. Overigens is dit artikel volledig geïllustreerd door de Duitse kunstenaars Heckel, Kirchner, Pechstein en met een *futuristische* tekening van Oskar Kokoschka. In dat nummer was ook het Franstalige *Supplément au Manifeste Technique de la Littérature Futuriste* opgenomen.

Op 7 september (*De Kunst* 241) stond Wolf opnieuw stil bij deze tentoonstelling en werd ook een samenvatting gegeven van commentaren in de pers.

Op 14 september (*De Kunst* 242) is deze tentoonstelling inmiddels verlengd tot 22 september. Op 18 september gaf Walden opnieuw een toelichtende lezing bij de tentoonstelling.

Op 21 september (*De Kunst* 243) werd aangekondigd dat deze tentoonstelling van 24 september tot 6 oktober nog te zien zou zijn bij Kunstzaal Oldenzeel in Rotterdam. Hierbij werd ook gemeld dat de Rotterdamse Kunstkring al eerder gepoogd had deze tentoonstelling naar Rotterdam te halen. Een rivaliteit die een half jaar later nogmaals zou opspelen.

Op 28 september (*De Kunst* 244) was er opnieuw aandacht voor de Rotterdamse tentoonstelling, inclusief een overzicht van "commentaren uit de pers".

Op 5 oktober (*De Kunst* 245) was er naast een groot artikel over Frits Mondriaan opnieuw aandacht voor de futuristen met een overzicht van “commentaren uit de pers”.

Op 12 oktober (*De Kunst* 246) was er aandacht voor de tentoonstelling van de Amsterdamse Moderne Kunstkring van dat jaar. Op deze tentoonstelling geen aandacht voor het futurisme, dat organisator Conrad Kickert maar “een Italiaanse rooversbende” vond. Wel was er veel aandacht voor Henri Le Fauconnier, met 33 werken vertegenwoordigd op deze tentoonstelling, en diens kunstopvattingen. Ook zag Wolf hier dat Mondriaan het verst gaat in zijn abstrahering van de werkelijkheid in het schilderij *Bloeiende appelboom* (1912) afbeelding047.

Op 19 en 26 oktober (*De Kunst* 247 en 248) waren vervolg recensies opgenomen van de tentoonstelling van de Moderne Kunstkring.

Op 9 november (*De Kunst* 250) werd de grote Kandinsky “een Duitse expressionist” tentoonstelling besproken.

Zo waren in drie maanden tijd de belangrijkste moderne kunststromingen van dat moment, het futurisme, kubisme en expressionisme, in Nederland te zien en werden die uitgebreid in *De Kunst* besproken. Hierbij ging de meeste belangstelling uit naar het futurisme. Daarna is er tot mei 1913 geen aandacht voor het futurisme in *De Kunst*. Wel voor exposities van onder meer Leo Gestel, Jan Sluijters, Mommie Schwarz en Else Berg.

Op 31 mei 1913 (*De Kunst* 279) werd de expositie van futuristische kunst bij de Rotterdamse Kunstkring, georganiseerd door Marinetti, besproken. In de bespreking proeven we iets van de rivaliteit tussen de galeries. De Rotterdamse Kunstkring, een jaar eerder nog gepasseerd had nu het alleenvertoningsrecht bedongen. Dit was voor Wolf onbegrijpelijk, evenals het feit dat hij geen foto's mocht publiceren. Ook lezen we iets over de rivaliteit tussen Walden en Marinetti. Laatstgenoemde wilde niets te maken hebben met de reizende Borchardt-collectie. Het lijkt er inderdaad op dat deze exposities door Walden en Wolf georganiseerd zijn buiten medeweten van de futuristen. Ook inhoudelijk is de toon van Wolfs bespreking veranderd. De nieuwe kunst, die hij een half jaar eerder nog roemde vond hij in 1913 ook vaak “onbegrijpelijk” (Boccioni, Carrà en Soffici). Van Russolo besprak Wolf het schilderij “Dynamisme musical” *Music* (1911) afbeelding R24, dat hij met de uitdrukking van beweging, geluidsgolven en ‘onbegrensde’ lichamen een sterk futuristisch schilderij vond. Het werk van Balla is dan voor het eerst in Nederland te zien. Ook hier waardeerde Wolf de weergave van beweging in “Les rythmes de l'archet”. Het is niet helemaal duidelijk is om welk schilderij het hier gaat. Misschien betreft het *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) afbeelding65 of *Volo di rondini* (1913) afbeelding 66. Ook met het nieuwe werk van Severini had Wolf moeite, wel noemde hij hier de beginnende collagetechniek. Wolf sloot af met de opmerking dat deze tweede tentoonstelling natuurlijk (*sic*) niet de belangstelling had van de eerste uit 1912. Daarna volgde nog de Franstalige tekst van het manifest *Les Exposants aux Public*. Over de lezingen van Marinetti in Rotterdam en Delft vinden we in *De Kunst* niets terug. Zoals Ton van Kalmthout al aangaf verdween de belangstelling voor de futuristische kunst in Nederland na deze tentoonstelling snel.¹⁶³

De vele positieve reacties van Wolf over de futuristische kunst rond de eerste exposities in 1912 in *De Kunst* lijken niet geheel los te staan van zijn eigen betrokkenheid bij de organisatie ervan. Zijn veel gematigder reactie op de tweede expositie in 1913, een half jaar later, bevestigt dit beeld.

¹⁶³ Kalmthout en Marinetti, ‘Batailles et idées futuristes’, 139-61.

9.3. Overzicht van gebruikte literatuur

Futurisme algemeen:

- Greene, V. (redactie) *Italian Futurism, 1909-1944: Reconstructing the universe*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Guggenheim Museum New York, 21 februari – 1 september 2014.
- Ottinger, Didier. (redactie) *Futurism*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Centre Pompidou Parijs 15 oktober 2008 – 16 januari 2009, Scuderie del Quirinale Rome 20 februari – 24 mei 2009, Tate Modern Londen 12 juni – 20 september 2009.
- Odding, Arnoud. (redactie) *Marinetti en het Futurisme; Manifest voor een nieuwe wereld*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksmuseum Twenthe, 25 september 2022 - 19 februari 2023.
- Hultén, Pontus. *Futurismo & futurismi*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Palazzo Grassi Venetië 4 mei – 12 oktober 1986. Milano: Bompiani, 1986.
- Benzi, Fabio en Renske Cohen Tervaert. *Het futurisme & Europa: de esthetiek van een nieuwe wereld*. Gent: Uitgeverij Tijdsbeeld, 2023.
- Black, Jonathan. *Blasting the Future: Vorticism in Britain 1910-20*. London: Philip Wilson, 2004.
- Barr, Alfred en James Thrall Soby. *Twentieth-Century Italian Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1949.
- Buelens, Geert. Harald Arno Hendrix, en Michelangela Monica Jansen. *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*. Lanham: Lexington Books, 2012.
- Carandente, Giovanni. *Gino Severini*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Museum Boijmans-van Beuningen 28 juni - 1 september 1963.
- Fraquelli, Simonetta, en Christopher Green. *Gino Severini: From Futurism to Classicism*. London: Hayward Gallery, 1999.
- Cohen, Milton A. *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group 1910 - 1914*. Lanham, Maryland: Lexington, 2004.
- Crispolti, Enrico. *Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*. Roma: De Luca, 2010.
- Drijkoningen, F. en J. Fontijn. *Historische avantgarde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1991.

Futuristische invloeden in de Nederlandse kunst:

- *Les peintres et les sculptures futuristes italiens*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in de Rotterdamse Kunstkring, 18 mei tot 15 juni 1913.
- Visser, Joh. *Gedenkboek MDCCCXCIII-MCMXIII*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse, 1913.
- Walden, Herwarth. *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. Berlijn: Der Sturm, 1924.
- Kalmthout, Ton van. "Futurism in the Netherlands 1909–1940." *International Yearbook of Futurism Studies Volume 4* 2014 165 - 201 De Gruyter 2014.
- Kalmthout, Ton van. "Batailles et idées futuristes: 17 Letters from F. T. Marinetti, 1912-13." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art Volume 21* 1992 139-161 Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties 1992.
- Loosjes-Terpstra, Aleid B. *Moderne kunst in Nederland 1900-1914* Utrecht: Veen-Reflex 1987 (1959).
- Imanse, Geurt. *Van Gogh tot Cobra*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff 1981.
- Adrichem, Jan van. *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910 – 2000 (Picasso als pars pro toto)* Amsterdam: Prometheus 2001.
- Bavelaar, Hestia. *Kroniek van Kunst en Cultuur: geschiedenis van een tijdschrift 1935-1965*. Leiden: Primavera Pers, 1998.
- Vries, Jan de. en Marijke de Groot *Van sintels vuurwerk maken: kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925*. Rotterdam: nai010 uitgevers, 2015.
- Würzner, Hans, en Lieneke Hoeksma. *Aspecten van het interbellum: beeldende kunst, film, fotografie, cultuurfilosofie en literatuur in de periode tussen de twee wereldoorlogen*. Leids kunsthistorisch jaarboek (1988). 's-Gravenhage: SDU, 1990.

Literatuur over Nederlandse kunstenaars in wiens oeuvre sprake is van futuristische invloeden:

- Jager, Marja. (redactie) *Leo Gestel 1881 – 1941*. Bussum: Uitgeverij Thoth 2015.
- Roodenburg, Caroline. *Leo Gestel op Mallorca*. Zwolle Waanders Uitgevers 2022.
- Trappeniers, Maureen. en Ester Wouthuysen (redactie) *Leo Gestel als modernist*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Frans Hals Museum 4 juni – 31 juli 1983 en in het Noordbrabants Museum 20 augustus – 16 oktober 1983.
- Lienden, Anne van, Jan Rudolph de Lorm, Caroline Roodenburg-Schadd, Marja Jager, en Karlien Metz. *Leo Gestel 1881-1941*. Bussum: Thoth, 2015.
- Hoogendonk, Mabel. *Else Berg (1877-1942): schilderijen, aquarellen en tekeningen*. Amsterdam: Uitgeverij Thoth 1989. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Frans Hals Museum 9 december 1989 – 28 januari 1990.

- Horn, Linda, en Peter de (Pieter) Ruiters. *Else Berg en Mommie Schwarz: kunstenaarspaar in Amsterdam, 1910-1942*. Wezep: Uitgeverij de Kunst, 2012.
- Huussen, A.H. en J.F.A. van Paaschen-Louwerse. *Jacoba van Heemskerck van Beest, 1876-1923: schilderes uit roeping*. Zwolle: Waanders, 2005.
- Bakker, Noortje, en Maureen Trappeniers. *Jan Sluijters, 1881-1957* Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 6 juni-26 juli 1981 en het Frans Hals museum, Haarlem, 15 augustus-27 september 1981.
- Janssen, Hans. *Piet Mondriaan: Een nieuwe kunst voor een ongekend leven*. Amsterdam: Hollands Diep 2016.
- Blotkamp, Carel. *Mondriaan: destructie als kunst*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1994.
- Blotkamp, Carel. *De beginjaren van De Stijl: 1917-1922*. Utrecht: Reflex, 1982.
- Bois, Yve-Alain. Hans Janssen, en Angelica Zander Rudenstine. *Piet Mondriaan: 1872-1944*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1994.
- Jaffé, H.L.C. *Theo van Doesburg*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1983.
- Jaffé, H.L.C. *De Stijl 1917 – 1931*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1982.
- Jaffé, H.L.C. *Gezicht op de Bergensche School 1910-1935*. Bergen: Noord-Hollands Kunstcentrum Bergen, 1967.
- Faassen, S A J van. en Hans Renders. *Ik sta helemaal alleen: Theo van Doesburg 1883-1931*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2022.
- Bendien, J. *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse, 1935.
- Boyens, Piet. José Boyens en Judi Kluvers. *Expressionisme in Nederland: 1910-1930*. Zwolle: Waanders, 1994.
- Vries, Jan de, Marijke de Groot, Jonneke Jobse, en Peter de Ruiters. *Van sintels vuurwerk maken: kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925*. Kunstkritiek in Nederland 1885-2015 5. Rotterdam: nai010, 2015.
- Brinkman, Els. *De Branding, 1917-1926*. Rotterdam: Stichting Kunstpublicaties, 1991.
- Burkom, Frans van, en Hans Mulder. *Erich Wichman 1890-1929: tussen idealisme en rancune*. Utrecht: Centraal Museum, 1983.

9.4. Overzicht van gebruikte afbeeldingen



Afbeelding01. Umberto Boccioni *La città che sale* (De rijzende stad/ The city rises) 1910 – 1911. Olieverf op doek, 199 x 301 The museum of Modern Art New York, objectnummer 507.1951.

De aantrekkingskracht van de stad, in een stijl die nog sporen vertoonde van het divisionisme en het symbolisme maar op geen enkele manier schatplichtig is aan het kubisme.¹⁶⁴



Afbeelding02. Henri Le Fauconnier (1881 – 1946) *Le Chasseur* (*The Huntsman*) *De Jager* (ca. 1912) olieverf op doek 203 x 166 collectie Kunstmuseum Den Haag objectnummer 0332115.

Was in Nederland onder meer te zien op de derde tentoonstelling van de Moderne Kunstkring van 7 november tot 8 december 1913 in Amsterdam.

¹⁶⁴ Benzi en Cohen Tervaert, *Het futurisme & Europa*, 81.



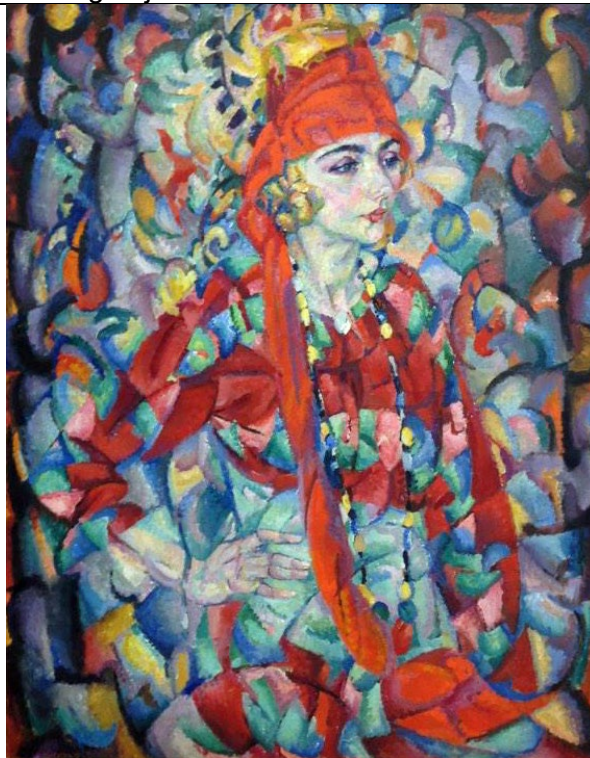
Afbeelding03. Henri Le Fauconnier (1881 – 1946) *Les Montagnards attaqués par des ours* (*Mountaineers Attacked by Bears*) *De Bergbewoners* (1912) olieverf op doek 241 x 307 collectie Rhode Island School of Design Museum objectnummer 1995.043.



Afbeelding04. Leo Gestel *Interieur* 1912 olieverf op doek 90 x 74 Singer Laren objectnummer 18-11-1.



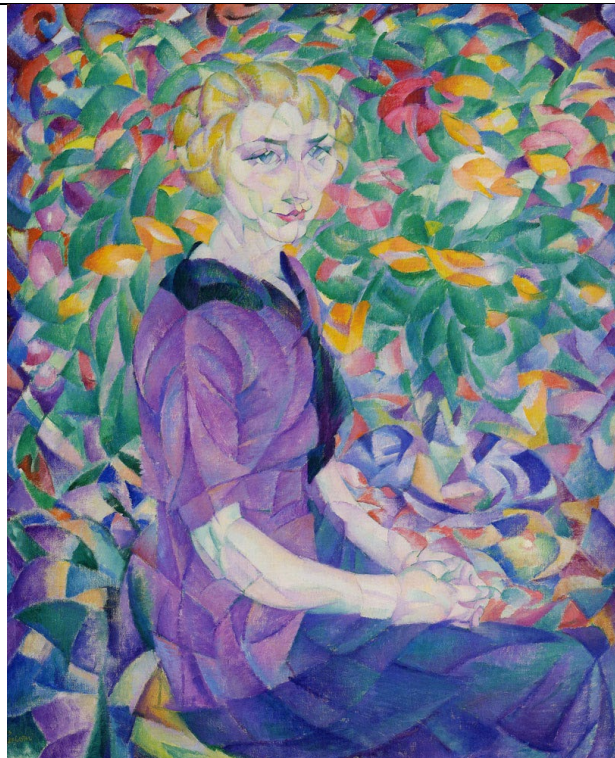
Afbeelding04. Leo Gestel (1881-1941) *Bloemstuk met papavers* (1912) olieverf op doek 90 x 74 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 0331970.



Afbeelding05. Leo Gestel *Meisje in Syrisch kostuum* (1912) olieverf op doek 114 x 88 particuliere collectie.



Afbeelding07. Leo Gestel (1881-1941) *Bloemen* 1913 Olieverf op doek 37 x 45 Kröller-Müller Museum objectnummer KM 110.890.



Afbeelding08. Leo Gestel (1881-1941) *Vrouw tussen bloemen* (1913) olieverf op doek 115 x 100 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 0333481.



Afbeelding09. Leo Gestel *Kubistische vrouwenfiguur (Staande vrouw)* (1913) olieverf op doek 187 x 100.5 collectie Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer A 9659.



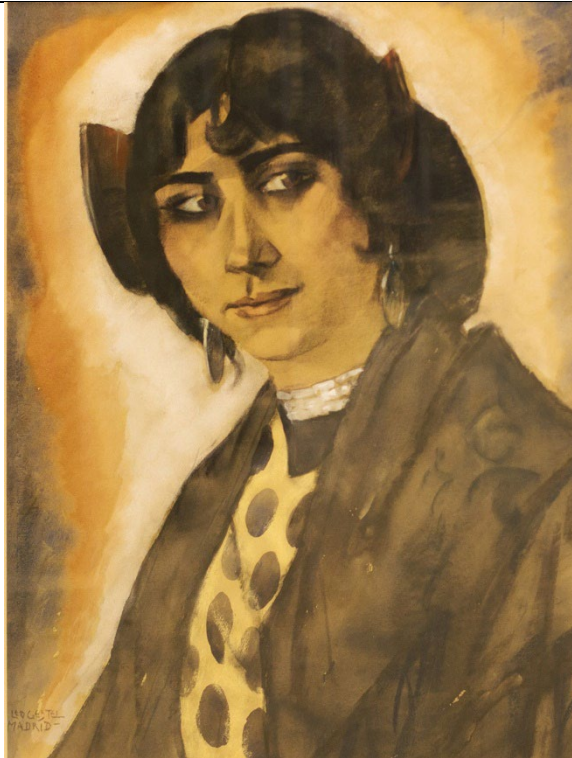
Afbeelding10. Robert Delaunay (1885 - 1941) *La Ville de Paris* (1910 – 1912) olieverf op doek 267 x 406 collectie Centre Pompidou objectnummer AM 2493 P.



Afbeelding11. Gino Severini (1883-1966) *Blauwe danseres*, ontwerp 1912, uitvoering circa 1951, gouache op papier, afmetingen 91 x 70 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 1000019.



Afbeelding12. Leo Gestel *Dame met grote hoed in prieel* (1913) olieverf op doek 98 x 88 Frans Hals Museum objectnummer msch 64-91.



Afbeelding13. Leo Gestel (1881-1941) *Spaanse dame Madrid* (1914) Plakkaatverf, houtskool en krijt op papier 61 x 47 Museum Kranenburgh objectnummer 01002



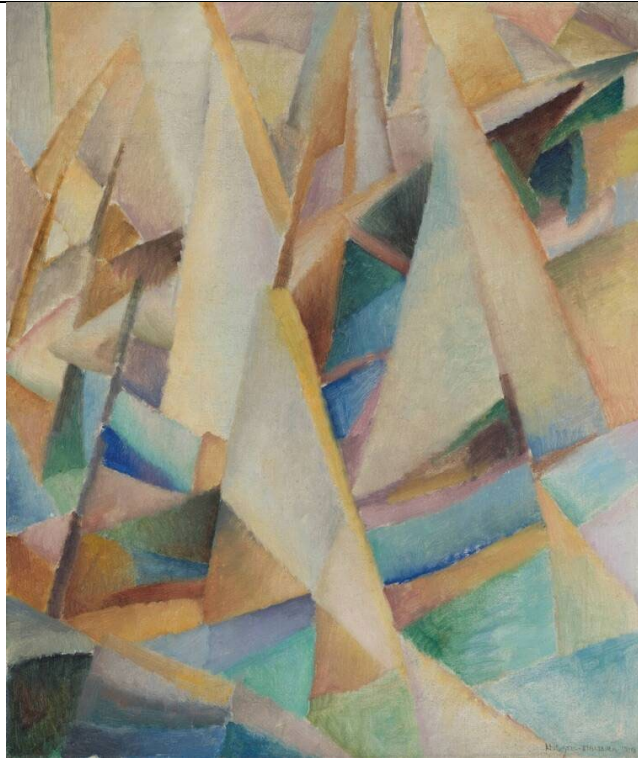
Afbeelding14. Leo Gestel *Boomgaard* (1913) Olieverf op doek 74 x 90 collectie Museum Boijmans Van Beuningen BRL 97-09 (MK).



Afbeelding15. Leo Gestel *Septemberdag* (1913) olieverf op doek 94 x 104 Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer A 9148.



Afbeelding16. Leo Gestel *De haven van Mallorca* (1914) olieverf op doek 68 x 54 Frans Hals Museum objectnummer msch 64-53.



Afbeelding17. Leo Gestel (1881-1941) *Zeilen in de haven van Palma* (1914) Olieverf op doek 73 × 62 Kröller-Müller Museum KM 107.060.



Afbeelding18. Leo Gestel *Avond op Mallorca* (1914) Olieverf op doek 42 x 58 Museum Boijmans Van Beuningen objectnummer 3494 (MK).



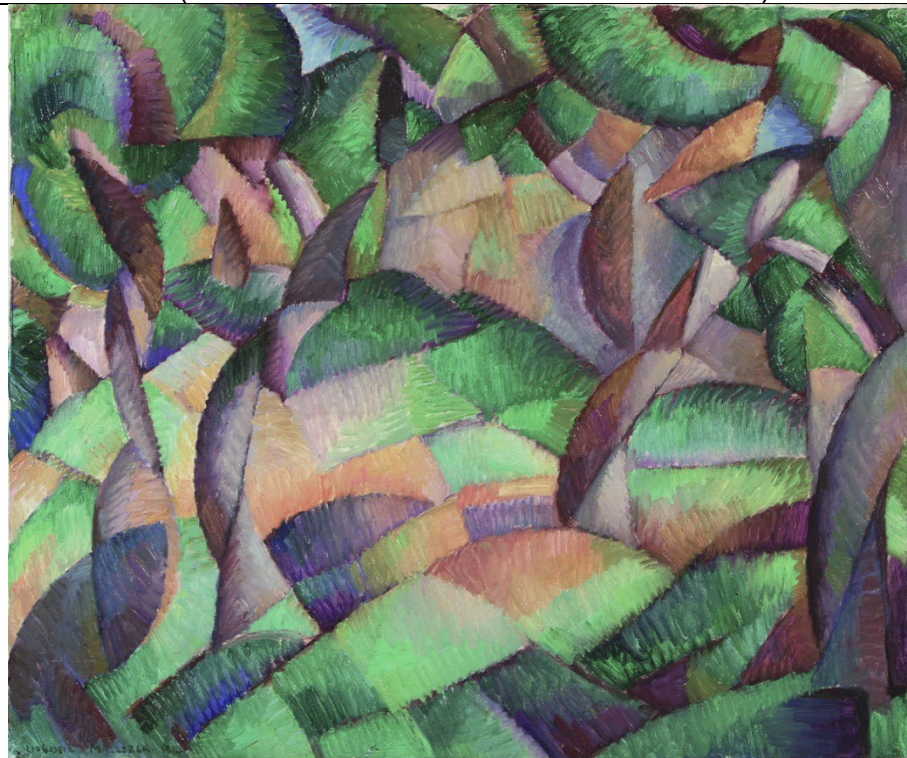
Afbeelding19. Leo Gestel *Uitzicht op de baai van Mallorca* (1914) Olieverf op doek 74 x 91 particuliere collectie.



Afbeelding20. Leo Gestel *Mallorca Terreno* (1914) olieverf op doek 58 x 77 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 0333479.



Afbeelding21. Leo Gestel *Landschap met bomen (Mallorca)* (1914) olieverf op doek 60 x 71 particuliere collectie (voorheen collectie P. Boendermaker nr. 375).



Afbeelding22. Leo Gestel *Olijfgaard (Mallorca)* (1914) Olieverf op doek, 62 x 75 verblijfplaats onbekend Veiling Christie's Amsterdam 12 juni 2001 lot 194 (voorheen collectie Boendermaker. Nr. 377).



Afbeelding23. Leo Gestel *Mallorca* (1914) olieverf op doek 71 x 98 Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer A 4521.



Afbeelding24. Paul Cézanne *La Montagne Sainte-Victoire* (ca.1888) olieverf op doek 72 x 83 collectie Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer A 2217.



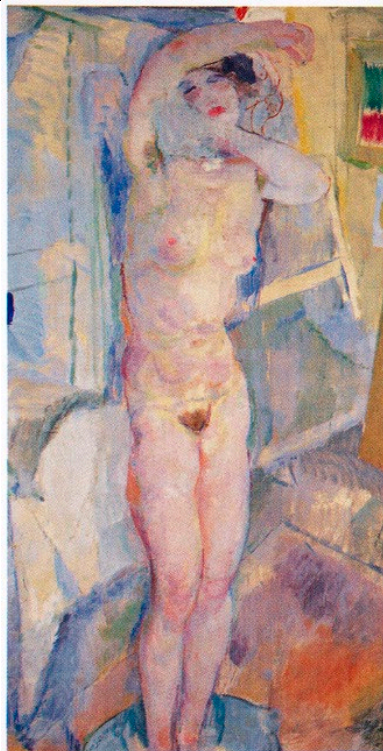
Afbeelding25. Leo Gestel *Stilleven met pioenrozen* (1913) olieverf op doek 100 x 90 particuliere collectie.



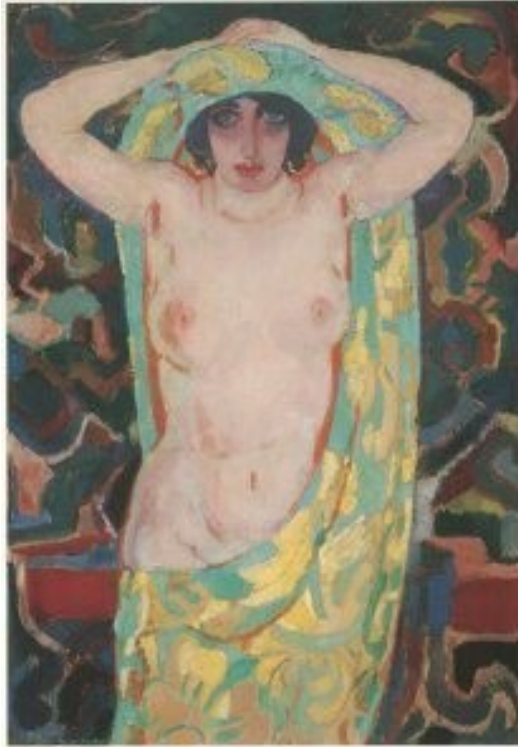
Afbeelding26. Jan Sluijters *Interieur* (1913) olieverf op doek 186 x 181 collectie Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer B 1849.



Afbeelding27. Jan Sluijters *Portret van een dame in rijkostuum* (1914) olieverf op doek 203 x 177 Instituut Collectie Nederland objectnummer AA 2083 in bruikleen bij het Noordbrabants Museum.



Afbeelding28. Jan Sluijters *Staande vrouw in het bad* (1913) olieverf op doek 170 x 91 Stedelijk Museum Amsterdam, objectnummer B 2183.



Afbeelding29. Jan Sluijters *Halfnaakt (vrouw van de schilder)* (ca. 1912) olieverf op doek 127 × 95 Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede objectnummer 0822.



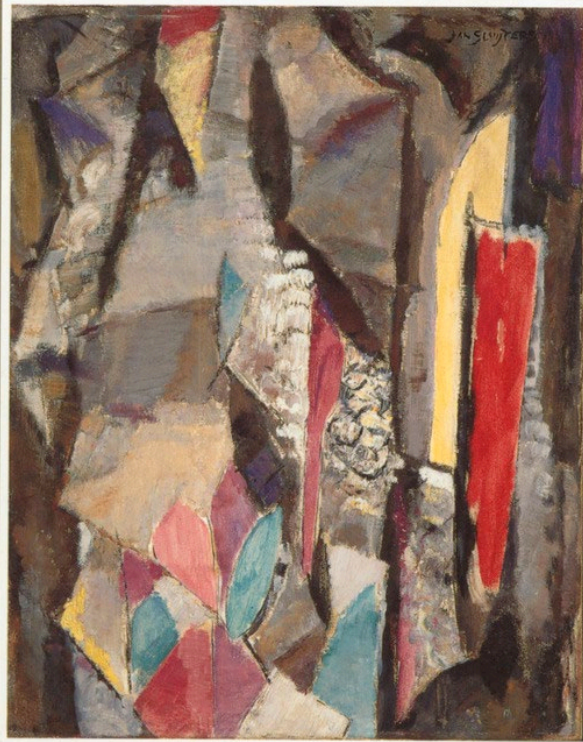
Afbeelding30. Jan Sluijters *Portret van mejuffrouw H. van Santen* (1913) olieverf op doek 130 x 98 collectie Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer A 5103.



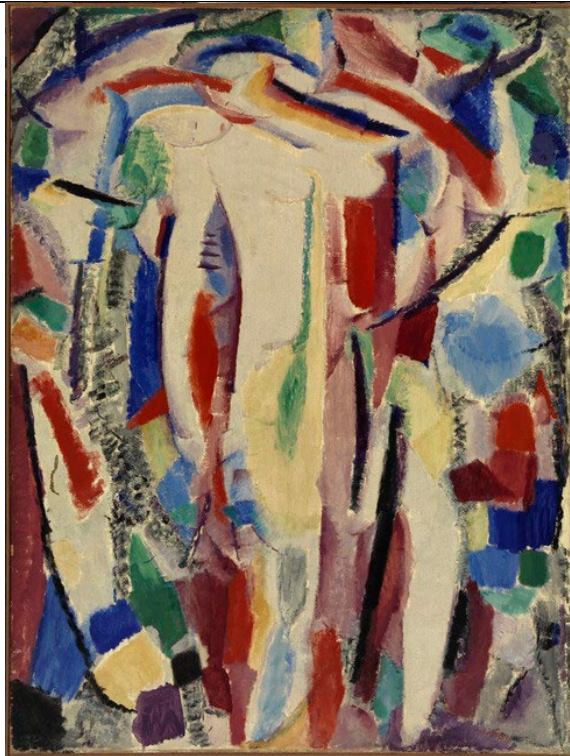
Afbeelding31. Jan Sluijters *Amstelveenseweg* (1915) olieverf op doek 122 x 152 collectie Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer B 2151 in bruikleen van Rob Sluijters.



Afbeelding32. Jan Sluijters *Largo* ca. (1914) olieverf op doek 51.5 x 35.5 cm Stedelijk Museum Amsterdam, objectnummer A 6073.



Afbeelding33. Jan Sluijters *Largo II* (1914) olieverf op doek 65 x 51 cm Singer Laren
objectnummer 93-1-1.



Afbeelding34. Jan Sluijters *Adam en Eva* (1913) olieverf op doek 126 x 96 Singer Laren,
bruikleen uit particulier bezit, objectnummer 09-5-1.



Afbeelding35. Jan Sluijters *Het ontwaken* (1913) olieverf op doek 84 x 106 Singer Museum Laren objectnummer 19-8-69.



Afbeelding36. Else Berg *Landschap te Mallorca* (1914) olieverf op doek 40 x 50 Centraal Museum Utrecht objectnummer 22136.



Afbeelding37. Else Berg *Mallorca* (1914) Olieverf op doek 38 x 45 particuliere collectie.



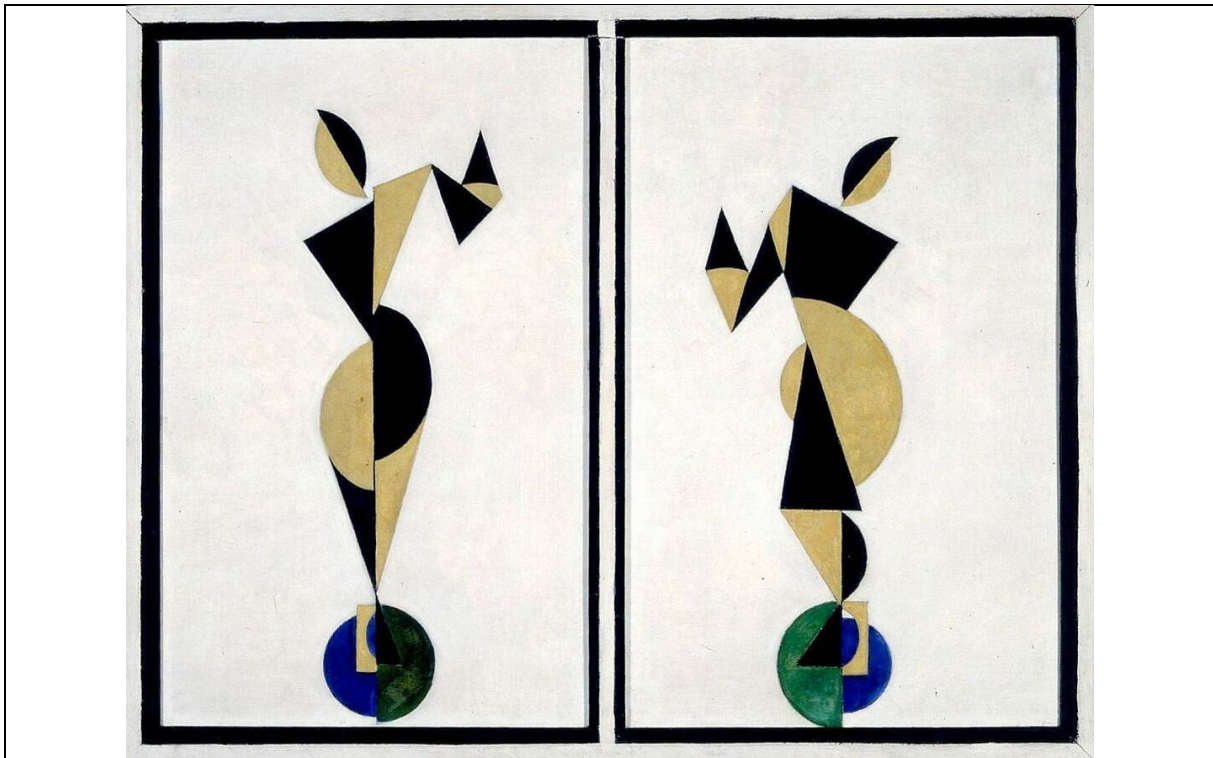
Afbeelding38. Else Berg *Spaans danshuis* (1914) Olieverf op doek 74.5 x 87 particuliere collectie.



Afbeelding39. Else Berg *Spaanse dame met waaier* (1914) olieverf op doek 99 x 88
particuliere collectie.



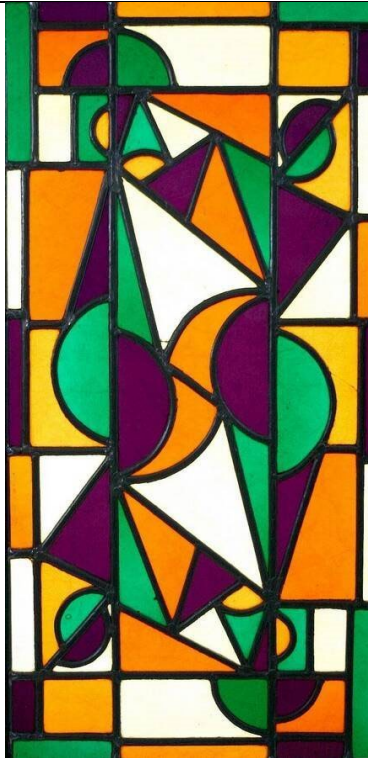
Afbeelding40. Theo van Doesburg *Meisje met ranonkels* (1914) olieverf op doek 80 x 80
Centraal Museum Utrecht objectnummer 27771.



Afbeelding41. Theo van Doesburg *Danseressen* (1916) Caseïne en/of olieverf op cementplaat tweeluik: 48 x 62 Kröller-Müller Museum objectnummer KM 100.364.



Afbeelding42. Theo van Doesburg *Dans I* (1917) Glas-in-lood 57 x 37 Kröller-Müller Museum objectnummer KM 127.528.

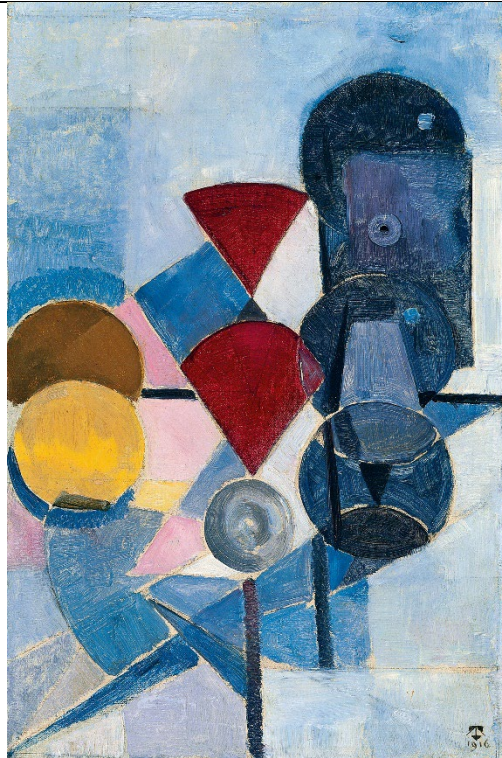


Afbeelding43. Theo van Doesburg *Dans II* (1917) Glas-in-lood 50 x 25 Kröller-Müller Museum objectnummer KM 124.069.

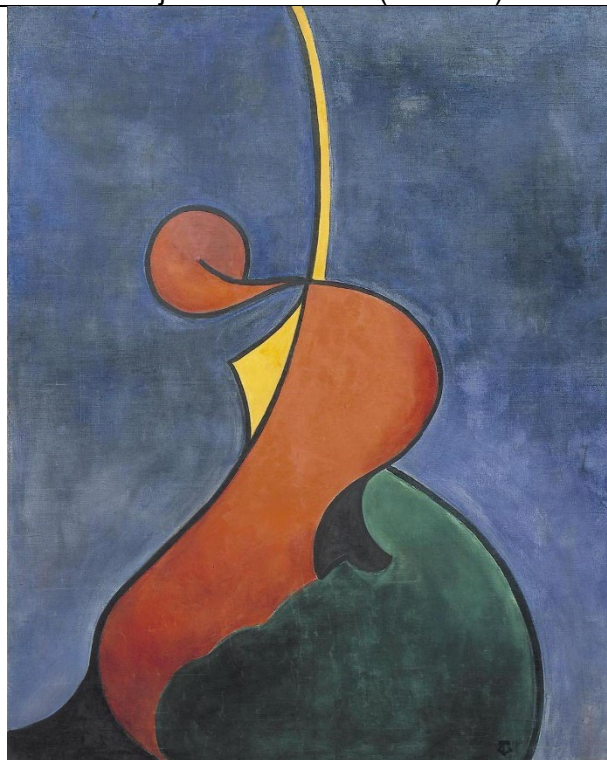


Anoniem *Krishna met fluit* (Krsna Venugopala) Brons Verblijfplaats onbekend.

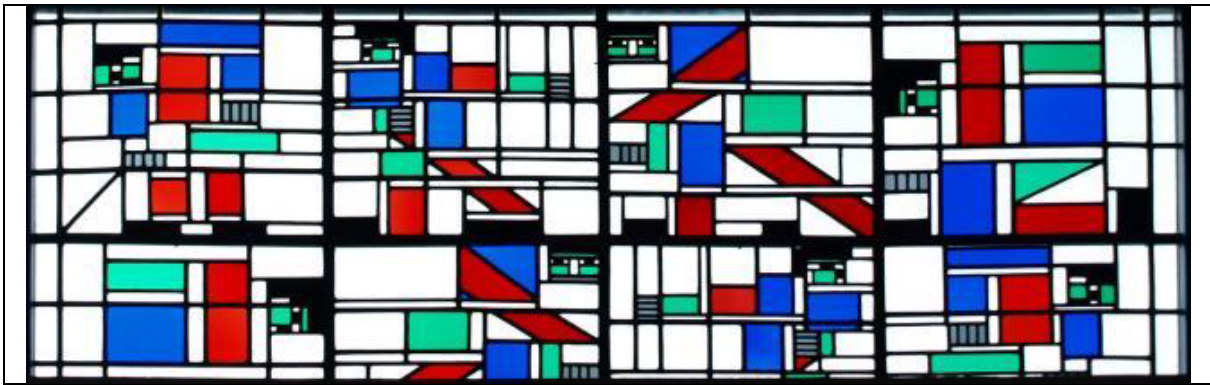
Dans I en II zijn gebaseerd op een geabstraheerd motief van een Indiaas beeldje van een fluit spelende Krishna. Van Doesburg laat het beeldje van twee kanten zien, van voren (*Dans I*) en van achteren (*Dans II*). Dit motief paste hij ook toe in een tweeluik op asbestcement uit 1916 getiteld *Danseressen*.



Afbeelding44. Theo van Doesburg *Compositie II (stilleven)* (1916) olieverf op doek 45 x 32
Thyssen-Bornemisza Museum objectnummer 526 (1978.64).



Afbeelding45. Theo van Doesburg *Mouvement héroïque* (1916) olieverf op doek 136 x 110
Centraal Museum Utrecht objectnummer 25282.



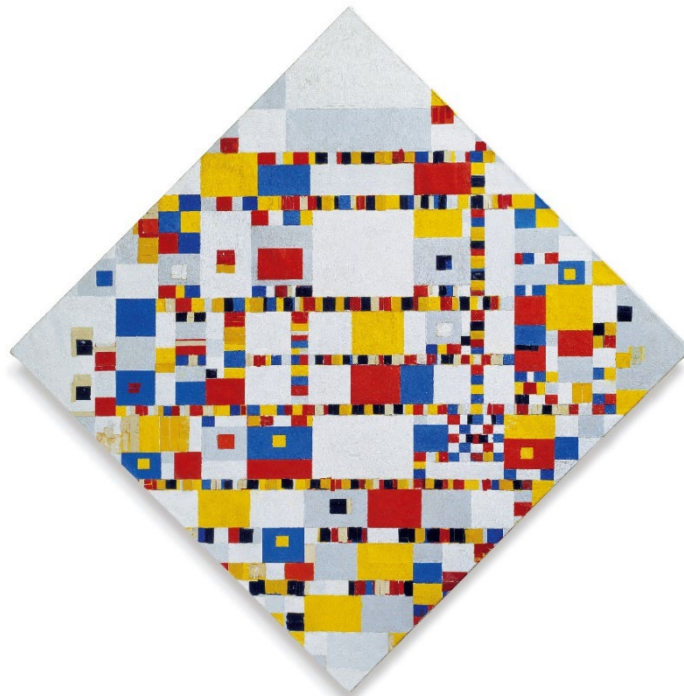
Afbeelding46. Theo van Doesburg *Kleine Pastorale* (1922) glas-in-loodraam 93 x 183 de ramen zijn nog in situ: Torenstraat 12-14, Drachten bedrijfscollectie.



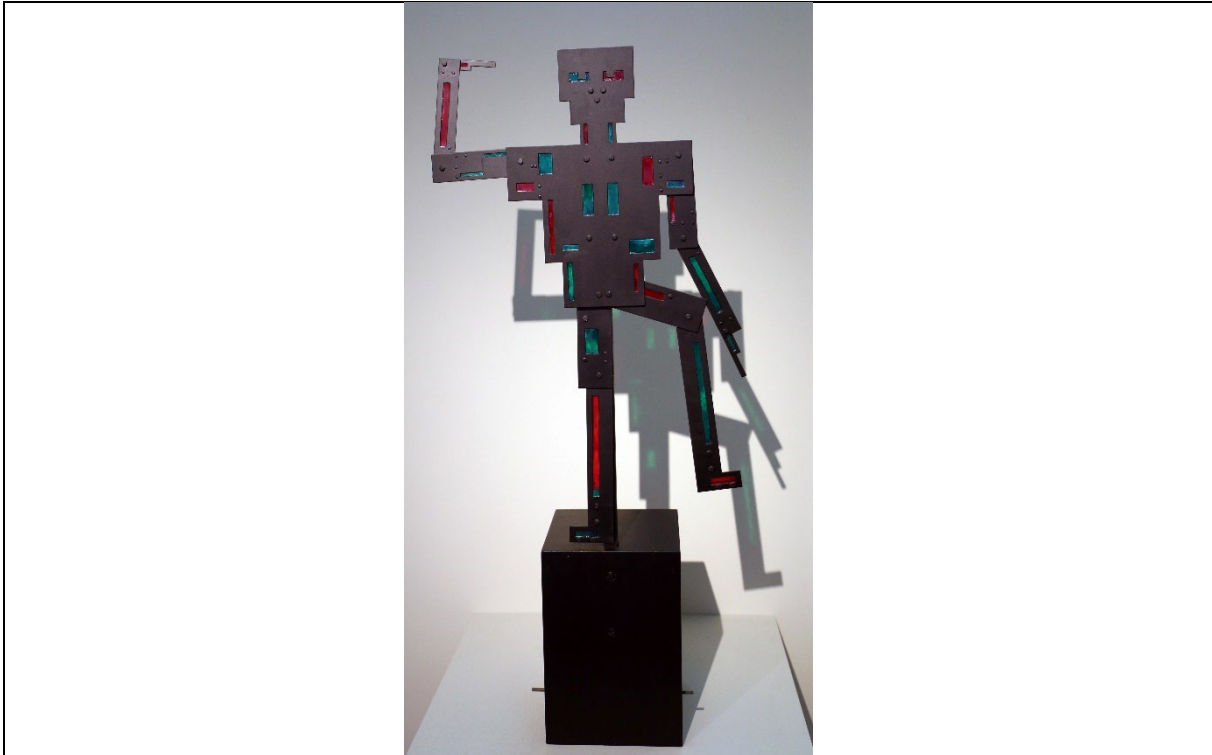
Afbeelding47. Piet Mondriaan *Bloeiende appelboom* (1912) olieverf op doek 78 – 107 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 0332113.



Afbeelding48. Piet Mondriaan *Tableau III: compositie in ovaal* (1914) olieverf op doek 148 x 107 Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer A 24589.



Afbeelding49. Piet Mondriaan (1872 - 1944) *Victory Boogie Woogie* (1942 – 1944) olieverf, tape, papier, houtskool en potlood op doek 127 x 127 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 0810747.



Afbeelding50. Vilmos Huszár (reconstructie Andy Kowalski en Robert Pachowski)
Mechanisch dansende figuur 1917-1920 (ontwerp), ca. 1984-1985 (reconstructie) mica,
aluminium en hout 103 x 50 x 35 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 1000524.



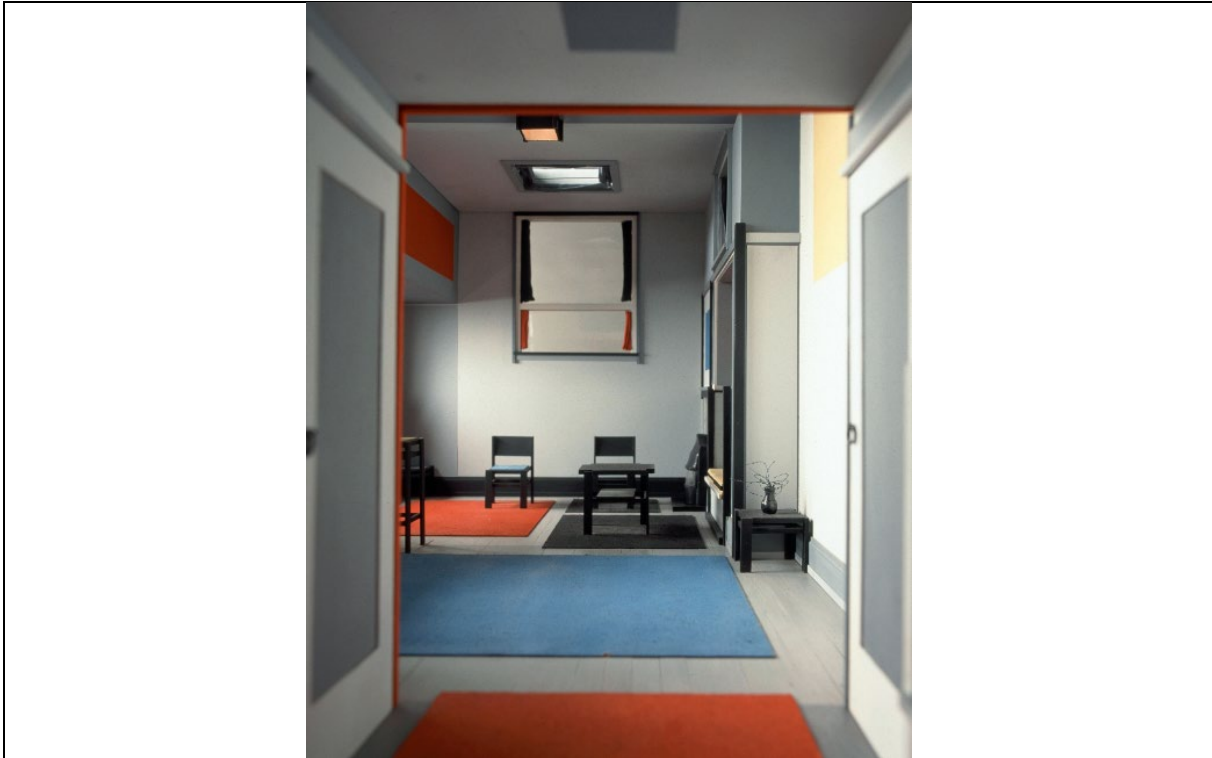
Afbeelding51. Johan Tielens *Carillon* (1915) pastel en Oost-Indische inkt op papier 60 x 46
Centraal Museum Utrecht objectnummer 29010.



Afbeelding52. Laurens van Kuik *Schilderij 3 (geïnspireerd op de elektrische trams)* (1916)
Olieverf op doek 50 x 72 collectie Centraal Museum Utrecht objectnummer 29005.



Afbeelding53. Vilmos Huszár *Vincent* (1915) Caseïneverf op cementplaat (asbest) 81 x 61
collectie Kröller-Müller Museum objectnummer KM 133.003.



Afbeelding54. Vilmos Huszár (kleurontwerp) Jan Wils (vormgever) Maquette *Ruimte-Kleur-Compositie* 1921 (reconstructie: 1985) 45 x 58 x 102 hout en verf Centraal Museum Utrecht objectnummer 28258

Maquette vervaardigd door studenten van de faculteit Bouwkunde van de Technische Universiteit te Delft voor de tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum 1985, in samenwerking met Els Hoek en Sjarel Ex, samenstellers van deze tentoonstelling.



Afbeelding55. Gino Severini *Le Nord-Sud* (1912) olieverf op doek afmetingen 49 x 64 Milaan Pinacoteca di Brera objectnummer Reg. Cron. 5098



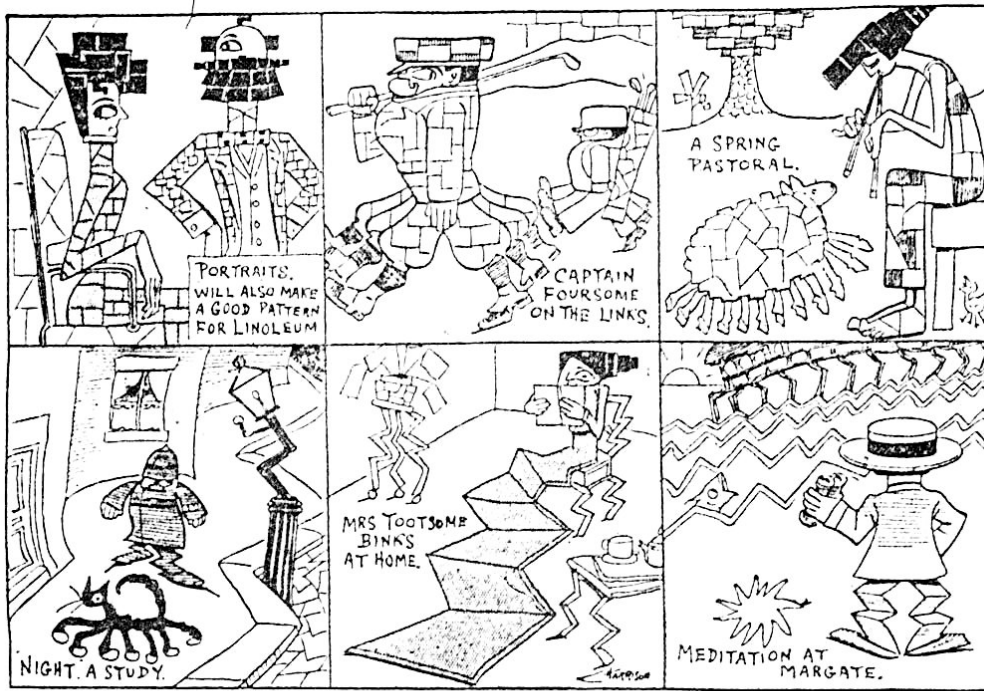
Afbeelding56. Gino Severini *Il treno dei feriti* (Le train des blessés/ Trein der gewonden) (1915) Olieverf op doek 121 x 93 Stedelijk Museum Amsterdam objectnummer A 3353.



Afbeelding57. Umberto Boccioni *Una Serata Futurista a Milano/ A Futurist Evening in Milan* 1911.
Op het toneel Umberto Boccioni, Balila Pratella, F.T. Marinetti, Carlo Carrà en Luigi Russolo.



Afbeelding58. De Futuristen, *de ministers van de toekomst* zoals Couperus ze typeerde; Palazzeschi, Carrà, Papini, Boccioni, Marinetti ca. 1913/4.



THE NEW TERROR.

The one-eyed art of the "Futurists," and its probable influence on modern painters.

Afbeelding59. Charles Harrison *The New Terror* Daily Express, March 4, 1912.

<http://blogs.guggenheim.org/checklist/the-futurist-contagion-british-cartoons-and-the-1912-futurist-exhibition-in-london/>



Afbeelding60. Tijdschrift *De Kunst* van 10 augustus 1912 met een recensie van de eerste expositie *Les Peintres Futuristes Italiens* van futuristische kunst in Nederland bij Kunstzaal J.J. Biesing in Den Haag.



Portret van Herwarth Walden.
Naar eene teekening van den Duitschen futurist Oskar Kokoschka.

Afbeelding61. Portret van Herwarth Walden Naar eene teekening van den Duitschen futurist Oskar Kokoschka *De Kunst* van 10 augustus 1912.

ABONNEMENT
BINNENLAND 4.50
BUITENLAND 5.50
PER JAARGANG
BIJ VOORUITBETA-
LING. VOOR AN-
NONCES WENDE
MEN ZICH TOT DE
ADMINISTRATIE.

DE STIJL

MAANDBLAD GEWIJD AAN DE MODER-
NE BEELDDE VAKKEN EN KULTUUR
REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.

ALLE STUKKEN DE
REDACTIE BETREF-
FEND: K. GALGE-
WATER 3, LEIDEN.
ALLE STUKKEN
VOOR DE ADMIN.
ADRESSEEREN MEN
MORSCHWEG 20,
LEIDEN, HOLLAND.

2e JAARGANG. JANUARI NEGENTIENHONDERDNEGENTIEN. NUMMER 3.

EENIGE DENKBEELDEN OVER FUTURISME EN CUBISME.

DOOR GINO SEVERINI.

Onze oogen zijn niet meer in staat zich tot de waarneming van één object te beperken. Wij zien tegelijkertijd de objecten die het omringen. Zoals de atomen onderlinge invloeden op elkaar uitoefenen en elkaar doordringen, zoo oefenen ook de vormen onderlingen invloed op elkaar uit en doordringen elkaar.

Op hetzelfde oogenblik dat een gedachte door het zien van een voorwerp wordt opgewekt, ontstaan herinneringen en verbeeldingen, die zich vermenigvuldigen tot in het oneindige. De indruk gaat over in de gedachte, aangezien bij het zien of betasten van een voorwerp, plotseling een gedachte-beeld van het voorwerp ontstaat.

Wij geven dus niet het voorwerp maar de gedachte-gevoels-beelding, die het voorwerp in ons doet ontstaan. Wij geven het doeleinde en door het doeleinde verbinden wij ons weer aan het Universum.

De kunstenaar herschept het Universum volgens een nieuw constructie-proces in harmonie met onze psychologie.

De literatuur ging hierin de beeldende kunst voor door een schoonheid uit te drukken die in harmonie was met onze moderne psychologie.

De expressie dezer schoonheid vereenigd met dat idealisme dat zijn oorsprong vindt in het materiele, vangt aan bij Mallarmé en de symbolisten.

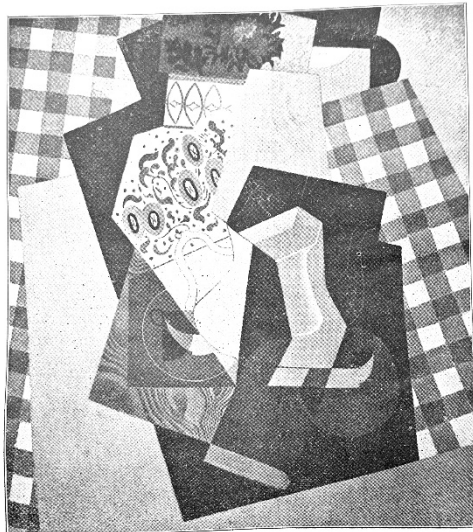
Beeldende kunst in dezelfde verhouding als Mallarmé's werk hebben wij eerst heden. De complementaire woorden-waarden die Mallarmé toepaste in groepen en afzonderlijk, bieden een technische mogelijkheid om een prismatische rangschikking, een plotseling onderling-doordringen van beelden, uit te drukken.

De Impressionisten waren nauwelijks stamelaars in de nieuwe taal, waarvan Mallarmé de architectuur begon te vatten.

Het gedachten-divisionisme, technisch uitgedrukt door het divisionisme der woorden, is bij de impressionistische schilders niet verder gekomen dan een instinctmatig divisionisme der

25

Afbeelding62. Bijdrage van Gino Severini aan *De Stijl* 1919 nr. 3.



BIJLAGE V VAN „DE STIJL”, EERSTE JAARGANG, No. 2, GINO SEVERINI, „NATURE MORTE (1917).

Afbeelding63. Illustratie van Gino Severini aan *De Stijl* 1917 nr.2. Ook deze illustratie toont wellicht al aan dat de voorkeur bij Van Doesburg uiteindelijk toch meer uitging naar een decoratieve vorm van het kubisme en niet naar het veelal onbegrepen futurisme.



Afbeelding64. Gino Severini *Nature morte - Hommage à Flaubert* (1916) olieverf op doek 73 x 69 particuliere collectie. Kleuren afbeelding van het in *De Stijl* 1917 nr.2 opgenomen schilderij.



Afbeelding65. Giacomo Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) olieverf op doek 90 x 110 Buffalo AKG Art Museum objectnummer 1964.16.



Afbeelding66. Giacomo Balla *Volo di rondini* (1913) Vlucht der zwaluwen gouache op karton 49 x 69 Kröller-Müller Museum objectnummer KM 110.045.



Afbeelding66. Umberto Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) (gegoten in 1972) Unieke vormen van de continuïteit in de ruimte Brons 117 x 30 x 87 Kröller-Müller Museum objectnummer KM 121.727.

9.5. Overzicht van kunstwerken op de tentoonstelling in Berlijn 1912

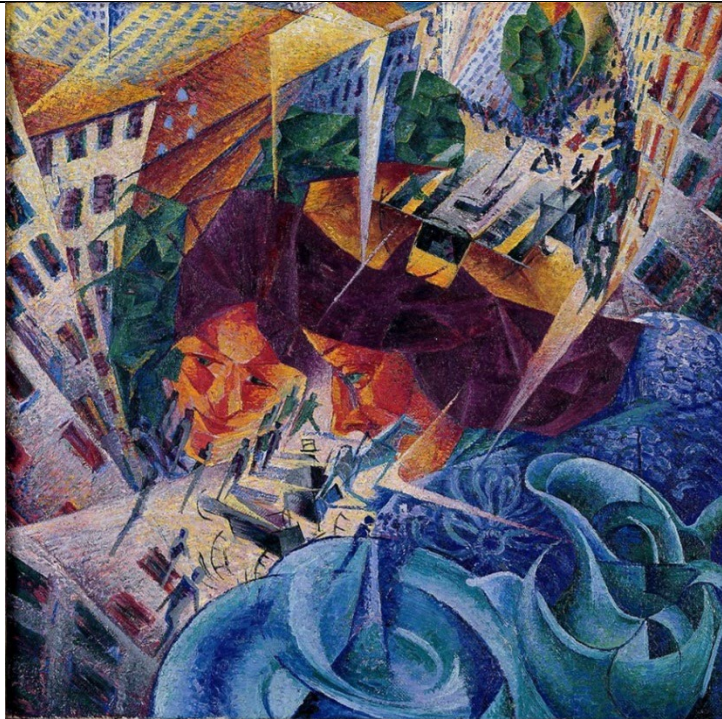
Die Futuristen (12 april tot begin mei 1912) Gesellschaft zur Förderung moderner kunst m.b.H. Berlin Künstlerische Leitung: Zeitschrift Der Sturm Herausgeber: Herwarth Walden.



Afbeelding B01. Umberto Boccioni *La strada entra nella casa* (1911) olieverf op doek 100 × 100 Sprengel Museum Hannover objectnummer ??



Afbeelding B02. Umberto Boccioni *La risata* (1911) olieverf op doek 110 x 145 Museum of Modern Art (MoMa) New York objectnummer 656.1959.

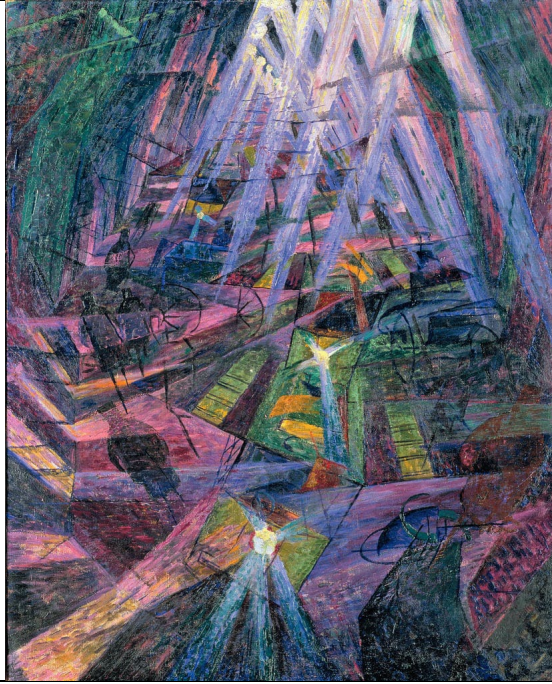


Afbeelding B03. Umberto Boccioni *Visioni simultanee* (1911-2) olieverf op doek 60,5 × 60,5 Museum Von-der-Heydt Wuppertal/ Duitsland objectnummer?
 Het gevoel van binnen en buiten, ruimte en beweging dat je in alle richtingen ervaart wanneer je een venster nadert, toelichting uit de catalogus bij de expositie in de Sackville Gallery in Londen.¹⁶⁵



Afbeelding B04. Umberto Boccioni *Idolo moderno* (1911) olieverf op paneel 58 × 59 The Estorick Collection of Modern Italian Art objectnummer 3.
 (NB. Dat het schilderij op paneel is geschilderd is pas bij een restauratie in 2015 ontdekt, in de meeste catalogi staat dan ook dat het schilderij op doek is geschilderd, zie ook toelichting van de Estorick Collection of Modern Italian Art)

¹⁶⁵ Ibid., 82.



Afbeelding B05. Umberto Boccioni *Forze di una strada* (1911) De kracht van een straat olieverf op doek 99 x 80 Osaka City Museum of Fine Arts (Nakanoshima Museum of Art, Osaka) objectnummer 941390.

La forza di una strada (1911) verbeeldde een moderne, chaotische stad in de nacht, druk, voortdurend in beweging, gemechaniseerd en kunstmatig verlicht. Strakke lijnen vormen lichtbundels in een donker geheel. Het werk riep dermate veel agressie op bij een bezoeker dat die er prompt zijn paraplu-punt instak, in een poging het werk te vernietigen. Boccioni was zo trots op de aanval met paraplu dat hij het gaatje wel dichtte, maar de gehavende toestand goed zichtbaar hield.



Afbeelding B06. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Funerale dell'anarchico Galli* (1911) olieverf op doek 198 x 259 Museum of Modern Art, New York objectnummer 235.1948. Het schilderij vormde een compromis tussen weergave en deconstructie.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Ibid., 81.

Afbeelding B07. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Cahots de fiacre.*

Afbeelding B08. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Le mouvement du clair de lune.*



Afbeelding B09. Carlo D. Carrà (1881-1966) *Ciò che mi ha detto il tram* (1910-11) olieverf op doek 52 x 67 collectie Giulio Bergamini.

Afbeelding B10. Carlo D. Carrà (1881-1966) *Fille à la fenêtre.*

Afbeelding B11. Carlo D. Carrà (1881-1966) *En nageant.*



Afbeelding B12. Carlo D. Carrà (1881-1966) *La femme et l'absinthe* (1911) olieverf op doek afmetingen? Museum Ludwig Keulen objectnummer DGA1256120(?)

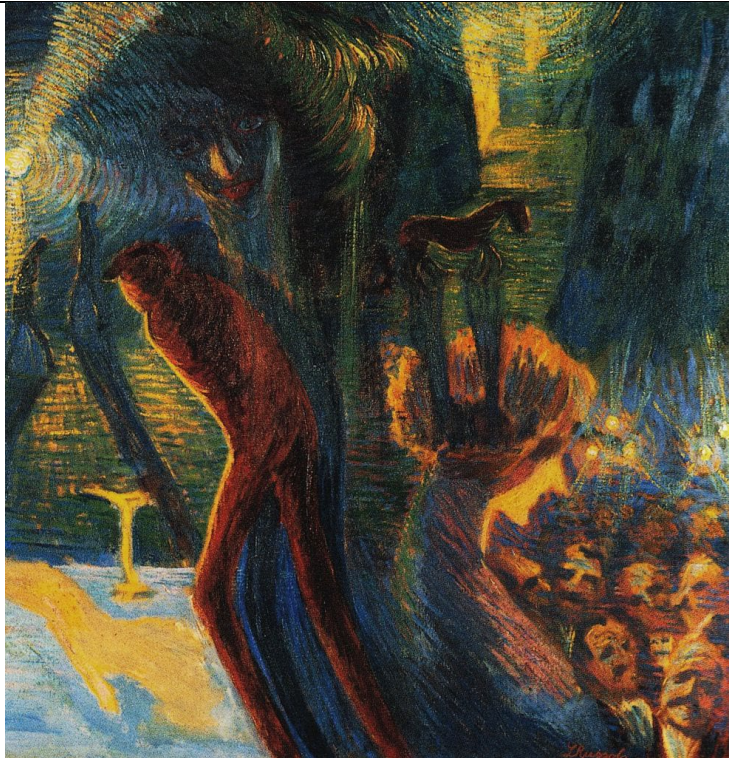
Afbeelding B13. Carlo D. Carrà (1881-1966) *La strada dei balconi* (La rue des balcons). *Verloren gegaan*.



Afbeelding B14. Carlo D. Carrà (1881-1966) *La stazione di Milano* (1910–11) olieverf op doek 50 x 54 Staatsgalerie Stuttgart objectnummer 2681.

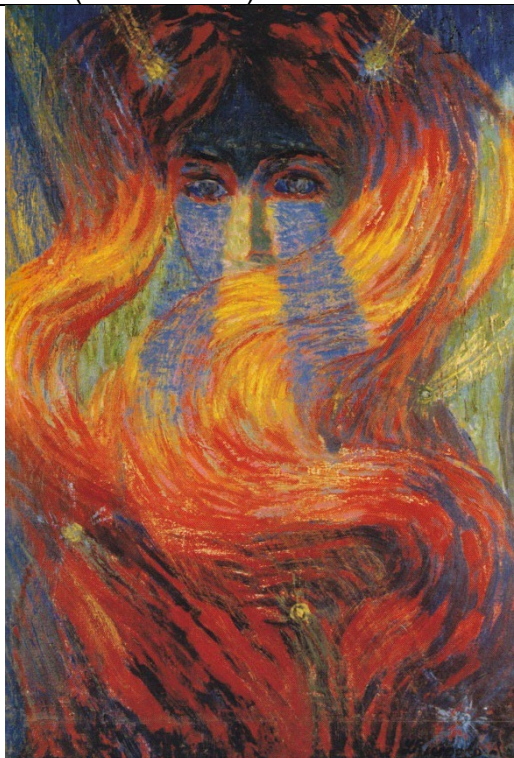


Afbeelding B15. Luigi Russolo (1885 – 1947) *La rivolta* (1911) De opstand olieverf op doek 150 x 230 Kunstmuseum Den Haag objectnummer 0333154.
Een botsing van twee krachten, die van het revolutionaire van de opstand tegen het reactionaire van de traditie, aldus de toelichting uit de catalogus bij de expositie in de Sackville Gallery in Londen.



Afbeelding B16. Luigi Russolo (1885 – 1947) *Ricordo di una notte* (Herinnering aan een nacht/ Souvenirs d'une nuit) 1911 olieverf op doek 99 x 99 particuliere collectie.

Afbeelding B17. Luigi Russolo (1885 – 1947) *Une-trois têtes*.



Afbeelding B18. Luigi Russolo (1885 – 1947) *I Capelli di Tina* (Tina's haar) (1911) olieverf op doek 49 x 71 particuliere collectie.



Afbeelding B19. Luigi Russolo (1885 – 1947) *Self-portrait* (1911) olieverf op doek 46 x 38 collectie(?).



Afbeelding B20. Gino Severini (1883 – 1966) *La danse du pan-pan au "Monico"* (1909-1911/ 1959-1960) olieverf op doek 280 x 400 Museum Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne Parijs objectnummer AM 4411 P.

Dit schilderij vormt een mix van het verhalende karakter van laat 19^e -eeuwse Franse schilderkunst en de in elkaar grijpende kleuren en vormen van het futurisme.¹⁶⁷

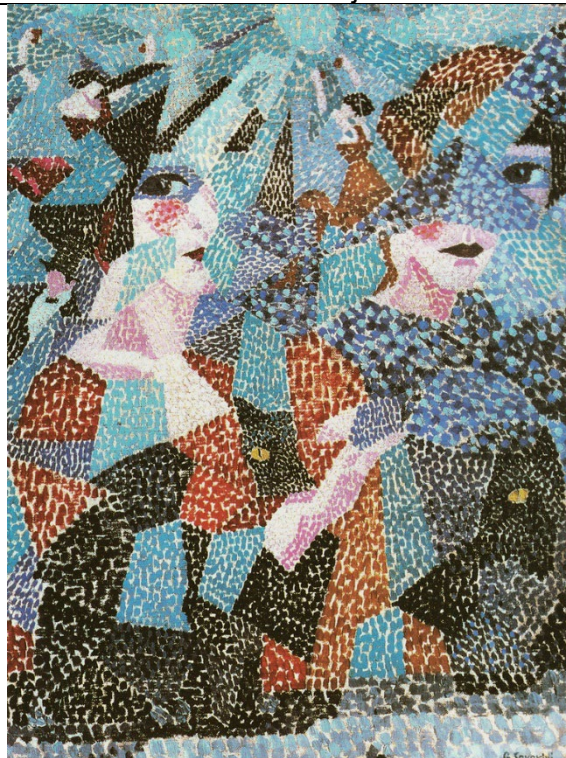
Het gevoel van drukte, de champagne dronken menigte, de perverse dans, het geraas van kleuren gelach in het beroemde nachtcafé in Montmartre, toelichting uit de catalogus bij de expositie in de Sackville Gallery in Londen.

(NB Het oorspronkelijke schilderij uit 1909-1911 dat onderdeel uitmaakte van de collecties Borchardt en de collectie Fiegel, is door Severini in 1959-1960 opnieuw geschilderd, naar het originele ontwerp waarvan nu alleen nog foto's bestaan.)

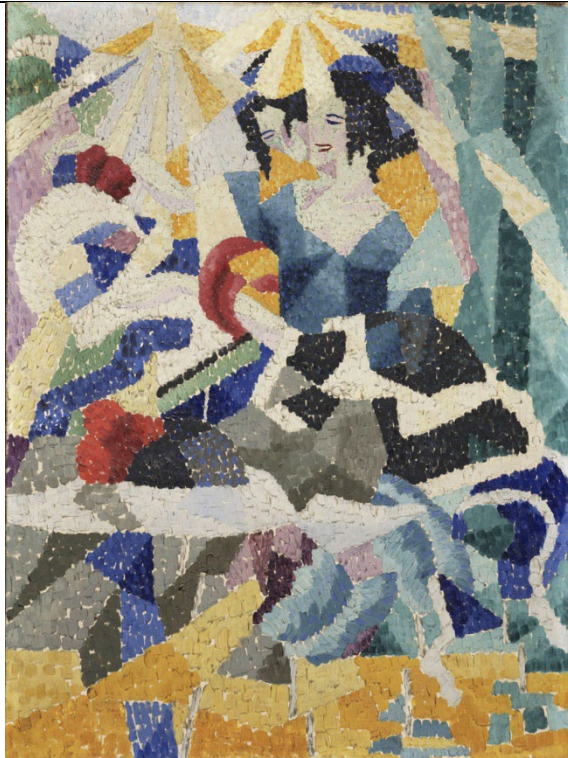
¹⁶⁷ Ibid., 82.



Afbeelding B21. Gino Severini (1883 – 1966) *Le chat noir* (1910–1911) olieverf op doek 54 x 73 Musée Des beaux-arts du Canada Ottawa objectnummer



Afbeelding B22. Gino Severini (1883 – 1966) *La danseuse obsédante* (1911) olieverf op doek 73 x 54 particuliere collectie.



Afbeelding B23. Gino Severini (1883 – 1966) *La modiste* (1910-11) olieverf op doek 64 x 48 Philadelphia Museum of Art objectnummer 2004-45-2.



Afbeelding B24. Gino Severini (1883 – 1966) *Les voix de ma chambre* (1911) olieverf op doek 37 x 55 Staatsgalerie Stuttgart objectnummer 3063.

Tijdens deze tentoonstelling werd een aantal schilderijen van Robert Delaunay samen met de futuristen geëxposeerd, onder meer; *La Tour Eiffel* welke werk(en) uit deze serie, met de Eiffeltoren als onderwerp, te zien waren is niet duidelijk. *La ville no.1* en *La ville no.2*. In de catalogus werden deze kunstwerken niet vermeld, zie hierna.



Afbeelding B25. Robert Delaunay (1885 – 1941) *La ville no. 2* (1910) olieverf op doek 146 x 114 Musée national d'art moderne objectnummer AM 2766 P.



Afbeelding B26. Robert Delaunay (1885 – 1941) *La Tour Eiffel* (1909-11) olieverf op doek 116 x 81 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe objectnummer 2698.

In overzichten van tentoonstellingen van futuristische kunst ontbreken de eerste drie Nederlandse tentoonstellingen uit 1912 regelmatig. Wellicht mede omdat hier geen catalogi van bestaan.

9.6. Overzicht van kunstwerken op de tentoonstelling in Rotterdam 1913

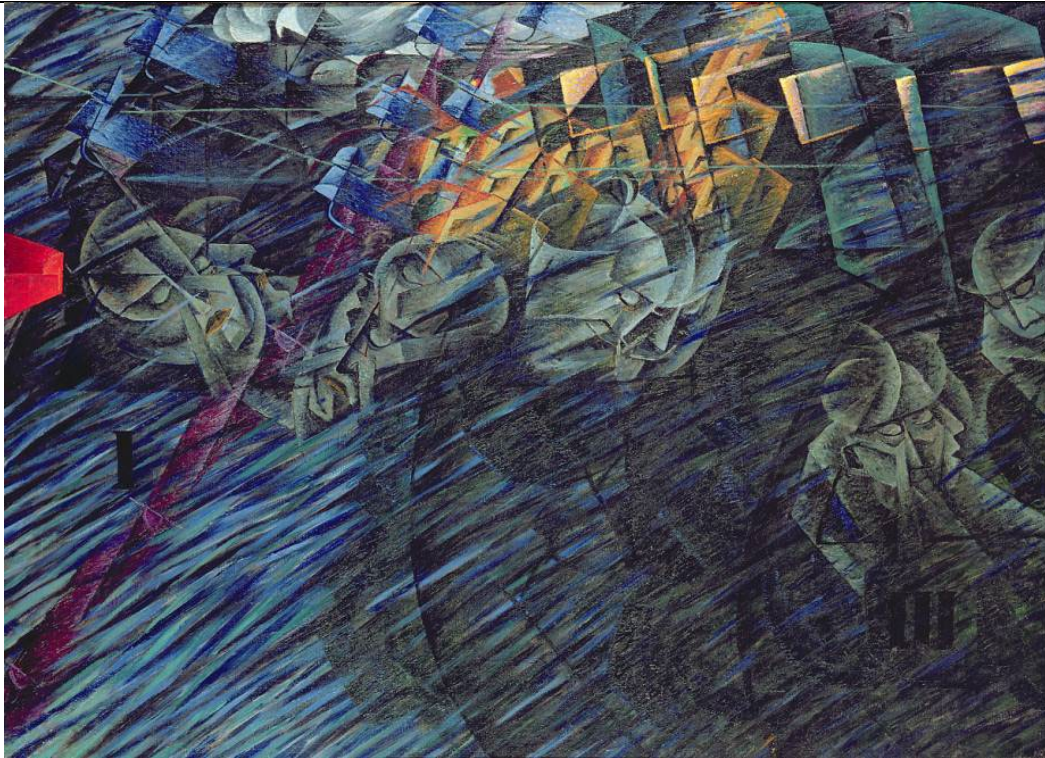
Les Peintres et les sculpteurs Futuristes Italiens.
Rotterdamse Kunstkring 18 mei tot 15 juni 1913.



Afbeelding R01. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Materia* (1912) olieverf op doek 150 x 225 particuliere collectie.
Op dit schilderij zien we de moeder (mater) van Boccioni, Cecilia Forlani afgebeeld.



Afbeelding R02. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Stati d'animo: Gli addii* (1911) States of Mind II: The Farewells États d'âme: Les adieux olieverf op doek 70 x 96 Museum of Modern Art (MoMa) New York objectnummer 64.1979.



Afbeelding R03. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Stati d'animo: Quelli che vanno* (1911)
États d'âme: Ceux qui s'en vont olieverf op doek 70 x 96 Museum of Modern Art (MoMa)
New York objectnummer 65.1979.



Afbeelding R04. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Stati d'animo: Quelli che restano* (1911)
États d'âme: Ceux qui restent/ States of Mind III; Those Who Stay olieverf op doek 70 x 96
Museum of Modern Art (MoMa) New York objectnummer 66.1979.



Afbeelding R05. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Elasticité* (1912) olieverf op doek 100 x 100 Museo del Novecento Milaan objectnummer?



Afbeelding R06. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Scomposizione di figura di donna a tavola* (1912) Décomposition d'une figure de femme à table olieverf op doek 86 x 86 Civico museo d'Arte Contemporanea Palazzo Reale Milaan objectnummer?



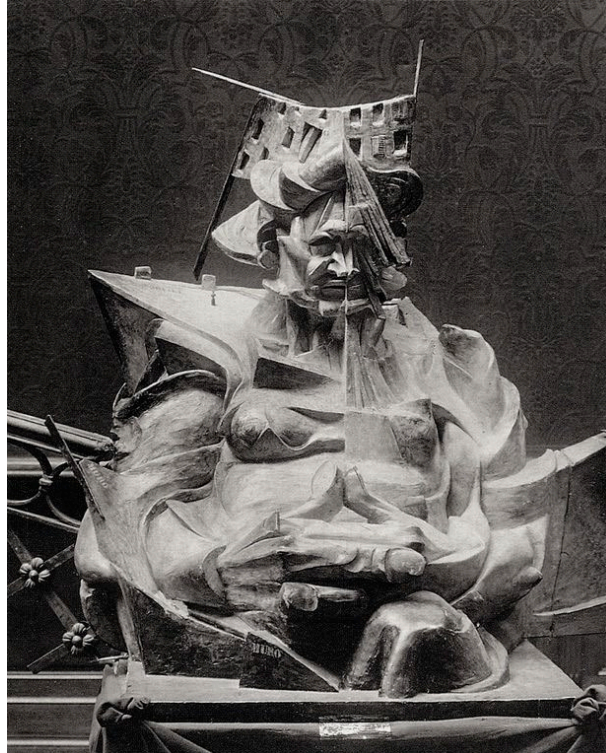
Afbeelding R07. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Construzione orizzontale (Volumi orizzontali)* (1912) Construction horizontale olieverf op doek 95 x 95 Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München objectnummer 14611.



Afbeelding R08. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Antigrazioso* (1912) olieverf op doek 80 x 80 particuliere collectie.



Afbeelding R09. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Dimensions abstraites* (1912).



Afbeelding R10. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Testa + casa + luce* (1912) (Hoofd + Huis + Licht/ Head + House + Light/ Tête + maisons + lumières).
NB. Veel beelden die Boccioni gemaakt heeft zijn verloren gegaan, van veel beelden zijn later, in oplage, bronzen kopieën gemaakt.



Afbeelding R11. Umberto Boccioni (1882 – 1916) *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912 kopie 1950) *Développement d'une bouteille dans l'espace/ Development of a Bottle in Space* brons 39 × 60 × 39 Metropolitan Museum of Art objectnummer 1990.38.2.
NB. Veel beelden die Boccioni gemaakt heeft zijn verloren gegaan, van veel beelden zijn later, in oplage, bronzen kopieën gemaakt.

Afbeelding R12. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Forces centrifuges*.



Afbeelding R13. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *La Galleria de Milano* (1912) olieverf op doek 91 x 51 Peggy Guggenheim Collection objectnummer? (of particuliere collectie?)

Afbeelding R14. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *La rue marche*.

Afbeelding R15. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Rythmes d'objets*.

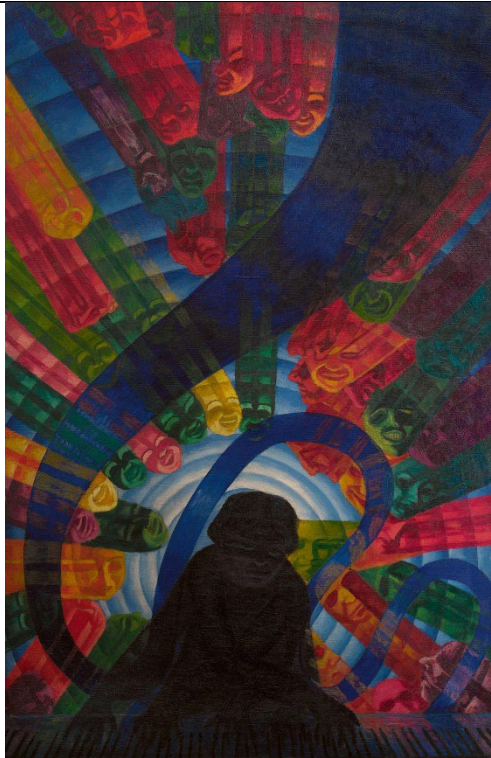
Afbeelding R16. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Ecroulement de chairs*.

Afbeelding R17. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Moi plastique*.

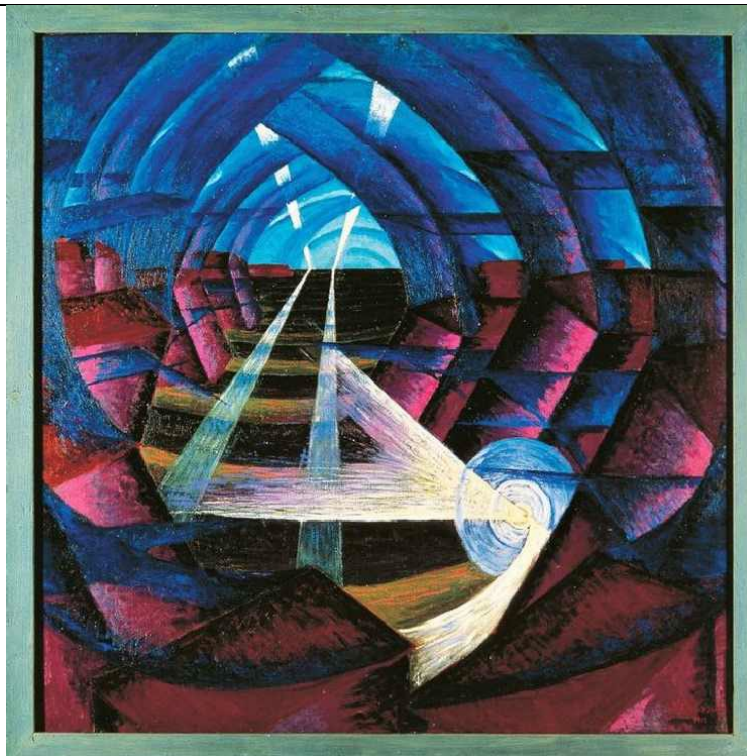
Afbeelding R18. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *La vitesse décompose le cheval*.

Afbeelding R19. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Compénétration de plans*.

Afbeelding R20. Carlo D. Carrà (1881 – 1966) *Femme coupée par la lumière électrique*.



Afbeelding R24. Luigi Russolo (1885 – 1947) *Dynamisme musical* (1911) *Music/ La musica* olieverf op doek 225 x 140 The Estorick Collection of Modern Italian Art objectnummer 10.



Afbeelding R25. Luigi Russolo (1885 – 1947) *Les maisons continuent en plein ciel (?)*
Luigi Russolo (1885-1947) *Case + luce + cielo* (1912 – 13) *Compenetration of Houses+Light+Sky* olieverf op doek 100 x 100 Basel, Kunstmuseum (Art Museum) objectnummer?

Afbeelding R26. Luigi Russolo (1885 – 1947) *Moi mouvementé*



Afbeelding R27. Luigi Russolo (1885 – 1947) *Sintesi plastica dei movimenti di una donna* (1913) Résumé plastique des mouvements d'une femme olieverf op doek 86 x 65 Musée de Grenoble objectnummer?



Afbeelding R28. Giacomo Balla (1871 – 1958) *Une laisse en mouvement*
Giacomo Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) olieverf op doek 90 x 110
Buffalo AKG Art Museum objectnummer 1964.16, zie ook afbeelding65.



Afbeelding R29. Giacomo Balla (1871 - 1958) *Lampada ad Arco* (1910-11) (straatlantaarn/ Street Light/ Lumiere Electrique) olieverf op doek 175 x 115 New York Museum of Modern Art objectnummer 7.1954.



Afbeelding R30. Giacomo Balla (1871 - 1958) *Ragazza che corre sul balcone* (1912) (Meisje op het Balkon) olieverf op doek 130 x 130 Milaan Museo del Novocento objectnummer?



Afbeelding R31. Giacomo Balla (1871 – 1958) *Les rythmes de l'archet*
Giacomo Balla *Volo di rondini* 1913 *Vlucht der zwaluwen* Gouache op karton 49 x 69
Kröller-Müller Museum objectnummer KM 110.045, zie ook afbeelding66.



Afbeelding R32. Gino Severini (1883 – 1966) *Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin*
(1912) olieverf op doek 161 x 156 New York Museum of Modern Art objectnummer
288.1949.



Afbeelding R33. Gino Severini (1883 – 1966) *Ritmo astratto di Madame M.S* (Abstract rhythm of Mrs. M.S.) (1915?) olieverf op doek afmetingen?
Er bestaan verschillende versies van dit schilderij en een aantal oliepastels, niet duidelijk is welke er in Rotterdam te zien was.

Afbeelding R34. Gino Severini (1883 – 1966) *Mon rythme*

Afbeelding R35. Gino Severini (1883 – 1966) *Equivalent plastique d'un paysage*

Afbeelding R36. Gino Severini (1883 – 1966) *Première danseuse*

Afbeelding R37. Gino Severini (1883 – 1966) *Deuxième danseuse*

Afbeelding R38. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Déformation*

Afbeelding R39. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Synthèse picturale de la ville de Prato*



Afbeelding R40. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Scomposizione dei piani di un lume* (1912-13) (Deconstruction of the Planes of a Lamp/ Décomposition des plans d'une lampe) olieverf op paneel 45 x 35 The Estorick Collection of Modern Italian Art objectnummer 14.

Afbeelding R41. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Décomposition des plans d'une petite dame-jeanne*

Afbeelding R42. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *2me décomposition des plans d'une petite dame-jeanne*

Afbeelding R43. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Décomposition des plans d'un sucrier et d'une bouteille*

Afbeelding R44. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Lignes et volumes d'une personne*

Afbeelding R45. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Lignes et volumes d'une rue*

Afbeelding R46. Ardengo Soffici (1879 – 1964) *Lignes et volumes d'un pont*

10. Profiel van Chris den Engelsman



Deze masterthesis is geschreven als afronding van de studie kunstgeschiedenis. In 2021 heb ik mijn bachelor kunstgeschiedenis afgerond met een onderzoek naar de invloed van het kunstnijverheidsonderwijs op het oeuvre van de graficus M.C. Escher (1898-1972). In juli 2021 heb ik een maand aan het Koninklijk Nederlands Instituut in Rome gestudeerd, cursus *Roma Caput Mundi* en aansluitend oriënterend onderzoek gedaan naar de Romeinse jaren (1922 – 1935) van M.C. Escher. Dit was ook mijn eerste, uitgebreide, kennismaking met de futuristische kunst. In het studiejaar 2021-22 heb ik deelgenomen aan de cursus *Graduate Honours Interdisciplinary Seminars* (GHIS). Tijdens mijn master kunstgeschiedenis heb ik extra vakken mogen gevolgen aan verschillende Nederlandse instituten in Istanbul, Athene, Rome en Florence.

In 2003 heb ik de opleiding tot docent beeldende kunst en vorming aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht (HKU) afgerond. Aansluitend heb ik in deeltijd gewerkt in het middelbaaronderwijs en in het amateurcircuit.

Naast mijn belangstelling en studies in de kunsten was ik 45 jaar werkzaam bij de overheid, als projectleider en beleidsmedewerker. De laatste jaren op het raakvlak van cultuurhistorie, erfgoed en recreatie. In al mijn functies en opdrachten ben ik creatief, enthousiast en doelgericht. Mijn sterke punten zijn nieuwsgierigheid, sensitiviteit, coördinatie en overtuigingskracht. Ik zorg voor een open gesprek met alle betrokken partijen, concrete en gedragen afspraken en een strakke uitvoering. In mijn lessen ben ik enthousiasmerend en probeer ik naast kennisoverdracht ook een vonk van nieuwsgierigheid te ontsteken.

*Education is not the filling of a pail, but the lighting of a fire.
William Butler Yeats*

Personalia

Chris den Engelsman

Livingstonelaan 1258

3526JV Utrecht

M +31 6 57503395

E info@chrisdenengelsman.nl

W <http://www.chrisdenengelsman.nl>

[LinkedIn](#)

