



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### De waarheid hooger dan de leus: over de beeldvorming rondom tijdschrift en uitgeverij De Gemeenschap 1925-1941

van de Haterd, L.A.G.J.

**Publication date**  
2008

[Link to publication](#)

#### **Citation for published version (APA):**

van de Haterd, L. A. G. J. (2008). *De waarheid hooger dan de leus: over de beeldvorming rondom tijdschrift en uitgeverij De Gemeenschap 1925-1941*. [, Universiteit van Amsterdam]. In de Knipscheer.

#### **General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

#### **Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

## Hoofdstuk 6 De uiterlijke vormgeving van het tijdschrift *De Gemeenschap*

### 6.1 Inleiding

Het is opmerkelijk dat in de secundaire literatuur over *De Gemeenschap*, afgezien van mijn studie *Om hart en vurigheid* uit 2004, vrijwel geen aandacht besteed wordt aan de uiterlijke vormgeving van het tijdschrift. Onderzoek naar de uiterlijke vormgeving is relevant voor de beeldvorming over tijdschrift *De Gemeenschap*, omdat die beeldvorming behalve door de inhoud ook bepaald wordt door de grafische vormgeving, de typografie en de illustraties. Bij dit onderzoek gaat het dan om vragen als: hoe werden de vormgeving, de typografie en de beeldende kunst in het tijdschrift gebruikt om de profilering van het redactionele beleid te versterken? Welke binnen- en buitenlandse vormgevers, typografen en beeldende kunstenaars werden door de redactie van het tijdschrift ingezet om de uiterlijke vormgeving te profileren? Door wie werden ze gevraagd en hoe kwamen zij bij *De Gemeenschap* terecht? Hierbij zal ik ook aandacht besteden aan de gevolgen van de redactiewisselingen voor de uiterlijke vormgeving van het tijdschrift.

In hoofdstuk 6 ga ik nader op deze vragen in. In de paragrafen 6.2 en 6.3 doe ik verslag van het kwalitatieve onderzoek en in paragraaf 6.4 t/m 6.6 van het kwantitatieve onderzoek met betrekking tot de uiterlijke vormgeving van het tijdschrift. Paragraaf 6.7 bevat de samenvatting en de conclusies.

### 6.2 Grafische vormgeving en typografie

Reeds in het eerste prospectus van november 1924 noteert de redactie dat ze een tijdschrift wil laten verschijnen dat “telkens gevat is in een omslag, door een der jongere Hollandsche beeldende kunstenaars verzorgd, terwijl bovendien het plan bestaat, om ook in den tekst houtsnedes en teekeningen op te nemen.”

De in het prospectus neergelegde ambitie maakt de redactie helemaal waar. Vanaf het eerste nummer wordt veel zorg besteed aan de uiterlijke vormgeving van elke aflevering van *De Gemeenschap* die inderdaad 17 jaargangen lang elke aflevering een andere illustratie of een ander ontwerp van een beeldend kunstenaar op het omslag heeft.<sup>399</sup>

Voor een literair of cultureel tijdschrift was dat in het interbellum vrij bijzonder.

Concurrerende tijdschriften als *Roeping*, *De Stijl*, *De Vrije Bladen*, en later *Forum* hadden steeds hetzelfde omslag en wisselden maar heel af en toe of zelfs nooit. *Het Venster* (1931-1936) had wel wisselende omslagen. In uiterlijke vormgeving (formaat, lay-out en typografie) lijkt het blad op *De Gemeenschap*. Albert Kuyle reageert hier in zijn bijdrage ‘Het beslagen venster’ in het meinumner van 1933 van *De Gemeenschap* kritisch op door van plagiaat en navolging te spreken. Ironisch merkt hij daarna op: “Boos zijn we er nooit om geweest.

Tenslotte is de fantasie in Nederland een schaarsch artikel, en wat ligt nu meer in de geest van het christendom, dan het verworvene met graagte af te staan aan de zwakkere broeders?”

Ook *De Nieuwe Gemeenschap* (1934-1936) liet elke maand een andere kunstenaar het omslag ontwerpen en leek qua uiterlijk als twee druppels water op zijn concurrent, maar dit is niet zo vreemd als men bedenkt dat dezelfde man, Albert Kuyle, verantwoordelijk was voor de vormgeving.

De veranderingen in de ontwikkeling van de grafische vormgeving, de typografie en de illustraties van *De Gemeenschap* door de verschillende jaargangen heen lopen vrijwel parallel aan de indeling van periodes zoals ik die in navolging van Scholten 1978 (zie hoofdstuk 1.2.9) heb gehanteerd bij het onderzoek naar de teksten van dit tijdschrift in hoofdstuk 3.

Dat is natuurlijk niet toevallig. Zoals we gezien hebben dat wisselingen in de redactie van invloed zijn op de keuze van auteurs en teksten, zo zijn diezelfde wisselingen ook van invloed op de keuze van beeldende kunstenaars en illustraties. Maar het is natuurlijk niet alleen de smaak van de redacteurs die bepalend is voor de uiterlijke vormgeving. De voorkeur van

redacteuren wordt weer beïnvloed door culturele ontwikkelingen en door politiek-maatschappelijke omstandigheden. Ook de financieel-economische situatie van het tijdschrift is van invloed. In deze paragraaf zoom ik bij wijze van algemene introductie kort in op de drie verschillende periodes.

### 6.2.1 Periode 1925-1930

Vaak wordt geschreven dat Charles Nypels vanaf de oprichting van het tijdschrift zeer nauw bij de uiterlijke vormgeving was betrokken als typografisch adviseur.<sup>400</sup> Ik heb daar in de primaire bronnen geen bewijs voor kunnen vinden. Nypels wordt in de diverse prospectussen niet genoemd bij de medewerkers van het tijdschrift en ook in het colofon wordt zijn naam in de jaren twintig nooit vermeld.<sup>401</sup>

Kuyle heeft Nypels in de loop van 1924 wel benaderd met het verzoek *De Gemeenschap* te gaan drukken, maar Nypels voelde hier niets voor, ook al leverde hij wel enige proefontwerpen voor *De Gemeenschap*.<sup>402</sup> Het tijdschrift is ook nooit gedrukt op de persen van Leiter-Nypels. Wel drukte Leiter-Nypels het briefpapier en de enveloppen van *De Gemeenschap*. Mijn indruk is dat zijn adviseurschap met betrekking tot het tijdschrift toch erg op afstand was. Naar mijn mening raakt Nypels pas in 1927 intensief bij *De Gemeenschap* betrokken als hij de verzorging van een groot aantal boeken voor de uitgeverij voor zijn rekening neemt. Dat is ook de reden dat ik hem pas in het hoofdstuk over de uitgeverij een plaats geef. Ik ga ervan uit dat het vooral Albert Kuyle is geweest die, mogelijk op basis van een typografisch basisontwerp van Nypels, in de periode dat *De Gemeenschap* gedrukt werd op de persen van Het Centrum verantwoordelijk gehouden moet worden voor de uiterlijke vormgeving van tijdschrift *De Gemeenschap*.

Het meest karakteristieke van de uiterlijke vormgeving is toch dat het blad elke maand een ander omslag had. De naam van de ontwerper van het omslag wordt in *De Gemeenschap* vrijwel altijd in het colofon vermeld. In de enkele gevallen dat het niet gebeurt, is het meestal zo dat de maker niet een gastontwerper is, maar een van de vaste medewerkers, in de eerste jaren meestal Willem Maas of Sybold van Ravesteyn.<sup>403</sup>

In de eerste jaargangen is het vooral Albert Kuyle die als redactiesecretaris persoonlijk toezicht houdt op het productieproces in drukkerij Het Centrum, waar *De Gemeenschap* van de persen rolt. Uit de notulen van latere redactievergaderingen blijkt dat er in de redactie slechts zelden over de uiterlijke vormgeving gesproken wordt, het overleg gaat alleen over de binnengekomen kopij en de plaatsing daarvan.<sup>404</sup> De lay-out, de keuze van het omslag en de illustraties, de mededelingen en de reclames zijn het werk van de directeur/uitgever, vaak in overleg met de opmaker en/of de drukker, zeker voor zover het de typografie betreft.<sup>405</sup> Er is geen reden om aan te nemen dat het in de beginjaren anders geweest is.

In de eerste jaargang worden de omslagen en de hout- en lino-sneden die als illustratie gebruikt worden, nog door de redacteuren zelf gedrukt op de pers in de werkplaats van het biljartfabriekje van de vader van de gebroeders Kuitenbrouwer. Die eerste omslagen zijn dus originele grafiek, in eerste instantie eigenlijk niet zozeer afgedrukt vanwege het artistieke effect, om welke reden ze heden ten dage antiquarisch zeer gezocht zijn, maar veeleer omdat de hout- en lino-snede op dat moment de goedkoopste techniek is, want de jonge hemelbestormers tellen hun arbeidsuren niet. Het maken van een cliché is veel duurder, het moet immers uitbesteed worden. Van deze methode die gebruikt wordt om een tekening of een ander kunstwerk te reproduceren, wordt vanaf 1927 wel gebruik gemaakt omdat de oplage dan inmiddels is gestegen en het zelf drukken te arbeidsintensief is geworden.

Voor het ontwerpen van de omslagen wordt door Albert Kuyle, met hulp van Jan Engelman, elke maand een andere kunstenaar aangezocht, evenals voor de illustraties en de vignetten die het binnenwerk van het tijdschrift sieren.

Andere jongerentijdschriften uit deze periode waren eveneens geïllustreerd, maar dat was ofwel veel minder overvloedig (*Roeping*, *De Vrije Bladen* en later *Forum*) ofwel veel minder divers (*De Stijl* koos op basis van haar profiel voornamelijk voor reproducties van constructieve kunstwerken).

Het formaat van *De Gemeenschap* heeft in de eerste drie jaar van zijn bestaan geen wijziging ondergaan. De afmetingen van hoogte en breedte bedragen ongeveer 28 x 20 cm. Verschillen in de afsnijding zorgen altijd voor kleine verschillen in de maatvoering.<sup>406</sup>

De tekst is gezet in één brede kolom met aan het begin en het einde uitgelijnde regels; het aldus ontstane, strakke tekstblok is in ruime, evenwichtige marges op de bladzijde geplaatst. De titels van de teksten staan in kapitalen. Er wordt gebruikgemaakt van tamelijk vette letters en grote corpsen en de tekstregels kennen een ruime interlinie. De rubrieken achter in het tijdschrift zijn in twee kolommen gezet en staan in een kleiner en iets magerder lettercorps. Met ingang van de vierde jaargang verandert het formaat. Het wordt kleiner en meet voortaan (tot en met de laatste jaargang in 1941) ongeveer 25 x 18,5 cm.

#### 6.2.2 Periode 1930-1934

Begin 1930 moet Albert Kuyle door financiële noodzaak gedwongen, zoals we in hoofdstuk 7.10 zullen zien, van drukker veranderen en komt hij bij Lumax terecht. Het tijdschrift *De Gemeenschap* wordt op de persen van Lumax gedrukt van januari 1930 tot en met oktober 1933. Het omslag van het oktobernummer van 1933 is nog van Oosterbaan, de directeur van Lumax, die ook typograaf en vormgever is, en er staat, zoals bij elke aflevering, een paginagrote advertentie van Lumax op de achterzijde van het omslag. Vanaf het novembernummer van 1933 heeft er nooit meer een advertentie van Lumax in *De Gemeenschap* gestaan. De reden waarom Lumax in oktober 1933 met het drukken van *De Gemeenschap* stopt, heb ik niet kunnen achterhalen. Waarschijnlijk is, dat er opnieuw financiële problemen zijn en dat Lumax het bij het uitblijven van achterstallige betalingen niet langer verantwoord vindt om het tijdschrift te drukken. Als dit zo is, moet Oosterbaan hier in ieder geval van op de hoogte geweest zijn, want hij zit vanaf het begin van de oprichting van de Stichting De Gemeenschap tot zijn dood in maart 1935 als penningmeester in het bestuur. Zeker is in ieder geval dat Lumax in 1940 nog een vordering van 5000 gulden op Stichting De Gemeenschap heeft, die de drukkerij dan kwijtscheldt om een faillissement van De Stichting te voorkomen.<sup>407</sup>

Vanaf 1930 verzorgt Andries Oosterbaan de uiterlijke vormgeving van het tijdschrift. Toch verandert er niet veel. De in eerdere jaren door Kuyle op basis van adviezen van Nypels uitgezette lijnen met betrekking tot typografie en lay-out worden ook nu gevolgd. Het grootste verschil is het regelmatig gebruikmaken van schreefloze letters en van fotomontages voor de omslagen van het tijdschrift, een werkwijze die meer in lijn ligt met de vormgeving van de nieuwe zakelijkheid waarvan zowel Oosterbaan als Kuyle warme pleitbezorgers zijn.

Van vier typografische omslagen uit de periode 1930-1934 staat vast dat Oosterbaan zelf de ontwerper is, omdat zijn naam op de inhoudspagina als zodanig vermeld wordt. Van een vijfde omslag acht ik het op grond van stilistische overwegingen waarschijnlijk. Het gaat hierbij om het allereerste nummer dat Lumax gedrukt heeft, nl. de aflevering van januari 1930. Oosterbaan wilde met de eerste onder zijn leiding gedrukte aflevering van *De Gemeenschap* waarschijnlijk zijn visitekaartje afgeven. Ook daarom is de kans groot dat hij de ontwerper is. Het kan bescheidenheid zijn of onzekerheid dat hij zijn naam als ontwerper

niet vermeldde. Het is een typografisch ontwerp waarbij op een gele achtergrond roze, schreefloze kapitalen gebruikt worden voor de tijdschriftnaam.

Het omslag van het volgende nummer, van februari 1930, neemt hij in ieder geval voor zijn rekening, nu met expliciete naamsvermelding op de inhoudspagina. Op een crèmekleurige achtergrond plaatst hij dit keer opnieuw schreefloze letters in rood en zwart, diagonaal op de pagina. De tekstblokken en tekstregels vormen driehoeken en rechthoeken en zijn zodanig op het omslag geplaatst, dat uit de restvormen opnieuw driehoeken en rechthoeken ontstaan: een duidelijk voorbeeld van constructief vormgeven. Daarna duurt het bijna een jaar voor er opnieuw een creatie van Oosterbaan volgt, het opvallende omslag van januari 1931: een zilverkleurig fond met een smalle, feloranje baan in de lengte en de naam van het tijdschrift in zwarte, vette letters in de breedte gedrukt. In september 1931 is er nog een letterontwerp in roodbruin en in oktober 1933 een weinig opvallend ontwerp in geel en bruin. Buiten het omslag van februari 1930 onderscheiden de ontwerpen van Oosterbaan zich nauwelijks in positieve zin. Aansprekender resultaten behaalt Oosterbaan met zijn boekverzorging voor De Gemeenschap.

Omdat Kuyle, eveneens vanwege financiële problemen, ook zijn boeken vanaf 1930 laat drukken door Lumax, was Oosterbaan in de periode tot 1935 ook de belangrijkste vormgever van het boekenfonds van De Gemeenschap. Veel meer nog dan op het tijdschrift heeft hij op de vormgeving hiervan zijn stempel gedrukt. Om die reden ga ik pas in hoofdstuk 9 over de uitgeverij wat dieper op Oosterbaan in.

### 6.2.3 Periode 1934-1941

Vanaf midden jaren dertig, als Kuyle vertrokken is, Lumax en Oosterbaan als drukker van het toneel verdwenen zijn en Cornelis Vos en Henri Nelissen als nieuwe uitgevers de verantwoordelijkheid hebben overgenomen, loopt het aantal afbeeldingen en de kwaliteit van de afdrucken gestaag terug. Sommige kunstenaars konden zich daarover flink opwinden. Charles Eijck klaagt in een ongedateerde brief van ongeveer juni 1934 aan Cornelis Vos over de reproductie van zijn omslagillustratie voor het meinummer van dat jaar: "Hoe kon men in Godsnaam zoo'n pesterig-blauw voor het meinummer kiezen, terwijl de tekening op wit-crème was met oranje-gele ronde vlekjes? Is de goeden smaak in de Gemeenschapshuishouding reeds zoo ver gedaald dat men tot zoo'n kleurverkrachting is gekomen?"<sup>408</sup>

Ook het vernieuwende karakter van de typografie en de illustraties is dan verleden tijd. Er worden wat vaker reproducties van historische schilderijen als omslagillustratie gebruikt en het aantal illustraties loopt terug. Cornelis Vos vraagt regelmatig aan Engelman of hij via zijn contacten met kunstenaars niet voor nieuwe illustraties kan zorgen. Uit de brieven van Charles Eijck, Henri Jonas, Joep Nicolas, Otto van Rees en Hendrik Wieggersma aan Jan Engelman blijkt dat hij voor deze kunstenaars een belangrijk intermediair is met *De Gemeenschap*.<sup>409</sup> Maar ook al doet Engelman zijn best, hij kan niet verhinderen dat er af en toe te weinig tekeningen in portefeuille zijn.<sup>410</sup>

Nelissen en Vos hebben niet de kennis, de contacten en de creativiteit die Kuyle op het gebied van vormgeving met zich meebracht. De nieuwe hoofdredacteur Anton van Duinkerken is minder geïnteresseerd in artistieke vormgeving en houdt zich vooral met de inhoud van de teksten bezig. En ook de nieuwe drukker besteedt er, waarschijnlijk wegens gebrek aan geld, weinig extra aandacht aan.<sup>411</sup>

## 6.3 Inzet van beeldende kunstenaars, fotografen en vormgevers

In deze paragraaf ga ik in op de inzet van de verschillende kunstenaars en vormgevers door de redactie van *De Gemeenschap*. Daarbij gaat het niet om een beschrijving van leven en werk van de belangrijkste artistieke medewerkers die aan dit tijdschrift bijgedragen hebben.

Daarvoor verwijs ik in algemene zin naar de literatuur die ik in het notenapparaat per kunstenaar noem. Voor een specifieke beschrijving van het leven en het werk van de bedoelde kunstenaars en vormgevers in relatie tot *De Gemeenschap* verwijs ik naar mijn boek *Om Hart en Vurigheid* waarin van al deze medewerkers portretten opgenomen zijn.

In verband met de vraagstelling van mijn proefschrift met betrekking tot de uiterlijke vormgeving focus ik in deze paragraaf vooral op de artistieke stromingen die de uiterlijke vormgeving van *De Gemeenschap* beïnvloed hebben en op de kunstenaars die de redactie inzette. Ik zal daar bij met name ingaan op de vraag hoe deze kunstenaars bij *De Gemeenschap* betrokken zijn geraakt, welke achtergrond en welk netwerk zij met zich meebrachten, wat hun bijdrage aan de profilering van het tijdschrift is geweest en welke keuze zij gemaakt hebben bij de conflicten in de redactie. Op basis van deze onderzoeksgegevens kom ik in mijn conclusies terug op de beeldvorming over de uiterlijke vormgeving zoals ik die in hoofdstuk 1 heb beschreven.

### 6.3.1 Expressionisme

In de eerste periode van *De Gemeenschap* is een deel van de omslagen en de tekstillustraties van het tijdschrift figuratief, een ander deel is constructief.<sup>412</sup>

Voor de meeste figuratieve illustraties geldt dat het voorbeelden zijn van het expressionisme, een stroming in de Europese kunst van het begin van de twintigste eeuw waarin de kunstenaar probeert zijn gevoelens en ervaringen uit te drukken door een zekere vervorming van de werkelijkheid.<sup>413</sup> De kunstenaar werkt vanuit een ‘innerlijke noodzaak’ en hij tracht zijn beleving van de werkelijkheid zo indringend mogelijk weer te geven, bijvoorbeeld door gebruik te maken van een krachtige stilering, felle kleurencombinaties of deformatie van de vorm. Sommige kunstenaars laten zich inspireren door middeleeuwse houtsneden of door Afrikaanse kunst. De bloeitijd van het expressionisme ligt internationaal gezien tussen 1905 en 1925, maar dat wil niet zeggen dat er na 1925 niet meer expressionistisch gewerkt werd. Een schilder als Karl Schmidt-Rottluff is zijn expressionistische stijl altijd trouw gebleven.<sup>414</sup>

Boyens (1994) situeert het expressionisme in Nederland tussen 1910 en 1930.

De figuratieve illustraties in *De Gemeenschap* zijn verwant aan de meer gematigde vormen van expressionisme, de deformatie van het beeld staat de herkenning nergens in de weg. De constructieve illustraties, die vooral in de eerste twee jaargangen voor de omslagen zijn ingezet, zijn verwant aan het Russische constructivisme.

Ik ga eerst in op de schilders/illustrators die verwant zijn aan het expressionisme en in de volgende paragraaf behandel ik de kunstenaars die de constructieve kunst in *De Gemeenschap* vertegenwoordigen.

#### *Expressionisme in De Gemeenschap*

Het zijn vooral de Limburgse kunstenaars Henri Jonas en Joep Nicolas, de in 1925 in het Brabantse Deurne verblijvende schilders Otto van Rees en Hendrik Wiegersma en de Vlaamse houtsnijder Jozef Cantré die door de redactie ingezet worden voor de figuratieve omslagen van de eerste jaargang. Zij hebben het expressionisme leren kennen in de jaren tien en twintig als zij in Amsterdam op de Academie zitten, reizen maken door Duitsland en Frankrijk of in Nederland in contact komen met kunstenaars uit deze landen.

Het omslag van het allereerste nummer van *De Gemeenschap* van januari 1925 is een houtsnede van Henri Jonas (1878-1944) waarop een zegenende Christus staat afgebeeld tussen rokende fabrieksschoorstenen. Het is een omslag dat door de redactie bewust gekozen is omdat het symbool staat voor de profilering van *De Gemeenschap* als katholiek én sociaal tijdschrift.<sup>415</sup>

Henri Jonas is waarschijnlijk via Nypels of via Vos, die zoals we in hoofdstuk 4 gezien hebben, een Limburgs netwerk had, gevraagd als medewerker voor het tijdschrift. Jonas is een graag geziene gast in café Suisse aan het Vrijthof, de ontmoetingsplaats bij uitstek van de Maastrichtse kunstenaars. Daar zit hij aan dezelfde stamtafel als Charles Nypels, voor wiens fonds Jonas vanaf 1920 een groot aantal boeken geïllustreerd heeft. In tegenstelling tot de meeste andere kunstenaars beantwoordde Jonas niet helemaal aan het profiel ‘jong’ dat de redactie zo graag uitdroeg. Jonas, geboren in 1878, besluit pas op latere leeftijd naar Amsterdam naar de Academie te gaan om zich als kunstenaar verder te ontwikkelen. Daar maakt hij via tentoonstellingen kennis met het Franse kubisme en het Duitse expressionisme. In 1919 verblijft hij een tijd in Berlijn, hij maakt reizen door België, Frankrijk, Italië, Marokko en Spanje. In 1922 vestigt hij zich in Maastricht, waar hij in de loop der jaren een eigen expressionistisch handschrift ontwikkelt. Jan Engelman schrijft in het meinumnummer van *De Gemeenschap* van 1928 een beschouwing over zijn werk, waarbij zeven reproducties van zijn schilderijen afgedrukt worden. In het conflict in de redactie van eind 1930 kiest Jonas partij voor Engelman, met wie hij bevriend geraakt is. Eind 1932 raakt hij in een diepe depressie en in januari 1933 moet hij opgenomen worden in een psychiatrische inrichting. Hij verblijft daar tot juli 1937. Ook daarna volgen nog regelmatig korte opnames zodat van een vaste medewerking eigenlijk vanaf 1932 geen sprake meer is.<sup>416</sup>

Een andere Limburgse kunstenaar die al vroeg bij *De Gemeenschap* was betrokken, is Joep Nicolas (1897-1972). Het is Pieter van der Meer de Walcheren, kunstredacteur van *De Nieuwe Eeuw* in Helmond, die hem in 1924 introduceert bij Otto van Rees in Deurne, waar Nicolas Kuyle en Engelman tegenkomt en de eerste contacten met de *Gemeenschap*-redacteuren gelegd worden.

Nicolas behoort vanaf de eerste jaargang van *De Gemeenschap* in 1925 tot de vaste medewerkers. In het januarinumnummer van dit tijdschrift staat de originele houtsnede ‘St. Maartensavond’ en voor het juni- en decembernummer van dezelfde jaargang verzorgt hij het omslag, beide keren met religieuze onderwerpen in een moderne, expressionistische stijl, die goed past bij de profilering die de redactie wenst: jong en katholiek.

Joep Nicolas, een telg uit het beroemde glazeniersgeslacht Frans Nicolas en Zonen uit Roermond, wil niets weten van opvolging in het bedrijf van zijn vader en zoekt in 1916 het avontuur in het Zwitserse Fribourg waar hij filosofie en kunstgeschiedenis gaat studeren.<sup>417</sup> Zijn vakanties brengt hij door aan het Lago Maggiore in Ascona, in die tijd de bakermat van de moderne kunst. “Daar kreeg ik mijn eerste contacten met alle nieuwlichters: anarchisten, nihilisten, communisten, Nietzscheanen, Freudianen en Einsteiners. Daar zaten fauves, cubisten, futuristen en dadaïsten; Klee, Kandinsky en Kurt Schwitters warmden dagelijks hun ‘Eintopfgericht’ op, en voerden dat aan de snakkende mensheid: blauw aangeslagen vuurpropheten, die nu geclasseerd en gecollectieerd zijn” schrijft hij achteraf aan Godfried Bomans.<sup>418</sup> In 1918 keert hij terug naar Nederland, zonder titel maar mét inspiratie.

Een jaar later vertrekt hij naar Amsterdam, officieel voor een rechtenstudie, maar de tekencursus die hij tegelijkertijd volgt, blijkt al gauw interessanter dan zijn juridische studieboeken. In de kunstenaarssociëteit Het Honk ontmoet hij jonge Nederlandse en Belgische schilders en schrijvers. In deze voormalige smederij in de Reguliersdwarsstraat leert hij Rik Wouters kennen, Henri Le Fauconnier, Carel Willink, Raoul Hynckes, Jan Sluijters, Piet en Mathieu Wiegman, Charley Toorop en Jany Roland Holst.<sup>419</sup> Hij voelt zich aangetrokken tot het expressionisme en gaat schilderen en houtsnijden.

Opvallend is dat Joep Nicolas bij de splitsing van *De Gemeenschap* en *De Nieuwe Gemeenschap* in 1934 geen partij kiest en aan beide bladen zijn medewerking blijft verlenen. Een medewerking die door beide tijdschriften geaccepteerd wordt.

De Vlaamse graficus en beeldhouwer Jozef Cantré (1890-1957) is weliswaar vanaf de eerste jaargang bij *De Gemeenschap* betrokken geweest, maar niet vanaf het eerste nummer, want hij staat niet vermeld bij de medewerkers van het eerste uur en zijn eerste bijdrage dateert pas van oktober 1925.<sup>420</sup>

Waarschijnlijk is hij via de samenwerking met uitgeverij De Sikkel bij *De Gemeenschap* betrokken geraakt. Voor De Sikkel, waarvan directeur Eugène de Bock net als Cantré een Vlaamse activist was, had hij in 1925 reeds enkele boeken geïllustreerd en via De Bocks bemiddeling kon hij gemakkelijk met *De Gemeenschap* in contact komen, temeer daar Cantré al geruime tijd in Nederland woonde. In 1918 was hij gevlucht uit België, waar hij veroordeeld was tot een zware gevangenisstraf omdat hij in 1916 een baan aangenomen had als tekenleraar op de onder Duitse leiding opgerichte Nederlandstalige Gentse Universiteit. Hij kwam terecht in Blaricum, in de Vlaamse kunstenaarskolonie aldaar, waartoe ook de dichter René de Clercq en de schilders Gustave de Smet en Frits van den Berghe behoorden.<sup>421</sup>

Veel van zijn omslagillustraties, zeker die uit de eerste jaargangen, zijn originele houtsneden, vaak in meer kleuren gedrukt en duidelijk beïnvloed door het expressionisme. Cantré had de Duitse expressionistische grafiek in Blaricum leren kennen uit *Das Kunstblatt*, waarop De Smet was geabonneerd.<sup>422</sup> Aan de Duitse expressionisten ontleent hij de emotionele kracht van zijn prenten, terwijl hij voor de meer formele elementen, zoals compositie, zwart-witverhouding en geometrische aspecten aan het kubisme schatplichtig is. Daarmee was hij in aanraking gekomen via het werk van Ossip Zadkine die hij omstreeks 1925 leert kennen in het huis van Hendrik Wiegersma, met wie Cantré gedurende zijn hele leven bevriend was. Ook al is de bloeitijd van het kubisme (1907-1914) reeds voorbij, de stroming is in Frankrijk halverwege de jaren twintig nog steeds springlevend met behalve Zadkine kunstenaars als Fernand Léger, Marie Laurencin en Amédée Ozenfant.<sup>423</sup>

Voor de profilering van *De Gemeenschap* was Cantré uitermate belangrijk, niet alleen omdat ook hij het jonge, modern katholieke imago van het blad versterkte, maar ook omdat zijn illustraties een internationaal tintje aan het tijdschrift verleenden.

Iemand die niet alleen als illustrator, maar vooral ook als intermediair belangrijk is geweest voor *De Gemeenschap* is Otto van Rees (1884-1957).<sup>424</sup> Deze schilder die net als Jonas ook iets ouder was dan de anderen, bracht bij de oprichting van *De Gemeenschap* in 1925 een enorm netwerk met zich mee. Hij was als jong schilder via zijn leermeester Jan Toorop al in aanraking gekomen met het luminisme. In 1904 verblijft hij in Parijs samen met de kunstenares Adya Dutilh,<sup>425</sup> met wie hij in december van dat jaar een zogenaamd 'vrij huwelijk' sluit. Hij huurt een ruimte in het beroemde ateliercomplex Le Bateau Lavoisier aan de Rue Ravignan op Montmartre en werkt daar samen met Picasso, Braque en Van Dongen. In 1915 treedt Otto van Rees onder invloed van Pieter van der Meer de Walcheren, met wie hij in Parijs bevriend geraakt was en die zelf vier jaar eerder onder invloed van de Franse filosoof en theoloog Léon Bloy katholiek was geworden, toe tot het rooms-katholicisme. Rond 1916 woont en werkt hij in Zürich en Ascona waar hij samen met zijn vriend Hans Arp een belangrijke bijdrage levert aan de ontwikkeling van het dadaïsme.

Door bemiddeling van Pieter van der Meer de Walcheren neemt het gezin Van Rees in 1923 zijn intrek in het Klein Kasteel in Deurne. Tot januari 1927 wonen Otto, Adya en hun kinderen Magda en Jean-Luc in dit Brabantse dorp en het is vooral in deze periode dat Van Rees de contacten krijgt die voor *De Gemeenschap* belangrijk zullen blijken.

Vanaf het moment dat Otto van Rees in januari 1923 zijn domicilie heeft in Deurne, wordt het Klein Kasteel een interessante ontmoetingsplek voor veel kunstenaars en schrijvers. Oude Parijse contacten met Moissy Kogan, Charles Albert Cingria en Ossip Zadkine worden hersteld, maar ook Nederlandse kunstenaars weten de weg naar Deurne te vinden. In het



kielzog van Pieter van der Meer de Walcheren komen Joep Nicolas, Jan Engelman en Albert Kuyle, die al gauw verliefd wordt op Magda, de dochter van Otto en Adya, regelmatig op bezoek. Bij hen voegt zich Otto's huisarts Hendrik Wiegiersma, die mede onder invloed van de kunstenaars die hij bij Van Rees ontmoet, zelf vanaf eind 1924 gaat schilderen. Engelman en Kuyle vragen Van Rees om mee te werken aan *De Gemeenschap*. Albert Helman schrijft in zijn *Wederkerige Portretten*:<sup>426</sup>

Van Rees was een van de eerste en meest enthousiaste medewerkers aan het tijdschrift; dat het het zoveelste was dat hij mee op poten hielp zetten, liet hij uit niets blijken en kwamen wij pas veel later te weten. ...[Hij had] nauw samengewerkt met toen nog onbekende of nauwelijks bekende lieden als Picasso, Van Dongen, Arp, Modigliani, Ortiz de Zarate en de hemel mag weten welke latere beroemdheden. Er waren er maar weinigen uit de avant-garde die hij niet persoonlijk kende en met wie hij niet op de een of andere manier lief en leed had doorgemaakt. Ook met schrijvers en dichters als Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, Cocteau. Maar hij noemde ze zelden, alleen soms terloops en liet zich nooit op iets voorstaan. Van alle kunstenaars die ik heb leren kennen, was Otto van Rees de bescheidenste.

Tussen 1925 en 1934 levert Van Rees een groot aantal illustraties aan *De Gemeenschap*. Zijn eerste bijdrage staat in het juninummer van de eerste jaargang uit 1925: twee krachtige lino'sneden, portretten van zijn vrienden, de Franse schrijvers Jacques Maritain en Max Jacob, die beiden ook vaste medewerkers van het tijdschrift zijn. Het julinummer bevat een originele lino'snede naar een schilderij van Hendrik Wiegiersma. In de daaropvolgende aflevering zijn twee lino's opgenomen, beeltenissen van de Franse schrijver Léon Bloy en van Hendrik Wiegiersma en het decembernummer is versierd met twee houtsneden van een kersttafereel. De eerste jaargang van *De Gemeenschap* bevat daarmee zeven originele bladen grafiek van Otto van Rees. Van Rees bevestigt met zijn portrettenreeks vooral de internationale oriëntatie van *De Gemeenschap*. Zijn vrouw Adya doet daar nog een schepje bovenop met haar in lino gesneden portret van Charles Albert Cingria, paginagroot afgedrukt in de juli-aflevering van dat jaar.

In oktober 1925 en oktober 1926 besteedt Jan Engelman aandacht aan zijn werk en wordt een flink aantal reproducties van zijn schilderijen afgebeeld.<sup>427</sup>

Door de buitenlandse contacten van Van Rees zorgt hij ervoor dat in *De Gemeenschap* regelmatig internationaal vermaarde kunstenaars illustraties leveren. Aan Kuyle schrijft hij op 27 april 1931 uit Parijs: "Wil je eens denken aan de ontwerp omslag Gemeenschap van Garcia."<sup>428</sup> Het zou wel wenselijk zijn als je deze eens kon plaatsen. Otto Freundlich zag bij ons de Gemeenschapnummers en vindt het interessant ook een omslag te tekenen welke hij je gisteren zond."<sup>429</sup> Max Jacob, Charles Albert Cingria, Jean Cocteau, Otto Freundlich: zij allen dragen via Van Rees tekeningen aan *De Gemeenschap* bij.

Het werk van Van Rees past binnen de ontwikkelingen van de moderne kunst, waarin rond 1930 de omslag van expressionisme naar realisme plaatsvindt. Zelf zegt hij daarover:<sup>430</sup>

Geen van alle vroegere Parijse bentgenoten heeft zich aan het kubisme van het eerste uur gehouden, [...] denk eens aan Braque, Juan Gris, ze zijn allemaal, behalve misschien Picasso, tot de meer gewone, minder vertekende werkelijkheid teruggekeerd. Dat heb ik op mijn manier ook gedaan. Was je op de zelfde weg verder gegaan, dan zou alles op de duur steriel en dood geworden zijn, te konstruktief en te uitgekiend en dat bevredigt niet, dat is ook niet in overeenstemming met het leven.

Eind 1933 komt er door het conflict tussen de gebroeders Kuitenbrouwer aan de ene en de overige redactieleden aan de andere kant plotseling een eind aan zijn medewerking aan *De Gemeenschap*. In de controverse Van Duinkerken-Kuyle kiest Otto van Rees de zijde van Albert Kuyle, die in 1929 getrouwd is met zijn dochter Magda. Hoewel hij de ideologische bevoegenheid van zijn schoonzoon mist en er, voor zover mij bekend, geen fascistische sympathieën op na houdt, werkt hij vanaf 1934, waarschijnlijk vooral door loyaliteit aan de familieband, niet meer mee aan *De Gemeenschap*, maar levert zijn illustraties aan *De Nieuwe Gemeenschap*.<sup>431</sup>

Hendrik Wiegiersma (1891-1969), die zoals gezegd via Van Rees in contact komt met Engelman en Kuyle, voelt zich van meet af aan bij de groep van *De Gemeenschap* thuis. Hij vindt er alles wat hem van belang voorkomt: onafhankelijkheid, unconventionaliteit, internationale oriëntatie en brede interesses. Hij draagt regelmatig, vaak religieus geïnspireerde tekeningen bij en Engelman schrijft in het novembernummer van de eerste jaargang een waardierend artikel over hem, waarbij reproducties van een viertal schilderijen geplaatst worden. In november 1926 volgt, opnieuw voorzien van vier afbeeldingen, een tweede uitvoerige bespreking van Wiegiersma's werk door Jan Engelman. Zijn tekeningen uit deze periode doen nog het meest denken aan de litho's en tekeningen van de 19<sup>e</sup>-eeuwse Franse kunstenaar Honoré Daumier. Net als Daumier heeft Wiegiersma een voorkeur voor religieuze thema's en voor taferelen uit het dagelijks leven (bijvoorbeeld vanuit zijn artspraktijk) en kiest hij voor levendige composities en een dynamisch lijnenspel. Ze laten een heel andere, veel lichtere, indruk achter dan zijn schilderijen, die een donkerder palet hebben en in een expressionistische stijl uitgevoerd zijn. In zijn vroege olieverven is naast de invloed van Van Rees een duidelijke doorwerking van de Bergense School zichtbaar, met name van het werk van Piet en Mathieu Wiegman, en van de Latemse groep schilders, van wie vooral Constant Permeke een voorbeeld voor hem is. Op basis van deze invloeden creëert hij een geheel eigen mix, voorzien van een vleugje Limburgse barok en een toets die doet denken aan de Spaanse schilders El Greco en Velasquez. Kortom, Wiegiersma ontwikkelt al snel een zeer persoonlijk handschrift, dat hem tot een van de belangrijkste expressionisten van het interbellum maakt.

Als Engelman eind 1930 uit de redactie verdwijnt, is Wiegiersma solidair met hem. In januari 1934 keert Engelman in de redactie terug en levert ook Wiegiersma weer nieuwe bijdragen, o.a. illustraties uit *Dorp aan de rivier* van Antoon Coolen, sinds 1933 redactielid en woonachtig in Deurne, waar Wiegiersma met hem bevriend raakt.

Voor *De Gemeenschap* was Wiegiersma niet zonder belang. Hij was voor dit tijdschrift zowel een belangrijke link met de Brabantse regio, waar veel potentiële abonnees woonden, maar weinig medewerkers en hij was belangrijk vanwege zijn internationale contacten. Bovendien was hij als arts bemiddeld. Voorzover mij bekend heeft hij nooit rechtstreeks geld gegeven of geleend aan *De Gemeenschap*, maar hij ondersteunde veel kunstenaars door hen gastvrij in zijn huis te ontvangen en door werk van hen te kopen. Hij was bevriend met Kogan, Zadkine, Cingria, Permeke, Cantré, Van Rees, de gebroeders Wiegman, Nicolas (tot 1930), Eijck en vele anderen en hij kocht regelmatig werk van hen aan.<sup>432</sup>

### 6.3.2 Constructivisme

Zoals gezegd in het begin van paragraaf 6.3.1, is een deel van de omslagen en de illustraties in *De Gemeenschap* figuratief en een ander deel constructief. Onder constructief dient hier te worden verstaan: opgebouwd uit geometrische elementen zoals de lijn, de cirkel en de rechthoek. In het begin van de jaren twintig ontstaan in Nederland in de architectuur en de toegepaste kunst allerlei nieuwe ontwikkelingen. De oorsprong ervan ligt in het constructivisme, een stroming met revolutionaire ideeën over vormgeving en bouwkunst, die

kort voor de Eerste Wereldoorlog in Rusland ontstaan is. De Russische avant-gardist El Lissitzky en de Hongaarse kunstenaar en Bauhausdocent Laszlo Moholy-Nagy brengen deze ideeën via Berlijn en het Bauhaus in Weimar Duitsland binnen en vandaar bereiken ze via De Stijl Nederland.<sup>433</sup> El Lissitzky komt ook zelf naar Nederland. In mei 1923 wordt een tentoonstelling geopend van zijn werk in de Amsterdamse galerie Van Diemen en geeft hij een lezing over ‘Jonge Russische Kunstenaars’ voor de Haagse Kunstkring, waarbij hij voorbeelden laat zien van typografische experimenten. In 1926 is hij opnieuw in Nederland voor lezingen en ontmoetingen. Moholy-Nagy is bekend van zijn artikelen in *De Stijl* (1922) en *i 10* (1927) en van zijn boek *Malerei Photographie Film* uit 1925.

Zo ontwikkelen zich ook in Nederland in de tweede helft van de jaren twintig het Nieuwe Bouwen, de Nieuwe Typografie en de Nieuwe Fotografie. Een aantal kenmerken hebben deze moderne stromingen gemeen: functionaliteit, asymmetrische compositie, sterke contrastwerking en gebruik van strakke diagonalen, waardoor een dynamisch ontwerp ontstaat.

Het tijdschrift *De Gemeenschap* staat open voor deze nieuwe ontwikkelingen.<sup>434</sup> Zo schrijven de architecten Van Ravesteyn en Maas over het Nieuwe Bouwen en vooral de eerste twee jaargangen bevatten een groot aantal constructieve omslagontwerpen. Ze zijn voornamelijk van de hand van de drie architecten die als medewerker aan het blad verbonden zijn: Willem Maas, Sybold van Ravesteyn en Gerrit Rietveld. Het betreft allemaal typografische omslagontwerpen en voorbeelden van de zogenaamde Nieuwe Typografie. Ze sluiten aan bij het avant-gardistische werk van El Lissitzky en Lászlo Moholy-Nagy, kunstenaars die zij via het lezingen- en expositiecircuït rond *De Stijl*-beweging ook persoonlijk hebben leren kennen.<sup>435</sup> Omdat deze architecten in hoge mate bijgedragen hebben aan het modernistische imago van *De Gemeenschap* ga ik hieronder nader op hen in.

Willem Maas (1897-1950) heb ik in hoofdstuk 2.2 al geïntroduceerd als een van de oprichters en redactieleden van het tijdschrift, maar dat was niet zijn enige bijdrage aan het blad, hij schreef ook over architectuur en ontwierp omslagen.<sup>436</sup>

Het eerste nummer van *De Gemeenschap* van januari 1925 bevat een korte bijdrage van Maas en Engelman onder de titel ‘Gedachten over architectuur’, waarin zij hun credo meteen, overigens in niet al te heldere bewoordingen, uiteenzetten: goede architectuur moet doelmatig zijn en beziel. Doelmatig betekent aangepast aan de behoefte van de tijd, de streek en de mensen waarvoor zij bestemd is. Beziel betekent ruimte gevend aan de ontplooiing van het individu en aan de persoonlijke beleving. Het vormt de start van een serie van zeven artikelen die in de eerste jaargang verschijnt over op dat ogenblik zeer moderne onderwerpen als het constructivisme, De Stijl en de nieuwe zakelijkheid. Het zijn polemisch geschreven teksten waarvan ik op stilistische gronden aanneem dat Engelman ze grotendeels geschreven heeft en Maas voor de inhoudelijke inspiratie zorgde.

Naast deze kritische bijdragen over architectuur verzorgt Willem Maas in de eerste twee jaargangen ook vijf maal het omslag voor *De Gemeenschap*. Het gaat in alle gevallen om grafische ontwerpen, waarbij hij gebruikmaakt van lijnen, rechthoeken en cirkels die in twee of drie kleuren gedrukt zijn. De keuze van deze drie beeldelementen ter ondersteuning van de typografie is bij een architect natuurlijk niet toevallig. Veel architecten, onder wie ook Maas, houden zich in die tijd met meubelontwerpen bezig en de parallel met de lat, de plank en het rondhout ligt dan voor de hand. Elk ontwerp getuigt van een zorgvuldig opgebouwde constructie. Het zijn zonder uitzondering heldere, krachtige ontwerpen, geïnspireerd door de De Stijl-medewerkers El Lissitzky en Piet Zwart en de Bauhaus-kunstenaar Moholy-Nagy, artiesten die hij via zijn Utrechtse collega-architect Gerrit Rietveld en het tijdschrift *De Stijl* had leren kennen. In de ontwerpen van Maas blijft de tekst op het omslag meestal beperkt tot

de naam van het tijdschrift en het nummer van de jaargang. Daarbij fungeert het tekstblok soms als rechthoek en het getal als lijn of cirkel.

In april 1930 stapt Maas uit de redactie wegens drukke werkzaamheden als architect. Toch blijft hij alles wat met *De Gemeenschap* te maken heeft tot het einde toe volgen. Op 21 augustus 1930 wordt om financiële redenen Stichting De Gemeenschap opgericht en Maas wordt benoemd tot bestuurslid.<sup>437</sup> Op feestjes, prijsuitreikingen, afscheid- en lustrumbijeenkomsten is hij steeds van de partij.<sup>438</sup> Ook houdt hij soms lezingen op *Gemeenschap*-avonden, waarop dichters en schrijvers van *De Gemeenschap* voorlezen uit eigen werk.<sup>439</sup> Als bestuurder blijft hij tot het eind aan De Gemeenschap verbonden.

Via Willem Maas wordt ook zijn collega-architect Sybold van Ravesteyn (1889-1983) bij *De Gemeenschap* betrokken.<sup>440</sup> In die vroege jaren twintig leert Van Ravesteyn de regelmatig in Utrecht verblijvende schilderes Charley Toorop, de architect Gerrit Rietveld en de bibliofiel en mecenas René Radermacher Schorer kennen. Hij wordt lid van de Utrechtse Kunstkring, een cultureel genootschap waarvan ook Rietveld actief lid is. Bij Rietveld ontmoet Van Ravesteyn El Lissitzky en Kurt Schwitters.<sup>441</sup> Via de architect J.J.P.Oud komt Van Ravesteyn in aanraking met de architectuur van het Nieuwe Bouwen. Hij maakt reizen naar Italië en Duitsland en komt in contact met de Duitse avant-garde rondom het Bauhaus. Aanvankelijk wordt zijn stijl daardoor beïnvloed: zijn eerste ontwerpen zijn functioneel en zakelijk. In de periode 1925-1932 staat Van Ravesteyn bekend als een moderne, baanbrekende architect. Afbeeldingen van zijn ontwerpen in *De Gemeenschap* getuigen hiervan<sup>442</sup>: foto's van strakke stalen-buismeubelen en van functionele gebouwen van glas en beton met platte, overstekende daken en met asymmetrie en rondingen in de bouw als belangrijke stijlkenmerken. Toch is hij geen pure functionalist. Al vrij snel kiest Van Ravesteyn zijn eigen weg. Hij ervaart de uitgangspunten van het Nieuwe Bouwen als een te strak keurslijf waarin fantasie en creativiteit onvoldoende ruimte krijgen. Reeds eind jaren twintig tekent hij vaker gebogen lijnen en besteedt hij meer aandacht aan details en ornamenten. Mede onder invloed van de ideeën die hij tegenkomt in *De Gemeenschap*, met name bij Jan Engelman, groeit zijn voorkeur voor een vrije, bezielde en esthetische vormgeving.

Zo veel als er over zijn architectuur geschreven is<sup>443</sup>, zo weinig is er gepubliceerd over de typografische werkzaamheden waarmee hij zich van 1925 tot 1930 bezighield en die zich vooral concentreren rond zijn medewerking aan *De Gemeenschap*. Van Ravesteyn schrijft in de eerste jaargang van 1925 enkele artikelen over moderne architectuur, maar in die begintijd is hij toch vooral aanwezig als grafisch ontwerper. Van zes omslagen voor het tijdschrift uit de periode 1925-1929 staat vast dat Van Ravesteyn de ontwerper is,<sup>444</sup> omdat zijn naam in de inhoudsopgave als zodanig vermeld staat. Van nog eens vijf omslagen<sup>445</sup> uit dezelfde periode neem ik dit op stilistische gronden aan. In het colofon staat evenwel geen ontwerper vermeld. Van Ravesteys vroegste grafische ontwerpen sluiten aan bij het werk van de architect en beeldend kunstenaar El Lissitzky, met name bij diens Proun-schilderijen, verbeeldingen van ruimtelijke constructies op basis van geometrische figuren.<sup>446</sup>

Bij Sybold van Ravesteyn komen we dezelfde beeldelementen - lijn, rechthoek en cirkel - tegen als bij Willem Maas. Toch zijn er ook verschillen. Van Ravesteys ontwerpen zijn speelser, frivoler, minder strak en zakelijk. Hij werkt meer met lijnen en cirkels, maar dunner, ieler. De rechthoek gebruikt hij nauwelijks, in plaats daarvan zie je regelmatig de driehoek, een beeldelement dat bij Maas ontbreekt. Bij Maas is de tekst meer onderdeel van het beeld, Van Ravesteyn maakt de tekst er ondergeschikt aan, hij laat veel wit en werkt minimaler. Voorbeelden hiervan zijn de omslagen van mei en juli 1925, februari/maart en mei 1926 en december 1927.

Voor de profilering van *De Gemeenschap* was Van Ravesteyn niet alleen belangrijk vanwege zijn modernistische uitstraling, maar ook vanwege het feit dat hij symbool stond voor het open katholieke karakter van het tijdschrift. De rol die Marsman bij de schrijvers had, had Van Ravesteyn min of meer bij de kunstenaars. En net als Marsman is ook Van Ravesteyn nooit katholiek geworden.

Veelbesproken is zijn constructieve ‘Christusfiguur’, die als bijlage gevoegd is bij het julinumnummer van 1925 en die bestaat uit een aantal rechte lijnen en een blauwe cirkel die tegelijkertijd hangend hoofd en aureool is. Deze Christus aan het kruis is temeer bijzonder, daar Van Ravesteyn, zoals gezegd, niet katholiek was. Hij gaf daarmee uiting aan de ook bij hem aanwezige religieuze gevoelens, zoals hij zelf zegt in de in 1975 uitgegeven herinneringen aan zijn *Gemeenschap*-periode: “In tal van mensen, ook wanneer zij niet belijdend zijn, is een religieus gevoel aanwezig, waartoe ook ik behoor. [...] [Voor het crucifix] was, niet alleen voor mij om dit te maken, maar ook van de zijde van de redactie *moed* toe nodig, in aanmerking nemend het toen nog overwegend conservatieve standpunt van de Kerk ten opzichte van de religieuze kunst.”<sup>447</sup> In dezelfde juliafleversing van 1925 schrijven Jan Engelman en Willem Maas over deze vergaand gestileerde Christus: “Men kan er slechts van zeggen, dat het zonder weerga ‘zuiver’ is en verbijsterend van onstoffelijkheid: als aan de regelmaat van den kosmos ontkiemd. Het is chaos en logos, een einde en een begin, wiskunstige mystiek, een zoo sober mogelijke aanduiding van een abstract ‘begrip’, op niets dan strenge harmonie aangewezen. (Neem er een lijn uit en de compositie valt uiteen.)” Ook Helman schrijft erover in zijn *Gemeenschap*-memoires<sup>448</sup>: “Het [crucifix] heeft heel wat opspraak verwekt onder de brave roomsen en [...] het clericaille, dat aan de traditionele iconografie vasthield, menige slapeloze nacht bezorgd.” Maar de gehele redactie stond erachter, vervolgt Helman: “In zijn uiterste eenvoud en zorgvuldig-afgewogen ritmiek bleek het een unieke creatie, die [...] een duidelijker taal spreekt dan welk manifest ook.”

Een bekend ontwerp is ook het omslag van september 1926: een collage van foto’s van medewerkers van *De Gemeenschap* en, voorzover mij bekend, de eerste fotomontage in Nederland die als omslag voor een tijdschrift gebruikt wordt. In het midden figureert Jan Engelman, in de ogen van Van Ravesteyn op dat moment de centrale figuur van *De Gemeenschap*. Om hem heen zijn de andere medewerkers gegroepeerd. Het fotootje achter de letter P toont Van Ravesteyn zelf: met hoge, stijve boord en stropdas, zoals gewoonlijk.

Niet alleen zijn omslagontwerpen zijn beeldbepalend voor de vroege jaargangen van *De Gemeenschap*, hetzelfde geldt voor de talrijke vignetten die hij ontwerpt en die de vormgever van het tijdschrift gebruikt als sluitstukken van de diverse artikelen en literaire bijdragen. In nummer 2/3, 4 en 5 van de eerste jaargang gaat het om kleine, sierlijke ornamenten waarbij naast de rechthoek de krul nog een belangrijke rol speelt, vanaf juni 1925 worden de ontwerpen strakker<sup>449</sup> en betreft het puur constructieve vignetten waarin ruimtelijk gespeeld wordt met cirkel, lijn en rechthoek.

De derde architect die bij de vormgeving van *De Gemeenschap* was betrokken, is Gerrit Rietveld (1888-1964).<sup>450</sup> Als hij in november 1925 zijn eerste bijdrage levert aan het tijdschrift, is hij al een beroemdheid in Nederland en ver daarbuiten. De typografische ontwerpen van Rietveld verlenen dan ook een enorm prestige aan *De Gemeenschap*, waarvan de redactie in de beginjaren van het tijdschrift graag gebruikmaakt.

In mei 1917 is Rietveld in Utrecht met een eigen meubelwerkplaats gestart. Geregelde contacten met Theo van Doesburg, architect J.J.P.Oud en andere leden van kunstenaarsgroep De Stijl krijgt Rietveld in 1919. Met zijn ontwerp van ‘de rood-blauwe leunstoel’ treedt hij in 1923 definitief toe tot de groep moderne ontwerpers van het Nieuwe Bouwen. Vanaf dat

moment hebben zijn meubels dezelfde kenmerken. Ze zijn sober, zonder decoratie, hebben geen overbodige details en ze laten vooral de ruimte ervaren. Een eenvoudige constructie en een zuivere, heldere vormgeving worden zijn handelsmerk.

In 1923 leert hij de Duitse architect Bruno Taut en de Russische constructivist El Lissitzky kennen, die in Nederland lezingen geven. Ook ontmoet hij Kurt Schwitters, die gedurende een Dada-toernee Utrecht aandoet en later samen met Van Doesburg zijn atelier bezoekt. Deze internationale contacten geven hem het zelfvertrouwen om het uitvoerend werk over te laten aan anderen en zich helemaal op het ontwerpen te richten. Zijn werk wordt voor het eerst getoond op exposities in Berlijn en Parijs. In 1924 bouwt hij voor en samen met Truus Schröder-Schröder<sup>451</sup> een nieuw huis aan de Prins Hendriklaan, het Rietveld-Schröderhuis. Korte tijd daarna doet hij zijn meubelwerkplaats aan Gerard van de Groenekan over en vestigt zich als zelfstandig architect in het atelier op de benedenverdieping van het Rietveld-Schröderhuis, de woning die hem in korte tijd wereldberoemd maakt.

Gerrit Rietveld wordt bij *De Gemeenschap* betrokken door zijn jongere collega-architect Willem Maas. Ook Sybold van Ravesteyn kent hij goed: beiden behoren tot de kring rondom de bibliofiel en mecenas René Radermacher Schorer. Van Ravesteyn had Rietveld in vroeger jaren regelmatig ingeschakeld bij de uitvoering van zijn opdrachten. Via Rietveld leren Maas en Van Ravesteyn coryfeeën uit de internationale avant-garde kennen als Van Doesburg, Lissitzky en Moholy-Nagy. Rietveld en Van Ravesteyn maken eind jaren twintig, respectievelijk als secretaris en voorzitter, deel uit van het bestuur van de Utrechtse afdeling van de Nederlandsche Filmliga, waarin ook Albert Kuyle zitting heeft. Rietveld is lid van de Utrechtse Kunstkring, waarvan ook Van Ravesteyn lid is. Begin jaren dertig vormen Rietveld en Van Ravesteyn samen met anderen een nieuw bestuur om de kunstenaarsvereniging Kunstliefde te revitaliseren.<sup>452</sup> Het Utrechtse kunstwereldje is klein en men weet elkaar gemakkelijk te vinden.

Rietveld wordt aangetrokken door de brede formule van *De Gemeenschap*, waarin zowel katholieken als niet-katholieken schrijven over beeldende kunst en literatuur, over film en architectuur en over politiek en levensbeschouwing, een breedheid waar hij ook zelf voor staat.

Voor het tijdschrift ontwerpt hij twee omslagen: een eenvoudig, zuiver en transparant letterontwerp voor het novemnummer van 1925 en een wat kleurrijker, compact ontwerp voor het mei/juni-nummer van 1926. Het eerste ontwerp is in grafische kringen tamelijk bekend geworden. Uitgeverij De Gemeenschap heeft dit ontwerp in de eerste jaren veelvuldig toegepast in andere uitingen: op briefpapier, enveloppen, uitnodigingen, prospectussen, facturen, maandberichten, op veel plaatsen komt Rietvelds ontwerp als briefhoofd of logo terug, niet alleen in zwart, maar ook in rood of in de combinatie zwart-rood. Hetzelfde ontwerp wordt in oktober 1939 nog eens op het omslag van *De Gemeenschap* herhaald op een oranje ondergrond, dit keer zonder naamsvermelding op de inhoudspagina.

Rietvelds belang voor de interne organisatie van *De Gemeenschap* is, vergeleken met dat van zijn collega-architecten Maas en Van Ravesteyn, niet erg groot. Hij zit niet, zoals zij, in de redactie of het bestuur. Hij schrijft geen artikelen voor het maandblad en is ook bij feestjes, lezingen en bijeenkomsten zelden aanwezig. Toch zijn zijn ontwerpen en dan met name het ontwerp van november 1925 gezichtsbepalend geworden voor het drukwerk van *De Gemeenschap* in de tweede helft van de jaren twintig. Het is duidelijk dat *De Gemeenschap* zich graag wenst te profileren met dit ontwerp van Rietveld, ten slotte een van de markantste vertegenwoordigers van de Stijl-groep. Het ontwerp draagt bij aan de modernistische uitstraling van *De Gemeenschap*.

In 1933 verhuist Rietveld zijn atelier naar de eerste verdieping van Oudegracht 55, waarin *De Gemeenschap* van 1927 tot dat moment het redactiesecretariaat voert. Hij verblijft er tot

1937.<sup>453</sup> In dezelfde jaren hebben Charles Eijck en Lambert Simon op de bovengelegen etages hun atelier en zijn Jan en Toon Hin er met hun filmbedrijf gevestigd. Ondanks al deze *Gemeenschap*-contacten (Eijck en Simon zijn vaste medewerkers en ook de gebroeders Hin staan 'stills' af ter reproductie) verschijnen er van Rietveld geen bijdragen meer in het tijdschrift. Qua artistieke ontwikkeling zijn er grote verschillen ontstaan. Rietveld, die met zijn socialistische maatschappijvisie toch al niet echt bij *De Gemeenschap* past, houdt vast aan de vormtaal van *De Stijl* terwijl de omslagontwerpen en de illustraties van *De Gemeenschap*, die tot 1930 afwisselend constructief en figuratief waren, daarna alleen nog figuratief zijn.

### 6.3.3 Nieuwe Typografie en Nieuwe Fotografie

De Nieuwe Typografie is in Nederland vooral uitgewerkt door De Stijl-oprichter Theo van Doesburg.<sup>454</sup> De Duitse typograaf Jan Tschichold heeft later in 1928 de theorie beschreven in *Die neue Typographie*, een boek met veel voorbeelden en voorschriften, jarenlang de bijbel voor aankomende avant-garde typografen. De grafische ontwerpen van deze groep typografen hebben de volgende stijlkenmerken gemeen: regelmatig gebruik van strakke en schreefloze lettertypes, grote en vette lettercorpsen, diagonaal op de pagina plaatsen van teksten of beeldelementen, asymmetrische opbouw van het ontwerp, zorgvuldig opgebouwde constructies, meestal op basis van geometrische figuren, en sober kleurgebruik: zwart met vaak maar één steunkleur waarbij rood favoriet is. Voor *De Gemeenschap* is het vooral de ontwerper Andries Oosterbaan die ervoor zorgt dat de Nieuwe Typografie in de opmaak van dit maandblad vorm krijgt, maar op hem zal ik, zoals eerder gezegd, in het hoofdstuk over de uitgeverij uitgebreider ingaan omdat hij, meer nog dan voor het tijdschrift, veel gedaan heeft voor de vormgeving van het boekenfonds van De Gemeenschap.

In de Nieuwe Fotografie worden, in vergelijking met de meer schilderachtige, vage foto's uit de 19<sup>e</sup>-eeuwse traditie, scherpe, heldere en gedetailleerde foto's gemaakt.<sup>455</sup> Er wordt gebruikgemaakt van nieuwe beeldtechnieken als de fotomontage en het fotogram. Men experimenteert met beelddafsnijdingen, verrassende perspectivische invalshoeken en close-ups, allemaal met de bedoeling om de expressie van het beeld te versterken. Het zijn vooral de fotografen Germaine Krull, Paul Schuitema en Kees Strooband die door de redactie ingezet worden bij de introductie van de Nieuwe Fotografie in *De Gemeenschap*. Net als in de typografie maakt *De Gemeenschap* ook in dit opzicht haar naam als veelzijdig en vernieuwend tijdschrift volledig waar. In enigszins vergelijkbare culturele tijdschriften als *Roeping*, *De Vrije Bladen* en *Forum* worden in die jaren geen foto's als autonome kunstuiting afgedrukt. Sommige, later wereldberoemd geworden, foto's van Germaine Krull worden in *De Gemeenschap* zelfs voor het eerst gepubliceerd.

De genoemde fotografen hebben een belangrijke bijdrage geleverd aan de modernistische uitstraling van het tijdschrift. Daarom ga ik hieronder nader in op hun werk voor *De Gemeenschap*.

Germaine Krull (1897-1985) is met *De Gemeenschap* in contact gekomen via Hendrik Marsman. In 1922 komt ze via allerlei omzwervingen in Berlijn terecht, waar ze de aldaar studerende schrijver Arthur Lehning ontmoet, in wiens in 1927 opgerichte tijdschrift *i10* ze later publiceert.<sup>456</sup>

Via Lehning leert ze de dichter Hendrik Marsman en de jonge filmer Joris Ivens kennen. Met Marsman sluit ze een langdurige vriendschap, zoals blijkt uit de bewaarde correspondentie.<sup>457</sup> Met Ivens, met wie ze vanaf 1923 een liefdesrelatie heeft, vestigt ze zich in 1925 in een kunstenaarshuis aan de Amstel, op nummer 190, in Amsterdam. Ze fotografeert er bruggen en havens. Een jaar later maakt ze haar legendarische foto's van De Hef in Rotterdam. Beelden

vanuit opvallende perspectivische invalshoeken en close-ups met strakke afsnijdingen van een staalconstructie, die nooit het geheel van de brug laten zien maar toch voortdurend de koelheid en de kracht van haar stalen geraamte laten voelen. De foto's zijn revolutionair. Twee, drie jaar later pas komen Moholy-Nagy en de Duitse fotograaf Albert Renger Patzsch met vergelijkbare foto's van industriële gebouwen.

Via Ivens, Marsman en Lehning komt Germaine Krull terecht in de artistieke avant-garde in Nederland. Ze ontmoet de schrijvers Menno ter Braak en Jan Jacob Slauerhoff en de schilders Charley Toorop en Piet Mondriaan. Via hen leert ze ook het werk van Piet Zwart en Paul Schuitema kennen. Er gaat een wereld voor haar open. Toch zal ze niet meegaan in hun experimenten met typofoto en fotomontage. In tegenstelling tot Zwart en Schuitema is Krull vooral fotografe en geen ontwerpster.

Germaine Krull draagt tussen 1926 en 1928 zeven foto's aan *De Gemeenschap* bij. Het gaat om opnamen van een stelling in een haven, een straatbeeld in Parijs met flitsende auto's en lichten, twee opnames van de Eiffeltoren, een bijdrage aan een fotocollage, een portretfoto van de cineast Joris Ivens die bezig is met de opname van zijn film *De Brug* en een foto van de Hefbrug, de spoorbrug over de Maas in Rotterdam, die het onderwerp is van de film van Ivens. In 1928 vertrekt ze naar Parijs en publiceert ze het portfolio *Métal*, waarmee ze internationale erkenning krijgt: 64 foto's van kranen, bruggen, machines en onderdelen van de Eiffeltoren. Daartussen bevinden zich ook foto's die eerder al via bemiddeling van Hendrik Marsman in *De Gemeenschap* gepubliceerd zijn.

Een van de bekendste vormgevers van Nederland in de twintigste eeuw is Paul Schuitema (1897-1973). Hij behoort met Piet Zwart zelfs tot de kleine groep internationaal bekende Nederlandse ontwerpers, die de Nieuwe Typografie en de Nieuwe Fotografie in ons land hebben vormgegeven.<sup>458</sup> Als een van de eersten ontwikkelt hij in zijn reclamefolders, boek- en tijdschriftomslagen en ander drukwerk samen met Piet Zwart de zogenaamde typofoto, een integratie van typografie en fotografie. Hij is ook een van de eersten die in ons land de fotomontage toepast. De ontwerpen, die hij vanaf 1926 maakt voor advertenties voor weegschalen en snijmachines van de firma Toledo-Berkel, zijn wereldberoemd geworden. Zijn ontwerpen zijn sterk functioneel, de boodschap moet zo eenvoudig en indringend mogelijk overgebracht worden. De vorm is daarbij ondergeschikt aan de functie. De tekst moet leesbaar zijn en een eenheid vormen met het beeld. Vormvernieuwing moet ook een maatschappelijke functie hebben. Hij wordt medewerker van het maandblad *Filmliga*, voor de vijfde jaargang waarvan hij in 1931-1932 omslagen met fotomontages maakt. Hij treedt als adviserend lid toe tot het bestuur van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland. Schuitema raakt actief betrokken bij de Vereniging van Arbeiders-Fotografen en bij het Rotterdamse arbeiders-schrijverscollectief Links Richten. Ook voor het gelijknamige tijdschrift van dit collectief ontwerpt hij het omslag. Vanaf 1933 werkt hij eveneens mee aan de vormgeving van het tijdschrift van de architectenvereniging *De 8 en Opbouw*.

Ik heb niet met zekerheid kunnen achterhalen via welk contact Schuitema met *De Gemeenschap* in aanraking is gekomen, maar het meest waarschijnlijk is, dat dat via Gerrit Rietveld is gebeurd. Met hem deelde Schuitema behalve een socialistische maatschappijvisie het lidmaatschap van *De 8 en Opbouw*, van de *Filmliga* en van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland, waar ze beiden in het bestuur zaten.

Voor *De Gemeenschap* maakt Schuitema in 1930 twee omslagontwerpen. Een typofoto in rood en zwart voor het derde nummer van de zesde jaargang en een puur typografisch letterontwerp, eveneens in rood en zwart, voor de zesde aflevering van die jaargang. Minder bekend is een reclamefolder voor de door *De Gemeenschap* uitgegeven boeken van Albert Helman. Het is een in drieën gevouwen folder met een typofotografisch ontwerp in rood en



zwart. Gezien het verschijningsjaar van de boeken van Helman, moet dit vouwblad in 1929/1930 gedateerd worden. Opvallend in de drie ontwerpen van Schuitema voor *De Gemeenschap* zijn naast de toepassing van foto's van anderen, het gebruik van schreefloze onderkastletters (in ander werk gebruikt hij vaak kapitalen, soms ook beide, maar nooit binnen één woord), de asymmetrische beeldopbouw en de kleuren rood en zwart. Voor de modernistische uitstraling van *De Gemeenschap* in het begin van de jaren dertig is Schuitema van belang geweest.

Een veel minder bekend fotograaf, maar wel iemand die regelmatig voor *De Gemeenschap* gewerkt heeft, is Kees Strooband (1908-1975). Er is nauwelijks enige informatie over zijn leven en werk te vinden. In de eerder genoemde literatuur over de geschiedenis van de (nieuwe) fotografie in Nederland, komt hij niet voor.<sup>459</sup> En ook in het informatieve boek *Interbellum Rotterdam, kunst en cultuur 1918-1940*,<sup>460</sup> waarin toch bijna alle Rotterdammers die cultureel iets voor de stad betekend hebben, een vermelding krijgen, wordt hij niet genoemd.

Kees Strooband komt via Albert Kuyle in aanraking met *De Gemeenschap*. Hij ontmoet Kuyle als de katholieke cineast Jan Hin, die sinds 1931 een eigen filmstudio *Hinfilm* leidt, hem in 1932 vraagt als medewerker aan de film *Kentering*. Ook diens broer Toon Hin, die de begeleidende muziek verzorgt, en Albert Kuyle, die het scenario en het draaiboek schrijft, werken aan de film mee, die gemaakt wordt in opdracht van het R.K. Werkliedenverbond. Voor deze film maakt Strooband zelfstandig het tekenfilmgedeelte aan het begin van het tweede deel. *De Gemeenschap* publiceert erover in september 1932. Deze aflevering bevat een recensie van redacteur Ab van Oosten, een werkfoto, waarop de gebroeders Hin, Kuyle en Strooband aan een scène uit de film werken en een fotomontage van Kees Strooband, waarin hij een samenvattend beeld geeft van de film, die gaat over de sociale ontwikkeling van de Katholieke Vakorganisatie vanaf 1890 tot 1930.

Van 1933 tot 1937 leiden Jan Hin en Kees Strooband filmstudio *Hinfilm* samen. Er wordt kantoor gehouden op hetzelfde adres, Oudegracht 55 in Utrecht, waar van 1927 tot 1933 ook de redactie van *De Gemeenschap* gehuisvest was. In hetzelfde pand bevinden zich verder, zoals eerder gemeld, midden jaren dertig het architectenbureau van Gerrit Rietveld en het atelier van de schilders Lambert Simon, Charles Eijck en Otto van Rees.

Kees Strooband regisseert in de jaren dertig diverse films, daarnaast schrijft hij ook verschillende scenario's en draaiboeken voor films van anderen.

Hij ontwerpt in die jaren voor de oorlog ook talrijke affiches en ander promotiemateriaal met typofotografische toepassingen, voornamelijk voor het R.K. Werkliedenverbond en andere katholieke vakbondsorganisaties. Ook aan *De Gemeenschap* levert Strooband verschillende bijdragen, o.a. het ontwerp voor het omslag van het januarinummer van 1932. Het betreft een fotomontage waarop van alles te zien is: de voorkant van een wekker zonder wijzers, een brug (lijkt op De Hefbrug in Rotterdam), een man met een hoge hoed in zijn hand zonder hoofd, het getal 50 en nog twee glazen objecten. Het is een enigszins raadselachtige fotomontage, die naar het nieuwe jaar 1932 lijkt te verwijzen. Motieven als staalconstructies, klokken en industrieel vormgegeven (in dit geval glazen) objecten zijn overigens motieven die in de Nieuwe Fotografie vaak gebruikt worden. Het zijn allemaal symbolen die de dynamiek van de nieuwe tijd en de technologische ontwikkeling representeren.

Incidenteel zijn er nog andere interessante voorbeelden van Nieuwe Fotografie verschenen in *De Gemeenschap*. Bijvoorbeeld de fotomontage als omslag van de aflevering van april 1931 van Piet Worm en de typofoto op het omslag van juli 1932 van Ch. Le Lorrain. De letters van *De Gemeenschap* dansen op een wereldbol en de schaduwen ervan vormen opnieuw het woord *De Gemeenschap*.

#### 6.3.4 Realisme en Nieuwe Zakelijkheid

Rond 1930 vindt onder invloed van de economische crisis een omslag plaats in het culturele leven. Het experiment maakt plaats voor traditie. “Het realisme, al dan niet magisch, krijgt nu weer kansen, omdat het in crisistijd meer houvast pleegt te bieden dan extreme stromingen doen”, schrijft Boyens in zijn kroniek van 1930.<sup>461</sup> Er ontstaan nieuwe realistische tendensen, constateert Blotkamp in *Magie en Zakelijkheid* (1999), en hij gebruikt bewust een meervoud omdat er verschillende realismes ontstaan “die in het interbellum werden aangeduid als neo-realisme, neo-classicisme, nieuwe zakelijkheid, magisch realisme en surrealisme – termen trouwens die alle in het buitenland waren gemunt hetgeen veel zegt over de internationale oriëntatie van de Nederlandse kunst, vooral op verwante verschijnselen in Duitsland, Frankrijk en Italië.”<sup>462</sup> De in de vorige paragraaf genoemde fototypografische ontwerpen van Krull, Schuitema, Strooband en Oosterbaan kunnen onder deze realistische tendensen ondergebracht worden, maar ook vele andere illustraties uit de jaargangen van *De Gemeenschap* in de jaren dertig zoals de filmstills van Jan Hin, de reproducties van schilderijen van Pyke Koch en Dick Ket, de tekeningen van Carel Willink, de architectuurontwerpen van Sybold van Ravesteyn, J.J.P. Oud en Le Corbusier en de illustraties van Charles Roelofsz. Blijft de medewerking van de meeste van deze kunstenaars beperkt tot een of twee nummers van *De Gemeenschap*, de bijdragen van Charles Roelofsz zijn veel groter in getal. Vanaf 1934 tot 1941 worden regelmatig illustraties van zijn hand geplaatst.

Blotkamp (1999) schrijft in zijn inleiding op *Magie en Zakelijkheid*: “Vaak wordt de Nederlandse kunst van die periode voorgesteld als gezapig, behoudend en provinciaals, na de brede internationale gerichtheid die voor de Eerste Wereldoorlog had bestaan en die door De Stijl nog was gecontinueerd. Uit de teksten zal duidelijk worden dat die internationale oriëntatie in de jaren twintig en dertig nog steeds bestond, zij het verweven met een herbezinning op de nationale traditie: maar dat was nu juist een internationale trend.”<sup>463</sup>

In *De Gemeenschap* blijft, naast diverse uitingen van realisme, ruimte voor kunstenaars met een expressionistisch handschrift. Sterker gezegd, deze illustraties blijven ook in de jaren dertig de hoofdmoot vormen (zeker in de omslagen van het tijdschrift). Wel is het zo dat deze expressionistische stijl een veel gematigder en meer lyrisch karakter krijgt, zodanig zelfs dat sommige kunsthistorici het geen expressionisme meer noemen, maar realisme.<sup>464</sup> De zware houtsneden van Cantré uit de eerste jaargangen maken bijvoorbeeld plaats voor lichtere lijntekeningen. De belangrijkste nieuwe medewerkers die ook in de jaren dertig nog in een expressionistische traditie staan, zijn Charles Eijck, Lambert Simon en Leo Gestel.

Charles Eijck (1897-1983), die vanaf zijn tiende levensjaar doof en nagenoeg stom is, komt via Albert Kuyle bij *De Gemeenschap* terecht.<sup>465</sup> Eijck sluit in 1922 zijn schildersopleiding aan de Rijksacademie in Amsterdam af en verblijft daarna tot 1932 afwisselend in Italië, Frankrijk, Zweden en Nederland. In 1928 bezoeken Albert Kuyle en zijn vriendin Magda van Rees, de dochter van de schilder Otto van Rees, het gezin Eijck in Clamart, een plaatsje vlakbij Parijs. Kuyle biedt Eijck aan voor *De Gemeenschap* te gaan werken, een aanbod dat deze, gezien de bittere armoë waarin hij met zijn gezin verkeert, niet afslaat. In 1932 verhuist Eijck naar Nederland en woont de familie vlakbij Utrecht in Bosch en Duin in villa Duinhove, eigendom van de edelsmid Leo Brom. Behalve met hem en diens broer Jan Eloy Brom is er regelmatig contact met Albert Kuyle, Otto van Rees en andere medewerkers van *De Gemeenschap*. Via contacten met de architecten die aan *De Gemeenschap* meewerken, krijgt hij een aantal monumentale opdrachten. De architect Willem Maas bouwt het St.-Jozefklooster met kweekschool in Zeist en hij vraagt Eijck in 1932 muurschilderingen te

maken voor de kapel van het klooster. Dit werk wordt gezien als een doorbraak op het terrein van de modernisering van de katholieke, kerkelijke kunst. De wijze waarop hij zijn schilderijen op de muren van de kapel aanbrengt, vormt niet alleen een reactie op de traditionele, neogotische stijl van de kerkschilders in de Cuijperstraditie, maar ook op de stilering van de richting Derkinderen-Roland Holst, waarin hij in Amsterdam opgeleid was. Eijck schildert spontaan, warmbloedig, dienstbaar aan de architectuur van de ruimte en met een eigen spirituele schoonheid. Hij ontwikkelt daarbij een geheel eigen monumentale vormtaal, niet statisch en lineair, maar dynamisch en expressief. Mede hierdoor wil *De Gemeenschap* zich graag aan Eijck verbinden, want door zijn modern katholieke imago is hij belangrijk voor de uitstraling van het tijdschrift.

Vanaf 1935 woont hij in Utrecht en heeft hij zijn atelier aan de Oudegracht 55, het pand waar eerder het kantoor van *De Gemeenschap* gehuisvest was. Ook zijn vriend Otto van Rees heeft daar zijn atelier, evenals Lambert Simon. Hij heeft veel contact zowel met de medewerkers van *De 'oude' Gemeenschap* zoals Jan Engelman, Cornelis Vos en Willem Maas als met de mannen van *De Nieuwe Gemeenschap* zoals Albert Kuyle, Otto van Rees, Ries Mulder en Jan Derks. Vanaf 1938 kiest Eijck definitief voor Limburg. Het gezin gaat wonen in het huis Ravensbosch in Schimmert. Hij blijft overigens tot het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog aan *De Gemeenschap* verbonden. De onderwerpen van zijn tekeningen betreffen meestal stadsgezichten, portretten, bijbelse taferelen en figuren.<sup>466</sup> Eijck heeft een spontaan handschrift, harmonisch van karakter. Zijn tekeningen (en zijn schilderijen) tonen een levendige, anekdotische stijl en zijn duidelijk beïnvloed door de tekenachtige manier van schilderen van de École de Paris, waarvan Maurice Utrillo en Raoul Dufy belangrijke vertegenwoordigers zijn.

In het conflict binnen de redactie van *De Gemeenschap* dat in januari 1934 tot de uitgave van *De Nieuwe Gemeenschap* heeft geleid, staat Charles Eijck voor een moeilijk dilemma. Kiest hij voor de kant van Anton van Duinkerken en Jan Engelman met wie hij zich ideologisch verwant voelt of trekt hij partij voor Albert Kuyle, met wie hij goed bevriend is en die hem in moeilijke omstandigheden steeds geholpen heeft? Eijck keert zich niet af van Albert Kuyle als deze zich halverwege de jaren dertig in fascistisch vaarwater begeeft. Eijck illustreert in 1934 zelfs het boek *Tussen Keulen en Parijs* van Kuyle waarin deze duidelijk blijkt geeft van zijn sympathie voor Mussolini en levert ook illustraties voor *De Nieuwe Gemeenschap*. Ook in de oorlog en daarna blijft hij, terwijl hij zelf weigerde lid van de Kultuurkamer te worden en joodse onderduikers in huis had, tot het einde toe bevriend met Kuyle ondanks diens antisemitische artikelen en zijn lidmaatschap van het Zwart Front.<sup>467</sup>

Eijck is een van de weinige mensen die nooit partij gekozen heeft en zowel aan de 'oude' als aan de 'nieuwe' *Gemeenschap* is blijven meewerken. Iets wat door beide redacties ook geaccepteerd werd.

Lambert Simon (1909-1987)<sup>468</sup> verblijft eind jaren twintig ongeveer twee jaar in Parijs, van zijn achttiende tot zijn twintigste. Het zijn jaren die beslissend blijken voor de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap. Hij leeft er als een bohémien, ontmoet veel kunstenaars, kijkt goed rond en wordt, net als Charles Eijck vooral getroffen door de schilders van de École de Paris, door wier tekenachtige schilderijstijl hij beïnvloed wordt. In Parijs ontmoet hij ook Otto van Rees en deze brengt hem in contact met de kunstenaars van *De Gemeenschap*. Omstreeks 1930 vestigt Lambert Simon zich in Utrecht en verwerft hij een atelier op de tweede verdieping in het pand Groot Craenensteyn op de Oudegracht 55, waar op de eerste etage tot 1933 *De Gemeenschap* haar redactiesecretariaat heeft.

Lambert Simon behoort na Cantré en Eijck tot de meest productieve kunstenaars van *De Gemeenschap*. In de periode augustus 1931 - augustus 1941 levert hij twaalf omslagtekeningen en ruim vijftig verschillende illustraties en vignetten.

Zowel stilistisch als inhoudelijk zijn de illustraties van Lambert Simon voor *De Gemeenschap* erg verschillend. Ze variëren van gestileerde lijntekeningen tot gedetailleerd uitgewerkte pentekeningen. De tekeningen uit het begin van de jaren dertig vertonen nog stijkenmerken van een gematigd expressionisme. Een voorbeeld hiervan is de omslagtekening van augustus 1931. Deze pentekening vormt zijn debuut in *De Gemeenschap* en de sterke stilering vertoont onmiskenbare beïnvloeding door Jozef Cantré. Simons latere illustraties zijn realistischer en na 1938 wordt van hem zelfs een aantal surrealistische vignetten en spotprenten afgedrukt. De onderwerpen die het meeste voorkomen zijn (figuur)groepen, portretten, dieren en religieuze voorstellingen. De religieuze taferelen staan vooral in de kerst- en paasnummers van *De Gemeenschap* en hebben te maken met de geboorte en de kruisiging van Jezus. Dat deze religieuze tekeningen ook verrassend modern kunnen zijn, bewijst het omslag van april 1935. In eerste instantie lijkt het door zijn sterke vervormingen op een expressionistische verbeelding van de menselijke figuur. Maar bij nadere beschouwing, en met inachtneming van de context van het paasnummer, blijkt het een afbeelding van een broodmannetje met een ei en een broodhaantje met een palmtakje, gangbare symbolen bij het katholieke paasfeest.

Vanaf het begin van zijn deelname aan de katholieke jongerenbeweging staat Lambert Simon sterk onder invloed van Albert Kuyle, wiens antidemocratische en antikapitalistische ideeën hij deelt.<sup>469</sup> Ondanks de invloed van Kuyle, stapt Simon bij de splitsing in de redactie van *De Gemeenschap* eind 1933 niet over naar *De Nieuwe Gemeenschap*. Hij blijft *De Gemeenschap* trouw. Voor het julinumnummer van *De Gemeenschap* uit 1934 tekent Simon bij een kritisch tegen Duitsland en Hitler geschreven artikel van Jan Engelman nog een antifascistische spotprent van een man met een groot hakenkruis op de borst die zijn hoofd verliest.<sup>470</sup> Wat is er toch gebeurd dat Simon ergens tussen 1935 en 1940 de overstap naar het fascisme gemaakt heeft? Ik heb niet kunnen traceren wanneer dat precies gebeurd is en welke omstandigheden die keuze beïnvloed hebben. Opvallend (en gezien de stellingname van *De Gemeenschap* zelf ook vreemd) is dat de redactie zijn bijdragen tot de laatste afleveringen in 1941 plaatst, zelfs nog toen hij al lid was van het Nationaal Front en van de in oktober 1940 geïnstalleerde Culturele Kamer van die organisatie, waarvan ook de (ex)-*Gemeenschap*-medewerkers Albert Kuyle, Gerard Wijdeveld, Willem Maas en Charles Nypels lid waren.<sup>471</sup>

Leo Gestel (1881-1941) raakt in 1935 bij *De Gemeenschap* betrokken via Jan Engelman. Hij heeft dan al een heel leven in de kunst achter zich en neemt een grote naam met zich mee waarmee het tijdschrift zich graag wil profileren.<sup>472</sup> Nadat hij in 1904 op de Rijksacademie van Beeldende Kunsten is afgestudeerd, vestigt hij zich op een atelierzolder in de Tweede Jan Steenstraat 80 in Amsterdam, welke woning gedurende de zeventien jaar dat hij er zal verblijven, een ontmoetingsplaats wordt voor allerlei jonge kunstenaars. De schilders Jan Sluijters en Piet van der Hem, de beeldhouwers Gijs Jacobs van den Hof en John Rådecker, de violist Dirk Gootjes, de schrijver/criticus Jan Greshoff, zij allen beklimmen veelvuldig de 54 treden naar de 'Jan Steenzolder', waar Leo Gestel het middelpunt vormt van een dynamische groep artiesten.

In de jaren daarna raakt hij in de ban van het luminisme. Tussen 1909 en 1911 behoort hij samen met Jan Sluijters en Piet Mondriaan tot de belangrijkste vertegenwoordigers van deze stroming in Nederland. Tussen 1912 en 1914 houdt hij zich vooral bezig met vormexperimenten, die hun hoogtepunt beleven in de beroemd geworden serie landschappen van Mallorca uit 1914.

Als in 1914 de Eerste Wereldoorlog uitbreekt, vertrekt Gestel naar het grensgebied met Vlaanderen en legt daar de uittocht van Belgische vluchtelingen vast in een grote serie schetsen. Thuis in Amsterdam werkt hij deze uit in ruim honderd houtskooltekeningen, aquarellen en pastels. Onder de vluchtelingen bevindt zich ook een groot aantal kunstenaars, onder wie de Vlaamse schilders Gust de Smet en Frits van den Berghe. Gestel ontmoet hen in Amsterdam en ook zij worden vaste bezoekers van de 'Jan Steenzolder'. De Smet en Van den Berghe ondergaan de modernistische invloed van Sluijters en Gestel.<sup>473</sup>

Hoewel hij officieel nog in Amsterdam woont, verblijft hij vanaf 1915 grote delen van het jaar in Bergen en voelt hij er zich zodanig thuis dat hij door de andere schilders van de Bergense School, onder wie Arnout Colnot, Dirk Filarski, Gerrit van Blaaderen, de gebroeders Piet en Mathieu Wiegman, Else Berg en Mommie Schwarz, als een van hen wordt beschouwd.

In 1922 krijgt hij voor het eerst last van depressies en heeft hij last van een maagzweer, verschijnselen die de rest van zijn leven regelmatig zullen terugkeren. Eenmaal hersteld maakt hij reizen naar Duitsland, Oostenrijk en Italië. Midden jaren twintig verblijft hij twee jaar bij zijn vrienden Gust de Smet en Frits van den Berghe in een plaatsje vlakbij Gent en in deze periode ondergaat zijn werk grote invloed van het Vlaams expressionisme.

Van het meer gematigde expressionisme van de jaren twintig ontwikkelt zijn stijl zich rond 1930 naar een wat zwaardere en monumentalere variant hiervan, waarmee hij een nog grotere zeggingskracht wil bereiken. Er is meer deformatie van de vorm; de lichaamsverhoudingen van de vrouwenfiguren en naakten, die hij in deze periode veel schildert, zijn gedrongen, een stijl die aansluit bij de schilderkunst van Constant Permeke en de beeldhouwkunst van John Rådecker en Hildo Krop. In het voorjaar van 1932 en in de winter van 1933 laat hij bij kunsthandel Buffa in Amsterdam een selectie van dit nieuwe werk zien. Op de opening van deze laatste expositie ontmoet hij Jan Engelman en wordt het eerste contact gelegd dat ruim een jaar later leidt tot medewerking van Leo Gestel aan *De Gemeenschap*. Engelman schrijft over de tentoonstelling bij Buffa een gunstige recensie in *De Tijd* van 15 december 1933 en laat zich daarmee tussen de wisselende kritieken zien als een van degenen die de nieuwe ontwikkeling in Gestels werk positief waardeert.

Deze appreciatie is echter niet de enige reden dat Gestel vanaf januari 1935 als vaste illustrator aan *De Gemeenschap* gaat meewerken. Zijn maagklachten, die met steeds grotere regelmaat terugkeren, kluisteren hem aan huis en bed. Daardoor schildert hij weinig grote doeken en omdat er toch geld in het laatje moet komen, is het kleinere teken- en illustratiewerk een uitkomst. Tot zijn dood in 1941 blijft hij vele tientallen tekeningen leveren. Onderwerpen die vaak voorkomen zijn dieren, vooral het paard. Ook de plantaardige natuur is een geliefd thema: bloemvignetten, fruitstillevens en bomen. Verder portretten of figuurgroepen en landschap of dorpsgezicht.

Hoewel Gestel door zijn ziekte niet meer in het brandpunt van het culturele leven stond en *De Gemeenschap* daardoor niet meer kon profiteren van zijn enorme netwerk, is hij toch van belang voor het tijdschrift omdat zijn naam en zijn werk het expressionistische imago ook in de jaren dertig blijven bevestigen.

#### **6.4 Verantwoording van het kwantitatief onderzoek naar de illustraties in *De Gemeenschap***

Om te onderzoeken hoe de uiterlijke vormgeving in het tijdschrift werd gebruikt om de profilering van het redactionele beleid te versterken, welke binnen- en buitenlandse vormgevers, typografen en beeldende kunstenaars door de redactie werden ingezet om de uiterlijke vormgeving te profileren en wat de gevolgen waren van de conflicten en de breuken van respectievelijk eind 1930 (Kuyle – Engelman) en eind 1933 (Kuyle – Van Duinkerken) voor de uiterlijke vormgeving van *De Gemeenschap*, heb ik naast kwalitatief onderzoek ook

kwantitatief onderzoek gedaan naar de aard en de functie van de illustraties in *De Gemeenschap*. Onder ‘aard’ versta ik in mijn onderzoek de soort illustratie (omslag, tekstillustratie of vignet) en de techniek van de illustratie (tekening, grafiek, typografisch ontwerp, foto of reproductie). Onder ‘functie’ versta ik het doel van de illustratie. Ik heb daarbij een onderscheid gemaakt in artistieke/illustratieve functie, religieuze functie en politiek-maatschappelijke functie. Onder uiterlijke vormgeving versta ik het samenstel van illustratieve en typografische middelen om het uiterlijk van het tijdschrift vorm te geven. Ik heb hierbij onderscheid gemaakt tussen omslagillustraties en tekstillustraties, omdat de omslagen veel meer het imago van het tijdschrift bepalen dan de tekstillustraties. Ze zijn de blikvanger van elke aflevering, ze zijn paginagroot afgedrukt en bovendien als enige illustratie vrijwel steeds gedrukt in kleur of op gekleurd papier.

Aanvankelijk wilde ik ook onderscheid maken tussen illustraties en vignetten. Het verschil tussen illustratie en vignet heeft vooral betrekking op formaat en functie. Door de opmaakredactie van *De Gemeenschap* wordt het begrip ‘vignet’ gebruikt om een kleine illustratie aan te duiden, bedoeld om een prozatekst af te sluiten, een gedicht te omlijsten of om een leeg stuk van een pagina op te vullen. Het zijn meestal kleine tekeningetjes van een los van zijn context geplaatst figuratief element, bijvoorbeeld een bloem. In de eerste jaargangen worden hiervoor vaak abstracte, meestal geometrische versieringen gebruikt, bijvoorbeeld de constructieve vignettes van Sybold van Ravesteyn. Als de afbeelding wat groter is en uit meer elementen bestaat, die in hun context getoond worden, prefereer ik het woord ‘illustratie’ om daarmee het volwaardige karakter ervan aan te geven. In de praktijk bleek dit onderscheid toch niet altijd helder te maken en bovendien niet erg relevant te zijn in het kader van mijn probleemstelling. De gegevens zijn wel in de database opgeslagen, maar niet gebruikt.

#### *Overzicht tabel illustraties*

Alle 1546 illustraties uit de zeventien jaargangen van *De Gemeenschap* zijn in het databaseprogramma Access in een tabel ingevoerd. In de tabel worden acht kolommen onderscheiden:

Kolom 1	het nummer van de illustratie (dit is een automatisch volgnummer)
Kolom 2	de jaargang
Kolom 3	het maandnummer
Kolom 4	omslag, illustratie of vignet
Kolom 5	naam van de kunstenaar
Kolom 6	de techniek, met een hoofdverdeling in tekening, hout- of lino-snede, typografisch ontwerp (met letters en/of zetmateriaal), foto(montage) en reproductie. Elke techniek is weer onderverdeeld. De aard van de onderverdeling wordt met een tweede code aangegeven: alle foto's zijn bijvoorbeeld onderverdeeld in architectuurfoto, fotocollage, fotomontage, fotoportret, fotofilmstrook of filmstill.
Kolom 7	de functie, met een onderverdeling in artistiek/illustratief, politiek-maatschappelijk en religieus.
Kolom 8	constructief of figuratief. Constructief is met een tweede code weer onderverdeeld in illustraties die verwijzen naar iets constructiefs (bijvoorbeeld architectuur of meubelontwerpen), maar tegelijkertijd naar iets figuratiefs (bijvoorbeeld een huis of een stoel) en in illustraties die opgebouwd zijn uit een constructie van letters en/of zetmateriaal maar tegelijkertijd verwijzen naar een concreet nummer van een jaargang. Deze laatste categorie bestaat dus alleen uit omslagontwerpen.

Per illustratie heb ik gemiddeld zeven gegevens ingevoerd, in totaal bevat de tabel illustraties dus  $1546 \times 7 =$  ruim tienduizend data. Lang niet alle gegevens zijn in dit hoofdstuk verwerkt. Ik beperk me ook hier tot wat in relatie tot mijn onderzoeksvragen relevant is.

## 6.5 Resultaten van het kwantitatieve onderzoek naar de illustraties in *De Gemeenschap*

### 6.5.1 Aantal afbeeldingen

In totaal zijn in de zeventien jaargangen van *De Gemeenschap* 1546 illustraties afgedrukt: 177 omslagen en 1369 tekstillustraties. Het aantal omslagen varieert van 9 tot 12 per jaargang en is afhankelijk van het aantal dubbelnummers.<sup>474</sup> Het aantal illustraties varieert per jaargang van 43 tot 164. Het gemiddelde aantal illustraties per jaargang per periode fluctueert als volgt:

1925-1930: 98

1931-1933: 130

1934-1941: 70

Tabel 6.1 gemiddeld aantal illustraties per jaargang

Als het aantal illustraties per jaargang bekeken wordt, dan valt het grillige verloop op. Uitschieter daarin is de jaargang 1929 met slechts 56 illustraties terwijl 1928 en 1930 respectievelijk 118 en 134 illustraties te zien geven. De verklaring hiervan moet gezocht worden in de economische crisis die in 1929 intreedt en de financiële problemen die daarvan het gevolg zijn. Financieel komt alles een jaar later voorlopig op orde door de oprichting van Stichting De Gemeenschap en de uitgifte van obligatieleningen, waardoor weer over wat geld beschikt kan worden. De jaren 1930, 1931 en 1932 zijn voor de uiterlijke vormgeving topjaren met respectievelijk 134, 137 en 164 illustraties.

Eind 1932 ontstaan opnieuw financiële problemen. Albert Kuyle moet als uitgever het veld ruimen en er moet wederom een nieuwe drukker gezocht worden. Vanaf 1933 neemt het aantal illustraties gestaag af tot 43 in de laatste, onvolledige jaargang 1941. Opvallende typografische experimenten of illustratieve vernieuwingen komen niet meer voor.

### 6.5.2 Belangrijkste illustrators in kwantitatief opzicht

Als het totaal over alle jaargangen als maatstaf wordt genomen, blijkt Charles Eijck verreweg de belangrijkste illustrator in kwantitatief opzicht:

Charles Eijck	242
Lambert Simon	135
Jozef Cantré	116
Sybold van Ravesteyn	93
Leo Gestel	75
Otto van Rees	60
Hendrik Wiegersma	59
Joep Nicolas	44
Jan Hin	33 (in één aflevering!)
Henri Jonas	27
Ad Selhorst	21
Cuno van den Steene	20

Tabel 6.2 Aantal tekstillustraties per kunstenaar in de periode 1925-1941 op een totaal aantal illustraties van 1546

Als alleen naar de omslagen wordt gekeken, wordt het beeld wel iets gecorrigeerd. Het belang van Jozef Cantré stijgt dan. Hij heeft niet alleen het grootste aantal omslagen op zijn naam staan, het gaat bovendien regelmatig, zeker in de eerste drie jaargangen, om originele in meer kleuren gedrukte houtsnedes.

Ook Willem Maas wordt belangrijker als alleen naar de omslagen gekeken wordt. Zijn 6 ontwerpen vormen met die van Van Ravesteyn en Rietveld het constructieve aandeel in de covers van *De Gemeenschap* en ze leveren een belangrijke bijdrage aan het modernistisch karakter van de beginjaren van het tijdschrift. Doordat Maas verder niet geïllustreerd heeft, valt zijn naam in de andere lijstjes van illustratoren weg.

Jozef Cantré	24
Charles Eijck	21
Lambert Simon	12
Sybold van Ravesteyn	11 (waarvan 5 keer niet zeker)
Hendrik Wiegersma	10
Charles Nypels	8 (waarvan 6 keer niet zeker)
Leo Gestel	7
Willem Maas	6
Andries Oosterbaan	5 (waarvan 1 keer niet zeker)
Otto van Rees	3
Henri Jonas	3
Gerrit Rietveld	3 (waarvan 1 herhaling op een andere papierkleur afgedrukt)
Toon Ninaber van Eijben	3
Ad Selhorst	3
Paul Schuitema	2
Joep Nicolas	2
Johan van Marissing	2
Jo Voskuil	2
Charles Roelofsz	2
Frère Mes	2
Nelly Degouy	2

Tabel 6.3 Aantal omslagillustraties per kunstenaar in de periode 1925-1941 op een totaal aantal omslagillustraties van 177

Als naar de belangrijkste illustrators per periode gekeken wordt, komt het geheel er iets genuanceerder uit te zien.

In de eerste periode 1925-1930 zijn de volgende kunstenaars in kwantitatieve zin het meest vertegenwoordigd:

Sybold van Ravesteyn	86
Otto van Rees	48
Jozef Cantré	36
Charles Eijck	33
Hendrik Wiegersma	28
Henri Jonas	26
Joep Nicolas	20

Tabel 6.4 Aantal tekstillustraties per kunstenaar in de periode 1925-1930 op een totaal aantal illustraties van 591



Met betrekking tot de bijdragen van Sybold van Ravesteyn moet wel aangetekend worden dat het hier in 54 gevallen om kleine vignetten gaat, waarbij bovendien een aantal herhalingen zit. Van zes omslagen voor dit tijdschrift uit de periode 1925-1929 staat vast dat Van Ravesteyn de ontwerper is,<sup>475</sup> omdat zijn naam in de inhoudsopgave als zodanig vermeld staat. Van nog eens vijf omslagen<sup>476</sup> uit dezelfde periode mag dit op stilistische gronden aangenomen worden.<sup>477</sup> In het colofon staat evenwel geen ontwerper vermeld. Een grote tekstillustratie heeft hij slechts één keer bijgedragen: de constructieve Christusfiguur uit het julinummer van 1925. Twintig keer gaat het om afbeeldingen van architectuur- en meubelontwerpen. Zowel vanwege de kwantiteit als vanwege de diversiteit moet Sybold van Ravesteyn toch als een van de belangrijkste illustrators van de eerste periode (en zeker van de eerste twee jaargangen) gezien worden. Deze uitkomst kan verrassend genoemd worden. In de beeldvorming over de belangrijkste illustrators van de begintijd van *De Gemeenschap* scoorden Jozef Cantré en Otto van Rees veel hoger. Kapteijns 1964 laat in zijn boek alleen de figuratief expressionisten zien en geeft geen enkel voorbeeld van de constructieve omslagen van Van Ravesteyn, Maas of Rietveld. Scholten 1978 noemt alleen de Limburgse kunstenaars een keer, maar behandelt de uiterlijke vormgeving verder niet en Bijvoet e.a. 1986 (een prentenboek met honderden illustraties) toont geen enkele van de constructieve ontwerpen van Maas voor *De Gemeenschap* en slechts een enkel ontwerp van Van Ravesteyn.

De periode 1931-1933 geeft het volgende te zien:

Charles Eijck	124
Lambert Simon	45
Jozef Cantré	39
Jan Hin	33
Cuno van den Steene	15
Le Corbusier	14
Toon Ninaber van Eijben	9
Elsa van Hagendoren	8
Andries Oosterbaan	6
Kees Strooband	5

Tabel 6.5 Aantal tekstillustraties per kunstenaar in de periode 1931-1933 op een totaal aantal illustraties van 391

Charles Eijck is in kwantitatief opzicht verreweg de belangrijkste illustrator van de tweede periode met Lambert Simon en Jozef Cantré als ‘goede’ tweede en derde.

Bij de hoge score van Jan Hin moet aangetekend worden dat het hier gaat om 33 filmstills die in één nummer (oktober 1931) afgedrukt zijn. Hetzelfde geldt voor de Zwitsers-Franse architect Le Corbusier, een van de beroemdste vertegenwoordigers van het Nieuwe Bouwen, van wie in maart 1932 14 architectuurontwerpen en -foto’s in één nummer geplaatst zijn.

In de derde periode 1934-1941 ziet de lijst er als volgt uit:

Lambert Simon	89
Charles Eijck	83
Leo Gestel	75
Jozef Cantré	41
Hendrik Wiegersma	31
Ad Selhorst	21
Dolf Henkes	18

Tabel 6.6 Aantal tekstillustraties per kunstenaar in de periode 1934-1941 op een totaal aantal illustraties van 564

Naast de namen die we eerder gezien hebben, komt in deze periode de naam van Leo Gestel nadrukkelijk naar voren als een voor *De Gemeenschap* belangrijk illustrator. De betekenis van zijn bijdragen wordt nog versterkt doordat Gestel in die jaren al een grote naam in de kunstgeschiedenis is, zoals we in de vorige paragraaf gezien hebben.

Als we deze tabellen nader bekijken, wat is er dan te zeggen over de keuzes van de diverse kunstenaars in de conflicten in de redactie die zich respectievelijk eind 1930 en eind 1933 voordoen?

De kunstenaars die vooral door de contacten met Engelman bij *De Gemeenschap* betrokken zijn geraakt (Wiegersma en de Limburgers Nicolas en Jonas ), zijn solidair met Engelman en dragen in de tweede periode geen of nauwelijks illustraties meer bij; een aantal nieuwe kunstenaars, vooral Utrechters die door Kuyle gevraagd zijn, komt de groep artistieke medewerkers vanaf 1931 versterken, zoals Lambert Simon, Cuno van den Steene en Toon Ninaber van Eijben. Daarnaast is het Kuyle die Kees Strooband en Jan Hin aantrekt, met wie hij bevriend is doordat ze allen werken aan de ontwikkeling van de katholieke film. Als Kuyle eind 1932 van het toneel verdwijnt als uitgever, verdwijnt in de uiterlijke vormgeving ook de aandacht voor film en fotografie. Ook de interesse voor experimentele typografie wordt minder terwijl Oosterbaan toch nog een jaar drukker van *De Gemeenschap* blijft. Dit kan als een duidelijke aanwijzing gezien worden voor de invloed van Kuyle op de typografie.

Als Kuyle eind 1933 uit de redactie verdwijnt en Jan Engelman terugkeert, keert ook Hendrik Wiegersma in zijn kielzog terug. Engelman herneemt zijn artikelen over beeldende kunst en daarmee neemt het aantal reproducties weer toe, van 1% in 1933 tot 29% van alle illustraties in 1934.

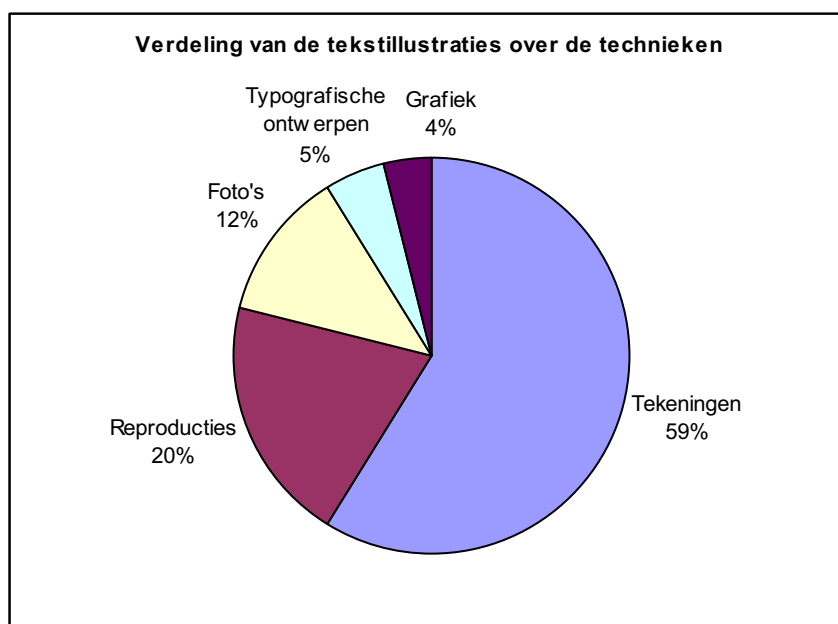
Zoals eerder gememoreerd, persoonlijke contacten spelen ook vaak een belangrijke rol bij de keuze die mensen maken in een conflict. Kuyle neemt een aantal illustrators mee naar zijn nieuwe tijdschrift *De Nieuwe Gemeenschap*: o.a. zijn schoonvader Otto van Rees en zijn jonge vriend Harrie Sterk die in 1932 en 1933 ook een zevental illustraties aan *De Gemeenschap* heeft bijgedragen. Jan Engelman zorgt voor nieuwe contacten: Charles Roelofs, Judy van Kessenich, Dolf Henkes en Leo Gestel. Deze illustrators bekrachtigen opnieuw het expressionistisch karakter van de illustraties dat in de periode 1931-1933 wat op de achtergrond was geraakt. Dit wordt nog versterkt door een aantal bekende buitenlandse kunstenaars die door Engelman en Wiegersma tot incidentele bijdragen aan *De Gemeenschap* verleid worden, zoals Ossip Zadkine, die een illustratie voor het omslag van *De Gemeenschap* van november 1934 levert, en de Russische beeldhouwer Moissy Kogan. Over beide kunstenaars schrijft Engelman artikelen, waarbij reproducties van hun werk worden afgedrukt.

### 6.5.3 Verschillende technieken

De 1546 illustraties zijn als volgt over de verschillende technieken verdeeld:

Tekeningen	916	59 %
Reproducties	303	20%
Foto's	191	12%
Typografische ontwerpen	82	5%
Grafiek	54	4%
Totaal	1546	100%

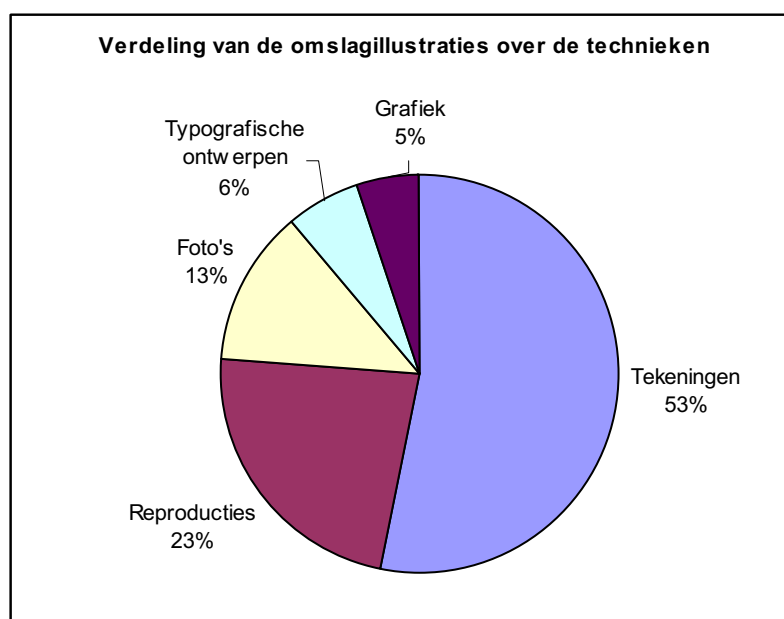
Tabel 6.7 Verdeling van de tekstillustraties over de technieken



Als alleen naar de omslagen gekeken wordt, dan is de verdeling als volgt:

Tekeningen	93	53%
Typografische ontwerpen	40	23%
Reproducties	24	13%
Grafiek	11	6%
Foto's	9	5%
Totaal	177	100%

Tabel 6.8 Verdeling van de omslagillustraties over de technieken



Tekeningen zijn in vrijwel alle gevallen in lijn geëliciteerde inkttekeningen. Reproducties zijn fotografische weergaven van schilderijen, tekeningen, grafiek, beelden en andere vormen van beeldende kunst.

Foto's zijn afdrucken van fotografische opnamen van de werkelijkheid (portretten, stadsgezichten, etc.), opnamen van theater (acteurs, decors en kostuums), architectuur, filmstills en fotomontages.

Typografische ontwerpen zijn ontwerpen die gebaseerd zijn op het drukken van letters en ander mechanisch zetmateriaal (inclusief typofotografische ontwerpen).

Onder grafiek worden verstaan alle verschillende procédés voor het reproduceren van afbeeldingen, waarbij de afdruk niet op fotografische wijze gemaakt wordt maar met een met de hand bediende drukpers, bijvoorbeeld vanaf het originele houtblok of de etsplaat. In *De Gemeenschap* gaat het dan in alle gevallen om vormen van hoogdruk, met name de houtsnede en soms de lino'snede. Er zijn geen illustraties in vlakdruk (bijv. een litho) of in diepdruk (bijvoorbeeld een ets) gereproduceerd.

Als per periode naar de techniek gekeken wordt, vallen de volgende aspecten op.

Alle originele grafiek is afgedrukt in de eerste periode 1925-1930 en dan nog voornamelijk in de eerste jaargang: 27 houtsneden en 6 lino's. In de tweede en derde periode komt geen originele grafiek meer voor. Minstens twee verklaringen zijn hiervoor aan te voeren. De eerste hiervan is dat de oplage van het tijdschrift inmiddels zo hoog is geworden dat van het blok gedrukte houtsneden of lino'sneden erg arbeidsintensief zijn geworden. Een tweede verklaring is meer kunsthistorisch van aard. De bloei van de houtsnede ligt, ook internationaal, in het eerste kwart van de twintigste eeuw als het expressionisme in de Europese kunst een van de belangrijkste stromingen is.<sup>478</sup> De expressieve werking van de houtsnede door een strakke, sobere lijnvoering, een evenwichtige vlakverdeling en een scherpe contrastwerking maakt de houtsnede tot een geliefde techniek bij de expressionistische kunstenaars. Het sterke contrast tussen zwart en wit bood de mogelijkheid om vormen en gevoelens versterkt te laten uitkomen. De techniek was met name voor expressionistische kunstenaars heel aantrekkelijk. Het snijden in hout dwong als het ware tot het werken met verhevigde, elementaire vormen en dat is juist wat de expressionist nastreefde.<sup>479</sup> Omstreeks 1930 worden realisme en nieuwe zakelijkheid de dominante stromingen. Op het gebied van de moderne vormgeving wordt de fotografie dan een belangrijk medium.

Voor de typografische ontwerpen geldt dat ze vooral in de eerste twee jaargangen gedrukt zijn, voornamelijk naar ontwerp van Sybold van Ravesteyn (vijf omslagen, een tekstillustratie en 42 vignetten), een enkele keer door Willem Maas (vijf omslagen) en Gerrit Rietveld (twee omslagen). In 1930 is er een kleine opleving met covers in typografisch ontwerp van Andries Oosterbaan (2), Paul Schuitema (2) en W. Heynen (1).

In de tweede periode komen nog maar acht typografische omslagontwerpen voor van de hand van Oosterbaan (4), Otto Freundlich (2) en Johan van Marissing (2).

In de derde, veel langere periode daalt het aantal naar zes typografische omslagen, waarschijnlijk van de hand van Nypels.

Het typografisch ontwerp speelt kwantitatief gezien niet zo'n belangrijke rol in *De Gemeenschap*; het vormt slechts een aandeel van 5,3% in het totaal van de illustraties. Voor het imago van het tijdschrift is het typografisch ontwerp echter wel van belang. Hiervoor zijn twee redenen aan te geven. Als alleen naar de omslagen gekeken wordt, is het aandeel veel groter. Maar liefst 40 van de 177 omslagen zijn gedrukt naar een typografisch ontwerp (23%). Als alleen de eerste twee jaargangen in ogenschouw worden genomen, zijn het er 10 van de 20, dat is zelfs 50%. Een tweede argument is dat het niet de minste kunstenaars zijn die hun naam aan deze typografische ontwerpen verbonden hebben. De architecten Sybold van

Ravesteyn, Willem Maas en Gerrit Rietveld en de grafisch ontwerpers Charles Nypels en Paul Schuitema behoren in het interbellum tot de belangrijkste vertegenwoordigers van hun beroepsgroep.<sup>480</sup>

De tekeningen nemen kwantitatief de belangrijkste plaats in. Per periode is er wel een verschillend beeld. In de eerste jaargang staan nauwelijks tekeningen (3,5%), vanaf de tweede jaargang stijgt het percentage van respectievelijk 18%, 19%, 43% naar 58% in de vijfde jaargang. In de tweede periode zet de stijging door met 52%, 75% en 94% in respectievelijk 1931, 1932 en 1933. In de derde periode blijft het percentage onveranderd hoog en is de tekening verreweg de belangrijkste illustratietechniek in *De Gemeenschap*. De belangrijkste verklaring hiervoor is dat het typografisch ontwerp en de hout- en lino-snede die in de eerste jaargangen een belangrijk deel van de illustraties uitmaken, langzaam verdwijnen, enerzijds omdat ze uit de mode raken (expressionisme maakt plaats voor realisme), anderzijds omdat de reproductiemethode van de hoogdruk te arbeidsintensief is in relatie tot de oplage die steeds hoger wordt. Bovendien verbetert de techniek van het cliché (waarmee de tekening en de foto afgedrukt wordt) en wordt deze reproductiemethode zeker bij een grote oplage relatief steeds goedkoper.

De fotografie komt in de eerste jaargang nog niet voor en verschijnt pas in 1926 met de afdrukken van Germaine Krull. *De Gemeenschap* is daarmee een van de eerste culturele tijdschriften in Nederland die foto's als autonoom kunstwerk afdruckt.<sup>481</sup> Het aandeel fotografie stijgt vanaf 1927 erg snel. In de periode 1927-1932 maken foto's gemiddeld 20% van het aantal illustraties uit, in 1930 en 1931 vormen de foto's zelfs ruim een kwart van het totale aantal illustraties. Er ligt een duidelijke breuk tussen 1932 en 1933, want in dat laatste jaar wordt geen enkele foto meer geplaatst, in de jaren daarna slechts een enkele. Het feit dat Albert Kuyle dan als uitgever van het toneel verdwenen is, moet als belangrijkste verklaring gezien worden. Hij was in feite tot november 1932 de eerst verantwoordelijke voor de uiterlijke vormgeving van het tijdschrift en hij was een duidelijke promotor van de fotografie (en de film).<sup>482</sup>

De reproducties ten slotte laten, als men het per periode bekijkt, een verrassend beeld zien met grote verschillen.

Periodes	Percentage reproducties van totaal van illustraties
1925-1930	30%
1931-1933	7%
1934-1941	13%

Tabel 6.9 Gemiddeld aantal reproducties per periode

De verklaring hiervoor ligt in het feit dat Jan Engelman eind 1930 uit de redactie verdwijnt en daarmee het aandeel teksten over beeldende kunst aanzienlijk afneemt, zelfs tot nul wordt gereduceerd (zie paragraaf 3.3.4 onder het kopje 'beeldende kunst'). Bij deze artikelen worden veel reproducties geplaatst van schilderijen en beelden. Als Jan Engelman in 1934 terugkeert in de redactie neemt het aantal bijdragen over beeldende kunst weer toe. De reproducties laten eenzelfde verloop zien, maar in de derde periode halen zij lang niet meer het aantal van de eerste periode (zie tabel 6.9).

### *Aard van de illustraties in relatie tot de conflicten in de redactie*

Naar de aard van de illustraties mocht verwacht worden dat met het vertrek van Engelman eind 1930 als grote voorvechter van het expressionisme in de kunst illustrators als Cantré, Nicolas, Jonas, en Wiegersma, die zich met het expressionisme verwant voelden, zouden verdwijnen of andersoortig werk zouden maken. Bovendien mocht verwacht worden dat het aantal foto's en typografische ontwerpen, met Kuyle als groot liefhebber en promotor van de nieuwe typofotografie, fors zou toenemen. Dit is inderdaad het geval. Jonas en Wiegersma verdwijnen helemaal van het toneel van *De Gemeenschap*, Nicolas vrijwel en de aard van het werk van Cantré verandert behoorlijk doordat hij steeds meer lichtere lijntekeningen bij gaat dragen in plaats van de zwaardere aan het expressionisme verwante houtsnedes.

Meer aandacht voor de nieuwe typofotografie heeft zeker met de breuk Engelman-Kuyle te maken, maar het is natuurlijk altijd de vraag hoe het verschuiven van de aandacht voor kunst zich ontwikkeld zou hebben als Engelman gebleven zou zijn, want het expressionisme had zijn bloeitijd gehad en het realisme in de kunst was in opkomst. Wat dat betreft is het dus interessant om te zien wat er gebeurt als Kuyle eind 1932 verdwijnt als uitgever en Vos zijn plaats inneemt. Het aandeel fotografie neemt dan inderdaad fors af en gaat zelfs naar nul. Als Kuyle eind 1933 helemaal van het toneel verdwijnt en Engelman terugkeert, wordt er weer meer aandacht aan het expressionisme besteed, met teksten Van Engelman over expressionistische beeldende kunstenaars als Kogan, Kruidier, Van Dongen en Munch maar ook in de uiterlijke vormgeving, o.a. in de expressionistische illustraties van Leo Gestel, die door Engelman binnengehaald wordt. Twee keer, zowel eind 1930 als eind 1933, is er een breuk in de aard van de illustraties, wat bevestigt dat het conflict tussen Engelman en Kuyle flinke consequenties heeft gehad voor de uiterlijke vormgeving van tijdschrift *De Gemeenschap*.

#### 6.5.4 Constructief of figuratief

Onder een constructieve illustratie versta ik een illustratie die opgebouwd is uit constructieve (geometrische) elementen zoals de lijn, de rechthoek, de cirkel en het vierkant. Met name in de eerste jaargangen komen deze illustraties veel voor en wel in drie verschijningsvormen. Ten eerste zijn ze afgedrukt als vignet in de meest pure constructieve vorm, d.w.z. dat ze naar geen enkele werkelijkheid verwijzen. Ze zijn allemaal ontworpen door Sybold van Ravesteyn. Deze vignettes worden in totaal 55 keer afgedrukt, vooral in de eerste twee jaargangen (49 keer).

De tweede verschijningsvorm is als typografisch ontwerp: de geometrische figuren zijn dan verwerkt in een omslagontwerp en zijn gecombineerd met letters en getallen ofwel er is alleen maar een typografisch ontwerp zonder figuratief element. Dit komt veel voor in de omslagontwerpen van de architecten Van Ravesteyn, Maas en Rietveld, maar ook bij de ontwerpers Oosterbaan, Schuitema en Nypels. Dit soort ontwerpen komt 42 keer voor.

De derde verschijningsvorm is als autonoom kunstwerk (tekening, schilderij, beeld, foto) en als architectuurontwerp of -foto, waarbij de afbeelding opgebouwd is uit constructieve elementen maar er tegelijkertijd een verwijzing is naar de werkelijkheid (een brug, een huis of een figuur). Eigenlijk zijn deze illustraties dus half constructief (naar de uiterlijke vorm) en half figuratief (in de verwijzing naar de werkelijkheid).

Deze derde vorm komt in totaal 68 keer voor.

Als je alle drie de verschijningsvormen onder constructieve illustratie laat vallen, dan komen ze samen 165 keer voor, dat is 10,7% van het totaal. Per periode zijn er flinke verschillen. Het percentage constructieve illustraties ten opzichte van het aantal figuratieve illustraties is per periode als volgt:

Periodes	Constructief	Figuratief
1925-1930	21%	79%
1931-1933	5%	95%
1934-1941	1,5%	98,5%

Tabel 6.10 Percentage constructieve en figuratieve illustraties per periode

In deze opstelling lijkt de breuk te vallen in 1930. Dat is niet zo als naar de afzonderlijke jaargangen wordt gekeken:

Jaargang	Constructieve illustraties
1925	47%
1926	33%
1927	12%
1928	14%
1929	14%
1930	5%

Tabel 6.11 Percentage constructieve illustraties per jaargang

De breuk valt na 1926 en na 1929. Vanaf 1930 blijft het percentage tot 1934 tussen de 3% en de 8%, daarna zakt het terug naar 0-3% en is vrijwel elke illustratie figuratief.

De aandacht voor constructieve omslagontwerpen en illustraties was ook in eigen kring niet geheel onomstreden. Iemand als Gerard Bruning weigerde om die reden zelfs het redacteurschap van *De Gemeenschap* zoals we gezien hebben in hoofdstuk 4.3.1 Jan Engelman schreef er later over: “Onlangs vroeg Knuvelde zich [...] af wat Gerard Bruning toch met ‘constructivisme’ bedoelde, want alleen daarvoor had hij in 1925 het hem aangeboden deelnemen in de redactie van *De Gemeenschap* afgewezen. Hij vond dat constructivisme koud en goddeloos, maar had er niet meer van gezien dan het interieur van ir. Van Ravesteijn. Voor de redactie van ‘*De Gemeenschap*’ was het constructivisme alleen een verzamelnaam voor hetgeen functioneel was, voor de nieuwe, zakelijke Stijl-architectuur, waar men niet aan voorbij wenste te gaan, en aanverwante kunstrichtingen.”<sup>483</sup>

Ook Marsman was niet erg geporteerd voor het constructivisme, zo blijkt uit zijn brief aan Engelman van 5 november 1925: “Ik weet niet, of de constructivisme-afkeer van Bruning niet juist is, van katholiek standpunt (overigens weet jij dat 100x beter dan ik); niet alleen is misschien *op dit moment*, nu er geen katholieke gemeenschap bestaat, alle artisticeit voor katholieken gevaarlijk en verwerpelijk [...], maar het constructivisme (utilitair, rationalistisch, amerikaansch, laat-europeesch: een nette doodskist -) *dubbelafkeurenswaardig*.”<sup>484</sup>

Het is heel goed mogelijk dat het afnemen van constructieve omslagen vanaf de derde jaargang een gevolg is van de interne kritiek die er op deze illustraties was. *De Gemeenschap* had zich vanaf de eerste jaargang met de avantgardistische omslagen van Maas, Van Ravesteijn en Rietveld behoorlijk geprofileerd ten opzichte van haar directe concurrenten *Roeping* en *De Vrije Bladen*, maar de noodzaak om dat te blijven doen was wellicht minder aanwezig nu het blad zich min of meer gevestigd had.<sup>485</sup>

Voor het afnemen van het aantal constructieve ontwerpen kan ook een kunsthistorische verklaring gegeven worden. De bloeitijd van het constructivisme loopt eind jaren twintig immers ten einde. Van het tijdschrift *De Stijl* verschijnt begin 1927 de laatste reguliere aflevering en een jaar later houdt het blad definitief op te bestaan. Als Theo van Doesburg in 1931 overlijdt, valt ook de Stijl-beweging als groep uit elkaar.<sup>486</sup>

### 6.5.5 Het religieuze en levensbeschouwelijke aspect van de illustraties

Als naar de functie van de illustraties gekeken wordt, dan valt het volgende op. In totaal hebben 402 van de 1546 illustraties (26%) een religieus karakter.

Het aandeel religie/levensbeschouwing in de illustraties binnen het totaal van alle illustraties ziet er per periode als volgt uit:

Periode	Religieuze illustraties
1925-1930	25%
1931-1933	29%
1934-1941	25%

Tabel 6.12 Percentage religieuze illustraties per periode

Onder een religieuze illustratie versta ik in dit onderzoek een illustratie die door vorm of inhoud een verwijzing heeft naar God of godsdienst. Meer symbolische illustraties (zoals bijvoorbeeld een opgaande zon of een blikseminslag) heb ik niet meegeteld om interpretatieproblemen te vermijden.

Het eerste dat opvalt, is dat het aandeel religie in de illustraties over alle periodes een zeer stabiel beeld geeft.<sup>487</sup> Als per jaargang gekeken wordt, is het opvallend dat 1928 en 1929 er als enige jaargangen uitvallen met ieder 12%. Het verschil valt des te meer op omdat de andere jaargangen uit die eerste periode steeds rond de 30% laten zien. Het kwantitatieve onderzoek naar de teksten werpt hier geen ander licht op. Ook daar een vrij stabiel beeld met als uitzondering juist 1927, een jaargang zonder specifiek religieuze teksten terwijl de jaargangen 1925-1926 en 1928-1929 gemiddeld steeds tussen de 10% en 15% scoren. Een mogelijke verklaring kan zijn dat dit te maken heeft met de wijziging van het redactionele beleid en het laten vallen van de ondertitel 'Maandschrift voor katholieke reconstructie'. Taferelen die veel zijn getekend, zijn kersttaferelen: Jozef, Maria en Jezus, de stal, engelen, herders, koningen, zowel afzonderlijk als in (deel)groepen. Het overgrote deel van de religieuze illustraties staat in de Kerstnummers. Meestal zijn dit extra dikke dubbelnummers met meer illustraties dan in de andere afleveringen.

Het thema 'Christus aan het kruis' (vaak afgebeeld in de Paasnummers) komt ook regelmatig terug.

Een ander veel voorkomend thema in de religieuze illustraties vormen de heiligen. Er worden tientallen heiligen afgebeeld in de loop van de zeventien jaargangen, maar er is duidelijk voorkeur voor sommigen van hen. Met name St. Benedictus Labre en St. Christoffel mogen zich in een warme belangstelling verheugen.<sup>488</sup> De jong-katholieke kunstenaars laten zich graag inspireren door deze heiligen, omdat zij hiermee de mogelijkheid scheppen om iets van het heroïsche van de heilige op de maker of op de beschouwer te laten afstralen. Op deze manier brengt het kunstwerk de kijker iets dichterbij God en beantwoordt het aan de functie van religieuze kunst zoals Maritain die geformuleerd heeft.

Opgemerkt moet worden dat het overgrote deel van de illustraties algemeen religieus van karakter is en slechts zelden echt gemaakt is bij een bepaalde tekst.<sup>489</sup> De meeste illustraties zijn niet dienstbaar aan de tekst, maar worden als autonome kunst gepresenteerd. Zij dragen ook op zichzelf de katholieke boodschap uit. Het begrip "dienstbare schoonheid" moet met betrekking tot de illustraties dus opgevat worden als dienstbaar aan de katholieke boodschap en niet zozeer dienstbaar aan de tekst.

Ook als alleen naar de omslagen wordt gekeken, wordt het beeld dat de tekstillustraties opleveren, bevestigd. Van de 177 omslagen hebben er 49 een religieus karakter. Dat is 27,6 % en dat wijkt dus nauwelijks af van het percentage van de tekstillustraties. Opvallend is dat van de omslagen van de vierde en de vijfde jaargang (1928 en 1929) geen enkel omslag een



religieus karakter heeft, zelfs niet de kerstnummers. Ook de religieuze tekstillustraties zijn in die beide jaargangen afwijkend laag. Zoals gezegd, het onderzoek naar de teksten bevestigt dit beeld niet. Het aantal religieuze teksten is, behalve in 1927, niet fundamenteel anders dan in de omliggende jaargangen.

Opvallend hoog is het aantal religieuze omslagen in het oorlogsjaar 1940, nl. 7 van de 12, de enige jaargang waarin het percentage boven de 50% komt. Bij de teksten zien we eenzelfde patroon. Vanaf 1938 is er een duidelijke stijging van het aantal religieuze teksten. De opkomst van het fascisme en het nationaal-socialisme en de daarmee gepaard gaande dreiging van een nieuwe oorlog vormen daarvoor een waarschijnlijke verklaring.

#### 6.5.6 Het politieke en maatschappelijke aspect van de illustraties

Dit aspect is niet in een tabel weer te geven. De reden is dat er nauwelijks illustraties met een dergelijk aspect voorkomen. Van alle 1546 illustraties heb ik er slechts 10 kunnen karakteriseren als politiek-maatschappelijk. Ze zijn gelijkmatig verdeeld over de drie periodes. Ze zijn drie keer van de hand van Erich Wichman en drie keer van Lambert Simon, waarbij de antifascistische spotprent uit het julinumnummer van 1934 het opvallendst is. De andere zijn een overdruk van George van Raemsdonck uit *De Groene*, een van Constant Nieuwenhuys en twee keer anoniem.

Omdat het aantal politiek-maatschappelijke teksten in *De Gemeenschap* ongeveer even groot is als het aantal religieuze teksten<sup>490</sup> is het opvallend dat er zo weinig soortgelijke illustraties bij geplaatst zijn. De enige verklaring die ik hiervoor heb is dat *De Gemeenschap* nooit politieke tekenaars tot zijn vaste medewerkers mocht rekenen. Gezien de ethisch-religieuze achtergrond van het tijdschrift ligt dat ook niet in de lijn der verwachtingen. De politieke of satirische prent is een genre dat ook in het interbellum als een aparte discipline gold met bekende tekenaars als George van Raemsdonck, Jordaan en Sluijters (allen voor *De Groene Amsterdammer*) en Albert Hahn (voor *De Notenkraker* en *Het Volk*). Zij waren meestal verbonden aan politieke weekbladen. *De Gemeenschap* was een breed cultureel en politiek-maatschappelijk blad en was bovendien door het feit dat het een maandblad was, veel minder gericht op de actualiteit. De politiek-maatschappelijke teksten hebben meestal het karakter van een essay, dat zich niet zo leent voor een spotprent.

#### *Functie van de illustraties in relatie tot de conflicten in de redactie*

Het conflict tussen Engelman en Kuyle in 1930 en later tussen Kuyle en Van Duinkerken in 1933 ging vooral over de functie van kunst en literatuur. Engelman legde het meest accent op de artistieke vrijheid en literaire esthetiek (de esthetische functie), Kuyle op het sociale engagement vanuit een katholieke levensvisie (de ethische functie). Als Engelman verdwijnt, zou op basis van het bovenstaande verwacht kunnen worden dat er meer religieuze en politiek-maatschappelijke illustraties zouden komen. Dit is niet of nauwelijks het geval. Het aantal religieuze illustraties neemt licht toe, maar er is zeker geen sprake van een breuk. Het aantal politiek-maatschappelijke illustraties blijft onveranderd verwaarloosbaar.

In het conflict tussen Kuyle en Van Duinkerken eind 1933 gaat het opnieuw om de functie van kunst en literatuur. Kuyle staat voor de katholiek volkse waarden en wil deze in *De Gemeenschap* vertalen in een krachtige politieke en sociaal-economische stellingname, terwijl Van Duinkerken, veel gematigder en intellectueler, de functie van literatuur meer ziet in het debat en de polemiek, als een oproep tot bezinning en bewustwording en veel minder tot politieke en sociale actie, zoals bij Kuyle. Ook dit verschil in kunst- en literatuuropvatting zien we niet terug in de illustraties van de tweede en de derde periode. Het verschil wordt veel meer bepaald door de artistieke voorkeuren van de protagonisten. Het aantal religieuze en politiek-maatschappelijke illustraties laat ook na 1933 geen grote verschillen zien.

## 6.6 Buitenlandse oriëntatie

### 6.6.1 Inleiding

Niet alleen buitenlandse schrijvers hebben veel bijgedragen aan *De Gemeenschap*, hetzelfde geldt voor buitenlandse kunstenaars, zelfs in nog grotere mate. Een overzicht:

Periodes	Frans	Duits	Vlaams	Spaans	Diversen	Totaal	Totaal
1925-1930	36	7	61	0	7	111	19%
1931-1933	19	2	40	0	2	63	16%
1934-1941	5	2	54	3	5	69	12%
1925-1941	60	11	150	3	14	243	16%

Tabel 6.13 Illustraties van buitenlandse kunstenaars

### 6.6.2 Periode 1925-1930

In de periode 1925-1930 is maar liefst 19% van de illustraties van een buitenlandse kunstenaar. Net als bij de teksten is er een duidelijke oriëntatie op Vlaanderen en Frankrijk. Jozef Cantré is de kunstenaar die verreweg voor het grootste deel van de Vlaamse productie zorgt (36 illustraties). Andere Vlamingen die artistieke bijdragen leveren, zijn Elsa van Hagendoren (5 keer), Valentijn van Uytvanck (4), Gustave van de Woestijne (4), Jozefs broer Jan Frans Cantré (2), Prosper de Troyer (1) en Edgar Tijtgat (1). Van de decorontwerper René Moulaert (die getrouwd was met Jeanne Nys, de zus van Susanne Nys, die de vrouw was van Joep Nicolas) zijn acht ontwerpen opgenomen in drie afleveringen van *De Gemeenschap* uit 1927. Het betreft foto's van zijn decor- en kostuumontwerpen voor de opvoering van het toneelstuk *Genesis* van Henri Ghéon in een regie van Eduard Verkade.

De Vlaamse contacten verliepen in de jaren twintig meestal via Jozef Cantré of Eugène de Bock, voor wiens uitgeverij De Sikkel verschillende van de genoemde kunstenaars werkten. Jozef Cantré was, zoals we in paragraaf 6.3.1 gezien hebben, in 1918 vanuit Gent naar Nederland gevlucht omdat hij tot een zware gevangenisstraf veroordeeld was vanwege samenwerking met de Duitse bezetter, in de verwachting dat deze de Vlamingen zou helpen in hun strijd tegen de Waalse overheersing. Het is waarschijnlijk Eugène de Bock geweest, directeur van De Sikkel, waarvoor Jozef Cantré (maar ook zijn broer Jan Frans en ook Elsa van Hagendoren) al langer als illustrator werkte, die Cantré met *De Gemeenschap* in contact gebracht heeft.

Net als in hoofdstuk 4.5.1 speelt hier weer de kwestie of de in Nederland wonende en werkende Vlaamse kunstenaars Jozef Cantré en Valentijn van Uytvanck ingedeeld mogen worden bij de buitenlandse kunstenaars of toch als Nederlanders beschouwd moeten worden. Zij behoren beiden zowel tot het noordelijke als tot het zuidelijke artistieke veld. Cantré geeft zowel uit bij *De Gemeenschap* en De Wereldbibliotheek als bij de Vlaamse uitgeverij De Sikkel. Hij werkt zowel mee aan Vlaamse als aan Nederlandse tijdschriften. De schilder, tekenaar en graficus Valentijn van Uytvanck vluchtte bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, net als Gustave de Smet en Frits van den Berghe, naar Amsterdam. Van 1914 tot ongeveer 1930 verblijft hij in Nederland, maar ook hij blijft deel uitmaken van het Vlaamse artistieke circuit. Naast illustraties verzorgt hij twee omslagen voor *De Gemeenschap*: maart/april 1928 en mei 1929. Het is vrijwel zeker Albert Helman die de bemiddelaar is tussen Van Uytvanck en *De Gemeenschap*. Helman heeft als muzikrecensent namelijk regelmatig contact met Van Uytvancks vrouw, de pianiste Lidy Doorman. Van Uytvanck heeft veel Nederlandse en Vlaamse schrijvers en kunstenaars, onder wie veel *Gemeenschap*-coryfeeën, geportretteerd, o.a. Engelman, Marsman, Helman, Slauerhoff, Du Perron, Gijsen, Walschap, Elsschot, Nijhoff en Vestdijk.<sup>491</sup>

Van Hagendoren, Van de Woestijne, Jan Frans Cantré, De Troyer en Tijtgat behoren geheel tot het Vlaamse literaire veld. Naar de maatstaven die Van Rees en Dorleijn 2006<sup>492</sup>

aanleggen, rechtvaardigt het bovenstaande dat zij allen, inclusief Cantré en Van Uytvanck bij de buitenlandse kunstenaars ingedeeld worden.

De Franse bijdragen komen voor een deel van dezelfde artiesten die ook al voor teksten hadden gezorgd: de modernistische dubbeltalenten Jean Cocteau en Max Jacob leveren ieder drie tekeningen. Cocteau tekent twee portretten van zijn vrienden, de jong gestorven schrijver Raymond Radiguet en de acteur Jean Desbordes. Het portret van Radiguet is niet zomaar een toevallige illustratie. Engelman had voor *De Vrije Bladen* een beschouwing geschreven over Radiguet, die hij beschouwde als een typisch voorbeeld van een auteur die strijdbaar omging met zijn religiositeit. De verwantschap die de Nederlandse jong-katholieken met hem voelden, was niet toevallig. Radiguet was de protégé en minnaar van Cocteau en stond via hem in contact met Jacques Maritain.<sup>493</sup>

Andere illustrators zijn de Franse schilder Jean Hugo (7), de Russische kunstenaars Angelina Beloff (5), de Zwitser Albert Kohler (5), de Chileen Manuel Ortiz de Zarate (3), de Japanse schilder Leonard Tsuguharu Foujita (3), Ossip Zadkine (2) en nog enkele andere kunstenaars, onder wie Marie Vassilieff en Marc Chagall, met één illustratie. Al deze kunstenaars, die van geboorte vrijwel geen van allen Frans zijn, hebben met elkaar gemeen dat ze in de jaren twintig (regelmatig) in Parijs woonden en werkten en goede contacten hadden met Otto van Rees.<sup>494</sup>

Het netwerk van Otto van Rees was een belangrijke leverancier van illustraties voor *De Gemeenschap*. Van Rees werkte, zoals we paragraaf 6.3.1 gezien hebben, al vanaf 1904 in het Bateau Lavoisier in Parijs en leerde daar veel kunstenaars op en rond Montmartre kennen en raakte met verschillende van hen bevriend, onder wie Jean Cocteau, Blaise Cendrars en Max Jacob. Hij komt in contact met Marie Vassilieff, die directrice is van de Russische Academie waar veel in Parijs werkende Russische kunstenaars en andere artiesten elkaar ontmoeten. Onder hen bevindt zich ook Ossip Zadkine,<sup>495</sup> die samen met Manuel Ortiz de Zarate<sup>496</sup> in het ateliercomplex La Ruche woont. Met beiden is Van Rees zijn hele leven goed bevriend. Ortiz de Zarate levert drie tekeningen voor het januarinumnummer van 1928. Van Zadkine worden twee illustraties geplaatst in het novembernummer van 1934, waaronder een tekening voor het omslag. Deze zijn overigens niet via Van Rees maar via Engelman en Wiegersma, die beiden ook met Zadkine bevriend waren, in *De Gemeenschap* terecht gekomen. Van Zadkine worden ook vier reproducties van beelden afgedrukt en van Ortiz de Zarate een reproductie van een schilderij.

De Zwitser Albert Kohler<sup>497</sup> leert Van Rees in Ascona kennen, waar zij vanaf 1924 beiden deel uitmaken van de kunstenaarsgroep Der Große Bär. Ze blijven tot het eind van Kohlers leven goed bevriend met elkaar. Via Van Rees levert Kohler in de periode 1926-1928 vijf illustraties voor *De Gemeenschap*, waaronder een tekening voor het juli-augustusnummer van 1926.

In de periode 1907- 1914 is de familie Van Rees 's zomers vaak in Fleury en 's winters in Parijs. Eind 1912 huurt Van Rees een atelier in Montparnasse. Hier leert hij de Japanse schilder Tsuguharu Foujita goed kennen. Hij houdt gedurende de jaren twintig steeds contact met hem. Van Foujita worden in het oktober-novembernummer van 1927 drie illustraties afgedrukt.

Kohler, Ortiz de Zarate, Foujita, Cingria,<sup>498</sup> het zijn allemaal vrienden die Van Rees in de jaren twintig gemakkelijk kan vragen om een bijdrage voor *De Gemeenschap*. Het is vooral Albert Kuyle die hem stimuleert om dat te doen. Kuyle heeft vanaf 1925 een relatie met Van Rees' dochter Magda; in 1929 trouwen zij in Ascona; de familieband maakt het voor Kuyle extra gemakkelijk om als *trait d'union* te fungeren tussen de artistieke vrienden van Otto van Rees en *De Gemeenschap*. Kuyle zoekt zijn schoonouders samen met zijn vrouw regelmatig

op in Parijs, Ascona of Fleury en daar ontmoeten zij de verschillende kunstenaarsvrienden zelf ook. Tussen het netwerk van Van Rees en dat van Pieter van der Meer de Walcheren bestaat een gedeeltelijke overlap. Bijvoorbeeld Cocteau en Jacob behoorden tot beide groepen.<sup>499</sup> Van Rees en Van der Meer kenden elkaar al uit hun beider Parijse tijd vóór de Eerste Wereldoorlog en waren goed bevriend met elkaar.<sup>500</sup>

De Duitse productie tussen 1925-1930 komt op naam van één vrouw: het gaat om zeven foto's van Germaine Krull. In Berlijn heeft zij, zoals we in hoofdstuk 6.3.2 gezien hebben, in 1922 Hendrik Marsman en Joris Ivens leren kennen. Met de eerste sluit ze een langdurige vriendschap en met de tweede krijgt ze een liefdesrelatie. In 1925 vestigt ze zich met Ivens in Amsterdam. In de periode 1926-1928 drukt De Gemeenschap een zevental van haar foto's af. Het contact loopt via Jan Engelman die in die jaren net als Krull eveneens goed bevriend is met Hendrik Marsman.

In de categorie 'diversen' bevinden zich o.a. vier illustraties van de Javaanse kunstenaars Cajus Rahid en R.M. Poerwodiwirjo. De laatste tekent ook het omslag van het speciale juli/augustusnummer van *De Gemeenschap* uit 1927 dat helemaal gewijd is aan de christelijk-inheemse kunst op Java. Het contact verliep vrijwel zeker via Willem Maas die als architect nauw betrokken was bij bouwopdrachten in Nederlands-Indië.

#### 6.6.3 Periode 1931-1933

In de tweede periode wordt het Vlaamse aandeel bijna helemaal verzorgd door Jozef Cantré (39 illustraties), die dan weer in Gent woont. In 1930 heeft hij amnestie gekregen van de Belgische regering en is hij onmiddellijk naar Vlaanderen teruggekeerd.

De Franse productie komt voor het grootste deel van Le Corbusier, van wie in het maartnummer van 1932 bij een artikel over zijn werk door Sybold van Ravesteyn veertien schetsen en architectuurontwerpen zijn afgedrukt. Verder zijn er eenmalige illustraties van o.a. Picasso, Chagall en Zadkine.

De beide Duitse illustraties zijn van de hand van Otto Freundlich, die bevriend is met Otto van Rees en ook via hem aan *De Gemeenschap* bijdraagt.<sup>501</sup> Zij maken rond 1930 samen deel uit van de Parijse groep Cercle et Carré, die voor een kortstondige opleving zorgt van een kubistische wijze van vormgeven in de kunst.

De twee illustraties in de categorie 'diversen' zijn van Jaime Colson, een schilder uit de Dominicaanse Republiek, die in de jaren dertig regelmatig in Nederland verblijft.<sup>502</sup>

#### 6.6.4 Periode 1934-1941

In de derde periode is het opnieuw Cantré die het grootste aandeel heeft in de Vlaamse productie (41 illustraties). Andere Vlaamse tekeningen komen o.a. van Paul Joostens (3) en Alice Frey (2) die rond 1920 respectievelijk betrokken waren bij de oprichting van *Ruimte* en de Antwerpse modernistische periodieken *Lumière* en *Ça ira*. Ook Edgard Tijtgat levert opnieuw een tekening. Nelly Degouy en Albert van Dyck, die beiden als illustrator ook aan uitgaven van De Sikkel meewerken, verzorgen ieder twee tekeningen, waarvan die van Degouy beide als omslag gebruikt worden.

Het is niet alleen Cantré die contacten met kunstenaars legt. Marnix Gijsen zorgt ervoor dat er in het zogenaamde Vlaamsch nummer van november 1937 illustraties staan van Tijtgat, Frey en Van Dyck, zo blijkt uit zijn brief aan de samensteller van het Vlaamsch nummer Jan Vercammen.<sup>503</sup>

De Franse illustraties zijn van Ossip Zadkine (2) en van Moissy Kogan (3), twee Russische kunstenaars, beiden wonend en werkend in Parijs. Ze waren goed bevriend met Hendrik Wiegiersma en Jan Engelman, zoals ik reeds in paragraaf 6.3.1 beschreven heb. Toen Van Rees tijdelijk (1923-1927) in Deurne woonde, waar veel Franse artiesten op bezoek kwamen

en bleven logeren, leerde Wiegersma, die de huisarts van Van Rees was, bij hem Zadkine en Kogan kennen en met hen bleef hij levenslang bevriend. Hij kocht werk van hen aan en hij steunde hen als ze het financieel moeilijk hadden. Jan Engelman promoveerde hun werk met artikelen in *De Gemeenschap*, *De Nieuwe Eeuw* en andere tijdschriften.

De Spaanse illustraties zijn van Honorio Garcia Condoy die in 1939 tekeningen maakt voor de omslagen van *De Gemeenschap* van juli/augustus en september, waarin hij vorm geeft aan de wanhoop van de slachtoffers van de Spaanse Burgeroorlog.

De Duitse illustraties en de groep ‘diversen’ bestaan in deze periode uit reproducties van o.a. Matthias Grünewald, Hans Memling, Michelangelo, Rubens en Edvard Munch, wiens litho ‘De Schreeuw’ het omslag siert van het juli/augustusnummer van 1937.

Het is opvallend dat er vrijwel geen illustraties van Duitse en Oostenrijkse exil-kunstenaars opgenomen zijn. Een uitzondering vormen vier tekeningen in het februari- en het aprilnummer van jaargang 1941 van *De Gemeenschap* door de Oostenrijkse emigrant Bertram Weihs, die in december 1938, kort nadat de Duitsers Oostenrijk binnengevallen waren, op negentienjarige leeftijd naar Nederland vluchtte waar hij familie had. Hij ging studeren aan Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag en vestigde zich in 1942 als zelfstandig werkend kunstenaar op alle terreinen van de gebruiksgrafiek. Hij werkte o.a. voor uitgeverij Stols, het dagblad *Het Vaderland* en het maandblad *Mandrill*. Hij maakte ook talloze illustraties bij de ‘Kronkels’ van Simon Carmiggelt voor *Het Parool*. In 1950 werd hij benoemd tot leraar in de typografie aan de Haagse Academie. In 1958 maakte hij een eind aan zijn leven.<sup>504</sup>

De belangrijkste verklaring voor het feit dat zo weinig exil-kunstenaars aan *De Gemeenschap* hebben bijgedragen, is dat Jan Engelman die de relaties met de kunstenaars veelal initieerde en onderhield, niet dezelfde contacten had met exil-kunstenaars zoals Vos en Van Duinkerken dat hadden met een aantal auteurs. Het al of niet beschikken over een relevant netwerk is van wezenlijk belang voor de vraag of bepaalde groepen auteurs of kunstenaars aan een tijdschrift meewerken of niet.

## 6.7 Samenvatting en conclusies

1. De uitgever en de redactie van *De Gemeenschap* gebruikten de grafische vormgeving, de typografie en de beeldende kunst om de profilering van het redactioneel beleid te versterken. Dat deden zij door kunstenaars aan te trekken waarvan het werk niet alleen aan esthetische eisen voldeed, maar ook een hoger sociaal, politiek en religieus doel wilde dienen. Het ging de redactie zoals we gezien hebben in hoofdstuk 2.3, om ‘dienstbare schoonheid’. Het tijdschrift onderscheidde zich hiermee van concurrerende jongerenbladen als *Roeping* en *De Vrije Bladen* (en later *Forum*) waarin de grafische vormgeving een ondergeschikte rol speelde.

Qua uiterlijke vorm moest de kunst bij voorkeur jong, nieuw, modern en authentiek zijn, want *De Gemeenschap* wilde afrekenen met de traditionele katholieke kitschcultuur die gebaseerd was op brave namaak en vrome schijn. Als de kunst aan deze eisen moest voldoen, is het niet vreemd dat uitgever en redactie uitkwamen bij jonge kunstenaars die geporteerd waren voor het modernisme. Vooral het meer gematigde modernisme, waartoe het expressionisme en de nieuwe fotografie en typografie gerekend kunnen worden, kwam in *De Gemeenschap* het meest aan bod. In de eerste twee jaargangen was er ook veel aandacht voor constructieve kunst in de traditie van het constructivisme dat tot een meer radicaal modernisme gerekend kan worden.<sup>505</sup> Uitgever en redactie gebruikten de uiterlijke vormgeving om het blad te profileren als een modernistisch tijdschrift.

2. In de eerste periode 1925-1930 zijn het vooral expressionistisch en constructivistisch werkende kunstenaars die uitgever en redactie inzetten om de uiterlijke vormgeving van

het tijdschrift te profileren. De meewerkende beeldende kunstenaars, die tot de stroming van het expressionisme behoren, zijn Henri Jonas, Joep Nicolas, Otto van Rees, Jozef Cantré en Hendrik Wiegersma. De vormgevers/architecten die met name in de eerste twee jaargangen het grootste aandeel hadden in de constructieve kunst zijn Willem Maas, Sybold van Ravesteyn en Gerrit Rietveld.

Eind jaren twintig, begin jaren dertig, en vooral in de tweede periode 1931-1933, zijn het vooral fotografen en typografen/vormgevers die de modernistische uitstraling van het tijdschrift vertegenwoordigen: Germaine Krull, Paul Schuitema, Kees Strooband en Andries Oosterbaan, representanten van de nieuwe fotografie en de nieuwe typografie. In de jaren dertig, ook doorlopend in de derde periode 1934-1941, werd het expressionisme, in een gematigder en lyrischer variant ervan, vooral gerepresenteerd door Charles Eijck, Lambert Simon en Leo Gestel.

3. De intermediairs die de in Nederland verblijvende kunstenaars in contact met *De Gemeenschap* brachten, waren Pieter van der Meer de Walcheren (Van Rees, Nicolas), Willem Maas (Van Ravesteyn en Rietveld), Eugène de Bock (Cantré, Van Hagendoren), Jan Engelman (Jonas, Wiegersma, Gestel) en Albert Kuyle (Eijck, Simon, Sterk, Hin, Strooband, Oosterbaan,). Engelman en Kuyle waren vanuit de redactie en de uitgeverij ook degenen die de contacten met de kunstenaars onderhielden.  
De netwerken van de kunstenaars concentreerden zich rondom Utrecht (Maas, Van Ravesteyn, Rietveld, Eijck (tot 1938), Simon, Sterk, Hin, Strooband, Oosterbaan), Deurne (Van Rees, Wiegersma), Maastricht/Limburg (Jonas, Nypels, Nicolas, Eijck vanaf 1938). Waar de redacteurs van *De Gemeenschap* Utrecht in de tweede helft van de jaren dertig bijna allemaal verlaten, zoals we gezien hebben in hoofdstuk 4.3.3, is dat bij de beeldende kunstenaars niet het geval: vrijwel alle genoemde Utrechtse kunstenaars woonden ook in de tweede helft van de jaren dertig nog in Utrecht. Opvallend is dat er nauwelijks ooit Amsterdamse kunstenaars aan *De Gemeenschap* meegewerkt hebben, terwijl bij de schrijvers het zwaartepunt zich zelfs naar deze stad verplaatste.
4. De conflicten in de redactie eind 1930 en eind 1933 hebben wel tot een breuk geleid met betrekking tot de aard van de illustraties in *De Gemeenschap*, maar niet in relatie tot de functie ervan. Dat wil zeggen dat de functie van de illustraties (artistiek-illustratieve functie, religieuze functie en politiek-maatschappelijke functie) niet of nauwelijks wijzigde na de breuken eind 1930 en eind 1933, maar de aard ervan wel (de soort afbeelding en de techniek van de illustratie). Ook de personele bezetting van de beeldende medewerkers werd door de conflicten behoorlijk beïnvloed.
5. Een andere conclusie die op basis van het kwantitatieve onderzoek naar de illustraties is te trekken, is dat het illustratieve aspect van *De Gemeenschap* duidelijk een relatie heeft met de levensbeschouwelijke doelstellingen van de redactie en dat dit niet het geval is met de politiek-maatschappelijke doelstellingen.  
In hoofdstuk 2, waarin het redactionele beleid nader belicht is, hebben we immers gezien dat de redactie het tijdschrift nadrukkelijk wil profileren als een levensbeschouwelijk georiënteerd blad en dat zij een bijdrage wil leveren aan 'de katholieke reconstructie'. Dat de illustraties hieraan een wezenlijke bijdrage leveren, blijkt uit het feit dat gemiddeld over alle jaargangen 26% van de illustraties een religieus karakter heeft. Zoals we eveneens gezien hebben in hoofdstuk 2 stond de redactie ook een duidelijk politiek-maatschappelijk programma voor ogen. Op basis van het kwantitatief onderzoek kan geconcludeerd worden dat de illustraties, waarvan nog geen 1% een politiek-maatschappelijk karakter heeft, hieraan nauwelijks een bijdrage hebben geleverd.
6. *De Gemeenschap* heeft, met name in de eerste twee jaargangen, een tamelijk avant-gardistisch karakter<sup>506</sup> vanwege het grote aandeel constructieve illustraties en omslagontwerpen die historisch gezien beïnvloed zijn door het constructivisme en

halverwege de jaren twintig aansluiten bij modernistische stromingen in de kunst als de nieuwe typografie, de nieuwe fotografie en het nieuwe bouwen. De namen die aan deze constructieve omslagontwerpen zijn verbonden, zijn Sybold van Ravesteyn, Willem Maas en Gerrit Rietveld. Een tweede uiting van avant-garde in deze eerste twee jaargangen is de aandacht voor het kubisme en het expressionisme. In de uiterlijke vormgeving komt dit tot uiting in de grote hoeveelheid originele hout- en lino'sneden van met name Jozef Cantré en Otto van Rees en in de tekeningen van de Limburgse kunstenaars Henri Jonas en Joep Nicolas, die allen het expressionisme een warm hart toedragen. Inhoudelijk moet vooral Jan Engelman voor deze contacten verantwoordelijk gesteld worden. Hij is degene die artikelen over hen schrijft en illustraties bij hen lospraat. Er zit een breuk tussen de tweede en de derde jaargang als alleen naar de uiterlijke vormgeving gekeken wordt. De expressionistische grafiek verdwijnt bijna geheel en het constructieve element neemt aantoonbaar fors af. Hiervoor heb ik respectievelijk in paragraaf 6.5.3 over de verschillende technieken en in paragraaf 6.5.4 'Constructief of figuratief' reeds een verklaring gegeven.

Een nieuwe opleving in de richting van het modernisme is te zien in de jaargangen 1930, 1931 en 1932. Nu wordt dat vooral veroorzaakt door het aansluiten bij de stroming van de nieuwe zakelijkheid met fotomontages, filmstills en fototypografische experimenten van Paul Schuitema, Kees Strooband, Jan Hin en Andries Oosterbaan. Inhoudelijk moet hiervoor zeker Albert Kuyle verantwoordelijk gesteld worden, die, naast het feit dat hij als uitgever veel invloed heeft op de opmaak, in 1929 ook weer redactiesecretaris en een jaar later redactielid van het tijdschrift is geworden.

In de jaren dertig, wanneer zowel nationaal als internationaal een retour à l'ordre plaatsvindt en het realisme, al dan niet magisch, het expressionisme als belangrijkste kunststroming vervangt,<sup>507</sup> blijft *De Gemeenschap*, ondanks allerlei voorbeelden van realistische illustraties, toch ook vasthouden aan het expressionisme, maar nu in een iets gematigder en lyrischer variant, met illustraties van nieuwe medewerkers als Charles Eijck, Lambert Simon en Leo Gestel.

Vanaf 1934 zijn er geen typografische experimenten meer en weinig verrassende vernieuwingen in de illustraties. Vrijwel 100% van de afbeeldingen is figuratief.

7. *De Gemeenschap* oriënteerde zich niet alleen met betrekking tot de literaire teksten op het buitenland, maar sterker nog met betrekking tot de illustraties. In de eerste periode gaat het daarbij vooral om contacten met Franse en Vlaamse kunstenaars. Bij de teksten kon in de periode 1931-1933 een enorme breuk geconstateerd worden, bij de illustraties is dat niet het geval. Er blijven in deze periode waarin nationalistische ideeën in de redactie hoogtij vieren, illustraties van buitenlandse kunstenaars afgedrukt worden. De belangrijkste verklaring hiervoor is dat de vaste medewerker Jozef Cantré zijn illustraties blijft leveren. Ondanks het feit dat zijn vriend Engelman vertrokken is en ondanks zijn terugkeer naar Vlaanderen blijft hij *De Gemeenschap* trouw. Een tweede verklaring hiervoor is dat Otto van Rees, die in die jaren in Ascona en Parijs verblijft, contact houdt met zijn schoonzoon Albert Kuyle, waardoor *De Gemeenschap* van het netwerk van Van Rees gebruik kan blijven maken. In de derde periode, als Van Rees uit loyaliteit met zijn schoonzoon gebroken heeft met *De Gemeenschap*, zijn er nauwelijks nog Franse illustraties. De Vlaamse bijdragen blijven dankzij het netwerk van Jozef Cantré bestaan. De Duitse en Spaanse productie is in vergelijking met de teksten in die periode gering.
8. Kapteijns 1964 neemt, zoals we in hoofdstuk 1.2.5. gezien hebben, een vijftiental voorbeelden van illustraties en omslagen in zijn boek op om een beeld te geven van de uiterlijke vormgeving van *De Gemeenschap*. Zowel in de lijst van namen van de meewerkende kunstenaars als in de gekozen afbeeldingen valt op dat alleen expressionistische illustraties geselecteerd zijn: tekeningen en grafiek van Henri Jonas,

Jozef Cantré, Charles Eyck en Hendrik Wiegiersma. Van de constructieve omslagen van Willem Maas, Sybold van Ravesteyn en Gerrit Rietveld wordt niets gezegd en niets afgebeeld, evenmin van de foto/typografische ontwerpen van bijvoorbeeld Paul Schuitema en Kees Strooband of van de omslagontwerpen van Andries Oosterbaan. De beeldvorming die Kapteijns van de illustraties van *De Gemeenschap* geeft kan naar mijn mening onvoldoende representatief genoemd worden voor het modernistisch karakter van de uiterlijke vormgeving van *De Gemeenschap*. Voor het Prentenboek over *De Gemeenschap* van Bijvoet e.a. uit 1986 geldt gedeeltelijk hetzelfde. De samenstellers nemen wel enkele omslagen van Sybold van Ravesteyn op, maar geen enkele van Willem Maas. Wel een enkele fotomontage, maar zonder vermelding van de ontwerpers Strooband en Oosterbaan. Aan de constructieve omslagen en fotomontages als modernistisch verschijnsel als zodanig wordt geen aandacht besteed.

9. Ruiter en Smulders (zie hoofdstuk 1.2.17) menen dat in *De Gemeenschap* “voor elke modern vormgegeven illustratie een veel traditioneler tekening aan te wijzen” is. “Tegenover de cover van Rietveld of het constructivistische kruisbeeld van Van Ravesteijn staan vele religieus-romantische omslagen, en de bidprentjescultuur die Van Duinkerken zegt te bestrijden, blijkt hier en daar toch in het tijdschrift doorgedrongen.”<sup>508</sup> Welke “religieus-romantische omslagen” Ruiter en Smulders hier bedoelen, wordt niet helemaal duidelijk. Kennelijk niet de religieus geïnspireerde omslagen van Jozef Cantré, want die wordt door hen een “avantgardistische beeldend kunstenaar” genoemd en “een modern kunstenaar van hoog niveau”. Misschien de covers van Charles Eijck, die Ruiter en Smulders als “een niet minder begaafd, maar wel veel traditioneler kunstenaar dan Cantré” karakteriseren. Ten onrechte naar mijn idee. Hier speelt gewoon een andere invloed, niet per se een traditionelere. Waar Cantré beïnvloed werd door het expressionisme van De Smet en Van den Berghe en door het kubisme van Zadkine, werd Charles Eijck geïnspireerd door de kunstenaars van de École de Paris, met name door Maurice Utrillo en Raoul Dufy. Ook zijn illustraties waren in de jaren twintig en dertig modern en vernieuwend. Zijn tekeningen doen nu wellicht religieus-romantisch aan, maar werden in die tijd beslist niet zo ervaren, zeker niet in katholieke kring. De kitscherige ‘bidprentjes’ waarvan er in de periode van het Rijke Roomsche Leven honderdduizenden gedrukt zijn, zien er veel braver en devoter uit dan de spirituele, religieuze illustraties van Charles Eijck, Otto van Rees, Hendrik Wiegiersma, Cuno van den Steene en Lambert Simon in *De Gemeenschap*.

Ik wil hier overigens niet mee suggereren dat er helemaal nooit traditionele illustraties in *De Gemeenschap* afgedrukt zijn. Zeker in de jaren dertig is dat wél het geval, de tekeningen van bijvoorbeeld Toon Ninaber van Eijben of van Mies van Oppenraay komen dicht in de buurt van de ‘bidprentjescultuur’, maar het zijn er weinig en in ieder geval bij lange na niet de helft zoals Ruiter en Smulders schrijven.

Ik vrees dat Ruiter en Smulders tot hun beoordeling gekomen zijn op basis van de smaak in de jaren tachtig, terwijl ik meen dat die beoordeling gemaakt moet worden op basis van wat in de tijd zelf modern en traditioneel gevonden werd. Net zoals we eerder gezien hebben bij Kapteijns en Scholten wordt beeldvorming gekleurd door de smaak en de voorkeuren van de tijd waarin de auteur/onderzoeker leeft. Het is een van de redenen om meer afstand te nemen. Kwantitatief onderzoek kan daarbij helpen.

10. Boyens 1994 (zie hoofdstuk 1.3.2) beschrijft uitgebreid de invloed van het expressionisme op *De Gemeenschap* in de periode 1925-1930. Uit mijn onderzoek blijkt dat het beeld dat hij schetst, correct is.

Aan een aantal medewerkers van *De Gemeenschap* besteedt Boyens veel aandacht: Jozef Cantré, Otto van Rees, Hendrik Wiegiersma en Leo Gestel. Zij hebben allen een belangrijke rol gespeeld in het Nederlandse expressionisme. Hun deelname aan *De*



*Gemeenschap* bewijst dat het expressionisme voor de beeldvorming over dit tijdschrift belangrijk is geweest. Boyens schrijft niet over de Limburgse variant van het expressionisme die in Charles Eijck, Joep Nicolas en Henri Jonas zijn belangrijkste vertegenwoordigers kent. Hij vindt hun werk onvoldoende “een leugen tegen de waarheid”, ze vervormen wel, maar in beperkte mate, bovendien komt hun werk pas aan het eind van de beschreven periode tot grote bloei.<sup>509</sup> Voor Charles Eijck en Joep Nicolas mag deze redenering opgaan, voor Henri Jonas naar mijn mening niet. In zijn werk speelt deformatie een belangrijke rol en het zwaartepunt van zijn artistieke carrière ligt in de jaren twintig en niet in de jaren dertig.

Opvallend is dat Boyens geen melding maakt van de aandacht die Jan Engelman regelmatig aan nationale en internationale expressionisten besteedt in *De Gemeenschap* en in andere periodieken als *Opgang* en *De Nieuwe Eeuw*. Met zijn artikelen over o.a. Erich Wichman, Charley Toorop, Jozef Cantré, Hendrik Wieggersma, Otto van Rees, Matthieu Wiegman, Piet van Wijngaardt, Giorgio de Chirico, Marc Chagall, Moïssi Kogan en Ossip Zadkine heeft hij mijns inziens zeker een positieve bijdrage geleverd aan de bekendmaking en waardering van het expressionisme in Nederland.

11. Uit de bijdrage van Koopmans in het standaardwerk *Magie en Zakelijkheid* (zie hoofdstuk 1.3.3) blijkt dat de nieuwe zakelijkheid niet alleen door het proza en de poëzie van Kuyle, Bordewijk, Proost, Revis en Van der Steen belangrijk is geweest voor de literaire beeldvorming over *De Gemeenschap*, maar door de artistieke bijdragen van Sybold van Ravesteyn, de foto's van Germaine Krull en de artikelen van Jan Engelman ook voor de beeldvorming over de uiterlijke vormgeving van dit tijdschrift. Ook de fotomontages van Paul Schuitema en Kees Strooband en de typofotografische ontwerpen van Andries Oosterbaan hebben aan dit beeld bijgedragen, maar deze noemt Koopmans niet. Het magisch realisme en het surrealisme hebben nauwelijks invloed gehad op de uiterlijke vormgeving van *De Gemeenschap*.

De invloed van de nieuwe zakelijkheid laat zich vooral gelden in de fotografie (Krull), in de typografie (Oosterbaan) en in de fototypografie (Schuitema en Strooband) en niet zozeer in de tekeningen en vignetten die in het tijdschrift afgedrukt zijn. Een uitzondering vormen enkele illustraties van Carel Willink, Chris de Moor en Charles Roelofsz in *De Gemeenschap*, maar zij behoorden, in tegenstelling tot hun literaire confraters, niet tot de beeldbepalende kunstenaars van het maandblad.

12. Dorleijn geeft in zijn analyse van de ontvangst van de avant-garde (zie hoofdstuk 1.3.4) in het katholieke circuit wel wat voorbeelden van literatuur met avantgardistische trekken, maar komt toch tot de conclusie dat de avantgarde in *De Gemeenschap* niet echt opgenomen wordt. Dorleijn ontleent zijn voorbeelden van avant-gardisme in *Roeping* en *De Gemeenschap* aan Bruning, Kuyle en Van den Oever, toch eigenlijk meer voorbeelden van een gematigd humanitair expressionisme. In *Roeping* kom ik zelf niet veel avant-gardisme tegen, en in *De Gemeenschap* vind ik het veel meer in de verzen van Marsman en Van Ostaijen, van wie de poëzie in Nederland in het interbellum vooral door uitgeverij *De Gemeenschap* verspreid is. Een gegeven dat de redactie van *Avantgarde! Voorhoede?* onvermeld laat, zoals we dat eerder ook bij Anbeek gezien hebben. Op beide auteurs wordt in het boek overigens uitgebreid ingegaan, maar in geen enkel opzicht in relatie tot *De Gemeenschap*.

Dorleijn besteedt met betrekking tot het avant-gardistische aspect van *De Gemeenschap* helemaal geen aandacht aan de uiterlijke vormgeving ervan en gaat niet in op de expressionistische illustraties van o.a. Nicolas en Jonas, de constructieve omslagen van Rietveld, Maas en Van Ravesteyn of de modernistische foto's van Germaine Krull en de fotomontages van Schuitema en Strooband. Gezien de opzet van het boek om ook de artistieke en niet alleen de literaire avant-garde in beeld te brengen, was dat toch te

verwachten geweest. Hier wreekt zich naar mijn mening dat de samenstellers en ook de meeste auteurs literatuurwetenschappers zijn en geen kunsthistorici. Dit verklaart waarschijnlijk ook de focus op het katholieke karakter van *De Gemeenschap*, want dit is typerend voor de meeste neerlandici, zoals we in hoofdstuk 1 gezien hebben. Vanuit de hoek van de kunsthistorici (zie Boyens 1994 en Blotkamp en Koopmans 1999) wordt over het algemeen juist het open karakter meer benadrukt.

Ook voor de kubistisch geïnspireerde houtsnijder Jozef Cantré hebben de auteurs van *Avantgarde! Voorhoede?* bijzonder weinig belangstelling, ondanks het feit dat er artikelen over de Vlaamse avant-garde in het boek staan. Opvallend is verder dat er geen aandacht besteed wordt aan de avant-gardist Otto van Rees, die in het begin van de vorige eeuw in Parijs en Ascona aan de wieg stond van het kubisme en het dadaïsme, noch aan Leo Gestel, die met Sluijters en Mondriaan tot onze belangrijkste modernisten gerekend wordt. Op basis van mijn onderzoek kom ik tot de conclusie dat als Van den Berg en Dorleijn 2002 de uiterlijke vormgeving van *De Gemeenschap* en ook de gelijknamige uitgeverij (zie deel II) bij hun onderzoek naar de receptie van de avantgarde in Nederland betrokken hadden, zij tot een iets positievere conclusie van die ontvangst gekomen waren dan nu zij deze twee aspecten niet in hun analyse meegenomen hebben.

13. Hetzelfde geldt voor Polak en Fontijn (zie hoofdstuk 1.2.13). Als zij met betrekking tot de receptie van het modernisme in de Nederlandse literaire tijdschriften ook de uiterlijke vormgeving en de uitgeverij bij hun onderzoek hadden betrokken, dan hadden zij ontdekt dat de constructieve kunst wel degelijk haar neerslag heeft gekregen in *De Gemeenschap*. Fontijn en Polak hebben niet de invloed van *De Stijl*-beweging opgemerkt in de vormgeving van *De Gemeenschap*. In de portretten van Rietveld, Van Ravesteyn, Maas en Oosterbaan in mijn boek *Om hart en vurigheid* uit 2004 meen ik deze invloed voldoende aangetoond te hebben. Evenmin hebben zij de fotomontages van o.a. Strooband en Schuitema en de typografie van Oosterbaan van begin jaren dertig gekoppeld aan de nieuwe zakelijkheid. Als zij dit wel opgemerkt hadden, dan hadden zij *De Gemeenschap* in de periode 1925-1932 kunnen plaatsen onder het meer gematigd modernisme waartoe de auteurs het expressionisme, zowel in zijn humanitaire als in zijn esthetische vorm, en de nieuwe zakelijkheid rekenen en dan hadden zij ook diverse tendensen van *De Gemeenschap* in haar eerste jaargangen 1925 en 1926 kunnen plaatsen onder de noemer van het radicaal modernisme. De poëziebundel *Bezette stad*, door Fontijn en Polak “sterk dadaïstisch” genoemd<sup>510</sup> heeft jarenlang als licentie-uitgave in het fonds van uitgeverij De Gemeenschap gezeten. Bovendien is in 1928 het complete werk van Van Ostaijen door De Gemeenschap uitgegeven in samenwerking met de Vlaamse uitgeverij De Sikkel.