

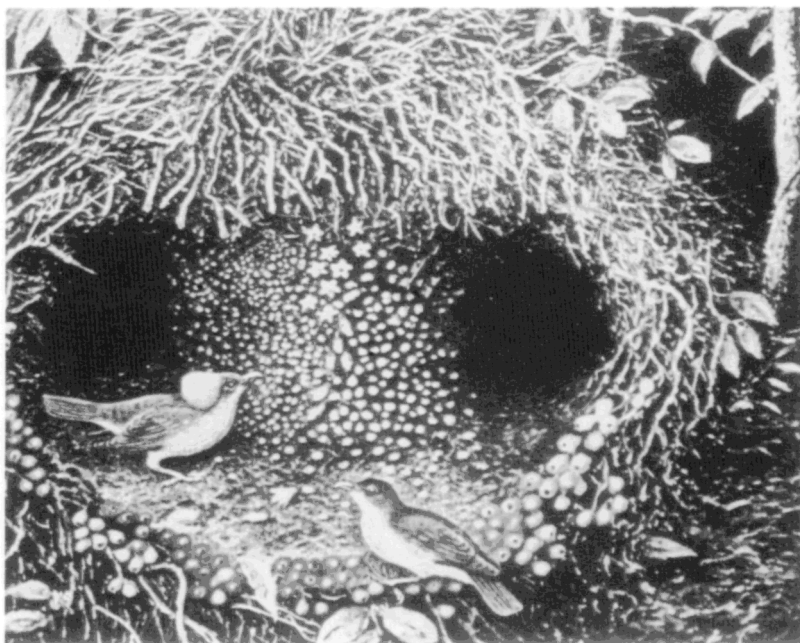
Beeldende kunst tussen creatie en evolutie

JAN DE VRIES

De beeldende kunsten en de evolutieeler vormen in de negentiende en vroeg twintigste eeuw geen gelukkige combinatie. In de negentiende eeuw komt de evolutiegedachte op als onderdeel van een veel bredere vernatuurwetenschappelijking van het historische denken. Maar tegelijkertijd geeft die eeuw een nieuwe romantische kunst- en kunstenaarsopvatting te zien, die zich juist lijnrecht tegenover die verwetenschappelijking opstelt. Tegenover een biologisch (en geologisch) ontwikkelingsmodel, dat in principe weinig aan het toeval of het eigen initiatief overlaat, staat de individuele creativiteit, de artistieke vrijheid van de romantische kunstenaar.

Als er na het midden van de negentiende eeuw in de kunst al sprake is van een toeneigen naar de natuurwetenschappen, dan moet er toch onmiddellijk aan toegevoegd worden dat aan het einde van die eeuw, en zeker ook in Nederland, de beeldende kunst zich juist van elk (vermeend) materialisme distantieert en zwelgt in een spirituele expressiviteit waar alleen al de gedachte aan de strijd om het bestaan, aan het overleven van de sterkste en aan de teeltkeus godslasterlijk is. De romantische en in de negentiende eeuw algemeen verbreide opvatting dat elk kunstwerk een uniek product is van een bevoorrechte, geniale geest, strookt op geen enkele manier met de evolutie-idee.

In 1965 verscheen een omvangrijke studie van Thomas Munro met de voor mijn onderwerp veelbelovende titel: *Evolution in the Arts*, de ondertitel zette de zaak, moet eraan toegevoegd worden, weer enigszins op losse schroeven: 'and other theories of culture history'.¹ Munro geeft twee hoofdcriteria om van 'evolutie' in de kunsten te kunnen spreken: er moet sprake zijn van ontwikkeling, van een groei van het eenvoudige naar het meer complexe; en er moet sprake zijn van verandering door aanpassing aan de omgeving, een aanpassing die in een hogere ontwikkelingsgraad wordt 'meegenomen'. Dat klinkt inderdaad goed evolutionair, en men ziet Darwin over de schouder meekijken. Als men echter Munro's boek doorbladert dan blijkt dat hij zijn criteria heel losjes hanteert. Hij behandelt in feite alles wat in de verte of van nabij te maken heeft met ontwikkeling, groei, verandering en historisch verloop. Hij geeft kortom een integraal, filoso-



1. A. Allebé, *De ontsnapte apen*, 1873, waterverf, potlood, dekverf en pen in rood, 45 x 67,5 cm., Amsterdam, Historisch Museum.
2. Het nest van de prieevogel, uit K. von Frisch, *Animal Architecture* (New York 1974) pl. 99; afgebeeld in E. Gombrich, *The Sense of Order*, kl.pl. 2.

fisch georiënteerd overzicht van alle manieren waarop kunstwerken in een historisch verband geplaatst kunnen worden; met zijn preciese formulering van wat evolutie eigenlijk is, heeft dit weinig meer te maken en Darwin's evolutietheorie verdwijnt uit het zicht.

Deze inconsequentie van Munro geeft in het kort het probleem weer waarmee men kampt als evolutie en beeldende kunst met elkaar in verband gebracht worden. Aan de ene kant is er de conciese en invloedrijke evolutietheorie, die cultuurhistorisch van enorm belang is geweest, maar die in de zo totaal anders gerichte beeldende kunsten alleen maar afgeleide consequenties had en geen duidelijk aanwijsbare parallellen. Aan de andere kant is er de kunst, die in de negentiende eeuw op allerlei manieren in een historische ontwikkeling geplaatst wordt, waarvan geen enkele manier eigenlijk zuiver 'evolutionistisch' is. Wanneer men in deze relatie de evolutieleer werkelijk als uitgangspunt neemt, is men snel uitgepraat over de beeldende kunsten; wanneer men uitgaat van de diverse manieren waarop de kunst in de negentiende eeuw gehistoriseerd en in een ontwikkeling geplaatst wordt, dan heeft men het eigenlijk niet meer over Darwin, maar net zo goed over Hegel, Vico, Ruskin, Schnaase en Schopenhauer.

Deze bedenkingen geef ik vooraf als een excuus voor wat ik ga doen: zonder al te veel systematiek wil ik kijken welke raakvlakken er zijn, want die zijn er natuurlijk zeker wel, tussen beeldende kunst en evolutie. Maar ik ga ook kijken naar de historische ontwikkelingsmodellen van de beeldende kunsten, de manieren waarop de geschiedenis van de kunst in een logisch verband werd geplaatst en wat zo'n verband eventueel met de evolutiegedachte te maken heeft. We zullen zodoende zien dat er heel feitelijke, praktische raakvlakken zijn tussen evolutie en beeldende kunst, dat het begrip evolutie geannexeerd wordt door geestelijke stromingen die goede sier maken met Darwins prestige en we zullen zien hoe het evolutiedenken ineens een rol gaat spelen bij de opkomst van het modernisme in de Nederlandse kunst.

Ik moet, dat zal na het voorgaande duidelijk zijn, mijn taak ruim opvatten: ik zal het niet alleen over de negentiende eeuw, maar ook over de twintigste eeuw hebben; ik spreek niet alleen over Nederland, maar ook over het buitenland. En tenslotte zal ik de evolutiegedachte, net als Munro dat deed, ruim interpreteren.

Om te beginnen is er natuurlijk de eenvoudigste manier waarop beeldende kunst met een onderwerp, in dit geval de evolutie, omgaat: zij beeldt het af. Het schilderij met twee aangeklede apen die een anatomisch handboek raadplegen is heel bekend (afb. 1). Het is zo ongeveer het enige plaatje uit de Nederlandse kunstgeschiedenis van de negentiende eeuw, dat rechtstreeks met de evolutietheorie in verband gebracht kan worden. Het is een aquarel van August Allebé, uit 1873. Het werk heeft verschillende titels: 'de ontsnapte apen', 'les généalogistes découragés', 'Doctrine de Darwin',

'Apen in een boekerij'.² Hoe evident de verwijzing naar Darwin's evolutietheorie ook is, toch is het afbeelden van apen in menselijke situaties (vooral als kunstcritici) een oud genre. Van een werkelijke receptie van de evolutietheorie in de kunst is hier geen sprake en het gaat hier, voorzover ik weet, om een geïsoleerd geval dat niet méér duidelijk maakt dan dat de evolutietheorie een 'hot issue' was, nieuws waarover men grapjes kon maken.

Wanneer we zoeken naar een wat meer inhoudelijke respons op de evolutietheorie, dan wordt de zaak meteen vager. In de catalogus van de tentoonstelling *De Schilders van Tachtig*, die vorig jaar in dit museum te zien was, is een artikel opgenomen van Rieta Bergsma, waarin de veranderende kijk op mens en natuur, onder invloed van wetenschap, positivisme en materialisme besproken wordt.³ Ook hier is van een precies aanwijsbare invloed van de evolutieleer op de beeldende kunst geen sprake. Slechts één citaat verwijst direct naar Darwin, de uitspraak van de schilder Roelofs uit 1871, een uitspraak die men op zou kunnen vatten als een vermaning bij Allebé's apen: 'Als de wereld het werk van Darwin zou lezen [. . .], zou men nog beter beseffen, dat de afstand tot de arme dieren niet zo groot is. . .'. Maar verder uit de 'biologisering van het wereldbeeld' van de Nederlandse schilders zich toch vooral in aandacht voor het gewone volk in het dagelijks bestaan, al dan niet in harmonie levend met de natuur, in meerdere of mindere mate als primitief, of zelfs als beest gekenschetst. Het is een verschuiving in de interesse naar 'la condition humaine', zoals die ook en vooral in de naturalistische roman naar voren komt. Men zou deze kunst in de verte kunnen vergelijken met het Nederlandse zeventiende-eeuwse genretafereel, maar dan gemoderniseerd en ontdaan van zijn al te pittoreske en geruststellende kanten. Uit het artikel blijkt ook duidelijk dat de natuuropvatting aan het eind van de negentiende eeuw veel meer in de richting van natuurmystiek en pantheïsme neigt, dan naar een evolutionistische visie, hoewel die twee niet zo ver uit elkaar liggen, maar daarover straks meer.

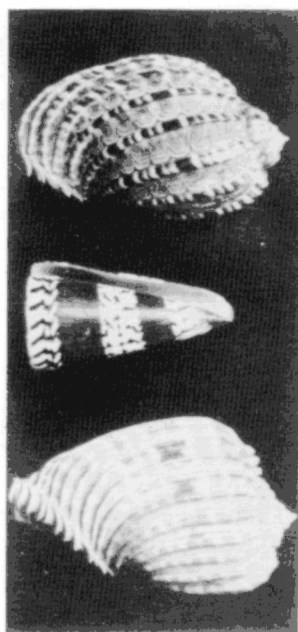
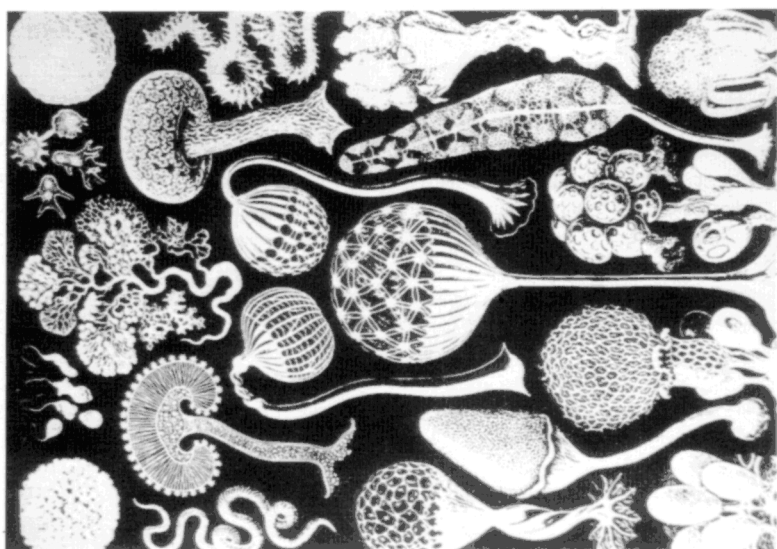
Een derde manier waarop de evolutietheorie in de kunsten doordruppelt (naast rechtstreekse afbeelding en interesse voor de lagere mensensoort en voor de natuur) is weer concreter. De combinatie van kennis en ogenschijnlijke planmatigheid, die de bloei van de biologie onder de impuls van de evolutietheorie opleverde, zorgde voor een nieuwe kijk op de schoonheid van de natuurvormen. 'Das Naturschöne' was in de esthetica al lang een topos, maar door de evolutietheorie kreeg het als het ware meer gewicht en een wetenschappelijke ondersteuning. Darwin zelf impliceert, met name in *The Descent of Man*, dat in het dierenrijk ook zo iets bestaat als esthetisch gevoel en hij geeft vele voorbeelden hoe schoonheid van kleur en vorm een rol spelen in wat de Nederlanders zo mooi de 'teeltkeus' noemen. In een boek met de treffende titel *Animal Architecture* wordt een voorbeeld gegeven van het dierlijk artistiek gevoel door een 'artists impression' van de kleurige woonstee van de 'prieelvogel' (afb. 2).⁴ Johannes van Vloten, die geen tegenstander van de evolutietheorie was, geeft in zijn *Aesthetika*

(uit 1871) talloze voorbeelden van het natuurschone, en ook hij lijkt te impliceren dat de beesten zelf aan die schoonheid een genoegen beleven dat op zijn minst verwant is aan ons schoonheidsgevoel. Daarmee wordt door Van Vloten de continuïteit tussen dieren- en mensenwereld wat betreft de schoonheidszin op evolutionistische wijze gesuggereerd.

Veel interessanter, nieuwer en voor de kunst invloedrijker zijn de parallellen die werden getrokken tussen abstracte natuurvormen en kunst. Vanaf 1899 kwamen de plaatwerken van Ernst Haeckel uit, onder de titel *Kunstformen der Natur* (afb. 3).⁵ Deze befaamde bioloog droeg niet alleen aanzienlijk bij aan de precisering van de evolutietheorie, maar nam deze ook op in een monistische wereldvisie, die een synthese tussen materialisme en idealisme beoogde. De schoonheid van eencellige wezens, radiolariën, kwallen, wormen enzovoort wordt door Haeckel objectief gemeten naar de mate van vormdifferentiatie (hoe ingewikkelder hoe 'hoger', dus echt evolutionistisch). Maar tegelijk gaat zijn voorkeur uit naar de laagste levensvormen, de oervormen, omdat die het dichtst bij de oorsprong van het leven staan. Dit soort afbeeldingen had invloed op de Jugendstil en op de abstracte kunst en het principe dat de geheimzinnige schoonheid van natuurlijke vormen een soort basis vormen van de kunst vindt men later vaak terug. Een voorbeeld is het Schelpennummer van het Nederlandse tijdschrift *Wendingen*, uit 1923 (afb. 4). Wat men bij dit soort vormen dacht en in hoeverre de evolutietheorie hier nog doorklinkt, kan men navoelen in een citaat van de architect Wijdeveld uit het genoemde nummer: 'Opgewoeld uit de diepste wateren, gevonden aan de verste stranden, voelen we in de wonderen dezer molusken, een harmonie tusschen de vormen der natuur en de vormen der kunst. Beiden groeien volgens diep inwendige wetten, beiden ontstaan in eenheid en hebben tot bron een innerlijke harmonie. De metropolen van miljoenen wezens op den bodem van den oceaan zijn wonderlijke gelijkenissen met den strijd der menschen in den bouw van hun organismen.'⁶ Er is hier nog wel sprake van wetmatigheid en strijd, verre naklanken van Darwin, maar wat toch vooral opvalt is het symbolistische, kosmische 'ruisen van het Al'.

Wijdeveld is een late vertegenwoordiger van een idealistische atmosfeer die vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw groeide. Wat betreft de visuele kunsten moet men daarbij denken aan Symbolisme en Gemeenschapskunst, maar ook aan De Stijl. De hooggestemde ideeën van deze stromingen werden niet zelden geschraagd door de theosofie, de esoterische leer die in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw door Madame Blavatsky werd geïntroduceerd en die aan het eind van de eeuw, naast andere nieuwe geestelijke stromingen grote invloed kreeg. Het begrip evolutie speelt in de theosofie een belangrijke rol, maar betekent daar vooral de evolutie van het stoffelijke naar de geestelijke verlichting.

Twee voorbeelden maken duidelijk hoe deze theosofische evolutiegedachte doorwerkte in de beeldende kunst. Het duidelijkst te relateren aan de oorspronkelijke evolutieleer is de prent van K. P. C. de Bazel met de



3. E. Haeckel, *Kunstformen der Natur* (1899) tafel 93.

4. Een bladzijde uit het schelpennummer van *Wendingen* jg. 5 (1923) nr. 8-9.



5. K. P. C. de Bazel, De natuurlijke ontwikkeling der menschheid uit mineraal, planten- en dierenrijk, 1894, houtsnede, 14 x 11,3 cm.

titel: 'De natuurlijke ontwikkeling der Menschheid uit mineraal- planten- en dierenrijk' van 1894 (afb. 5). De verschillende fasen van de theosofische evolutie worden hier afgebeeld: de aarde, het kristal dat in handen van de schepper een bevruchtend licht op de aarde werpt, het planten- en dierenrijk en de mens, respectievelijk de ingewijde of de schepper, die het diepere verband tussen de onderdelen doorschouwt en de evolutie in gang houdt.

Een ander, bekender voorbeeld is de zogenaamde 'Evolutietriптиek' van Piet Mondriaan uit 1910-1911, in het Haags Gemeentemuseum. Vooral hier moet de evolutie geestelijk opgevat worden: de drie figuren representeren drie opklimmende stadia van 'innerlijk schouwen'. 'De bedoeling van de triптиek is de reis te symboliseren die de ziel moet maken om los te komen van het materiële, aardse (linkerpaneel) via innerlijke kontemplatie (rechter paneel) naar de schouwing van het goddelijk licht. De symbolen die Mondriaan gebruikt zijn [...] terug te vinden in de theosofische diagrammen, die mevrouw Blavatsky ontwierp' en waarvan ze zei dat die in alle opzichten overeenkwamen met de evolutietheorie van de moderne wetenschap.⁷

Op deze zeer afgeleide en eigenzinnig geïnterpreteerde wijze, had de evolutietheorie wel degelijk invloed in de kunst.

Tot nu toe heb ik het gehad over de kunstproduktie zelf en de raakvlakken die daarin met de evolutietheorie aan te wijzen zijn. Maar ook in de kunstgeschiedenis en de kunsttheorie spelen evolutionistische gedachten door. Ik heb in het begin al gezegd dat we hier op een hachelijk gebied komen, want er is in de negentiende eeuw, en daarvoor al, een veelheid aan historische ontwikkelingsmodellen, die vaak helemaal niet aan Darwin te relateren zijn. Eerder is er sprake van een algemene sfeer van historisch denken, waar Darwin slechts één representant van is. In die historische sfeer passen bij voorbeeld ook de geologie van Lyell, Hegel's dialectiek van de geest, cyclische geschiedopvattingen van Vico tot Spengler, etcetera.

Ik kan slechts kort aandacht geven aan een van de opvattingen die de ontwikkeling van de kunst relateren aan de aanpassing aan externe factoren. In zijn invloedrijke *Philosophie de l'art* uit 1865, verklaart Hippolyte Taine de verschillen tussen de nationale schildersscholen en de individuele verschillen tussen kunstenaars uit de geografische, volkenkundige, en historische invloeden die voor ieder anders zijn. Een precieze beschrijving van 'race, milieu, moment' verklaart op wetenschappelijke wijze, zoals hij steeds benadrukt, de diversiteit en de ontwikkeling in de geschiedenis van de kunst. De drie voorbeelden, die hij uitgebreid behandelt zijn de Griekse klassieke kunst, de Italiaanse kunst van de Renaissance en de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, of, met andere woorden: de klassieke norm en de twee tegenpolen (noord en zuid) in de 'moderne' kunst.

Opnieuw kunnen we hier niet spreken van een zonneklare Darwinistische invloed, maar toch zit de gedachte dat verandering en differentiatie in de kunsten optreden als reactie op praktische invloeden uit de omgeving wel

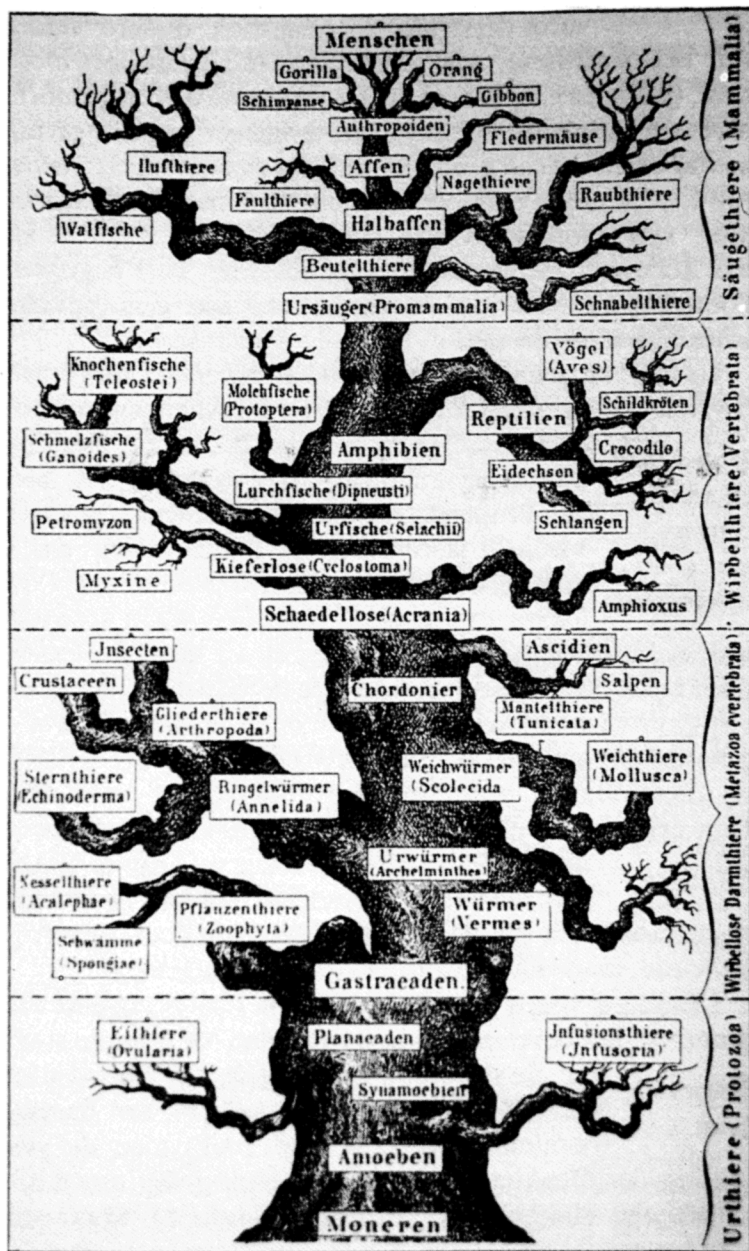
degelijk in dezelfde evolutionistische sfeer. Taine had grote invloed en in Nederland is het weer Van Vloten die op de actualiteit reageert. In zijn *Nederlandse schilderkunst van de 14de tot de 18de eeuw* uit 1874, verzet hij zich weliswaar tegen de 'belachelijke overdrijving' van Taine, maar erkent hij toch ook dat er veel waars bij deze auteur te vinden is.⁸ Dat blijkt ook wel uit Van Vlotens boek, want een groot deel van de inleiding bestaat uit een Taine-achtige beschrijving van de geografische, historische en maatschappelijke voorwaarden die tot de zo specifiek Nederlandse schilderkunst geleid hebben.

Een van de meer oppervlakkige tekenen dat het evolutiedenken invloed heeft gehad op de kunstgeschiedenis is het gebruik van de stamboom. Darwin heeft het in zijn *The Descent of Man* over de menselijke stamboom, maar het is de reeds vermelde Ernst Haeckel die het begrip op niet mis te verstane wijze vormgeeft (afb. 6). Ook in de kunstgeschiedenis is de stamboom een geliefd beeld, een organische metafoor die lijn brengt in de opeenvolgende veranderingen in de kunst. Dit wijst trouwens ook nog op een ander verband tussen kunst en biologie of geologie: de kunstgeschiedenis werkt met materiële overblijfselen uit verschillende tijden, de kunstwerken dus. Deze kunnen met elkaar vergeleken worden op basis van uiterlijke en structurele kenmerken, ze kunnen in groepen worden onderverdeeld en de veranderingsprocessen van de ene groep naar de andere kunnen beschreven worden. Zodoende lijken de kunstwerken op de fossielen van de palaeontoloog, die op vergelijkbare wijze ordent, dateert en lijnen uitzet. Maar dit terzijde.

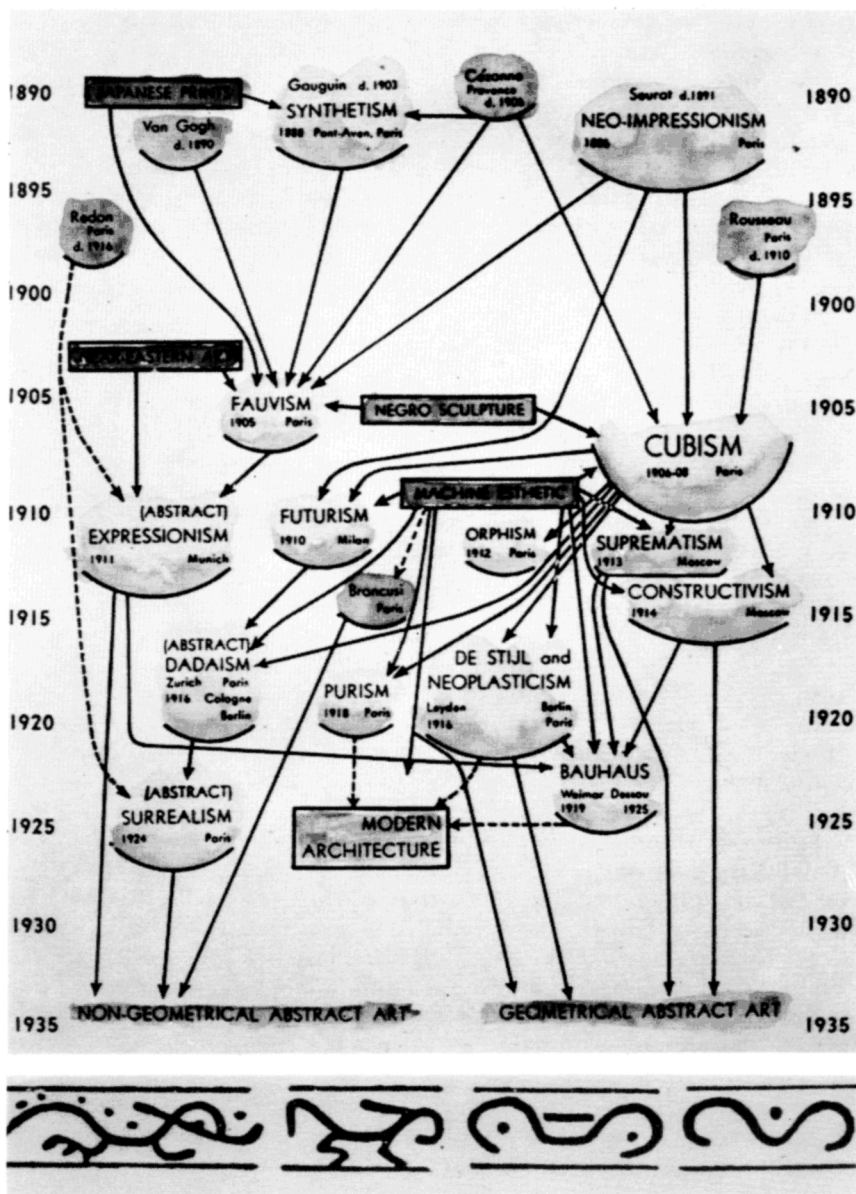
Er zijn talloze kunsthistorische stambomen, een oude is de Dowdeswell Chart uit 1909 en een relatief moderne de stamboom van Alfred Barr, die de evolutie van de diverse vormen van het abstracte modernisme uit het Neo-Impressionisme aangeeft (afb. 7).⁹ Maar men vindt ze op de vreemdste plaatsen zoals een merkwaardig lichtbeeld dat de uitstraling van het impressionisme in een soort kosmische wolk weergaf en dat ik aantrof op een dienstregelingsbord in het metrostation van St. Germain en Laye, een voorstad van Parijs waar zich atelier en museum van Maurice Denis bevinden.

Met deze stambomen is eigenlijk iets aan de hand, vergeleken met de forse eik van Haeckel. In de kunsthistorische stambomen ontbreken bij nadere beschouwing typisch evolutionistische kenmerken als de toenemende differentiatie. De lijnen die worden aangegeven zijn eigenlijk tamelijk willekeurig, omdat ze wel ontwikkelingen in het klein: de lijn tussen enkele groeperingen, tussen meesters en leerlingen verantwoorden, maar toch eigenlijk een grote lijn ontberen. Zeker in de negentiende eeuw maakte juist de grote lijn, die Haeckel in zijn stamboom aangaf, de ontwikkeling van de eencelligen aan het begin tot de mens aan het eind, de schoonheid van de evolutietheorie uit.

Een dergelijke grote lijn van toenemende complexiteit, specialisatie,



6. Ernst Haeckel, stamboom van de mens, uit *Anthropogenie* (1874).



7. Evolutieschema van de moderne kunst, uit Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art* (1936).
8. Afgeleide vormen van een alligator, naar W. Holmes, in A.C. Haddon, *Evolution in Art* (1895); afgebeeld in Gombrich, *The Sense of Order*, afb. 264.

verdergaande aanpassing, van verbetering zelfs, om het hoge woord er maar uit te laten komen, is in de kunstgeschiedenis 'not done'. Al in de zeventiende eeuw kwam men er achter dat het specifieke van de kunst juist lag in het feit dat zij zich niet meer verbeterde, althans niet meer sinds de klassieke oudheid en in het westen. Er zijn wel veranderingen en verschillen, hele grote zelfs, maar die worden psychologisch verklaard, met termen als kunstwollen, Abstraktionstrieb, of zoals Baudelaire met een specifiek modernisme-begrip, of met een cyclische geschiedsopvatting. Maar te spreken van één doorgaande lijn of erger nog van graduele verbetering en verfijning in de kunsten is verboden. Wat dat betreft geven al die stambomen dus slechts armzalige deel- en schijnevoluties.

Dat wordt anders wanneer je afstapt van de exclusiviteit van de westerse kunst van af de klassieke Grieken en kijkt naar niet westerse kunst en kunst van bijvoorbeeld vóór de klassieken, naar de primitieve kunst. En inderdaad is het juist daar dat het evolutionaire denken met betrekking tot de geschiedenis van de beeldende kunsten floreert. Het blijkt dat het Darwinisme toegepast op de beeldende kunsten pas hanteerbaar wordt wanneer men het heeft over zogenaamde primitieve culturen, waar als het ware de overstap van aap naar mens wordt gemaakt. Legio zijn dan ook de theorieën over het ontstaan van de beeldende kunsten en over de evolutionaire noden en behoeftes of misschien zelfs vrijheden, die de primitieve mens er toe brachten om kunst te maken. Dat is natuurlijk ook logisch: de eerste kunstuitingen die we van de beginnende mens hebben bestaan uit beeldende kunst; juist door het materiële karakter van de beeldende kunst (in tegenstelling tot de poëzie en de muziek) kon zij bewaard blijven en levert zij ons het oudste artistieke materiaal dat we over hebben.

Gottfried Semper¹⁰ is zo iemand die aan het begin van de jaren zestig van de vorige eeuw betoogde dat de eerste kunstvormen zich ontwikkelden uit de door de primitieve beschavingen gebruikte werktuigen en materialen, die als het ware vanzelf de vorm bepaalden en de richting waarin de vormen zich ontwikkelden. Hiermee hangt de opvatting samen dat de oudste en meest primitieve kunst geometrische, gestileerde kunst was, die immers dichter bij de gebruikte handwerkelijke technieken lag. Anderen, zoals Haddon in 1895, beweerden juist dat de imitatie van de natuur de eerste impuls was voor het maken van kunst en dat het vermogen tot stileren en abstraheren pas later kwam: de mens gebruikte eerst zijn ogen en daarna zijn hersens (afb. 8).¹¹

Hoe het ook zij – deze kwestie speelt nu nog onder antropologen – juist de primitieve fase van de kunst en men kan dat uitbreiden tot juist de decoratieve, ornamentale vormen van de kunst, lenen zich bij uitstek voor het denken in evolutietermen, en het is dan ook hier dat kunsthistorici en antropologen er het liefst mee spelen. (Dat geldt ook voor de overgang van de archaïsche naar de klassieke fase van de Griekse kunst, die enkele van de mooiste staaltjes van ontwikkelingsdenken heeft opgeleverd).¹²

Het is aardig om te zien dat ook een Nederlander, Carel Vosmaer zich

even gewaagd heeft aan een verklaring van de primitieve kunst. Zijn korte studie 'De aanvang en ontwikkeling van het schoonheidsgevoel bij de oudste kunstwerken' is te vinden in *Schetsen en Studies*, uit 1882. Vosmaer begint als rechtgeaard classicist met de constatering dat al die vroege en primitieve kunst zo ongelooflijk lelijk is: men kon het misschien wel, technisch gezien, maar het schoonheidsgevoel ontbrak ten enenmale en evenmin wilde men de natuur nabootsen. Dat komt omdat schoonheid niet het doel was, maar het 'religieus-monumentale': gedachtenis- en grafmonumenten met een bezwerende functie. Ik citeer: 'nergens een geheel, een eenheid ziende, maar niets dan strijd en deelen, bracht hij ook dezen op zijn kunstwerk over.' (p. 42) Dan gaat Vosmaer er toe over om een ware evolutie aan te geven: hij laat zien hoe de grafheuvels 'saamgestelder en geestrijker' vorm krijgen, hoe in Keltische steenverbindingen gaandeweg 'verder uitgewerkte denkbeelden, regelmatige bewerking der stof, systematische orde, evenredige verdeling [... etc]' optreden. In de Mexicaanse tempels begint de vorm 'reeds regelmaat, mathematische afsluiting' te krijgen (p. 45). En hij besluit: 'In al deze geleidelijke overgangen ziet gij de kunst zich organisch ontwikkelen, dat is van binnen uit naar buiten, van het fantastisch ruwe tot het regelmatig gevormde, van het eenvoudige tot het samengestelde, van het onvolmaakte tot het volmaaktere, van het gedeeltelijke tot het geheele. Wij hebben dit slechts in eene enkele reeks opgemerkt, doch het is eene algemeene eigenschap der kunst, zoo wel als van alle menschelijk streven; in elk land, voor elke nieuwe ontstaande kunst geldt dezelfde wet.' (p. 46) Heel duidelijk zien wij hier de evolutietheorie overgeplaat op het ontstaan van de kunst. Het is logisch dat de ontwikkeling, zeker bij iemand als Vosmaer, afgelopen is als de klassieke Griekse kunst bloeit, zoals blijkt uit het besluit van zijn artikel: 'in deze is het schoone tot volkomene rijpheid, tot de vrijste en voortreffelijkste ontwikkeling gekomen; alles is daarin ter zijde gezet om zich tot dien trap van schoonheid te kunnen verheffen, waarop het kunstwerk in geheele zelfgenoegzaamheid en in de zuiverste natuurschoonheid, zonder eenig ander doel dan zichzelf bestaat.' (p. 47)

Hier houdt de evolutie van de kunst volgens Vosmaer op, namelijk in de vijfde eeuw voor Christus en binnen bepaalde grenzen was de hele kunstgeschiedenis in de negentiende eeuw het met hem eens. U begrijpt nu waarom de stambomen, waar ik het zojuist over had, iets willekeurigs hebben. Zij leiden nergens meer naar toe: wat in de stamboom van Haeckel helemaal in het topje van de boom in kapitalen 'Menschen' is, is in de kunststamboom Phidias, maar die staat praktisch onderaan in de stam en er groeit nog een hele boom of liever een heel bos van kreupelhout boven hem.

We hebben dus gezien dat in de negentiende-eeuwse kunstgeschiedenis het evolutiebegrip vooral van toepassing werd gebracht op het vroegste ontstaan van de kunst, of dat nu in archaische perioden is of bij nu nog bestaande 'primitieve' volken. Toen de kunst eenmaal een bepaalde vorm

van 'volwassenheid' had bereikt, was er nog wel sprake van verandering, ontwikkeling, reactie, etcetera, maar een echte evolutie in de zin van de evolutieleer ontbrak voortaan.

Men zou uit het voorgaande kunnen afleiden dat de evolutiegedachte juist goed te gebruiken was voor periodes waarin het er in de kunst werkelijk om spande: bij voorbeeld de overgang van een primitief, onbeschaafd bestaan naar de beschaving van de gepolijste kunst van de Grieken. Verder denkend zou men zich bovendien kunnen afvragen of juist aan het eind van de negentiende eeuw dit hele evolutiedenken zélf niet de kunstenaar of de historicus op het idee zou kunnen brengen dat er opnieuw een evolutionaire stroomversnelling in de ontwikkeling van de kunst plaatsvond.

Inderdaad kwam aan het begin van deze eeuw het idee op van een totaal nieuwe, universele, zuivere, moderne kunst, uitkomst van een langdurige evolutie, waarin Phidias niet meer dan een schakeltje was, en waarbij vergeleken alle oude kunst onvolkomen, onvoltooid was. Ik heb het dan onder andere over de kunst van De Stijl en over de geschriften van zijn woordvoerder, Theo van Doesburg, maar men kan ook aan Kandinsky of Malevitch denken.

Van Doesburg beschouwde, zo ongeveer tussen 1915 en 1920, de eigentijdse moderne kunst, meer in het bijzonder die van Mondriaan en van hemzelf, als het eindpunt van een langdurige evolutie, eigenlijk van de hele geschiedenis van de kunst.¹³ De evolutie van de kunst was voor hem een proces van toenemende bewustwording. Maar een bewustwording van iets heel specifiek en in feite iets heel materieels, namelijk van de eigen waarde en de universele zeggingskracht van de beeldende middelen (lijn, kleur, compositie, vlak, etc.). Dit klinkt misschien wat triviaal, maar men moet zich daar een wolk van symbolistische, intuïtionistische ideeën over universele, mathematische verhoudingen, over zuiverheid tegenover de troebele natuur etc. bij voorstellen.

De ontwikkeling, zoals Van Doesburg die zag, was zeer doelgericht, teleologisch, en in die zin bepaald niet orthodox Darwiniaans. Met name vanaf de Renaissance was de kunstgeschiedenis volgens hem gericht op een bevrijding van de kunst uit de dwang van het onderwerp, van de afbeelding, zoals die in de Middeleeuwen bestond. De concentratie op vorm en techniek, los van het onderwerp, zorgde toen voor een toenemende zelfstandigheid van de beeldende middelen, en dus voor een toenemend bewustzijn van de essentie van de kunst: namelijk het uitdrukken van het universele door middel van de oneindig gevarieerde verhoudingen van de elementaire, beeldende middelen.

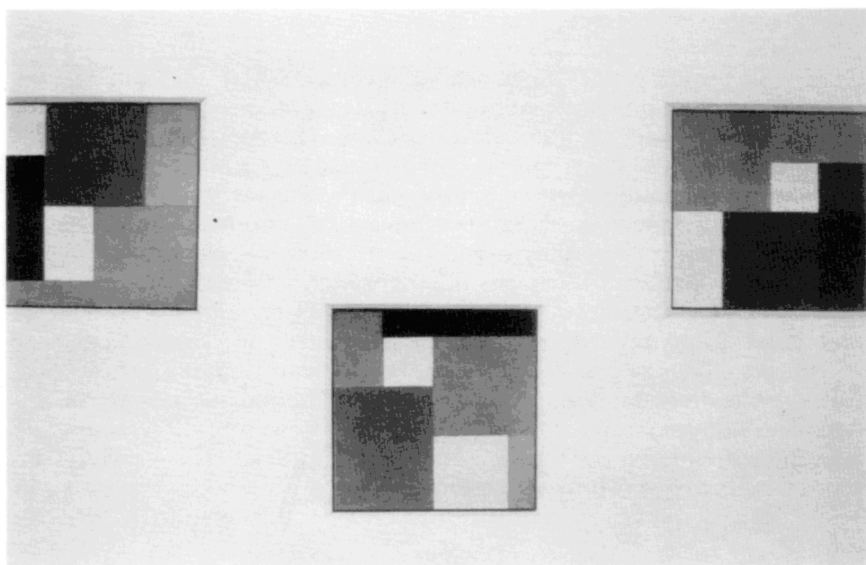
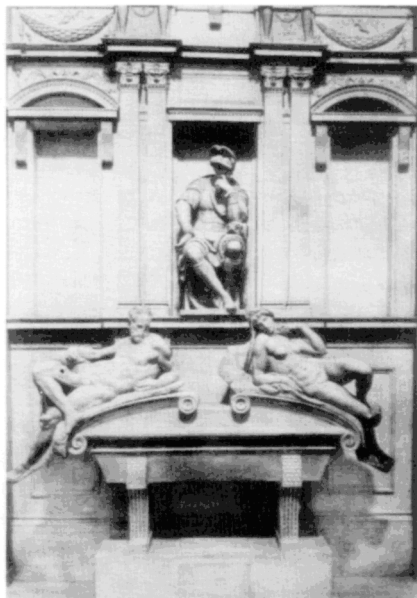
Op zichzelf is de hele manier waarop van Doesburg, die gedetailleerde historische uitweidingen geeft, evolutionair en modern. Maar er zijn ook aardige concrete aanwijzingen waarin zijn evolutionaire denken, zij het in een teleologische variant, naar voren komt. Zo stelt hij twee abstracte kunstenaars, Janus de Winter en Kandinsky tegenover elkaar door ze te

verbinden aan de dierlijke en de menselijke fase van de evolutie: 'Het verstand is de uitbloei van de intuïtie [...]: de dieren hebben zich geëvolueerd tot redevormen: mensen. In de kunst laten zich twee groote groepen onderscheiden: de intuïtieve en de bewuste.'¹⁴ En Kandinsky behoort dus tot de laatste en de Winter tot de eerste, dierlijke soort.

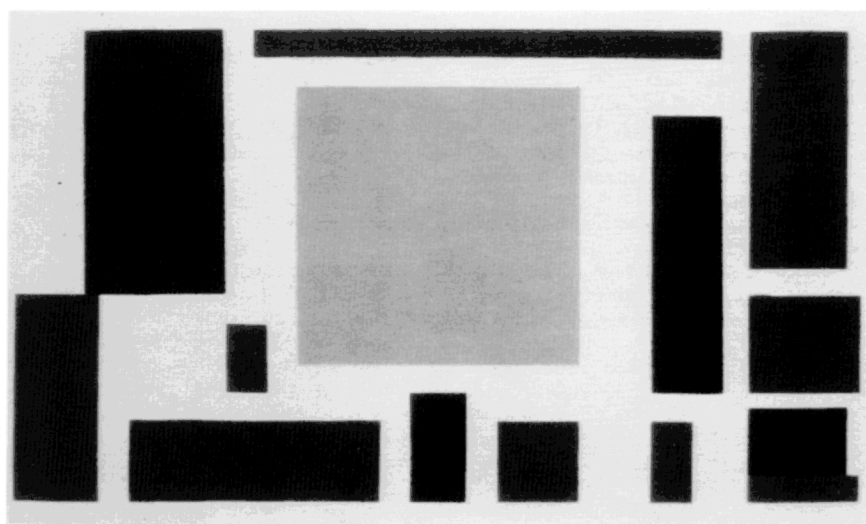
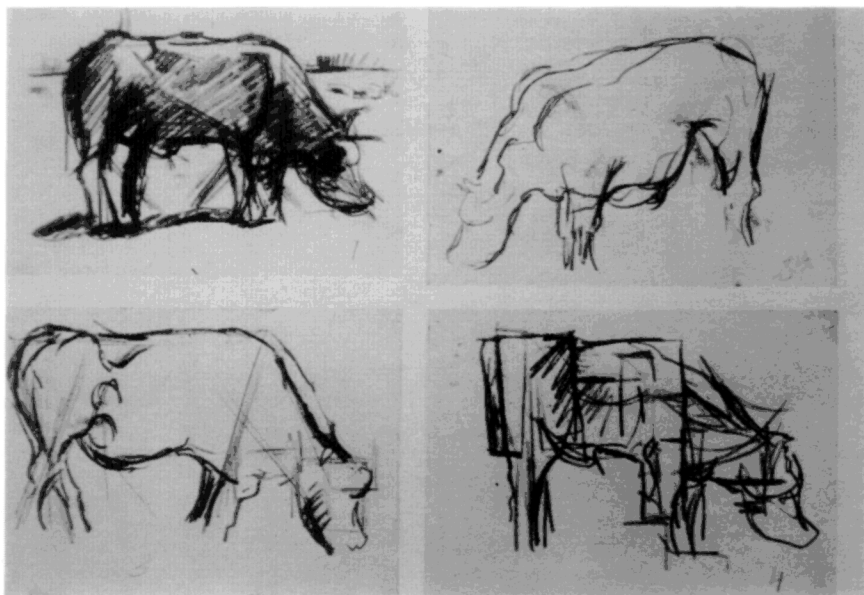
Erg aardig ook is het om te zien hoe volgens Van Doesburg – teleologisch kan het haast niet – oude kunstenaars op het punt stonden om tot de abstracte kunst van De Stijl te geraken, maar dat helaas nog niet konden, omdat ze te vroeg in de evolutie vertoefden. Zo voelde Veronese dat er naast het literaire symbool 'ook een symbool verborgen was in het schilderkunstige middel: het symbool namelijk der tegenstellingen tussen licht en donker, van vorm en kleur, van het verticale en horizontale, enzovoort.' Zijn 'beeldend bewustzijn' openbaarde zich, ondanks het feit dat de schilder geknecht was door het onderwerp.¹⁵ Van Doesburg vermoedde zelfs dat als Rembrandt maar lang genoeg doorgewerkt had aan de Nachtwacht, hij uiteindelijk bij reine of abstracte schilderkunst, als die van Kandinsky, uitgekomen was.¹⁶ Ook Michelangelo was zo'n tragische figuur die wel instinctief aanvoelde welke richting het uiteindelijk in de kunst zou gaan, maar aan zijn drang geen uiting kon geven omdat de zestiende eeuw er nu eenmaal nog niet rijp voor was (afb. 9).¹⁷ Van Doesburg legde dit uit aan de hand van de Medici-grafmonumenten in de San Lorenzo in Florence: aardige probeersels, maar hij kon het, overigens sans rancune, zelf beter (afb. 10).

Op een heel ander vlak dringt zich bij het beschouwen van Van Doesburg nog een parallel op met de evolutietheorie, en dan meer in het bijzonder met de zogenaamde 'recapitulatietheorie' van Haeckel. Deze had gesteld dat de verschillende fasen van de evolutie terugkeren in het ontstaan van elk individu. Dus in de groei van embryo naar volwassen exemplaar, worden volgens hem de verschillende evolutiefasen verkort herhaald. Iets vergelijkbaars zien we bij Van Doesburg in zijn kunstwerken. Zijn abstracties ontstonden, tenminste zo wil hij het ons doen geloven, uit een langzaam proces in fasen van een naturalistische afbeelding naar een volstrekt abstract geheel. Zo werd een naturalistische afbeelding van een koe langzaam getransformeerd tot Compositie VIII (afb. 11, 12), we schrijven het jaar 1917. En inderdaad is dit in het klein, op de schaal van het enkele kunstwerk, een zeer aanschouwelijke recapitulatie van de kunstevolutie die er na zovele eeuwen voor had gezorgd dat de abstracte en universele kunst van De Stijl, het klapstuk van de evolutie, de bloem boven in de stamboom, was ontstaan. De ontogenese van Compositie VIII herhaalt de filogenese van de moderne kunst.

Ik heb, recapitulerend, eigenlijk weinig concreets kunnen melden over een volwassen receptie van de evolutietheorie in de Nederlandse beeldende kunst van de negentiende eeuw. Ik geloof, eerlijk gezegd ook niet dat die er is, hoewel ik er niet echt finaal bronnenonderzoek naar heb gedaan.



9. Michelangelo, Grafmonument voor Lorenzo de Medici, circa 1524-1531, S. Lorenzo, Florence.
10. Theo van Doesburg, Compositie XVIII in drie delen, olieverf op doek, 35 x 35 cm. per doek, Rijksdienst Beeldende kunst, Schenking van Moorsel.



11. Theo van Doesburg, Vier studies voor Compositie VIII 'De koe', potlood op papier, circa 12 x 16 cm., The Museum of Modern Art, New York.
12. Theo van Doesburg, Compositie VIII 'De koe', 1917, olieverf op doek, 37,5 x 63,5 cm., The Museum of Modern Art, New York.

Aan de andere kant hoop ik duidelijk gemaakt te hebben in welke diverse gedaantes aspecten en afgeleiden van die theorie in de beeldende kunst en de kunstgeschiedenis van rond de eeuwwisseling waar te nemen zijn. Wellicht zit er iets in mijn hypothese dat de evolutietheorie, toegepast op de beeldende kunsten, het vooral goed doet, wanneer men het heeft over het *ontstaan* van de kunst. En misschien is het zelfs plausibel dat de moderne, tamelijk pretentieuze abstracte kunst aan het begin van deze eeuw, juist door de evolutiegedachte gestimuleerd werd om zijn eigen uniciteit en belang reliëf te verlenen.

Wat betreft de kunst tussen Phidias en Theo van Doesburg blijf ik bij de stelling, waarmee ik begon, dat de evolutiegedachte er een moeilijke en slechts afgeleide relatie mee heeft.

Noten

- 1 Th. Munro, *Evolution in the Arts and other Theories of Culture History* (New York 1963). Recensie: Max Rieser, 'Die Evolution der Kunst', *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, bd. 10 (1965), 235-242.
- 2 Amsterdams Historisch Museum, waterverf etc., 45x68 cm. Het afgebeelde boek is: Petrus Campers, *Verhandeling over het natuurlijke verschil der wezenstrekken in menschen van onderscheiden landaart en ouderdom*, 1791.
- 3 R. Bergsma, 'Mens en Natuur - De Natuur van de Mens', in *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895* (Zwolle, Amsterdam 1991) 33-52.
- 4 Karl von Frisch, *Animal Architecture* (New York 1974) pl. 99, afgebeeld in E. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* (Oxford 1979) kleuraft. 2.
- 5 Zie C. Kockerbeck, Ernst Haekels 'Kunstformen der Natur' und ihre Einfluß auf die Deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende (Frankfurt a. M., etc. 1986).
- 6 'H. Th. Wijdeveld, 'Natuur Bouwkunst en Techniek', *Wendingen* jrg. V (1923), nr. 8/9.
- 7 Geciteerd uit H. Henkels, 'Mondriaan in zijn atelier', in *Mondriaan. Tekeningen, Aquarellen, New Yorkse schilderijen*, tent. cat. Stuttgart, Den Haag, Baltimore, 1981, 247.
- 8 Op p. 3.
- 9 Uit Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art* (New York 1936).
- 10 *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik* (München 1861-1863).
- 11 A. Haddon, *Evolution in Art* (London 1895).
- 12 Bijvoorbeeld in E. Loewy, *Die Griechische Plastik* (Leipzig 1911).
- 13 Zie mijn dissertatie, *Gemeenschap en Wereld-ik, geheel op de wijze der kunst*, Universiteit van Amsterdam 1990, hoofdstuk V.
- 14 Theo van Doesburg, *De Winter en zijn werk* (Haarlem 1916).
- 15 Theo van Doesburg, *De Nieuwe Beweging in de Schilderkunst* (Delft 1917) 12.
- 16 Ibidem, 39-40.
- 17 Theo van Doesburg, 'Grootmeesters der beeldende kunst', *Eenheid*, 26-9-1918.