

VU Research Portal

Willem van Konijnenburg

Rijnders, M.L.J.

2007

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Rijnders, M. L. J. (2007). *Willem van Konijnenburg: Leonardo van de Lage Landen*.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

Samenvatting

Willem van Konijnenburg. Leonardo van de Lage Landen

In het interbellum was de Haagse kunstenaar Willem van Konijnenburg (1868-1943) een van de boegbeelden van de Nederlandse moderne kunst. Na de Tweede Wereldoorlog verdween hij uit het zicht. Waarom? Nauw hiermee samenhangend zijn vragen naar de aard van zijn kunst en zijn kunstenaarschap en de beeldvorming daarvan. Welk beeld wilde hij uitdragen? Hoe werd dat naar buiten gebracht en was het door hem geprojecteerde beeld gelijk aan dat wat anderen van hem hadden? Welke plaats nam Van Konijnenburg in de Nederlandse kunstwereld in en viel de door hem beoogde positie samen met de aan hem toegekende? Op het beantwoorden van deze vragen richt mijn onderzoek zich.

Ik ga ervan uit dat Van Konijnenburg zijn kunstenaarschap doelbewust heeft vorm gegeven en de beeldvorming rond zijn werk en zijn persoon in hoge mate zelf heeft bepaald. Nadat hij omstreeks 1895 tot het inzicht was gekomen dat hij het met zijn vlot gepenseelde realistische landschappen niet ver zou brengen, heeft hij gezocht naar wat we nu een nieuwe marktidentiteit zouden noemen. De veranderingen die zich in zijn werk voltrokken, bestrijken een zo breed terrein en gaan zo diep, dat ze moeilijk beschouwd kunnen worden als het gevolg van een louter kunstinterne ontwikkeling. Toen Van Konijnenburg zijn 'unique selling point' had gevonden gaf hij met een ijzeren discipline vorm aan zijn kunst maar ook aan zijn persoonlijke presentatie. Nadat hij in 1907 in de criticus Albert Plasschaert zijn spreekbuis in de pers had gevonden, was hij in de gelegenheid de beeldvorming rond zijn persoon geruime tijd te sturen. Met succes: steeds weer werd hij gepresenteerd als voortzetter van de traditie van de grootmeesters van de schilderkunst, in het bijzonder die van de Italiaanse renaissance. Hij werd regelmatig met Leonardo da Vinci vergeleken. Zijn bewonderaars zagen hem zoals hij zelf de kunstenaar zag: als een geestelijk leider. Het kunstenaarschap was een roeping, het kunstenaarsbestaan een leven van ascese en zelftucht. Dat was het beeld dat hij zelf propageerde, en zo werd hij over het algemeen ook gezien. Voor zijn tijdgenoten was hij bewonderenswaardig; zijn werk werd als vernieuwend beschouwd. Sommigen zagen in de jaren tien en twintig in hem zelfs de kunstenaar die de ontwikkeling van de Nederlandse moderne kunst richting zou kunnen geven. Zelf zag hij deze rol overigens ook voor zichzelf weggelegd. Er blijkt echter een groot verschil te bestaan tussen wat in de eerste helft van de twintigste eeuw in het algemeen als vernieuwend gold en wat latere generaties als vernieuwend waardeerden.

In *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* stelt Alan Bowness in 1989 dat als aan bepaalde voorwaarden is voldaan, succes niet kan uitblijven. Er zijn vier achtereenvolgende cirkels van erkenning van de kunstenaar: erkenning door zijn collega's, erkenning door de kunstkritiek, patronage door kunsthandelaren en verzamelaars en ten slotte algemene erkenning. Een buitengewoon talent is de eerste voorwaarde voor succes; de kunstenaar valt reeds in een vroeg stadium van zijn artistieke loopbaan op; zijn vakbroeders erkennen hem als de primus inter pares. Kunstkritici – de eerste schrijvers behoren meestal tot de vriendenkring van de kunstenaar – reiken het vocabulaire aan waarmee over het werk wordt gesproken. Bovendien moeten zij bijdragen aan het kunstkritisch debat over het werk van de kunstenaar. Oordelen over kunstwerken zijn immers niet absoluut of definitief: zij worden staande gehouden door een zekere consensus. Na de kunstkritische erkenning zal de kunstenaar, volgens Bowness, ook worden gesteund door kunsthandelaren en verzamelaars. Als in deze kringen het talent en

de prestaties van de kunstenaar zijn erkend, volgt in principe onvermijdelijk ook erkenning in de breedste cirkel, die van het grote publiek.

Voor Van Konijnenburg gaat dit op in zoverre dat het talent onmiskenbaar aanwezig was en in een vroeg stadium werd herkend. Door zijn vakbroeders werd hij erkend als de eerste onder zijn gelijken, niet alleen vanwege zijn artistieke prestaties, maar ook vanwege zijn flair en organisatorisch talent. Zijn succes groeide na 1907 dankzij de steun van de kunstkritiek in de personen van Albert Plasschaert en, minder regelmatig en langdurig, van Arie van Veen, Bernard Canter en later van Just Havelaar, Kasper Niehaus en Bram Hammacher. Dankzij Plasschaert was er kunstkritische consensus bereikt over de kwaliteit van Van Konijnenburgs werk, verwoord in een stereotiepe taal. Na 1907 was zijn werk met enige regelmaat in de kunsthandel te zien en werd het ook buiten de kring van familie en vrienden verzameld, door de handelaar in thee en kina Frits Kok (vanaf 1928 Van Kooten Kok), die een klein vermogen in Van Konijnenburg zou investeren, maar ook door verzamelaars met een museale ambitie zoals verffabrikant P.A. Regnault en Helene Krölller-Müller, echtgenote van handelsmagnaat Anton Krölller. En alhoewel Van Konijnenburg nooit de brede populariteit van Jan Toorop zou evenaren, werd hij na zijn landelijke doorbraak in 1917 algemeen erkend als een belangrijk modern kunstenaar.

De reputatie van Van Konijnenburg berustte vooral op werken uit de periode 1910-1921 met als meesterwerken de selectie die hijzelf voor het aan hem gewijde nummer van *Wendingen* had gemaakt: *Rotslandschap*, *St. Joris met de draak*, *Vrouw met witte kat*, *Overgave*, *Vita summa in mortem transcendit*, *De afneming van het kruis*, de dansen, de anatomische studies, *Zacharia* en de portretten van P.C. Boutens, Peter Spaan, Anton van Herzele, Koosje van der Vegt en Albert Plasschaert. De kwaliteit van deze werken stond buiten kijf. Voor buitenlandse tentoonstellingen greep hij geregeld naar (versies van) *Aarde*, *Lucht en Water* en de pendantschilderijen *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat*. De latere versies van *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* werden verworven door buitenlandse musea.

Het werk van Van Konijnenburg maakte deel uit van de canon van de Nederlandse moderne kunst. In contemporaine overzichtswerken werd hij op één lijn gesteld met Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst, kunstenaars wier reputatie inmiddels onomstreden was. Samen met onder anderen Toorop en de jongere Jan Sluijters en Leo Gestel vertegenwoordigde Van Konijnenburg de Nederlandse moderne kunst op vele officiële tentoonstellingen in het buitenland. Omdat hij zelf geregeld deel uitmaakte van de selectiecommissies van deze tentoonstellingen kon hij zijn deelname aan deze tentoonstellingen veilig stellen en zelf bepalen wat er van hem getoond werd. In de Nederlandse musea werd in het interbellum het beeld van de moderne kunst in belangrijke mate bepaald door collecties van particuliere verenigingen en particuliere verzamelaars. Deze particuliere bruiklenen en schenkingen zorgden samen met de gemeentelijke collecties voor een pluriform beeld van in hoofdzaak Nederlandse moderne kunst. De keuze van de kunstenaars weerspiegelde de nationale selectie voor internationale moderne kunsttentoonstellingen, waarvoor vaak een beroep werd gedaan op dezelfde verzamelaars die hun werken in museale bruikleen hadden gegeven.

Opvallend in de vooroorlogse museale bestanden – eigendom én bruikleen – was het geringe aandeel van de volledig abstracte kunst. Ook particuliere verzamelaars met museale ambities haakten af bij abstractie. Al vaker is gewezen op het feit dat Henk Bremmer en Helene Krölller-Müller hun financiële steun aan Mondriaan in 1919 introkken, omdat hij toen werk maakte dat geen band meer had met de zichtbare werkelijkheid; een andere liefhebber, Sal Slijper, kocht na 1921 geen abstract werk meer van hem aan. De opvatting dat de voorstelling zichtbaar gebonden moest zijn aan de waarneembare werkelijkheid was vóór de Tweede Wereldoorlog algemeen aanvaard.

In de presentaties van de vaste collectie van het Haags Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum was Van Konijnenburg dankzij de welwillende belangstelling van Hendrik Enno van Gelder en Gerard Knuttel, respectievelijk Cornelis Baard en David Röell in de jaren dertig te zien met zijn beste werk. De opdracht voor een monumentaal kunstwerk voor de hal van de nieuwbouw voor de Haagse collecties, *Eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst*, was een bevestiging van de centrale rol die Van Gelder en Knuttel aan hem toekenden, niet alleen in het museum, maar ook in de geschiedenis van de Nederlandse moderne kunst, waarvan de verzameling de ontwikkeling schetste.

Wijziging in de canon

Na zijn dood in 1943 verdween Van Konijnenburg uit het centrum van de Nederlandse kunstwereld. Bij het beantwoorden van de vraag naar het waarom biedt de canonvorming in de beeldende kunst houvast. De canon is een groep werken die, op een bepaald moment, in artistiek en esthetisch opzicht worden beschouwd als het toppunt van de westerse kunst. De canon is relatief en is gebaseerd op een wisselende reeks insluitingen en uitsluitingen van kunstenaars en kunstwerken. De selectie geschiedt op basis van maatstaven die voortvloeien uit de heersende artistieke, intellectuele en maatschappelijke normen en waarden. Deze zijn aan verandering onderhevig. Dat heeft als gevolg dat kunstenaars en kunstwerken uit de canon verdwijnen of er juist weer in worden opgenomen. Instituten als kunstacademies, musea, kunstkritiek en kunstgeschiedenis construeren canons. Die canons dienen als ijkpunten voor het academieonderwijs en het museumbeleid en bepalen het kunstkritische en historiografische referentiekader. Tegelijkertijd nemen deze instituten de gevestigde canons onder vuur en construeren zij nieuwe canons, die dan op hun beurt weer de richtsnoeren vormen voor de academische, museale, kritische en historiografische selectiecriteria. De omslag in de waardering voor het werk van Van Konijnenburg kan worden verklaard vanuit de doorbraak van het modernisme na de Tweede Wereldoorlog in de kunstgeschiedschrijving en het museumbeleid. Vanuit het modernistisch perspectief bekeken was hij een figuur in de marge.

De aardverschuiving in het canonieke beeld van de moderne kunst die daarvan het gevolg was heeft Van Konijnenburg uit de museale presentatie verdreven. Terwijl voordien de positie, en daarmee de waardering, van Nederlandse moderne kunst, in hoofdzaak een nationale aangelegenheid was – Nederlandse kunstenaars beoordeeld in relatie tot andere Nederlandse kunstenaars –, gebeurde dat na de oorlog veel meer in een internationaal kader. De spots werden nu vooral gericht op die Nederlandse kunstenaars die hadden gefigureerd in de geschiedenis van de internationale moderne kunst of die daarmee in verband te brengen waren. Vincent van Gogh werd al langer erkend als de stamvader van het expressionisme. Toegevoegd werden de kunstenaars van *De Stijl*, met Mondriaan voorop, als representanten van de abstractie. Er werd één nieuw ontwikkelingsmodel van de moderne kunst gehanteerd en dat was internationaal. Alfred Barr, de directeur van het Museum of Modern Art in New York, had de ontwikkeling van de moderne kunst in een schema weergegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling *Cubism and Abstract Art* in 1936. Aan Van Gogh, Gauguin, Cézanne en Seurat, en zijdelings ook Redon en Rousseau, ontspruiten kunststromingen die uitmondten in de twee hoofdtakken van de contemporaine moderne kunst: de 'non-geometrical abstract art', en de 'geometrical abstract art'. Het ontwikkelingsmodel dat Barr in *Chart of Modern Art* heeft vastgelegd, beheerste decennialang de kijk op de geschiedenis van de moderne kunst en verwierf zoveel gezag dat het in hoge mate de canon ging bepalen. In Nederland borduurden het Stedelijk Museum in Amsterdam, het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Gemeentemuseum in Den Haag in hun tentoonstellings- en verzamelbeleid voort op het door Barr in beeld

gebrachte ontwikkelingsmodel. Hoewel elk museum zijn lokale varianten kende, mede afhankelijk van de beschikbare financiële middelen, zagen de directeuren van deze musea allemaal de ontwikkeling van de moderne kunst als een beweging van expressionisme aan de ene, en kubisme/constructivisme aan de andere kant, en van beide zijden in de richting van abstractie. De internationale modernistische canon werd het richtsnoer voor het beleid in de Nederlandse moderne kunstmusea, met name het Stedelijk Museum in Amsterdam, het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Gemeentemuseum in Den Haag. Werk van overleden Nederlandse kunstenaars dat niet in verband kon worden gebracht met de internationale ontwikkeling van de moderne kunst, werd niet of nauwelijks verzameld en tentoongesteld. Illustratief voor de kentering in waardering van het werk van Van Konijnenburg is de positie die hij voor en na de Tweede Wereldoorlog innam in het Haags Gemeentemuseum. Dit museum kocht in 1920 als eerste in Nederland zijn werk aan en herbergt op dit moment dankzij schenkingen en legaten de grootste collectie Van Konijnenburg: zo'n 30 schilderijen en circa 50 uitgewerkte tekeningen, ontwerpen voor monumentale opdrachten en schetsen niet meegerekend. Bij de opening van de nieuwbouw voor de Haagse collecties in 1935 was Van Konijnenburg prominent aanwezig. Na 1945 verdween zijn werk langzaam maar zeker uit de vaste opstelling. Het laatste spoor van Van Konijnenburgs aanwezigheid werd in 1969 uitgewist toen voor *Eer het god'lijk licht* tijdelijk een kinetisch object van Gerhard von Graevenitz werd geplaatst.

Een blik op de kunsthistorische literatuur van de naoorlogse periode levert hetzelfde beeld op. Niemand heeft zich geroepen gevoeld Van Konijnenburgs plaats in de geschiedenis van de moderne kunst veilig te stellen. In de nieuwe overzichten van de Nederlandse kunstgeschiedenis wordt hij niet of nauwelijks vermeld. In de historiografie van de Nederlandse moderne kunst werd Van Konijnenburg verbonden met het symbolisme, een stroming die in Nederland haar hoogtepunt kende in de jaren negentig van de negentiende eeuw en waarvan de sporen tot ver in de twintigste eeuw waargenomen werden. Die classificatie beschouw ik niet als een vanzelfsprekend gegeven.

Bettina Polak beperkte in 1953 in haar dissertatie *Het symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900*, het symbolisme in Nederland hoofdzakelijk tot het werk van vier kunstenaars: Derkinderen, Toorop, Roland Holst en Thorn Prikker. Zij begreep het fenomeen tot de periode 1890-1900 met als zwaartepunt de eerste helft van de jaren negentig (toen Van Konijnenburg zijn realistische landschappen schilderde). Van Konijnenburg voldeed niet aan de criteria die zij had opgesteld voor het symbolisme. 'Symbolisme' en 'symbolist' blijken lastig te hanteren termen te zijn, want ze hebben noch louter betrekking op de stijl, noch zuiver op de inhoud van kunstwerken. Bepaalde (overwegend literaire) motieven die voorkomen in het werk van kunstenaars die vrij algemeen als symbolisten worden beschouwd, vindt men ook bij kunstenaars van de romantiek. De vrouw, fataal of onschuldig, was, volgens Polak, het belangrijkste symbolistische thema. Zij verschijnt als Salomé, Cleopatra, Medusa en de sfinx, en heeft als attribuut onder meer de slang, symbool voor de zondige wellust, en de chimaera, harpij en gier, eveneens symbolen voor zinnelijkheid. In de bruid herkent men de onschuldige vrouw met als voornaamste attributen liele, lotus, roos, zonnebloem, passiebloem, winde, zwaan, harp, lier en viool. De mannelijke tegenhangers van de femme fatale zijn Pan en de centaur. Andere symbolistische thema's zijn onder meer de tijd (verleden, heden en toekomst), het noodlot en de dood. Het innerlijk wordt verbeeld in zielenstaten als smart en melancholie. Dat Polak naast dit 'subjectieve' symbolisme ook een 'objectief' symbolisme onderscheidt doet afbreuk aan de bruikbaarheid van het begrip. Het objectief symbolisme verbeeldt niet het zielenleven in een niet-traditionele vorm maar beoogt met een algemene levensbeschouwing als uitgangspunt kunst te scheppen in dienst van de gemeenschap.

Stilistisch wordt het objectief symbolisme gekenmerkt door de gestileerde lijn en geometrie als basis voor de compositie.

Lijnen en kleuren brengen in het subjectieve symbolisme de zinnebeeldige betekenis van het motief tot uitdrukking, maar krijgen tegelijk ook een meer zelfstandige functie, en met name hierin steekt, zoals Polak opmerkte, de vernieuwende waarde van dit werk. Karakteristiek voor symbolistische kunst zijn, volgens Polak, de lijnstilering en de deformatie. Het criterium van het zelfstandig gebruik van de beeldmiddelen werd, zoals in de inleiding ter sprake is gebracht, in 1978 door een groep Utrechtse studenten kunstgeschiedenis onder leiding van Carel Blotkamp en Evert van Uiterd gebruikt om het symbolisme tot 1930 te traceren, ook bij Van Konijnenburg. Ook hier werd een onderscheid gemaakt tussen symbolisme naar inhoud en naar vorm waarbij aan dit laatste een vernieuwende waarde werd toegekend. De inzet van lijn en kleur als expressiemiddel leidde bij een aantal kunstenaars tot abstractie. Symbolistische thema's zijn de bezielde werkelijkheid, de evocerende werking van muziek (in kleur en lijn worden klanken verbeeld), de vrouw als *femme fatale* en *femme fragile*, het ontstijgen van de ziel aan de stof, zielenstaten, het kunstenaarschap en maatschappelijke en geestelijke stromingen. Niet het gebruik van bepaalde symbolen en het weergeven van bepaalde thema's, maar de evocerende functie van de beeldmiddelen onderscheidde, zo was de conclusie, het symbolisme van de romantiek. Uitgaande van het autonoom gebruik van de beeldmiddelen werd de periode verruimd van circa 1880 tot 1930, van Matthijs Maris en Van Gogh tot het manifest van de concrete schilderkunst van Van Doesburg. Bij uiteenlopende kunstenaars als Simon Moulijn, Frans Stamkart, Janus de Winter en Janus van Zeegen, Jan Sluijters, Bart van der Leek en Piet Mondriaan, en Gustaaf van de Wall Perné werden de symbolistische wortels bloot gelegd. Ook Van Konijnenburgs werk en kunstopvatting werden herleid tot het symbolisme. Dat zette de trend voor de volgende jaren.

Perspectiefwisseling

Moet Van Konijnenburg inderdaad met het symbolisme worden verbonden en zo ja, op basis van welke kenmerken? Of geven zijn kunst en kunstopvatting aanleiding om hem een ander stempel op te drukken? Ik heb aannemelijk willen maken dat het laatste het geval is. Er zijn zeker wel enkele aspecten in het werk van Van Konijnenburg aan te wijzen op grond waarvan het begrijpelijk is dat hij door sommigen als een symbolist werd gezien, maar er is meer reden, zoals ik in het bijzonder in het tweede hoofdstuk over de regels van de kunst heb willen verduidelijken, om hem als classicist te beschouwen.

Van Konijnenburg beschouwde de eenheid van esthetiek en ethiek als basis van zijn kunst en van zijn kunstenaarschap. Hij ontwierp een verzameling regels om de absolute schoonheid tot uitdrukking te brengen. In zijn kunst demonstreerde hij de toepassing van die regels. Hij goot zijn thema's in de vaste vorm van een mathematisch raster, stileerde zijn motieven naar geometrische grondpatronen. Hiermee sloot hij aan bij de vernieuwers van de kunst die zich hadden gekeerd tegen de willekeur van het impressionisme en het expressionisme, maar hij deed dit vanuit een ander motief dan de kubisten en constructivisten. Van Konijnenburg gebruikte de mathematische grondvormen om 'eenheid in verscheidenheid' te creëren: ideale schoonheid op basis van evenredige verhoudingen. Hij stelde zich bewust op één lijn met de grote kunstenaars van de renaissance die in hun composities veelvuldig gebruik hebben gemaakt van als harmonisch ervaren proportionele verhoudingen. Dáár was het hen, daar was het hem om te doen: verwezenlijking van harmonie. Zijn tijdgenoten echter gebruikten de mathematica met andere oogmerken: om op symbolische wijze de orde van de kosmos te visualiseren (zoals sommige theosofische kunstenaars bijvoorbeeld deden), of om de vormentaal juist te rationaliseren, zoals Van Doesburg beoogde met zijn conceptie van de concrete schilderkunst. Lijn en kleur zijn bij

Van Konijnenburg geen op zichzelf staande expressiemiddelen. Bij de keuze van zijn motieven richtte hij zich naar de klassieke hiërarchie van genres, een ander aspect van het classicisme. Wat de inhoud van de motieven betreft is er enige overlapping met het symbolistische repertoire – denk aan het ontstijgen aan de stoffelijke wereld en het betreden van de wereld van de geest in *Centaur* en in *Aarde, Lucht en Water*, en zielenstaten als meditatie en contemplatie –, maar veel vaker koos hij motieven en thema's die wortelen in een oudere beeldtraditie: ruiters, herders, vissers, de strijd tussen goed en kwaad en scènes uit het lijdensverhaal van Christus. Vanaf 1916 richtte Van Konijnenburg zich meer op de tekenkunst. Hij gaf de voorkeur aan de lijn boven de kleur. Evenals de symbolisten zocht Van Konijnenburg een weg die uit de malaise van het impressionisme en naar het idealisme zou voeren, maar bij hem leidde dat tot een kunstopvatting en tot werk die de kenmerken dragen van het classicisme. In zijn oriëntatie is hij echter vrijer dan classicisten vóór hem, voor wie de Griekse sculptuur uit de klassieke periode en/of de schilderijen van Rafaël als richtsnoer golden. Hij gaf vorm aan een modern classicisme.

Evert van Uiter heeft in *Modern – Klassisch* (1987)' aan de orde gesteld dat classicistische tendensen inherent waren aan het modernisme van fauvisten en kubisten. Dit classicisme zou in Frankrijk tijdens de Eerste Wereldoorlog door de oorlogsomstandigheden zijn versterkt. De kenmerken daarvan zijn in 1990 gedefinieerd door Elizabeth Cowling en Jennifer Mundy in de inleiding van hun *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism 1910-1930*. Typerend voor dit moderne classicisme zijn, volgens hen, de keuze voor klassieke onderwerpen en het werken in de traditionele genres van figuurstuk, naakt, landschap en stilleven. In stilistisch opzicht vormen de beeldhouwkunst van de klassieke oudheid en de kunst van de Italiaanse renaissance een oriëntatiepunt, maar niet meer dan dat en zij niet alleen. Het belangrijkste onderscheid met het classicisme van academische arrièr-gardisten als Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel en William-Adolphe Bouguereau, was dat de avant-garde classicisten hun ijkpunten niet wilden imiteren. Zij wilden de essentiële principes eruit destilleren en gebruiken als bron van vernieuwing van hun eigen kunst. Dit maakte de weg vrij voor andere voorbeelden dan die uit het Athene van Perikles, het Rome van Augustus en het Italië van Rafaël, zoals de archaïsche Griekse kunst, de kunst van de Etrusken en de meer primitieve Italiaanse kunst uit de veertiende en begin vijftiende eeuw van Giotto, Paolo Uccello en Piero della Francesca. Meer dan de academisch-classicisten gebruiken de modernen de voorbeelden niet om ze na te bootsen, maar om de principes uit hun kunst te destilleren en in nieuw verband toe te passen: *aemulatio* in plaats van *imitatio*. Van Konijnenburg beantwoordt aan de criteria van Cowling en Mundy, in het bijzonder in het gebruik van zijn voorbeelden als in de stijl die hij hanteert, minder in de keuze van zijn motieven. Ook zijn beweegredenen om zich op het verleden te richten als *trait d'union* tussen het verleden en de toekomst passen in hun beeld van het nieuwe classicisme.

De waardering van Van Konijnenburg blijkt sterk afhankelijk van het gezichtspunt van waaruit men hem beziet. Beschouwt men hem vanuit symbolistisch perspectief, dan kan men hem moeilijk anders zien dan als een van de vele nalopers. Beziet men hem vanuit classicistisch perspectief – en naar mijn mening is er meer reden om hem als classicist te zien dan als symbolist –, dan behoort hij tot de voorlopers van de *retour à l'ordre* die tijdens en na de Eerste Wereldoorlog plaatsvindt. Maar van welk punt ook bekeken: duidelijk is dat hij met zijn doelstelling in zijn werk algemene waarden tot uitdrukking te brengen, zijn idealistische opvatting van geometrie als enige zuivere basis voor de compositie, zijn keuze zijn motieven te modelleren naar een renaissancestisch schoonheidsideaal en zijn wens zich te meten met de grootmeesters van de Europese schilderkunst een geheel eigen bijdrage heeft geleverd aan de moderne kunst in Nederland.

Het is er mij in deze studie niet om begonnen om een discussie op gang te brengen die ertoe zou moeten leiden dat Van Konijnenburg weer een plaats zou krijgen in de canon. Waarvoor ik aandacht heb willen vragen is het historisch belang van Van Konijnenburgs werk en zijn persoon. Al vaker is gewezen op het gebrek aan historisch besef in de Nederlandse musea voor moderne kunst. De waarde van een kunstenaar uit het verleden werd gemeten aan wat hij voor de kunst van het heden betekent, het 'omgekeerd perspectief'. Omdat Van Konijnenburg geen actualiteitswaarde had, dat wil zeggen niet paste in het vigerende model van de ontwikkeling van de moderne kunst, werd heel zijn werk prijsgegeven aan de totale vergetelheid. Dat is niet terecht. Alleen al vanwege zijn vooraanstaande rol in de Nederlandse kunstgeschiedenis van de eerste helft van de twintigste eeuw verdient Van Konijnenburg een blijvende plaats in de museale presentatie van de moderne kunst en in de kunstgeschiedschrijving ervan. Maar ook los van het historisch belang: de kwaliteit van veel van zijn werken staat buiten kijf. Van Konijnenburgs vechtende monsters, dansen, *Aarde, Lucht en Water*, *De drie levens-essenties*, *Verbi divini inspiratio*, *Witte ruiters*, *Donkere ruiters* en *Zacharia*, het zijn allemaal werken die het verdienen gezien te worden.