

Lieske Tibbe, *R.N. Roland Holst – Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, Amsterdam 1994 (Nijmeegse Kunsthistorische Studies, deel II). ISBN 90-71570-39-8.

### SAMENVATTING.

De opvattingen van R.N.Roland Holst over kunst en kunstenaars berusten eigenlijk op twee in wezen tegengestelde theoretische noties: een kunstbegrip dat in oorsprong van idealistische aard is en een geschiedopvatting die teruggaat op het historisch-materialisme. Roland Holst probeerde deze tegengestelde noties met elkaar te verzoenen, zonder dat hij liet blijken dat hij zich van hun tegengestelde aard bewust was.

Het kunstbegrip van Roland Holst stamt uit de negentiger jaren van de vorige eeuw. Aanvankelijk begon hij zijn loopbaan, zoals de meeste jongeren van zijn generatie en milieu, als impressionistisch plein-air schilder. Een zich afzetten tegen classicistische, academische tradities, een zekere aversie tegen theorievorming en een actieve, zorgeloze levensstijl (die overigens kon omslaan in crisisgevoelens en neurotische aandoeningen) hoorden bij deze opvatting van het kunstenaarschap. De kunstkritieken die Roland Holst in zijn vroege periode schreef zijn voornamelijk pogingen om zich enigszins bohémien-achtig af te zetten tegen het gearriveerde burgerlijke kunstbedrijf. Dit burgerlijke kunstbedrijf, waarvan tentoonstellingen, wedstrijden, jury's en critici zijn voornaamste doelwit vormden, diende verder ontvlucht te worden door zich periodiek terug te trekken op het platteland. Daar, los van alle conventies en voorschriften, kon de natuur de enige en echte bron van inspiratie voor de kunst zijn.

Vanaf omstreeks 1892 veranderde deze opvatting over het kunstenaarschap zeer snel. Het verblijf op het platteland ging nu, in plaats van een mogelijkheid om de natuur te ondergaan en uit te beelden, een ideale rustige plaats vormen voor verwerking van indrukken, bezinning en zelfonderzoek. Tevens stond men daar dicht bij de oorsprong en de authenticiteit van het bestaan; de kunstenaar kon hier beter op zoek gaan naar de wezenskern van wisselende uiterlijke verschijnselen. Invloeden vanuit Frankrijk en België speelden bij deze mentaliteitsverandering een grote rol.

Bij de jonge avant-garde van de negentiger jaren kwam de behoefte op aan een kunst

die, in de woorden van Roland Holst, 'de denkvoelingen achter het concrete' kon weergeven. Het impressionisme werd nu als oppervlakkig ervaren. Voor de beeldende kunst was de theorie van de Franse kunstcriticus Aurier over het synthetisme van veel belang. Diens filosofie was dat de zintuigen ons slechts een groot aantal uiteenlopende uiterlijke verschijnselen aanbieden; de essentie daarachter, de echte werkelijkheid, is alleen via het denken kenbaar. Het denken vormde de enige werkelijkheid. De uiterlijke vorm van een object was slechts datgene wat de eigenlijke betekenis overdroeg. De kunstenaar had tot taak die vormen van hun uiterlijke bijzaken te ontdoen en hun wezenskenmerken weer te geven. Vormen, lijnen, kleuren vormden een tekensysteem waarmee de kunstenaar essentiële waarheden tot uitdrukking kon brengen. Roland Holst hanteerde in zijn latere geschriften de uitdrukking 'de kunst van het Teeken' om de kunst aan te duiden die hij verdedigde. Daartegenover stond 'de kunst van het Beeld', de gedachteloze imitatie van de werkelijkheid, die hij net als Aurier koppelde aan de negentiende-eeuwse positivistisch-empirische wereldbeschouwing. Aurier was tevens van mening dat de kunst decoratief diende te zijn; in de op de Nazareners teruggaande traditie van de wandschilderkunst waren veel aanknopingspunten te vinden met de kunsttheorie van Aurier.

Bij Roland Holst leidde de opvatting dat de beeldende middelen een tekensysteem vormden niet tot volledige verzelfstanding of abstrahering van die beeldende middelen. De beschouwingen van Ruskin over het vertalen van ideeën in gebeurtenissen en personen waren hem daarbij tot steun. Ook Ruskin was gekant tegen een gedetailleerde, imitatieve weergave van de werkelijkheid.

Voor Ruskin vormde Giotto de ideale belichaming van wat hij voorstond in de kunst, en het laat-middeleeuwse Florence de ideale voedingsbodem voor die kunst. Roland Holst nam dit ideaalbeeld van maatschappelijk kunstenaarschap over; de door Ruskin geschilderde organisch samenhangende Florentijnse stedelijke gemeenschap vormde tevens een alternatief voor de verbrokkelde maatschappij die 'de kunst van het Beeld' had voortgebracht. De kunst in het tre-en quattrocento Florence was dienend, decoratief en symbolisch geweest; de ideale materialisering van zo'n kunst was aan de architectuur gebonden wandschilderkunst. Voor de kunst van na de Middeleeuwen was daarentegen het verplaatsbare, verwisselbare ezelschilderij ('portable art') de adequate kunstvorm. De schilderijkunst was niet gericht op de weergave van

maatschappelijke ideeën maar louter bedoeld als individuele uitingsvorm van de kunstenaar en puur gericht op esthetisch genot.

Onvrede met de eigen maatschappij leidde bij Roland Holst en velen van zijn generatie tot crisisgevoelens; in sommige gevallen probeerde men tot een uitweg hieruit te komen door aansluiting bij de socialistische beweging, in de verwachting dat deze op korte termijn zou leiden tot de opbouw van een nieuwe samenleving. De Engelse socialist William Morris schetste zo'n samenleving in zijn utopische roman News from Nowhere. In Nowhere waren door het afschaffen van de geldeconomie de ruilhandel en het produceren voor de markt verdwenen. De productie van goederen was sindsdien gebaseerd op werkelijke behoefte daaraan; eisen van duurzaamheid, kwaliteit en fraaie afwerking van een produkt hadden weer de overhand gekregen. Tevens waren de kapitalistische arbeidsverhoudingen waaronder de arbeider uitgebuit werd vervangen door werk op basis van gelijkwaardigheid en persoonlijke inzet, en onder zo aangenaam mogelijke omstandigheden. Werken vormde zo weer een bron van genoeg, en dat drong ook door in alles wat gemaakt werd, in de vorm van schoonheid. Hiermee was een einde gekomen aan het tijdens de Renaissance begonnen proces van toenemende arbeidsdeling, mechanisering en hiërarchie in de arbeidsverhoudingen.

Morris was bij het beschrijven van de ontstaansgeschiedenis van Nowhere uitgegaan van Marx' indeling van de geschiedenis der mensheid in drie stadia: de slavenhoudersmaatschappij, de feodale maatschappij en de moderne burgerlijke of kapitalistische maatschappij. Uiteindelijk moest de ontwikkeling uitlopen in een laatste fase, de socialistische maatschappij. De indeling van Marx en Morris was gebaseerd op de verschillende wijzen waarop de productie en het bezit van goederen waren georganiseerd. Roland Holst ging ook uit van die indeling. Kunst was voor hem een vorm van productie die met de maatschappijvorm mee veranderde: van dienende kunst onder de feodale samenleving naar vrije kunst in de warenmaatschappij. Roland Holst gebruikte de historisch-materialistische opvatting van de geschiedenis niet zozeer om, zoals Morris, het verval van de ambachten aan de kaak te stellen, maar om deze aan produktievormen van de schilderkunst te verbinden. 'Portable art', het ezelschilderij, paste typisch bij de warenproductie. De overgang van Middeleeuwen naar Renaissance was daarbij voor hem een duidelijk breekpunt.

'Dienende' kunst betekende voor Roland Holst kunst die een maatschappelijke functie had, niet alleen in praktisch maar ook in ideëel opzicht. Dergelijke kunst gaf de maatschappelijk dragende ideeën van een samenleving weer. De individualistische kunst van de negentiende eeuw was hiertoe niet in staat. Enerzijds lag dit aan het karakter van die kunst zelf, anderzijds aan de verscheurdheid van een in klassen verdeelde maatschappij, waardoor er geen werkelijk door allen gedeelde waarden konden zijn. Via zijn ideaalbeeld van een aan een maatschappelijk dragend idee gebonden kunst kon Roland Holst zo zijn uit de negentiger jaren stammende opvattingen over Idee-kunst en wandschilderkunst koppelen aan een marxistische geschiedopvatting.

Roland Holst ging eclectisch te werk bij het overnemen van socialistische opvattingen. Aan Morris ontleende hij het verloop van de geschiedenis gekoppeld aan het verval van het ambacht, maar hij entte die op zijn eigen schilderspraktijk. Ruskins opvattingen over decoratieve schilderkunst en over een met de uitoefening daarvan verbonden kunstenaarstype hadden veel invloed op hem, maar de maatschappijvisie van Ruskin deelde hij duidelijk niet. Verder zijn in zijn denken over aard en ontwikkeling van de kunst en zijn kritiek op heersende kunstpraktijken elementen te herkennen uit Du principe de l'art et de sa destination sociale van Proudhon en Ou'est-ce que l'art ? van Tolstoi; hun voorkeur voor een geëngageerd realistische kunst bracht hij echter niet in praktijk, behalve in een kleine groep litho's uit de late negentiger jaren. Hij bleef vasthouden aan de Idee-kunst van Aurier en hield zijn leven lang bezwaren tegen zowel klassiek-allegorische en historiserende als tegen naturalistische en individueel-expressieve kunst. Zijn ageren tegen een 'expressionistische' interpretatie van het werk van Van Gogh is hier een voorbeeld van.

Roland Holst participeerde ook daadwerkelijk in de socialistische beweging: als lid van de S.D.A.P. was hij tot ongeveer 1910 actief bij stakings- en inzamelingsacties. Zijn vrouw Henriëtte en zijn vriend Herman Gorter bemoeiden zich intensief met partijpolitiek en marxistisch-theoretische discussies en braken, toen de conflicten opliepen, met de S.D.A.P. Roland Holst, die zich niet in de discussies mengde, bleef partijlid, waarschijnlijk tot ongeveer 1919/1920. Zijn laatste artikel waarin nog duidelijk een socialistische stellingname in te herkennen is ("Moderne eischen en artistieke bedenkingen") verscheen in 1919; het is echter een

herdruk van een rede uit 1917. Nauw verbonden met het partijlidmaatschap was bij het echtpaar Roland Holst en bij Gorter hun streven om een socialistische esthetica op te bouwen. De weerslag hiervan is te vinden in de serie schilderijen die Roland Holst in 1907 in het gebouw van de A.N.D.B. maakte; behalve elementen uit de opvattingen van Aurier, Ruskin en Morris zijn hier ook de ideeën van Henriëtte Roland Holst over socialistisch kunstenaarschap en proletarische klassemoraal in terug te vinden.

De rol van Duitsland en de Duitse socialistische partij tijdens de Eerste wereldoorlog, en de revolutionaire gebeurtenissen in Rusland en Duitsland in 1917/1918 veroorzaakten bij veel progressieve kunstenaars in Nederland eerst anti-militaristische en anti-imperialistische sympathieën en vervolgens revolutionaire verwachtingen. Bij Roland Holst blijkt dit uit zijn toetreden tot de Bond van Revolutionair-Socialistische Intellectueelen en uit zijn actieve participatie in het toen politiek radicale *Architectura et Amicitia* en het tijdschrift Wendingen. Bij Henriëtte Roland Holst was het anti-militarisme nauw gelieerd met belangstelling voor de psychologie als middel om de drijfveren achter nationalisme en militarisme te ontraadselen. Haar studie uit de twintiger jaren, "Historisch materialisme en kunst", is een poging om marxisme en psychologie te combineren. Tevens speelde deze belangstelling voor de psychologie een rol bij haar theoretische ontwikkeling naar een 'personalistisch' of 'ethisch' socialisme. Roland Holst deelde deze interesses tot op zekere hoogte, zoals te zien is in zijn artikel "Vreemde gelijkenissen" in Wendingen, in zijn beschouwelijke stukjes in Overpeinzingen van een bramenzouwer en in zijn latere oeuvre, in het bijzonder de serie wanddecoraties voor de A.N.D.B. uit 1937. Van de partijpolitieke koerswisselingen van zijn vrouw, in het bijzonder haar lidmaatschap van de C.P.H., hield hij zich echter afzijdig.

Roland Holst streefde ernaar zijn idealen over kunst en kunstenaarschap ook in zijn praktijk als kunstenaar en in zijn persoonlijk leven na te leven. Zijn persoonlijke leefstijl werd gekenmerkt door een stilering van woonomgeving, kleding en optreden, en een hang naar het buitenleven dat enerzijds, in de synthetisch-symbolistische traditie, als zuivere bron voor ideeënkunst moest dienen, anderzijds Ruskiniaanse morele idealen van sobere en degelijke leefstijl moest uitdragen. In diverse artikelen verdedigde hij vakgenoten die eenzelfde grondhouding vertoonden, en bekritiseerde hij kunstenaars met een tegengestelde mentaliteit.

Voorts mengde hij zich in debatten over de vormgeving van het openbare leven en andere aspecten van het kunstbedrijf. Uit privécorrespondentie wordt duidelijk, dat het instandhouden van het zelfbeeld voor Roland Holst niet altijd zonder moeite ging.

Een bijzondere plaats in dit alles namen zijn hoogleraarschap, respectievelijk directeurschap aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in. Overeenkomstig zijn aan Ruskin ontleende ideeën over het kunstenaarschap probeerde hij niet, zoals Antoon Derkinderen, de Academie in ambachtelijke zin te hervormen maar deze veeleer tot kweekplaats te maken van een keurkorps van monumentale kunstenaars.

Na 1920, toen de directe beïnvloeding vanuit de socialistische beweging op zijn opvattingen minder was geworden, stond Roland Holst meer open voor andere visies. Zijn contacten met de historicus Huizinga deden hem de ogen openen voor het schematische karakter van zijn geschiedopvatting, onder andere wat betreft het breekpunt tussen Middeleeuwen en Renaissance. Ook was hij een tijdlang zeer gegrepen door de cyclische, bij het heersende cultuurpessimisme aansluitende geschiedfilosofie van Spengler. Op den duur sleten deze invloeden echter toch weer uit; wat er van over bleef was een door Roland Holst zelf geconcipeerde combinatie van zijn vertrouwde geschiedopvatting met de Spengleriaanse tegenstelling tussen macro- en microkosmos. Zijn opvattingen werden wel meer genuanceerd maar bleven in wezen dezelfde. Dit had waarschijnlijk te maken met overeenkomsten in 'verhaalstructuur' tussen de historisch-materialistische opvatting over de ontwikkeling van de geschiedenis en de synthetisch-symbolistische zelfopvatting van het kunstenaarschap; ondanks hun verschillende herkomst konden historisch en esthetisch levensideaal toch samengaan. In het late werk van Roland Holst zijn eveneens zowel nuanceringen als constante elementen in opvattingen zichtbaar, vooral in iconografisch maar ook in stilistisch opzicht.