

Onderzoeksvraag

Mijn interesse naar de achtergrond van het decoratieschilderwerk van Pieter den Besten heeft geleid tot de volgende onderzoeksvraag:

“Hoe verhoudt het decoratieschilderwerk voor het bioscooptheater van Pieter den Besten (Rotterdam, 1894-1972) zich ten opzichte van de ontwikkeling van de avant-garde binnen de beeldende kunst en stilistische stromingen binnen de toegepaste kunst in de periode 1915 tot 1940?

Op welke wijze worden deze ontwikkelingen door den Besten geïnterpreteerd en ‘vertaald’ richting de populaire status en context van de bioscoop”?

Hieruit vloeit de vraag voort wat is de functie en betekenis is van het decoratieschilderwerk van den Besten vanuit het oogpunt van de oorsprong *de roots* van het bioscooptheater en de opbouw van haar vormvocabulary. Hierbij wil ik de ontwerpen van de Besten analyseren vanuit zijn dubbelrol als kunstschilder en sierkunstenaar binnen een commerciële opdracht en omgeving.

Om mijn analyse vorm te geven zal ik deze vraag benaderen via de volgende deelvragen:

- Hoe verloopt de ontwikkeling van de avant-garde kunst binnen de periode 1915- 1940?
- Hoe verloopt de ontwikkeling de toegepaste kunst? Hoe verhoudt de toegepaste kunst zich tot de avant-garde?
- Wat is de invloed van deze stilistische invloeden op de ontwerpen van den Besten?
- Welke rol speelt het medium film binnen de kunst en decoratie?
- Wat bepaalde het Nederlandse en met name het Rotterdamse kunstklimaat in de periode die het onderzoek bestrijkt? In hoeverre is deze ‘artistieke omgeving’ bepalend voor de omgang met ‘het moderne’ van den Besten.
- Welke rol speelt de avant-garde bij de totstandkoming van de ontwerpen van de Besten?
- Wat is de invloed van de populaire cultuur, massacultuur, mode, modes en trends op zijn ontwerpen?
- Wat is de invloed van de commerciële achtergrond van zijn opdrachten. Is er sprake van chemie tussen de kunstenaar en zijn opdrachtgever?



Pieter den Besten. *Zelfportret met hoed en pijp*. Olieverf op doek, ca. 1920.
Collectie: J.P Volkers Assen.

Inleiding

Mechanical reproduction of art changes the reaction of the masses toward art. The reactionary attitude toward a Picasso painting changes into the progressive reaction toward a Chaplin movie. Walter Benjamin.¹

Deze uitspraak van Benjamin geplaatst binnen de context van de invloed van de film vormt het uitgangspunt voor mijn onderzoek naar de achtergronden van het decoratieschilderwerk van Pieter den Besten voor de bioscopen van Abraham Tuschinski.

De internationale gerichtheid en het streven naar vernieuwing vooruitgang en innovatie die zich in 1913, vlak voor het uitbreken van de eerste wereldoorlog, manifesteert lijkt bijna spreekwoordelijk voor de ontwikkeling van het Tuschinski concern waarbinnen het theater decoratieschilderwerk van Pieter den Besten zich ontwikkelt. De opkomende massacultuur geeft het van oorsprong Poolse directeurstrio, onder leiding van Abraham Tuschinski en dat verder bestond uit Hermann Ehrlich en Hermann Gerschtanowitz², de aanzet tot het opbouwen van een nieuwe toekomst binnen een nieuw en veelbelovend, marktgebied, de exploitatie van de film.

De voortvarendheid van de opdrachtgevers van den Besten is opvallend. In 1913 opent Abraham Tuschinski zijn eerste bioscoop Thalia 1 in Rotterdam³ Binnen enkele jaren weet hij zich een internationale status binnen het bioscoopwezen te verwerven.⁴ De decoratie en interieurontwerpen van zijn theaters zijn, naast zijn marketingtechnische kwaliteiten, van grote invloed voor zijn succes. Bij de keuze van zijn decorateurs richtte Tuschinski zich op plaatselijke kunstenaars met talent en enige status binnen de Academie. Bovendien waren zij allen al eerder werkzaam geweest binnen een decoratie schilderbedrijf. De decorateurs

¹Citaat Walter Benjamin in: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, hs.XII .

²Abraham Icek Tuschinski, Polen, Brzezín 14-05-1886- Auschwitz 17-09-1942 was directeur van de bioscooptheaters en gaf leiding aan het directionele driemanschap waar ook Hermann Ehrlich en Hermann Gerschtanowitz deel van uitmaakten. Hermann Ehrlich, (1891-1943), de zwager van Tuschinski hield zich voornamelijk bezig met de werving van artiesten. Ehrlich gaf de artistieke lijn aan binnen het Tuschinski concern. Hermann Gerschtanowitz (1887-1942) hield zich vooral bezig met het zakelijke gedeelte.

³In het evangelisatiegebouw 'de Hoop' Coolvest 44.Manneke en van der Schoor. *Het Grootste van het grootste*, p.23.

⁴Tuschinski richt zich in Rotterdam al in een zeer vroeg stadium op de commerciële exploitatie van de film. In 1911, vijf jaar na de opening de eerste Amerikaanse bioscooptheaters van Marcus Loew, Alfred Zukor, en een jaar na de opening van de eerste theaters van Roxy Rothaphel, die het vaudeville theater voor het eerst koppelt aan de film (Tuschinski neemt deze koppeling over), vertoont hij zijn eerste films. Manneke en van der Schoor. *Het Grootste van het grootste*, p.27.

moesten de glamour en internationale allure die Tuschinski voor ogen stond vorm geven binnen een totaalconcept, of gesamtkunstwerk. Het werk van den Besten is binnen de ruimtebeleving van het theater dan ook altijd verbonden met dat van zijn mededecorateurs. Bovendien vormt het werk een eenheid met de architectuur van de theaters.

De ontwerpen voor theater decoratieschilderwerk door Pieter den Besten worden voor het eerst toegepast in het Thalia Theater Hoogstraat 325 te Rotterdam dat in juni 1913 haar deuren opent. Den Besten heeft al zijn theaterontwerpen in opdracht van deze opdrachtgever gemaakt en zijn naam is dan ook verbonden met de omstreden benaming ‘Tuschinskistijl’. Het merendeel van zijn werk bevond zich voornamelijk in zijn Rotterdamse bioscopen maar is tegenwoordig in werkelijkheid slechts in het Amsterdamse Tuschinski Theater terug te vinden.

De tweede wereldoorlog, in het bijzonder het bombardement op Rotterdam, dat niet alleen diverse theaters verwoestte maar ook het atelier van den Besten in vlammen deed opgaan, heeft samen met veranderende modes ertoe geleid dat van zijn theaterdecoraties nog slechts enkele foto’s schetsen en ontwerptekeningen de tijd hebben overleefd.

Het nieuwe medium film had grote invloed op maatschappelijke ontwikkelingen en de ontwikkeling binnen de kunst. Mijn onderzoek richt zich vooral op de vraag hoe den Besten zich als kunstenaar binnen de formele ontwikkeling van zijn decoraties verhoudt tot de moderne stromingen en bewegingen van zijn tijd.

Zijn werk zal ik vergelijken en analyseren langs de lijnen van de stilistische stromingen binnen de toegepaste kunst volgt en de ontwikkeling van “het moderne” binnen de kunst en met name de avant-garde. Een belangrijk referentiekader vormt hier het Nederlandse, maar vooral, het Rotterdamse kunstklimaat.

De periode waarin den Besten decoraties ontwerpt en uitvoert voor de Tuschinski theaters beslaat de periode van 1915 tot rond 1940. Mijn onderzoek zal zich dan ook voornamelijk richten op deze periode. Mijn interesse gaat daarbij uit naar hoe deze ontwikkelingen door den Besten worden vertaald, geïnterpreteerd en gebruikt binnen de status en context van de bioscoop. Hierbij wil ik de ontwerpen van de Besten analyseren vanuit zijn dubbelrol als kunstschilder en sierkunstenaar binnen een commerciële opdracht en omgeving. Hierbij rijst de vraag op welke wijze den Besten zich in artistiek opzicht door de commerciële achtergrond van zijn opdrachten laat leiden. Is er sprake van een chemie tussen de kunstenaar en zijn opdrachtgever? Hierbij richt mijn interesse zich op hoe zijn keuze voor stijl en de inhoud van zijn ontwerpen werd bepaald. Zijn de opdrachten voor ontwerpen verbonden aan heersende

modes en wat je tegenwoordig “trends” zou noemen, of weet hij zich daaraan te onttrekken en zijn eigen pad binnen de ontwikkeling van zijn kunst te banen?

Het ‘ijkpunt’ voor dit onderzoek vormt de context van het werk, het bioscooptheater. De oorsprong, de *roots*, van het bioscoop- theater vormt een belangrijk gegeven voor de opbouw van zijn werking, ruimtelijke beleving en vormtaal..

Interessant is de vermenging van de zich heen en weer slingerende beweging tussen ‘*high art*’ en ‘*low art*’ die tijdens mijn onderzoek telkens weer opdoemt. In dit kader vormen de raakvlakken maar ook de spanningsvelden tussen de voornamelijk als elitair bestempelde kunst en haar avant-garde en anderzijds de commercie en de rol van de populaire cultuur en beider verbintenis met de film een fascinerend werkveld. De verhouding van het werk tot de kermis, het variété- theater en het cabaret speelt eveneens een belangrijk gegeven binnen mijn onderzoek.

Bij dit alles speelt de vraag hoe het werk te interpreteren valt. Is het werk van den Besten tegenwoordig te beschouwen als een mate van kitsch, een zeldzaam voorbeeld van cultureel erfgoed binnen de populaire cultuur of is het beschouwen als een autonome kunstuiting?

Het Drents Museum te Assen heeft de overgebleven collectie ‘Pieter den Besten’ vanaf 2006 in legaat. Deze collectie bevat academische studies, vrij werk, maar ook ontwerpschetsen voor theaterdecoraties. Enig werk van den Besten is nog in familiebezit maar voor zover mij bekend zijn hier geen ontwerpen voor theaterdecoraties bij. Het gemeentearchief te Rotterdam heeft enige historische foto’s in bezit van bioscoopinterieurs waarbij den Besten betrokken is geweest bij de decoratie.

Aan de hand van deze gegevens en literatuuronderzoek is het mij mogelijk geworden een uniek oeuvre te onderzoeken en vast te leggen dat vanaf de aanvang gekoppeld is aan de opkomst van de film en daarmee een onderdeel vormt van een nieuwe theatervorm met een geheel eigen vormtaal, “de bioscoop”.

Om het werk van Pieter den Besten te kunnen analyseren binnen de context van het fenomeen ‘de bioscoop’ zal ik in het eerste hoofdstuk de ontstaansgeschiedenis van ‘het bioscooptheater’ onderzoeken. Mijn doel is hiermee inzicht te krijgen in de achtergrond van haar verschijningsvorm en haar ontwikkeling tot een eigen, maar binnen de loop der tijd wijzigend, vormvocabulary.

Ik zal een kort overzicht geven van de introductie van het bewegende beeld. De oorsprong van de film en het ontstaan van het zelfstandige bioscooptheater. De functie van het

bioscooptheater wordt eveneens geanalyseerd binnen de ruime context van “de kijker en het kijken”. Bovendien zal ik de invloed van de kermis op het bioscooptheater onderzoeken. Tot slot zal ik in dit hoofdstuk de commercieel / maatschappelijke motivatie van Tuschinski met betrekking tot het bioscooptheater beschrijven.

Om het werk van den Besten in een context te kunnen plaatsen zal ik in hoofdstuk twee de invloed van het Nederlandse en vooral het Rotterdamse kunstklimaat op den Besten onderzoeken. Daarnaast zal ik zeer kort de Russisch-Europese invloed op zijn werk behandelen. Mijn interesse richt zich hierbij op wat er zich, in de periode die mijn onderzoek bestrijkt, op het gebied van de beeldende kunst afspeelde en waar den Besten mee werd geconfronteerd. Ook zijn persoonlijke artistieke voorkeur evenals de stilistische kenmerken van zijn vrije werk zal ik trachten te achterhalen om dit later bij mijn analyse van het werk te kunnen toepassen.

Na deze inleidende hoofdstukken zal ik in hoofdstuk drie een inventarisatie en beschrijving geven van het decoratie schilderwerkwerk van den Besten binnen de bioscooptheaters van Abraham Tuschinski. Dit werk zal worden vergeleken met de heersende modes, stijlen en avant-garde bewegingen van zijn tijd. Ik zal het werk van den Besten zowel analyseren en beschrijven vanuit de heersende stijlen binnen de decoratieve kunsten als het willen vergelijken met de ontwikkelingen binnen de beeldende kunst en met name de avant-garde in de periode 1915 tot 1935. Aan de hand van dit onderzoek zal ik tot slot tot mijn conclusie komen.

Hoofdstuk 1.

Het bioscooptheater, zijn ontstaan en de ontwikkeling van zijn vormtaal.

1.1: De introductie van het bewegende beeld, de oorspronkelijke context en ontwikkeling van de speelfilm.

Het bioscooptheater vindt, zowel in het buitenland als in Nederland, haar oorsprong binnen de populaire cultuur. De eerste films kon men in Nederland zien op kermissen. De filmvertoning paste in een lange traditie van kijkkasten, diorama's, kunstkabinetten, die hier al eeuwen deel van uitmaakten.⁵ Daarnaast werden er films vertoond in variété theaters.⁶

De cinematografische voorstellingen werden op de kermissen als attractie behandeld. Gevestigde vormen van volksvermaak, als het vaudeville theater, variété en volkscabaret, hadden van oudsher hun eigen tradities en formele codes. De eclecticische en fantastische stijl van de kermisarchitectuur werd toegepast op de fronten van bioscooptenten en kermiswagens waarin de eerste bewegende beelden werden getoond. Het nieuwe verschijnsel van het bewegende beeld werd op de kermis als attractie en nouveauté geïntroduceerd.

Tussen 1907 en 1910 wordt in Italië en Frankrijk de lange speelfilm ontwikkeld. Na 1912 wordt deze speelfilm in Amerika in technisch opzicht verbeterd. Vanuit Hollywood verspreidt het massa-amusement zich verder. De speelfilm trekt een groot publiek en blijkt commercieel interessant. Vanaf 1910 worden zelfstandige bioscooptheaters opgericht.

1.2: Het ontstaan van het bioscooptheater.

Het bioscooptheater is, hoewel de Europese ontwikkeling snel volgt⁷, een van oorsprong Amerikaans fenomeen met een zich binnen de ontwikkelende status van de film ontwikkelende vormtaal. De eerste bioscooptheaters ontstaan rond 1910. In 1911 opent Roxy Rothaphel het Alhambra Theatre in Milwaukee, het eerste theater dat uitsluitend gericht is op de *Moving Pictures*. Léon Gaumont opent op 30 september 1911 het gerenoveerde Hippodrome theater in Parijs.⁸

⁵ De cinematograaf heette ook wel 'bioscope'. De naam van dit projectieapparaat ging over in de naam van het gebouw. Informatie over de ontwikkeling van de bioscoop in Nederland is afkomstig uit: Karel Dibbets en Frank van der Maden. *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*.

⁶ Onder meer in theater Carré Amsterdam en het Flora theater en Tivoli theater in Rotterdam. Door de ondernemers Desmet en Schlieker. Dibbets en van der Maden, *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, p.92.

⁷ In Nederland wordt het eerste bioscooptheater geopend in 1906. Op 20 augustus 1911 opent Abraham Tuschinski zijn eerste bioscooptheater 'Thalia 1'. Manneke en van der Schoor. *Het grootste van het grootste*, p. 23.

⁸ Het theater bevat 3400 zitplaatsen. *Cinema Treasures*, p. 20.

De focus van de bioscoopexploitanten lag op gelijkheid en democratie en het streven naar doorbraak van het klassensysteem. Deze instelling was niet zozeer ideologisch maar werd eerder ingegeven door marketingstrategieën die zich richtten op commercieel/recreatieve mogelijkheden binnen een groeiende massacultuur.

In Amerika beleeft de filmhysterie ongekeerde hoogten. Tussen 1913 en 1920 verrijzen extravagante en exotisch geïnspireerde fantasiegebouwen.⁹ Europa hield zich meer bij de traditionele schouwburgarchitectuur. In Engeland zijn enkele filmkathedralen gebouwd en in Berlijn opent in 1912 aan de Kurfürsterdamm de *Marmorhaus Lichtspiele* van de architect Hugo Pål. Dit bioscooptheater vertoont als eerste in Europa een oriëntaalse inslag. Dit is mogelijk van invloed is geweest op de wijze van decoratie van de Tuschinski theaters in Rotterdam en Amsterdam.¹⁰

1.3: De bioscoop als context van het kijken.

Het bioscooptheater had, naast haar functie als behuizing van de speelfilm, een specifieke aantrekkingskracht als zelfstandig fenomeen. Het vaak exotische en fantastische ‘decor’ droeg eraan bij dat de door de architectuur gecreëerde context de inhoud van de film vaak overschaduwde en haar aantrekkingskracht zelfs overtrof.¹¹

De beginnende bioscooparchitectuur zocht inspiratie bij de traditionele schouwburgbouw die dateert vanuit de Barok. De vorm van het theater werd, ondanks een geheel andere functie, vaak klakkeloos overgenomen.¹² Dit wordt bij de architectuur van de eerste Amerikaanse filmpaleizen onderstreept door de overname van Europese neostijlen. Ook het gebruik van loges werd vaak overgenomen. De loge, van oorsprong gebruikt door adel en elite vormt een vreemd element binnen het bioscooptheater gezien de bioscoop voornamelijk werd bezocht door de midden en arbeidersklasse. Statussymbolen die van oorsprong afkomstig zijn uit de ornamentiek van het door de cultureel/ intellectuele elite bezochte theater werden “losgelaten”

⁹ Roxy Rothaphel opent in 1913 na aankoop en verbouwing van Henry Norton Marvins *Regent Theatre* (1909) zijn eerste Movie Palace op de 14th Street in New York. In 1914 volgt de opening van *The Strand* op Times Square. In Chicago opent Sam Katz samen met de gebroeders Barney en A.J Balaban in 1916 zijn eerste bioscooptheater. In 1917 opent hun Central Park Theatre dat in de pers als voor het eerst als Movie Palace wordt aangeduid. In Los Angeles verschijnen theaters in opdracht van Samuel Goldwyn. *Cinema Treasures*, pp. 27, 32

¹⁰ Hans Schliepmann, *Lichtspieltheater, eine sammlung ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin*, pp. 27, 28.

¹¹ “In the 1920s in Amerika, for example many viewers were not particularly interested in what feature film was playing. They were attracted by the theatre itself, with its sometimes bizarre architectural and desing allusions to exotic cultures...”. Citaat Allen in: *The place of the audience*, p.11.

Dit principe is door Tuschinski al in een vroeg stadium overgenomen, uitgebuit en artistiek verwerkt.

¹² Het vertrouwen in het succes van de film binnen het bioscooptheater was ook in Rotterdam aanvankelijk niet groot. Dit blijkt uit het feit dat een journalist schreef met betrekking tot het toneel: “dat de heer Tuschinski er misschien rekening mee heeft gehouden dat de smaak van de massa weer zal kan veranderen.... weer behoefte zal kunnen krijgen aan echte toneelkunst. Knipsel uit de Nieuwe Rotterdamse Courant, auteur onbekend. Gemeentearchief Rotterdam.

op nieuwe doelgroepen. Je zou dit verschijnsel kunnen benoemen als *Bourgeoisificatie*.¹³ Het culturele ‘decor’ van de elite werd gepopulariseerd vanuit een commerciële maar ook emanciperende, achtergrond. Hierbij werd het politieke ideologie aspect, het doorbreken van de klassen, vooral marketingtechnisch gehanteerd. Het bioscooptheater lijkt bij aanvang bewust haar afkomst en sociale realiteit te willen ontkennen. Ze wil niet volstaan met een ‘*middle of the road*’ imago. Het bioscooptheater heeft zich in aanvang op deze manier kunnen profileren en opwaarderen maar ontkent hiermee in feite tegelijkertijd haar eigenheid en uniciteit. Pierre Bourdieu ziet deze wijze van zich onderscheiden door middel van overname van elitair cultureel bepaalde kenmerken, in dit geval, de appropriatie van aan de hogere klassen gebonden formele motieven, als een wijze van zelfbevestiging.¹⁴ Bourdieu maakt bij deze vorm van ‘smaakovername’ een onderscheid tussen cultureel en economisch kapitaal.¹⁵ Wat het bioscooppubliek aan culturele waarde overneemt zal via de *Bourgeoisificatie* een andere inhoud krijgen door een omzetting van elitair/ intellectueel culturele waarde naar een Bourgeois interpretatie van cultuur, de economische culturele waarde. Bourdieu ziet het theater, door haar nadruk op het economisch kapitaal, dan ook als het bourgeois product bij uitstek.¹⁶ De bioscoopmanagers in de beginjaren van het bioscooptheater werkten, waarschijnlijk onbewust, naar dit principe.¹⁷ Het uit de lagere klassen afkomstige publiek moest zich een tijdelijke bourgeois status kunnen aanmeten door zich te wentelen in luxe. Op

¹³ De hang naar cultuur groeit naarmate men wordt uitgesloten. May noemt dit proces: ‘bourgeoisification’ en beschrijft dit proces als volgt: ‘*The picture palaces are condemned for their supposed incorporation with ‘bourgeois c’ culture, but the culture associated with these venues is precisely not one that is the property of the dominant class. On the opposite it was the property of a middle-brow lower-middle class culture that was defined through its mass rather than the elite, and exists in a state of ‘aspiration’ rather than security. It is a class that espouses democratic values, but reveres the symbols of high culture*’. Lary May, *Screening out the Past, the birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, p. 164 in: M.Valentine. *The show starts on the sidewalk*, p. 41.

¹⁴ Pierre Bourdieu stelt: ‘*The bourgeoisie expects from art a reinforcement of its self assurance*’. ‘*To measure the distance between the ‘bourgeois public and the ‘intellectual public’ the intellectual fractions expect rather from the artist a symbolic challenge of social reality and of the orthodox representation of it in ‘bourgeois art, the ‘bourgeois fractions expect their artist, their writers, their critics, like their couturiers, jewellers or interior designers, to provide emblems of distinction which are at the same time means of denying social reality*’. Pierre Bourdieu. *A Social Critique of the Judgement of Taste*, p. 293

¹⁵ Pierre Bourdieu: ‘*The sections of the bourgeoisie that are most reliant on cultural capital exist in a position of structural dependence than those sections who are defined through that relation to economic capital*’. P. Bourdieu. *A Social Critique of the Judgement of Taste*, p. 273

¹⁶ Pierre Bourdieu stelt: ‘*Bourgeois theatre is a scarcely de-realized representation of one of the forms of bourgeois existence, with its beautiful stage sets, ... is no doubt the form par excellence of the art ‘bourgeois’ because he recognizes himself in it*’. Pierre Bourdieu. *A Social Critique of the Judgement of Taste*, p. 293.

deze wijze kon het publiek zich bovendien onttrekken aan de realiteit van alledag. De bioscoop bood haar bezoeker een zorgvuldig opgebouwde illusie binnen haar ruimte. Doormiddel van architectuur, decoratie, en de muziek van het begeleidende filmorkest vormde zij een luxe schijnwereld die aanvankelijk refereert naar de rijkdom en verworvenheden van de elite.

In de jaren twintig komt hier verandering in. Elkaar snel opvolgende formele invloeden en modes, afkomstig uit de populaire cultuur, lijken te worden geaccepteerd en krijgen invloed op de inhoud en wijze van vormgeving.¹⁸ Vanaf deze periode lijken alle vormen van performance, variété, cabaret, revue en dans, die vanaf haar ontstaan nog steeds verbonden bleven met de film, ook in formele zin te worden ingebed binnen de vormgeving van het bioscooptheater.¹⁹ Naast de acceptatie dat het publiek voor het overgrote gedeelte bestaat uit de lagere en middenklasse, blijft de behoefte bestaan aan een mate van culturele opwaardering en wordt er ‘geflirt’ met de ideologie maar vooral het vormvocabulaire van de avant-garde.

De geluidsfilm geeft vanaf 1929 de behoefte aan een nieuwe invulling en opvatting van zowel het begrip als het gebouw ‘de bioscoop’.²⁰

Bouwkundige eisen en het verdwijnen van het orkest, variété en de explicateur vragen om een nieuwe invulling. De veranderde zeggingskracht en het groeiende autonome karakter van de film heeft eveneens invloed op de belevingswereld die werd gecreëerd binnen het bioscoopgebouw. Rond 1930 gaat de invloed de van het commerciële modernisme een rol spelen. In intellectueel artistieke kringen wordt de film als zelfstandige kunstvorm beschouwd. Deze factoren leidden tot een versobering van zowel interieur als exterieur van het bioscoopgebouw.

¹⁷ Abraham Tuschinski was hier naar Pieter den Besten heel duidelijk over: “*Pieter de mensen moeten het bij mij rijker hebben dan thuis. Dan lopen ze d’r huis uit en komen ze bij mij*”. Interview met Bert Sweap.

¹⁸ Maggie Valentine beschrijft deze ontwikkeling als volgt: “*Populair entertainment forms catered to a mass audience and focussed on novelty and mechanical devices. Forms, based primarily on functional requirements, went in and out of vogue rapidly. By comparison, the roots of legitimate theatre went back hundreds of years, and its architecture was dictated as much by culture as by pragmatic concerns. Once established, the motion-picture theatre evolved in both type and style, drawing from popular as well as elitist traditions, though clearly belonging to the former*”.

Maggie Valentine, *The show starts on the sidewalk*, p. 6.

¹⁹ Deze vormen van vermaak zullen binnen het bioscooptheater nog lang gekoppeld blijven aan het verschijnsel film. De Tuschinski theaters hadden tot in de jaren vijftig nog variété voorstellingen voorafgaand aan de vertoning van de film

²⁰ In 1927 komt in Amerika de eerste geluidsfilm uit, *The Jazz Singer* met Al Jolson van de firma Warner Bros. Tuschinski vertoont op 10 april 1921 de eerste geluidsfilm in Theater Tuschinski te Amsterdam en het Grand Theatre te Rotterdam. De eerste geluidsfilm vertoond door Tuschinski was: *Broadway melody* van de regisseur Henri Beaumont uitgebracht door Metro Goldwyn Mayer.

Jesse Goossens. *Tuschinski droom legende en werkelijkheid*, p. 112.

1.4: *De invloed van de kermis op de ontwikkeling van het bioscoop theater, de non-place, heterotopia en de flâneur.*

De dualiteit tussen de populaire cultuur en anderzijds het lonken naar de elite en avant-garde speelt een belangrijke rol binnen de ontwikkeling van de theaterdecoratie. Om deze later uit te kunnen diepen is het van belang te onderzoeken in hoeverre de *roots* van de film binnen de kermis van invloed zijn geweest op de verdere ontwikkeling van het bioscooptheater en de schilderijen van den Besten.

De film als nieuwe vorm van vermaak beleeft, zoals ik al eerder beschreef, haar eerste ontwikkeling in Nederland binnen de traditie van de kermis²¹. De aard van haar afkomst is bij de ontwikkeling van het bioscoopgebouw en de totstandkoming van haar decoraties van grote invloed. Dit populaire imago zie ik als een fascinerend uitgangspunt. Door haar populaire *roots* en het uitgesproken anti-bourgeois karakter van de kermis, wedijvert zij met de semi-elitaire vormgeving van de eerste avant-garde bioscooptheaters. Variété, cabaret en showdans die hun oorsprong eveneens op de kermis vonden, zijn samen met de stilistische kenmerken van de kermisarchitectuur niet alleen van invloed op het imago en ontwikkeling van de film en haar imago maar ook op de decoratie van de bioscooptheaters.²² Dit zal bijdragen aan formele veranderingen vanaf 1920.

De bewegende beelden van de cinematoscoop werden binnen de kermis gezien als een attractie²³. De kermis als oorsprong van ‘de bioscoop’ werd door de elite over het algemeen als negatief ervaren. Het burgerlijke of volkse karakter zou een kloof kunnen opleveren met de kunst en het artistieke, inhoudelijke van de film. De commerciële chaos en dynamiek van de kermis scheidt verwachtingen maar zou een valse identiteit aan de film geven²⁴. Het lijkt me dat een nuance moet worden aangebracht ten aanzien van deze stelling. De niet intellectuele basis van de film en haar theater geeft mijns inziens juist ruimte aan een open vizier.

De kermis, voornamelijk bezocht door de arbeiders en middenklasse, wordt in haar ruimtelijke beleving gekenmerkt door haar hectiek, de vluchtige beweging, haar lawaai en

²¹ Abraham Tuschinski opende zijn eerste Thalia theater te Rotterdam om marketing- technische redenen in de kermisperiode.

Manneke en van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, p.23.

²² Dit is in Nederland vooral zichtbaar bij de Tuschinski theaters. Tjitte de Jong constateert in zijn artikel een relatie tussen de kermis en film- variété in de Tuschinski theaters.

Tjitte de Jong, *Stad van de kermissen*, NRC Handelsblad, 7-10-1978.

²³ Gunning noemt dit: “*a cinema of attractions*”.

M. Valentine. *The show starts on the sidewalk*, p. 44.

²⁴ Citaat Hillier: “The juxtaposition of all social types entering and leaving give these places an eclectic and, in a sense, undefinable character with respect to class and sex. *The place of the audience*, p. 43.

sensatiezucht. Deze combinatie van factoren scheidt samen met het tijdloze karakter een klimaat van prettige oppervlakkigheid. De kermis vormt een wereld naast de werkelijkheid. De bezoeker bevindt zich in een tijdloze wereld (op zijn kop) met een carnavalesk karakter. Zowel de kermis als de bioscoop kunnen worden beschouwd als een door de bezoeker in te vullen ruimte. In eerste instantie dacht ik hierbij aan de Marc Augé beschreven *non place*.²⁵ Een plaats die niet kan worden gedefinieerd als relationeel, historisch bepaald of een specifieke identiteit vertoont. De kermis geeft geen referentie of invulling aan de werkelijkheid, maar vormt met haar zorgvuldig gecreëerde schijnwereld juist een wereld naast die werkelijkheid. De kermis geeft een ontsnappingskans aan de hectiek van de omgeving en de het werk in de industrie en fabriek. Daardoor vormt zij niet zozeer een *non place* maar door haar uitgesproken karakter een heterotopie. Dit begrip is geïntroduceerd is door Michel Foucault.²⁶ Het betekent letterlijk ‘de andere plaats’, een ruimte die anders is. Deze ruimte is verwisselbaar is niet continue en kent geen constante. Deze eigenschappen zijn zowel kenmerkend voor de kermis als de bioscoop. Beiden zijn aan te merken als plaatsen waarbinnen krachten aanwezig zijn die door de samenstelling van zijn bezoekers worden ingevuld. Dus als het ware in te richten of al voor-ingerichte, gestuurde utopien. Een interessante eigenschap van de heterotopie is haar omgang met cultuur. De heterotopie vangt de cultuur in zich op maar kan haar tegelijkertijd haar ook opzuigen en laten verdwijnen. Aan de andere kant kan zij een bron vormen voor nieuwe invulling en interpretatie. Foucault ziet de bioscoop als heterotoop, een tussenruimte tussen droom en werkelijkheid. Naast de opvatting van zowel kermis als bioscooptheater als heterotopie is in dit kader de koppeling van de kermis met de flâneur door Catherine Russell interessant.²⁷ Russell spiegelt Russell spiegelt de werking van de kermis aan het door Baudelaire beschreven verschijnsel ‘de flâneur’ dat eind 19^e begin 20^e eeuw zo populair was zowel binnen de stedelijke omgeving als in de film. Zij ziet zowel de film als het bioscooptheater als een uitbreiding van die flânerie die op de kermis werd gekenmerkt door het gebrek aan inhoud, de pretentieloze luchtigheid en het tijdloze karakter

Walter Benjamin gaat hier verder op in. De langslopende wandelaar kan in een object in zijn natuurlijke omgeving de context (van de stad) in ruimte én tijd lezen en is in staat een nieuwe

²⁵ Marc Augé: “If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a place that cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place”. Marc Augé: *Non Places*, p.77.

²⁶ Dit begrip wordt door Foucault geïntroduceerd in: *Des espaces autres, Hétérotopies*, 1967.

²⁷ Catherine Russell beschrijft dit als volgt: ‘the cinema as an extension of flânerie’. Jankovitch en Faire. *The place of the audience*, p.44.

waarde binnen de visuele dimensie te ontwikkelen.²⁸ De flâneur is voor Benjamin het uitgelezen medium om algemene, aan conventies gebonden betekenissen, die iedereen aan een bepaald object toekent, op zijn eigen manier te kunnen vertalen en daarmee uit die conventies te halen.²⁹ Op deze manier zou het populaire en vluchtige karakter van de kermis kunnen worden gezien als bevrijding en een start voor ‘het moderne’. Benjamin wilde niet alleen kritiek leveren op die bestaande conventies door ze uit elkaar te halen, maar als het ook door nieuwe combinaties te maken. Hierdoor ontstaat een interpretatievrijheid, een nieuwe wijze van visuele perceptie van kijken veroorzaakt door de ruimte.³⁰ Dit verschijnsel lijkt via de kermis te worden verplaatst naar het bioscooptheater. De ruimtelijke werking van het bioscooptheater heeft door de invulling van interieur en de wijze van decoratie in combinatie met de film de kracht invloed uit te oefenen op de perceptie van de toeschouwer. De tijdloze illusie van de kermis wordt omgezet in de ruimtelijke werking van het theater. De decoratie speelt hierbij een vertalende en ondersteunende rol.

1.5: Abraham Tuschinski, opdrachtgever van den Besten.

Zijn commercieel/ Maarschappelijke motivatie en de daaruit voortvloeiende functie en invulling van zijn bioscooptheaters.

De vraag rijst hoe Tuschinski zich verhoudt tot het voorgaande. In zijn commerciële filosofie heeft film een ontspannende functie die moet worden gevonden binnen een synthese tussen van de amusementswaarde van de film en de (luke) atmosfeer van zijn theaters.

²⁸Jankowitch en Faire. *The place of he audience*, p.45.

²⁹ Catherine Russell stelt: “Benjamin adopted the concept of the urban observer both as an analytical tool and as a lifestyle. From his Marxist standpoint, Benjamin describes the flâneur as a product of modern life and the Industrial Revolution. without precedent, a parallel to the advent of the tourist. His flâneur is an uninvolved but highly perceptive bourgeois dilettante without precedent, a parallel to the advent of the tourist. His flâneur is an uninvolved but highly perceptive bourgeois dilettante”. Jankovitch en Faire. *The place of the audience*, p.44.

³⁰ Wat zo'n object uitstraalt is volgens Benjamin afhankelijk van twee zaken. Ten eerste: de manier waarop het object in het verleden op een specifieke, soms zelfs ambachtelijke wijze *geconstrueerd* is. Daarnaast de manier waarop de wandelaar of in feite ieder mens voor zichzelf een object *reconstrueert*.

Vrij naar Walter Benjamin, *The Arcades Project*, 1938.

Hoewel Tuschinski in zijn memoires de emancipatie van ‘de gewone man’ binnen zijn theaters als uitgangspunt van zijn commerciële strategie lijkt te nemen, voelt hij persoonlijk een sterke behoefte tot sociale verheffing. Dit uit zich niet alleen in zijn behoefte aan persoonlijke maatschappelijke erkenning, door hem uitgebete contacten en vergelijking met Amerikaanse bioscoopgiganten³¹ maar ook in de beoogde esthetische (luxe) status van het bioscooptheater. Hoewel Abraham Tuschinski nooit in Amerika is geweest zijn de opvattingen en de overdadige wijze van invulling van zijn bioscooptheaters voornamelijk geïnspireerd op Amerikaanse voorbeelden. Tuschinski had connecties met Amerikaanse filmmagnaten. Veel van hen waren Oost-Europese of Duitse Joden die in Amerika terecht waren gekomen en in de filmbusiness waren gegaan. Tuschinski’s ambitieniveau leek zich te willen meten aan dat van de theatergigant Roxy Rotaphel. Volgens André van der Velden moet men hierbij bedenken dat Tuschinski de werkelijkheid naar zijn hand wil zetten. Hij zoekt sociaal-culturele legitimiteit en status voor zijn bedrijf. In zijn biografie gebruikt hij een toename van de status van het publiek om zichzelf, als succesvol ondernemer te profileren.³² Zijn zorgvuldig opgebouwde verkoopstrategie werd mijns inziens in veel mindere mate gedreven door sociale betrokkenheid dan hij in zijn (geconstrueerde) memoires doet voorkomen.

Tuschinski paste zijn theaters, naar zijn mening, niet aan aan het publiek maar aan het genre. Toch denkt hij wel degelijk in klassenbepaalde doelgroepen. Graadt van Roggen noemt de bioscoop Thalia als: “*een intiemer theater voor het brengen van de film van een iets fijner kwaliteit, een geschiktheid waar de directie inderdaad zoo nu en dan gebruikt maakt. Kortom een theater voor het Rotterdamse intellect, hetgeen niet belet dat het zich ineen druk bezoek mag verheugen. geschikt Cinéma Royal en Scala voor ‘krachtige’ (western) films*”.³³ Over Olympia schrijft Graadt van Roggen: “*waar men de koppige Eddy Polo 1920 onversneden schenkt, waar men U een stevige slok Maciste puur doet genieten en waar men steeds een juichende goedgekleede clientèle tot het waarden van een robbertje doodslag bereid vind. Echtbreuk is er inner het plat du jour. Met valsheid in geschrifte heeft men echter te veel moeite, niet zozeer moeilijkheden tot betrekking tot de valsheid, dan wel tot betrekking van*

³¹ Waaronder: Arthur Loew, directeur van Metro Goldwyn Mayer productions, Adolf Zukor en Sam Katz. Getuige de felicitatie brieven in: Jubileumuitgave *Tuschinski 1921-193*, pp.19-45.

³² André van der Velden: Het eerste Thalia Theater wordt in de eerste afleveringen van *Vijftien jaar...* nog neergezet als een theater waar mensen uit de betere kringen niet gezien wilden worden. In de laatste aflevering is dat geheel anders als ook de voornaamste kringen een geziene gast zijn in La Gâté. André van der Velden ‘*Vijftien jaar uit het leven van Abraham Tuschinski*’ in: Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis 1 (2004), p.88.

³³ Graadt van Roggen. *Wat niet in de Beadecker* staat, p.112.

de geschrijfte. Kortom men vermeit zich in de zeven eenvoudige hoofdzonden en begeeft zich niet in de vindingen van de moderne tijd. In de Royal kan men films zien die al eerder in Thalia en het Grand theater hebben geloopt alleen voor een aanmerkelijk lagere prijs. Het is vooral het populaire en luchtige genre wat hier vertoond wordt... Wat zal men ook anders verwachten dat op dezen stand getracht zou worden de gunst te winnen van wat men doorgaans ” ” the man in de Coolsingel’placht te noemen?”. Hieruit blijkt dat Tuschinski, ondanks het feit zijn publiek voornamelijk uit de lagere en middenklasse bestond, zijn filmprogramma’s, commerciële activiteiten en entourage van een dusdanige kwaliteit beschouwde dat ook de elite moest kunnen worden aangetrokken. Er was sprake van een constante hang naar erkenning en neiging tot opwaardering ook binnen het niveau van de decoratie die vooral van zijn eigen status als ondernemer lijkt te onderschrijven.

De aankondiging bij de oprichting het Tuschinski Theater te Amsterdam in 1918 illustreert dit.³⁴ In dit ‘Bericht aan het publiek van Amsterdam’ schrijft hij:“Op de Reguliersdwarsstraat zal een ‘Wereldtheaterpaleis’ verrijzen dat de trots zal uitmaken van een ieder die alleen in de allereerste klasse publieke gemakkelijheden een bron ziet ter bevordering van het vreemdelingen verkeer en ter veredeling van den volkssmaak op het gebied van kunst en amusement. Een tempel voor de kunst en het vermaak die den smaak van den meest veeleischenden wereldstadsman volkomen zal bevredigen”.³⁵ Tuschinski beschouwt zijn theaters niet slechts als een (toeristische) attractie maar beschouwt zijn publiek eveneens als toerist³⁶. De bioscoop vormt hierbij in zijn optiek een nieuwe mogelijkheid binnen het perspectief van de in die tijd groeiende vraag naar ontspanning in vermaak.³⁷ Het publiek moet de sensatie van film en theater exploreren door het als ‘toerist’ of tegemoet te treden.

De schijnwereld, het door de bezoeker” te exploreren gebied, werd opgeroepen door de combinatie ruimte en film. Dit principe werd door Tuschinski gekoesterd en binnen de decoratie ‘uitvergroot’. Zijn constante hang naar luxe en kwaliteit, die hij zelf beschrijft als zijn zoektocht naar ‘grootsch als een tempel en fraai als een paleis’³⁸ lijkt hierdoor nog steeds gekoppeld aan de roots van de film, de kermis. De nadruk ligt op de amusementswaarde en het spektakel.

³⁴ *Het Vaderland*. 21 augustus 1918

³⁵ Hierbij moet worden aangemerkt dat deze tekst, geschreven door derden en die waarschijnlijk slechts goedgekeurd is door Tuschinski onderdeel is van de promotie van het theater en ‘imagebuilding’ van de eigenaar.

³⁶ Hier kan de link worden gelegd naar de flaneur beschreven in paragraaf 1.1.

³⁷ ‘Bij Tuschinski ben je uit’ is het hoofdmotto van de advertentie campagnes van Tuschinski. Ook het recht op ontspanning wordt Tuschinski in zijn toespraak bij de opening van het Amsterdamse Tuschinski Theater, op 28-10-1921, opgevoerd als zijn belangrijkste drijfveer voor de oprichting van zijn theaters.

Henk van Gelder. *Abraham Tuschinski*, p.10.

³⁸ Citaat uit: Abraham Tuschinski. ‘Vijftien jaar van mijn leven’ in: *Tuschinski nieuws*, 8 april 1927, p.2.

In 1929 volgt er een gedwongen kentering binnen Tuschinski's commerciële filosofie en strategie. In dit jaar ageert de filmliga onder leiding van de schrijver Menno ter Braak tegen het beleid van Tuschinski. Deze 'modernisten' zagen in de film niet zozeer de kans te ontsnappen van de bourgeois maar juist de middelmatigheid van de smaak van de middenklasse moest worden overwonnen. Bovendien zagen zij de film als een zelfstandige kunstvorm. Het omliggende decor van luxe en aanverwante amusement als variété en cabaret, zouden afbreuk doen aan de kunstwaarde van de film.³⁹ Tuschinski voelde zich gekrenkt maar wist dat hij zich in commercieel opzicht toch zou moeten richten naar maatschappelijke en kunstzinnige opvattingen van de status van de film. Hij paste de programmering in zijn theaters aan. De decoratie onderging in die tijd eveneens een verstrakking.

1.6: *De verhouding van zijn opdrachtgevers tot den Besten.*

De hiërarchie binnen het Tuschinski concern maakte dat Abraham Tuschinski het laatste woord en beslissende stem had bij de keuze van de uit te voeren decoraties van zijn theaters. Hij lijkt zich binnen zijn keuzes niet leiden door de kunstenaars zelf, mededirecteuren of andere betrokkenen. Dit blijkt ook uit de volgende beschrijving van Max Tak: "*Tuschinski gaf mij drie uur lang tekeningen en schetsen te zien, die betrekking hadden op zijn theater. Hij vroeg geen mening daarover. Hij gaf zijn mening over de het werk van de Nederlandse kunstenaars wier medewerking hij had aangetrokken*".⁴⁰

In zijn memoires beschrijft Tuschinski zijn houding ten opzichte van den Besten als volgt: "*Piet ik ben getroffen door je enthousiasme maar ik ben een moeilijk principaal. Ik zal je zooveel laten teekenen, dat je meenigmaal zult denken 'was ik er maar nooit aan begonnen' Ik bedoel, ieder stukje, ieder hoekje in het gebouw, dat in aanmerking komt om door jou te worden beschilderd. Zal voor ons aanleiding tot lange gesprekken beteekenen. Jij gaat tekenen maar ik ben niet snel tevreden, zodat het dikwijls zal voorkomen dat ik met een enkelen blik een tekening die soms die soms dagen van arbeid vergde, afkeur. Dan mag je de moed niet opgeven en moet opnieuw beginnen, zonder moedeloos te worden*".⁴¹ Hij creëerde bewust een concurrerend artistiek klimaat tussen de bij de decoratie betrokken

³⁹ Dit kan worden geïllustreerd met een uitspraak van Manus Franken, directeur van de Uitkijk (gesticht in 1929 naar aanleiding van de Parijse avant-garde bioscopen): "*Bezoekers met ware film liefde zouden tevreden moeten zijn met keukenstoelen met spijkers., geen ijs en geen variété*". Knipsel Gemeentearchief Rotterdam.

⁴⁰ Max Tak. *Onder de bomen van het plein*, p.76.

⁴¹ Jesse Goossens, *Tussen droom en werkelijkheid*, p. 43.

kunstenaars.⁴² Toch zal Tuschinski niet geheel ongevoelig zijn geweest voor suggesties door derden wat betreft

Het signaleren van moderne ontwikkelingen binnen zowel de toegepaste kunst, populaire cultuur en de avant-garde binnen de beeldende kunst was binnen het directeurs driemanschap van het Tuschinski theater voornamelijk het gebied van Hermann Ehrlich die door Max Tak, (muzikaal leider van de Tuschinski theaters en waarschijnlijk ghostwriter van Tuschinski's memoires) wordt beschreven als: “*een man met een exquisite smaak voor moderne kunst*”.

⁴³Hermann Ehrlich, die tal van jonge moderne kunstenaars tot zich trok, was een der eerste in Nederland wonende verzamelaars, die onder andere Modigliani's kochten. Dus voor de tijd dat het mode was Modigliani te waarderen”.⁴⁴ Hermann Ehrlich, volgens Tak eigenlijk een “geboren kunstenaar”, was voornamelijk belast met het engageren van de artiesten, die op Tuschinski's toneel het levende intermezzo vormden maar hield zich ook bezig met de selectie van exposerende kunstenaars in *Studio 32*.⁴⁵ Het is aannemelijk dat Ehrlich functioneerde als een trendspotter, zowel in commerciële maar vooral in artistieke zin. Zijn bekendheid met en belangstelling voor avant-garde kunst moet de toch vrij conservatieve Tuschinski zowel de jonge den Besten richting hebben verstrekt aan de ontwikkelingen binnen de thematiek en stilistiek. Deze invloed wordt onderschreven door de dochter van Hermann Ehrlich, mevrouw Fifi Engelman- Ehrlich die haar vader als “verfijnd” omschrijft en de versoering in 1932 van de Tuschinski theaters als gevolg ziet van de veranderde houding ten opzichte van de decoratieschilderkunst. De opkomst van *de nieuwe zakelijkheid* en de opkomst van kunstfilm maar ook de beurskrach zouden volgens haar tot de veranderende positie van den Besten binnen het Tuschinski concern hebben geleid. Zij geeft ook aan dat Ehrlich de artistieke toon aangaf van de galerie Studio 32 die mede werd geleid door den Besten.⁴⁶

⁴² Citaat Tuschinski, herkomst onbekend (waarschijnlijk Tuschinski nieuws). “*Tuschinski liet zijn decorateurs Grand Théâtre ditmaal de vrijheid binnen de verdeling van werkzaamheden. Gidding decoreerde de hal, den Besten de zaal, wandelgangen en toneelboog. Tuschinski: "Het wordt nu een prijskamp tussen twee artiesten, die beiden een grote naam hebben een wedstrijd die de moderne schilderkunst ten goede komt"*. Henk van Gelder. *Abraham Tuschinski*, p.66.

⁴³ Max Tak. *Onder de bomen van het plein*, p.75.

⁴⁴ Idem

⁴⁵ Dit in samenspraak met den Besten, die mede adviseur was. Max Tak spreekt van talloze exposerende kunstenaars en beschrijft Ehrlich's bijdrage als volgt: “Om niet te spreken van de talloze Nederlandse kunstschilders wier werken hij exposeerde in de couloirs van het door brandstichters van mei 1940 vernietigde Grand Theater aan de Pompenburgersingel”. Max Tak. *Onder de bomen van het plein*, p.86.

⁴⁶ Mededeling van mevrouw Fifi Ehrlich: “*Mijn vader heeft in 1932 Studio 32 opgericht. De beurskrach veroorzaakte de sluiting van la Gaîté en er volgde in die tijd een versoering. Tuschinski heeft zich hier niet mee bemoeid. De exposities wisselden elke veertien dagen*”. Jesse Goossens, interview met Fifi Ehrlich, *De geschiedenis van een droom*, p.78.

1.7: De opstelling en positie van den Besten.

Om de stilistische en inhoudelijke keuzes van den Besten te kunnen analyseren is het van belang te weten dat den Besten zich, ondanks de autoritaire opstelling en dwingende karakter van Tuschinski, zich niet wilde binden. Hij is dan ook nooit bij Tuschinski in vaste dienst geweest. Zijn contracten werden op free-lance basis afgesloten. Dit verstrekke hem binnen zijn opdrachten ondanks het vaak dwingende karakter van zijn opdrachtgever een zekere mate van vrijheid. In interviews doet den Besten voorkomen dat zijn vrije werk en het decoratieschilderwerk twee afzonderlijke disciplines binnen zijn kunstenaarschap vormen.

Het moet voor den Besten niet altijd even gemakkelijk zijn geweest zich de dienende taak van het decoratieschilderwerk op zich te nemen. In interviews beschrijft hij de grote decoratiedrang van Tuschinski als bijna obsessief. In een interview met Bert Sweap beschrijft hij dit als volgt: “Als het aan Tuschinski lag had ik zelfs de plinten gedecoreerd”⁴⁷. Tuschinski laat in zijn memoires optekenen dat de decoratie van het theater door hem wordt beschouwd als de “*kleding van een rijk uitgedoste vrouw, een miljonair, die alles wat ze het allermooist vindt van haar meest favoriete ontwerpers bij elkaar heeft aangetrokken*”⁴⁸. Dit citaat geeft de zowel een mate artistieke vrijheid binnen zijn werk in opdracht met name binnen de invulling van het *Gesamtkunstwerk*, anderzijds lijkt deze uitspraak te wijzen op een esthetisch dwingende houding.

“*Het was alles welbewust overdreven en gezwollen*” zegt den Besten dan ook in een interview bij zijn 70 jarige verjaardag.⁴⁹ In ditzelfde interview, bijna vijftig jaar na zijn werk voor het Tuschinski concern lijkt hij aan de esthetische waarde van zijn theaterschilderwerk te twijfelen. Tijdens een beoordeling van beeldende kunst regelingen bekritiseert hij in feite zijn verleden met zijn uitspraak: “*Goedbedoelde regelingen, waardoor obligate versieringen komen op of in allerlei gebouwen, leveren weinig verheugends op. Menigmaal schildert men de boel ‘kort en klein’. Geef het dan liever een goede kleur*”. Natuurlijk heeft in 1964, het jaar van dit interview, het modernisme ook een kunstenaar als den Besten in zijn greep. Zijn vroegere theater schilderwerk beschrijft hij in dit interview als: “een weelderige cocktail van Art Nouveau met latere modernismen, sprookjespraal voor de bioscoopbezoeker die helemaal uit was als hij naar de film ging”. Het begrip “sprookjespraal” lijkt tekenend voor zijn eigen perceptie van het werk in opdracht van Tuschinski. Het lijkt een lichte uiting van frustratie die zich uit in den Bestens omschrijving van de verhouding (sier)kunstenaar en opdrachtgever:

⁴⁷ Interview Bert Sweap, 1971.

⁴⁸ Citaat Tuschinski in: Jesse Goossens, *Tuschinski, droom, legende en werkelijkheid*, p.51.

⁴⁹ 15 februari 1964. Uit interview: *Pieter de Besten 70 jaar*.

“Nog steeds is men geneigd de ezelschilder als kunstenaar te stellen boven de specialist voor decoratief werk. Die zich ervan bewust is dat hij een dienende taak heeft. Dat laatste besef moet bij alle het monumentale werk voorop staan. Punt één zijn wij altijd punt twee”.

1.8: *De culturele achtergrond van den Besten's opdrachtgevers.*

De Pools/ Joodse afkomst van Tuschinski en zijn compagnons Ehrlich en Gerstanowitch is bij de keuzes van de decoraties en de achterliggende intenties niet onbelangrijk geweest. De overdadige en geëxalteerde stijl van de Tuschinski theaters vertonen referenties naar hun moederland en hebben een oriëntaalse inslag.⁵⁰ Deze barok aandoende vormentaal heeft zich waarschijnlijk mede gevormd vanuit de Poolse traditie.

De Poolse barok (laat 16^e tot midden 18^e eeuw) ging samen met het Sarmatisme. Een culturele trend die vooral populair was in adellijke kringen. Men wilde zich onderscheiden door gebruik van de heroïek van een oriëntaalse vormentaal die het erfgoed vormden van de veelvuldige Ottomaanse invasies. De formele kenmerken werden echter gepopulariseerd en hadden een vanuit de ideologie een multi-etnisch karakter. Het Sarmatisme werd gezien als een nationalistische liberaal politieke instelling en bekritiseerde de absolute macht van de monarchie en de houding van de westerse adel. De inslag was pacifistisch. Het oriëntalisme uitte zich niet slechts in de barokke architectuur maar de fascinatie voor de oriënt uitte zich ook in de mode en literatuur. Tuschinski moet een mate van barok binnen zijn culturele geheugen met zich hebben meegedragen, je zou dit als *post memorial* kunnen beschrijven. Bovendien boodt de Sarmatistische inslag binnen de Poolse barok hem een klassenoverschrijdend middel. De vormentaal van adel en elite.

Hoofdstuk 2.

De artistieke context van den Besten.

2.1: *De reikwijdte van zijn artistieke omgeving.*

Pieter den Besten bewoog zich binnen zowel binnen de zakelijke als de persoonlijke sfeer in een zeer diverse artistieke omgeving. Met name de tentoonstellingen van de Rotterdamse en Amsterdamse kunstkring, die aandacht besteedden aan actuele ontwikkelingen binnen de

⁵⁰ Het tapijt in de hal in het Amsterdamse Tuschinski Theater met de afbeelding van de Poolse adelaar is hiervan het meest expliciete voorbeeld.

beeldende kunst, zullen door hem al vanaf zijn academiëtijd zijn bezocht. Hierdoor was hij al vroeg bekend met ontwikkelingen binnen de Nederlandse en Internationale avant garde. Bovendien moet hij via zijn sociaal-artistieke omgeving op de hoogte zijn geweest in de plaatselijke avant garde ontwikkelingen binnen het Rotterdamse kunstcircuit.

Samen met zijn opdrachtgevers Tuschinski en Ehrlich, maakte den Besten reizen naar het buitenland. Hij bezocht diverse theaters, bioscopen en cabarets in Parijs en Duitsland. Bovendien moet hij niet alleen op de hoogte zijn geweest van de destijds moderne ontwikkelingen van de beeldende kunst maar ook binnen de kunstnijverheid en de opkomende massa- en populaire cultuur. Met grote waarschijnlijkheid valt dan ook aan te nemen dat hij in 1925 aanwezig was op de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs

2.2: Positionering binnen het Nederlands kunstklimaat.

Om een indruk te geven van het heersende kunstklimaat in Nederland en vooral het Rotterdamse en Amsterdamse kunstklimaat waarbinnen de Besten zich veelal bewoog, zal ik een korte beschrijving geven van de ontwikkeling binnen de kunst in de periode van de theaterschilderingen van den Besten.

2.2.1: Het Rotterdamse kunstklimaat.

Het Rotterdamse kunstleven vormt de basis van de artistieke ontwikkeling van den Besten. Zijn eerste directe kennismaking met de moderne kunst heeft hoogst waarschijnlijk plaats gevonden binnen de expositie ruimtes van de Rotterdamse Kunstkring. Hoewel de naam van den Besten pas in 1938 in het archief van de Kunstkring wordt genoemd⁵¹ is hij waarschijnlijk al eerder lid geweest van de Rotterdamse Kunstkring. Op de (onvolledige) ledenlijsten die nog in het archief van de kunstkring in het Rotterdamse gemeente archief kunnen worden ingezien valt het jaar van inschrijving echter niet te traceren. In 1916 wordt een bestuursfunctie ingenomen door J.Oldewelt, leermeester van den Besten aan de Rotterdamse academie. De naam van Jaap Gidding (mededecorateur) komt in 1916 voor het eerst voor op de ledenlijst en exposeert in dat jaar op de eerste tentoonstelling van werken van leden.⁵² Gezien het feit dat den Besten in deze periode zowel studeerde aan de academie en

⁵¹ In 1938 wordt zijn naam genoemd in verband met een verkooptentoonstelling ten behoeve kinderen van joodse vluchtelingen. Gemeentearchief Rotterdam, Knipselarchief Rotterdamse Kunstkring.

⁵² Gemeentearchief Rotterdam. *Rotterdamse Kunstkring* nr. 115.

Den Besten is op dat moment nog student aan de Academie voor beeldende kunsten en technische wetenschappen.

opdrachten voor Tuschinski uitvoerde is het aannemelijk dat den Besten de tentoonstellingen van de Kunstkring bezocht en op de hoogte was van de ontwikkelingen binnen de moderne kunst.

De Rotterdamse Kunstkring wordt opgericht in 1893. Bij de oprichting lag de nadruk op de promotie van het Symbolisme. Toch zijn bij de openingstentoonstelling ook schilders van de Haagse school vertegenwoordigd. Tot 1913 volgt zij een opvallend avant-gardistisch beleid. De openingstentoonstelling 19 maart tot 10 april 1893 toonde werken van Jan Toorop, Thorn Prikker, Edzard Koning, H.A van Oosterzee, Derk Wiggers en Simon Moulijn. Hoogtepunten tot 1913 waren een tentoonstelling van Moderne kunst met werk van de impressionisten Monet, Pissarro en Sisley, de Toorop tentoonstelling in datzelfde jaar, de tentoonstelling in 1906 van de fauvist Kees van Dongen en de tentoonstelling van Zwitserse schilderkunst in 1912. De belangrijkste en meest gewaagde en avantgardistische tentoonstelling binnen de kunstkring was in 1913 “Werken van enige Italiaanse Futuristen” met werk van Marinetti. Na 1913 tot 1933 volgt binnen de Kunstkring een periode van consolidatie, men is minder avant-gardistisch, zelfs licht behoudend. Van stromingen als kubisme, expressionisme en surrealisme was volgens het bestuur te weinig gezien binnen het programma. In 1915 exposeerden Alma, Le Fauconnier en Mondriaan. In 1917 wordt het 25 jarige bestaan van de Rotterdamse kunstkring gevierd met een expositie van Rotterdamse kunstenaars. Jaap Gidding was één van de exposanten. De Rotterdamse kunstenaars waren destijds verenigd in drie kunstenaarsgroepen *de Tien*, *de Rotterdammers* en *de Branding*. Toch ontbreekt op deze tentoonstelling deze laatste belangrijke groep kunstenaar namelijk: ‘De Branding’.

In 1919 had de Kring de Nederlandse primeur van aquarellen en kostuums van Léon Bakst. In ditzelfde jaar volgt een expositie “Kunst in de reclame”.

Aan het weinig progressieve beleid van de Kunstkring wordt tegenwicht geboden door een Rotterdamse groep Kunstenaars die zich verenigden onder de naam “De Branding”. Deze groep, opgericht in 1914 had een avant-garde karakter en werd aangevoerd door de antroposoof Johannes Tielens en Laurens van Kuik. “De Branding” richtte zich vooral richtte tegen de “burgerlijke middelmatigheid” van wat in die tijd op tentoonstellingen te zien was. “De Branding” was van grote invloed door hun contacten met de Duitse kunstwereld. Paul Klee, Schwitters, Léger en Pougny hingen op tentoonstellingen van “De Branding” naast elkaar. De Branding heeft zich met een enorm doorzettingsvermogen telkens weer willen manifesteren binnen de Kunstkring en veroorzaakte hevige artistieke discussies en schepte

verwarring in het expositiebeleid. Pas in 1921 Exposeren Bieling en Ladage en Tielens in 1926 zij hebben een niet uit te vlakken invloed op het beleid van de Kunstkring.⁵³

2.2.2: *Het Amsterdamse Kunstklimaat.*

De Moderne Kunstkring in Amsterdam wordt opgericht op 28 november 1910. In de jaren voor de eerste wereldoorlog richt zij zich voornamelijk op het Fauvisme, Futurisme en Duits expressionisme. Zij introduceert het Kubisme in Nederland met tentoonstellingen in 1911 en 1912. Henri de Fauconnier wordt als belangrijkste vertegenwoordiger van deze nieuwe stroming gezien. In 1912 wordt hier het werk van Picasso geïntroduceerd in Nederland.

In ditzelfde jaar werd een expositie gehouden van Japanse kunst uit de collectie Bing. In 1894 worden vier tentoonstellingen gehouden . De exposanten waren Odillon Redon, Josef Israels, Gauguin en Jan Toorop. In de periode 1901 tot 1901 volgen tentoonstellingen van Franse impressionisten,

1901: Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Toorop, van Gogh, Bauer, Karssen, Witsen,

1903: Floris Verster In ditzelfde jaar volgt een Toorop tentoonsteling.

1905: Marissen Mauve, Corot, Courbet en Monticelli.

1906: Kees van Dongen.

2.3: *De persoonlijke artistieke omgeving van den Besten.*

Den Besten behoorde tot een schetsclub waar onder meer ook Dolf Henkes en Jo Spier deel van uitmaakten. Hij onderhield vriendschappelijke relaties met de gemeentearchitect C.van Traa, de fotografen Cas van Oort en Gerrit Burg en de kunstenaars J. Hamakers en Mia Shermouk, de beeldhouwster Adri Blok, de beeldhouwer Cor van Kralingen. De etser Derksen van Angeren en de Rotterdamse kunstjournalist Frans Glavimans waren eveneens goede vrienden van den Besten. Bovendien had hij een goede relatie met Jaap Gidding die samen met den Besten een groot aandeel heeft gehad aan de decoraties van de Tuschinski theaters. Het meest interessant in het kader van dit onderzoek zijn echter zijn contacten met de Kubistisch geëngageerde *Lypschitz*⁵⁴ en de schilder Jan Wiegers.

Interessant is de privé voorkeur van den Besten. Zijn voorliefde ging specifiek uit naar het werk van Picasso en Morandi en de Nederlandse Floris Verster. Zijn dochter Oline Volkers beschrijft zijn verhouding tot de avant-garde: “*Vader had altijd een bijzondere interesse in de*

⁵³ Els Brinkman. *De Branding 1917-1926*, p. 30-45

⁵⁴ Interview met mevrouw Oline Volkers, 2007. In dit interview meldt zij: “ *De bekende beeldhouwer Lypschitz kwam wel eens bij ons thuis*”.

ontwikkeling binnen de kunst en was vooral geïnteresseerd in de avant-garde bewegingen tot omstreeks 1960”.

Hoofdstuk 3:

Werken voor het bioscooptheater van Pieter den Besten en hun relatie tot de avant-garde.

3.1: Inleiding van het werk: de taak van de kunstenaar.

Het werk van den Besten moet altijd worden beschouwd binnen het totaalconcept en kan niet los worden gezien van het *Gesamtkunstwerk* dat Tuschinski voor ogen stond.⁵⁵

⁵⁵ Waarbij den Besten en Jaap Gidding de hoofdrol speelden, verdere medewerkers waren o.a: Chris Bartels, Dirk Jan van der Laan en Willem Kromhout.

Tijdens de symbolistische periode, of Art nouveau, begon de vraag naar het totaalconcept waarbij theater en beeldende kunst samengaan (het Wagneriaanse totaalconcept). Het avant-garde concept vond via het theater zijn ingang tot een breder publiek⁵⁶. Samenwerking tussen musici, schilders, choreografen, dichters, en stage managers nam in de 20^e eeuw een enorme vlucht. Binnen het theater namen destijds de avant-garde schilders⁵⁷ verschillende posities in binneneen collectief artistiek project. Het werk van de schilder binnen het theater vereiste visuele effectiviteit⁵⁸. Dit staat rechtlijnig tegenover de in die tijd zwaar bevochten onafhankelijkheid autonomie en vrijheid van de kunstenaar. De schilder had directe invloed op de belevingswereld van de toeschouwer en had de mogelijkheid de conventionele of traditionele conventies te doorbreken. Tuschinski lijkt het principe van het *Gesamtkunstwerk* te hebben willen overnemen en zich te willen spiegelen aan de “moderne”, voornamelijk formele aspecten van de avant-garde kunst. Het politieke aspect, de drijfveer van de avant-garde, speelt geen rol. Tuschinski appropriëert slechts aspecten die passend lijken bij zijn populair/commerciële doel, het creëren totaalconcept, een geconstrueerde totaal-ervaring voor zijn bioscooptheaters waar veelal onder hetzelfde dak kan worden genoten van variété en cabaret.

Binnen het avant-garde theater had de kunstenaar meer betekenis dan slechts decorateur. Zijn werk kon een psychologisch doel dienen, het ontvluchten van de realiteit door het scheppen van een illusie. Tuschinski maakt gebruik van dit principe en zet den Besten binnen zijn bioscooptheaters in om hier vorm aan te geven. Bovendien biedt het ‘lonken’ naar de avant-garde Tuschinski de kans conventies te doorbreken. Het non-elitaire karakter aspect van de avant-garde principes lijken door Tuschinski eveneens binnen zijn commerciële ideologie van klassenoverschrijding te worden gebruikt. Overdaad en luxe binnen de vormgeving van zijn theaters werd echter eveneens door hem verlangd om dit doel te bereiken. Den Besten als kunstenaar moest, samen met het team mededecorateurs, zijn weg vinden binnen deze, zich in feite tegensprekende aspecten. De opdrachten van den Besten lijken daarbij de band met het naturalisme binnen het totaalconcept te moeten vasthouden.

Tuschinski heeft de ideologie en de uitvoering van het *gesamtkunstwerk* gepopulariseerd en gekoppeld aan zijn persoonlijke perceptie op welke wijze de film moest worden geconsumeerd.

⁵⁶ Kubisme, expressionisme, futurisme en constructivisme, invloed van Kandinsky.

⁵⁷ Balla, Leger, Picasso, De Chirico, Concharova, Grosz, Rodchenco, Depero, Picabia en Schlemmer, p.11. Bonnard, Serusier, Vuillard, Toulouse Lautrec, *Painters in the theatre of the European avant-garde*, p.16

⁵⁸ Ana Cela noemt dit ‘Contaminating influence’. *Painters in the theatre of the European avant-garde*, p.10

3.2: Inleiding tot de inventarisatie en beschrijving.

Zuivere indeling naar stijl is in het geval van den Besten onmogelijk.

De overgang van Art Nouveau naar Art Deco is ook bij den Besten een fluctuerend en instabiel groeiproces dat vooral door de complexiteit van het de opbouw van het begrip “Art Deco” zuivere indeling in overgang in stijl bemoeilijkt. De nadruk op luxe en rijk materiaalgebruik, kenmerkend voor de Art Deco, zou bij den Besten kunnen worden gezien in zijn specifieke oplossingen voor het door de opdrachtgever gewenste gebruik van een decoratieve overdaad binnen de detaillering van zijn figuren en decoratieve wandvullingen. Deze hang naar rijkdom en luxe, een vorm van consumptief gedrag dat Tuschinski door den Besten liet “vertalen”, vormt een logisch vervolg, en een organische groei binnen een doorgaande lijn in de ontwikkeling van de Art Nouveau of Jugendstil naar de Art Deco. Het “moderne” kan voor het grootste gedeelte worden toegeschreven aan de invloed van het machine- industriële tijdperk en in het geval van de Tuschinski theaters, de opkomst van de film. Terwijl de Art Nouveau (1890-1914) de natuur nog als tegenzet gebruikt en daarmee ageert ten opzichte van de zich in voortgaande mate industrialiserende maatschappij, reageert de Art Deco op de wereld in verandering en focust zich op technische vooruitgang is consumptief gericht. Dit uit zich niet alleen binnen de vorm maar ook binnen het materiaalgebruik. Eva Weber stelt dat Art Deco binnen alle decoratieve kunsten misschien wel het meest eclectische karakter heeft.⁵⁹ De *Encyclopedia Britannica* noemt Art Deco een hybride die haar belangrijkste elementen ontleent aan de Art Nouveau, het Bauhaus, het Kubisme en het Ballet Russes.⁶⁰ Dit hybride karakter maakt het complex om een directe stilistische overgang van Art- Nouveau naar Art deco bij den Besten te onderscheiden. Binnen het werk van den Besten ontstaat in de periode 1915 tot 1931 een overgang van symbolisch naar niet symbolisch vormgebruik. De retoriek van het mechanische met haar versimpelde geometrische vormen en symmetrische patronen, kenmerkend voor de Art Deco, sluipt gaandeweg in zijn werk. Ook de invloed van de avant-garde bewegingen binnen zowel Nederlandse als Russisch- Europese context hebben hun sporen in het werk van den Besten nagelaten. Ik heb er voor gekozen deze invloeden, niet afzonderlijk te behandelen maar als het ware organisch binnen het ontstaan en groeiproces van zijn werk op te nemen en te behandelen.

⁵⁹Eva Weber stelt: “Of all the decorative art styles it was perhaps the most eclectic, drawing as it did on a wide variety of historical and contemporary sources”. *Art Deco in America*, 1985, p.37.

⁶⁰Zie onder ‘Art Deco’ in de online versie van de *Encyclopedia Britannica*, www.search.eb.com.

3.3 De chronologie.

Het is niet eenvoudig de chronologie binnen de resterende theaterschilderingen van den Besten te doorgronden. Bovendien valt van veel van zijn ontwerpen niet met zekerheid te zeggen of het daadwerkelijke theaterontwerper betreft of interieurdecoraties met andere commerciële achtergrond of zuiver interieur-decoratieve doelen. Ik ben mij ervan bewust dat hier inschattingsfouten kunnen zijn gemaakt. Wat betreft de indeling binnen de chronologie heb ik mij voornamelijk laten leiden door stilistische opbouw. Deze opbouw is zichtbaar binnen de visuele, gekoppeld aan formele ontwikkelingen binnen de beeldende en toegepaste kunst in de periode 1915-1931.

Deze methode is bruikbaar maar nooit geheel zuiver en misschien af en toe zelfs aanvechtbaar, de diverse stilistische stromingen binnen de kunst en toegepaste kunst hebben zich immers nooit lineair ontwikkeld. Toch zijn er wel degelijk aspecten binnen de ontwerpen aan te wijzen die refereren naar ontwikkelingen op het terrein van de toegepaste kunst, de ontwikkeling en groeiende betekenis van de film en ontwikkelingen van de avant-garde binnen de beeldende kunst. Stilistische indeling wordt om deze reden niet alleen gekoppeld aan formele aspecten maar eveneens geanalyseerd naar aanleiding van de ontwikkeling binnen de thematiek van het werk. Door deze combinatie van stilistiek en thematiek wordt het mogelijk om een voorzichtige chronologie binnen het werk te onderscheiden.

In de stadsarchieven van de gemeente Amsterdam en Rotterdam heb ik enige referenties gevonden binnen beschrijvingen van de theaters die een enkele maal richting hebben kunnen geven bij het lokaliseren en construeren van de context van het werk. Deze plaats en context zijn eveneens gedeeltelijk te achterhalen door vergelijking van deze beschrijvingen met de overgebleven schetsen. Fotomateriaal heeft slechts een klein deel van het raadsel van de historische context kunnen ophelderen. Foto's van Tuschinski's vroege bioscopen dateren vaak van latere perioden dan het jaar van oprichting. Bovendien zijn deze foto's schaars en meestal onscherp. De details zijn moeilijk te onderscheiden.

Het fotomateriaal van het Amsterdamse La Gaîté biedt echter de unieke mogelijkheid schetsen binnen hun historische context te plaatsen en bieden een uniek inzicht in de werkwijze van den Besten. Het gehele proces van ontwerp tot en met de uitvoering kan worden gevolgd. Deze mogelijkheid tot reconstructie biedt zowel inzicht in de ontwerper en kunstenaar Pieter den Besten als op zijn verhouding met Abraham Tuschinski. Zijn omgang en reactie op maatschappelijke, en artistieke invloeden komt hier naar voren.

De theaterschilderingen in het Amsterdamse Tuschinski theater, zowel de schilderijen uit 1921 als die van 1931 fungeren bij deze chronologische indeling als dankbaar en enig tastbaar eikpunt. Deze schilderijen boden mij een referentiekader dat het mogelijk heeft gemaakt zowel het eerdere werk als het latere werk met elkaar te verbinden.

3.4: *Analyse van de oorsprong van het theaterschilderwerk van den Besten.*

Den Besten lijkt zich tot 1921 binnen zijn themakeuze nog te baseren op de literair/artistische stromingen van de 19^e eeuw.

De invloed van het zowel het Nederlandse als het Frans/ Duitse Symbolisme (1875-1910) is terug te vinden binnen zowel de thematiek, de formele opbouw en het kleurgebruik van zijn werk. Vooral het symbolistische werk van Jan Toorop (1858-1928) en Johan Thorn Prikker (1868-1932) lijkt invloed te hebben gehad op de ontwerpen van de Besten. Binnen zijn vrije werk zijn ook tekeningen aanwijsbaar die een Tooropiaanse invloed laten zien (afb.1).



Afb.1. Pieter den Besten. *Kussend paar*.
Potlood op papier, 60x36 cm, 1914 -1918.
Collectie Drents Museum Assen.

Nederlands Symbolisme. De scherpe en stevige bejning van de figuur, het gebruik van de vlakke vorm, het loslaten van het perspectief en het gebruik van het hoekige naast de curven van de lijn maakt samen met de verstilde beweging lijken door den Besten te zijn overgenomen. Met name Toorop's *L'annonciation du Nouveau Mysticisme* uit 1893 (afb.2) en *De zang der tijden uit 1895 Krijt met potlood op karton*, 32 x 38,5 cm, Kröller Müller Museum Apeldoorn (afb.3), vertonen stilistische verwantschap met den Besten's werk, vooral

binnen de statische enigszins hoekige uitwerking van de figuur en lijken bij de theaterontwerpen van den Besten een belangrijke inspiratiebron zijn geweest (afb.4).



Afb. 2. Jan Toorop, *L'annonciation du Nouveau Mysticisme*. 1893, Particuliere collectie



Afb.3. Jan Toorop. *De zang der tijden*, 1893 .
Krijt en potlood op karton, 32x58,5 cm.
Kröller Müller Museum Otterlo.



Afb. 4. Pieter den Besten. Ontwerp voor een wandschildering voor een bioscooptheater.
Potlood en aquarel op papier, 26x20cm. Ca 1920.
Privé bezit.

Het afzetten tegen het historische en de afwijzing van het realisme wijzen op het “moderne” aspect waar den Besten gebruik van maakt. Het werk van Toorop vertoont een mate van abstractie, dit principe wordt door den Besten overgenomen en past vrijwel naadloos binnen de overgang naar een commercieel/ artistieke boodschap die duidelijk en herkenbaar moest zijn, maar aan moest sluiten op het omfloerst erotische, symbolistisch geënte, iconografische programma van Theater Tuschinski.

Het werk van Johan Thorn Prikker (1868-1932), lijkt van invloed te zijn geweest op de speelse dynamiek van de decoratieve invulling van het vlak vanuit de figuur (afb.6,7) Wellicht is het kleurgebruik van den Besten en zijn hang naar de essentie van de vorm eveneens aan het werk van Thorn Prikker te relateren (afb.5).⁶¹



Afb.5. Pieter den Besten. Ontwerp voor een wandschildering, mogelijk Bestemd voor het bioscooptheater. Potlood en aquarel op papier, 27x 22 cm. Rond 1920. Privé collectie.

⁶¹ Thorn Prikker was, zoals hij zelf beweerde, “wars van bloemen, krullen en andere flauwe kul”. *Symbolisme in Nederland*, p. 55.



Afb.6.
Johan Thorn Prikker.
De bruid.
1892-februari 1893,
Olieverf op doek, 147,1 x 88,2cm.
Kröller Müller Museum Otterlo.



Afb.7.
Johan Thorn Prikker.
Madonna in een tulpenveld,
1893.
Olieverf op canvas, 146x 86 cm
Kröller Müller Museum Otterlo.

Den Besten neemt de hoofdlijnen van het symbolisme tot rond 1921 over binnen zijn themakeuze. De groei van de ziel, het spirituele en essentieel symbolische karakter, wordt door hem verlegd naar een eenvoudiger en gepopulariseerde versie. Dit spanningsveld tussen het goede en het kwade gaat bij den Besten over in een formeel kader dat van oorsprong aansloot op de mystiek maar nu binnen een commerciële context vooral wegens de decoratieve functie wordt toegepast.

Zijn hoofdthema blijft de vrouw maar ook zijn gebruik van fabeldieren faunen, centauren en nimfen is als postsymbolistisch te benoemen. De innerlijke en mystieke wereld van de symbolisten wordt door den Besten ingezet en verplaatst naar de (schijn)wereld van het bioscooptheater, het sprookje dat Tuschinski voor ogen stond.

De symbolische oorsprong hield in gepopulariseerde vorm stand maar diende zich ook te afficheren als modern en eigentijds binnen een decoratief kader dat aansloot op het verwachtingspatroon van de bioscoopbezoeker of dit zelfs moest overtreffen.

De theaterschilderingen in het Amsterdamse Tuschinski theater, zowel de schilderingen uit 1921 als die van 1931 fungeren bij deze chronologische indeling als dankbaar en enig tastbaar eikpunt. Deze schilderingen boden mij een referentiekader dat het mogelijk heeft gemaakt zowel het eerdere werk als het latere werk met elkaar te verbinden.

3.5: Analyse van het werk voor de Tuschinski Theaters.

De vroegste voorbeelden van decoratief werk van den Besten bestaat uit twee voorbeelden van oefeningen in het ornamenttekenen uit zijn Rotterdamse academieperiode rond 1914, afb. Deze twee schetsen in potlood en inkt zijn ingekleurd in aquarel (afb. 8, 9) laat een vrij conventionele, op geometrie gebaseerde, invulling van het vlak zien. De zwierige belijning vanuit de cirkel heeft duidelijk kenmerken van de Art Nouveau. De vorm wordt ondersteund door bloemguirlandes.



Afb. 8 Pieter de Besten.
Oefening in het ornamenttekenen 1914 – 1918.
Collectie Drents Museum Assen.



Afb.9. Pieter den Besten.
Oefening in het ornamenttekenen 1914 – 1918.
Collectie Drents Museum Assen.

Bij afbeelding 9 heeft den Besten zich beziggehouden met een ornamentele vulling van een hoekvlak. Waar in afbeelding 8 nog sprake is van een vrij strakke geometrische benadering van het vlak lijkt hij hier te zoeken naar een meer vrije en joyeuze toepassing van de eveneens op de vormtaal van de Jugendstil geïnspireerde ornamentiek

De vroegste ontwerpen van Pieter den Besten voor bioscoop decoraties zijn waarschijnlijk gemaakt rond 1914. Op elf april 1914 neemt Tuschinski de 'Cinema Royal Elite' bioscoop op de Coolsingel 17 te Rotterdam over van Jean Desmet en een verbouwing volgt. Het interieur dat erg chic was werd 'opgevrolijkt'⁶² De dan 20 jarige den Besten werkt voor het eerst als decoratieschilder aan deze opdracht mee. Helaas zijn er uit deze periode geen direct te plaatsen ontwerpsschetsen overgebleven. Het enige ontwerp dat mogelijk refereert naar de aard van deze ontwerpen is het ontwerp voor een paneel met een jonge faun die een bloemenmand op het hoofd draagt.

⁶² Manneke en van der Schoor. *Het grootste van het Grootste*, p.37.

Zowel het florale als de asymmetrische omlijning van het vlak vallen te plaatsen binnen de Art Nouveau, (afb. 10).



Afb.10. Pieter den Besten.
Satyr met bloemenmand, 1914-1918.
Collectie Drents Museum.

Zijn eerste grote opdracht voor bioscoop- theaterdecoraties krijgt den Besten in 1915.

De opdracht bestaat uit het aanbrengen een fries langs het trappenhuis van het Thalia theater.⁶³

Het ontwerp was gebaseerd op het thema “tragedie en comedie”.⁶⁴ Dit thema geeft aan dat

Tuschinski zich bij de decoratie van zijn eerste bioscoop theaters zich nog steeds liet leiden door de klassieke theaterarchitectuur en bijbehorende iconografische programma’s.⁶⁵

Afbeelding 11 laat een vermoedelijke ontwerpschets zien van het thema “tragedie”, door den Besten vertaalt in *Spel van droevenis*. Het klassieke theatermasker, gevat in een rechthoekig

⁶³ Idem. In het interview stelt den Besten dat Tuschinski pas na de eerste wereldoorlog grotere opdrachten aan hem verstrekte, hiermee lijkt hij zijn bijdrage aan de decoratie van Thalia wat te bagatelliseren.

⁶⁴ *Cultuur in voorraad*, 29-08-2001, p.2.

⁶⁵ Dit thema keert overigens in 1921 terug in het interieur van het cabaret la Gaité in het Amsterdamse Tuschinski theater. Op 2 augustus is de opening van het opnieuw gedecoreerde theater. In 1921 volgt een renovatie. Den Besten decoreert nieuwe friezen en maak een ontwerp voor de beschildering van het plafond Jesse Goossens. *Tuschinski, droom legende en werkelijkheid*, p.69.

kader ondersteund de afbeelding binnen dit vlak van (links van het masker) een treurende jonge man en aan de rechterzijde een dode mansfiguur en een rouwende vrouw. De strenge opbouw van het vlak wordt verluchtigd met behulp van de gebogen lijnen van de guirlandes.



Afb.11. Pieter den Besten *Spel van droefenis*, 1918.
Gesigneerd. Potlood en aquarel op papier, 14 x 30 cm. Collectie Drents Museum Assen

Het theatermasker keert terug binnen de ontwerptekeningen voor een serie panelen voor (in alle waarschijnlijkheid) bioscoopdecoraties die mogelijk behoren tot hetzelfde concept voor theaterdecoratie als afb.11.⁶⁶ De thema's tragedie en komedie worden door den Besten toegepast in relatie met de inhoud van de vroege film. Toch is er sprake van een vrij conventionele benadering binnen de formele uitwerking van met name de twee panelen waarin “de tragedie” wordt afgebeeld. Het klassieke kostuum in afb.15 geeft duidelijk referenties naar het klassieke en elitaire aspect dat werd verlangd voor het bioscooptheater. De uitwerking van “de komedie” (afb.13,14) getuigen, in tegenstelling tot de ingetogen statische uitbeelding van “de tragedie” (afb.12,15), van een sterke nadruk op beweging en dynamiek van de figuur.

⁶⁶ Het is niet uitgesloten dat dit ontwerpen zijn uit 1921 wanneer er een renovatie plaatsvindt. In het Tuschinski Theater in Amsterdam wordt het thema van de theatermaskers in 1921 eveneens gebruikt in het cabaret la Gaîté, passend bij de naam, de vrolijkheid, is hier gekozen voor het bijpassende masker en wordt dit gekoppeld aan dans en variëte, terwijl de droevenis wordt geassocieerd met de uit de Comedia del'Arte afkomstige Pierrôt.



Afb.12, 13. Pieter den Besten. Ontwerpschetsen voor bioscooptheaterschilderingen rond de thematiek van het klassieke theater. Rond 1920. Collectie Drents museum Assen.



l de thematiek van het

De zware en geladen thematiek van het klassieke theater zal door den Besten nog worden gebruikt tot 1921⁶⁷. Dat hij zich eveneens bezighield met een ontwikkeling van zijn werkt dat aansloot bij het specifieke karakter van het bioscooptheater en haar verhouding tot de film bewijst de serie van drie lichtvoetige ontwerpschetsen uit het Drents museum (afb.17, 18, 19). Deze schetsen zijn uitgevoerd in potlood, inkt en aquarel. Waarschijnlijk betreft deze serie, gezien de dynamiek binnen de voorstelling en de thematiek, belering, ontplooiing, ontspanning en (het letterlijk aan de hand) meeslepen naar de toekomst een referentie naar een geïdealiseerde perceptie van de film een ontwerpvoorstel voor bioscoopschilderingen. De dynamiek binnen de voorstelling is zowel binnen de houding van de figuren vastgelegd maar valt ook te traceren binnen de vrije indeling van het door de figuren symmetrisch ingedeelde vlak met bloemguirlandes en draperieën. Hierdoor vertonen deze ontwerpschetsen, binnen hun post-symbolistische referentie, nog duidelijk Art- Nouveau kenmerken. Het nog ingetogen kleurgebruik onderstreept dit. Interessant is de decoratieve invulling van de vleugels bij afb. 19 met floraal geïnspireerde motieven. De spelende gevleugelde kinderen (waarbij de vraag rijst of het hier nimfen of putti betreft). vertonen in afb. 17 en 18 een dynamisch vastgelegde verstillde beweging.



Afb.17. Pieter den Besten. Spelende putti of nimfen. Ontwerpschetsen, potlood en aquarel op karton. Datum onbekend (waarschijnlijk 1918-1920). Collectie Drents Museum Assen.

⁶⁷ In het cabaret La Gaîté in het Amsterdamse Tuschinkitheater.



Afb.17, 18, 19 . Pieter den Besten. Spelende putti of nimfen. Ontwerpschetsen, potlood en aquarel op karton.13,5x 23 cm.
Datum onbekend (waarschijnlijk 1918-1920). Collectie Drents Museum Assen.

3.5.1: *De invloed van het Ballets Russes / Léon Bakst.*

De wijze waarop den Besten zich binnen deze ontwerpen bezighield met het vastleggen van beweging en vooral zijn interesse voor de dynamiek en spanning binnen die beweging verklaart de invloed van het werk van Léon Bakst die rond 1919 in zijn werk te traceren valt.

Binnen de vroege ontwerpen voor theater decoraties lijkt de invloed van het Ballets Russes en met name de kostuum en decorontwerpen van Léon Bakst (St Petersburg 10-05-1867- Parijs 20-12-1924) groot.

Het werk van deze Russische kunstenaar dat al vanaf 1910 internationaal wordt geëxposeerd wordt in ditzelfde jaar voor het eerst in Nederland getoond.⁶⁸ In 1919 worden ontwerpen en ontwerpen voor kostuums van Bakst geëxposeerd bij de Rotterdamse Kunstkring. Deze tentoonstelling lijkt vanaf dit jaar van grote invloed te zijn geweest voor de ontwikkeling van het werk van den Besten.

De theaterloopbaan van Bakst (St Petersburg 10-05-1867- Parijs: 20-12-1924) begint rond 1900 wanneer hij de kostuums ontwerpt voor de opera “la Marquis”. In 1906 verlaat Bakst Rusland en gaat samen met de Russische dramaturg en impresario Serge Diaghilev, (1872-1929) naar Parijs waar hij deelneemt aan *De eerste tentoonstelling van Russische kunst* in het kader van de Parijse *Salon d’Automne*. Vanaf 1909 ontwerpt Bakst decors en kostuums voor de balletten van het *Ballets Russes* van Diaghilev die worden uitgevoerd in het Théâtre du Châtelet (overigens ook bekend vanwege cinematografische voorstelling interessante link Tuschinski).⁶⁹ In 1910 verzorgt hij onder meer de decors en kostuums van het fameuze ballet *Shéhérazade*, 1910, “Cléopâtre”, 1910, “L’Après-midi d’un Faune”, 1912 (afb.20, 21), “Le Dieu Bleu”, “Thamar” en “Polovets Dances”. Zijn flamboyante, kleurrijke⁷⁰ en dynamisch⁷¹ opgezette ontwerpen voor kostuums en decors veroorzaakten een sensatie binnen de wereld van de mode, interieurontwerp en decoratie (afb.22, 23). Vooral het ballet, *Shéhérazade* naar het eerste verhaal uit 1001-nacht, dat op 4 juni 1910 in de Parijse Opéra Garnier in première ging, had met haar geconstrueerde oriëntalistische en mystieke uitstraling een enorme impact op een groot publiek (afb.24). De decadentie en erotische aspecten binnen Bakst ontwerpen werden binnen het oriëntaalse kader, dat met haar exotische karakter een vrijbrief vormde voor een mate van decadentie en onverbloemde erotiek, niet alleen gehoor

⁶⁸ Vermelding in bijlage: *Ballet in beeld bij Bakst*.

⁶⁹ www.wikipedia.com/Châtelet.

⁷⁰ Het kleurgebruik van Bakst wordt als richtinggevend beschouwd binnen de ontwikkeling van de Art Deco.

⁷¹ Hillier stelt: Through his Kinetic forms and bold color schemas, he integrated vertical space with the movement on stage”. Hillier, *Art Deco*, p.28

bij de elite maar vond haar weg naar een groter publiek. Via zijn invloed op mode en design bereikte Bakst exotisme de massa en veroorzaakte wat je tegenwoordig een *trend* zou noemen waarbij populair gebruik wordt gemaakt van oorspronkelijk door de avant-garde ontwikkelde vormen. Dat de invloed van Bakst met zijn ontwerpen voor het *Ballet Russes* zich niet alleen doet gelden binnen de toegepaste kunsten maar ook binnen de beeldende kunst blijkt uit een beschrijving van M. Woloshin uit 1912.⁷² De avant-garde vond het (her)gebruik van het oriëntalisme van Bakst sentimenteel, melancholisch en gekunsteld.⁷³



Afb.20. Léon Bakst. *L'après-midi d'un faune*. Kostuumontwerp voor de faun, Vaslav Nijinsky. Theatre du Chatelet Pariis. 1912.



Agrandissement photographique d'après un tirage original B.N., Opéra

Afb.21. Vaslav Nijinsky in het ballet *L'après-midi d'un faune*. Kostuum Léon Bakst. 1912. Foto: AGK images. www.cndp.fr/faune/Images/nijinsky.jpg

⁷² M. Woloshin: *Sein Einfluß zeigt sich überall im Paris, in den Damenkleidern... wie auch in die Gemäldeausstellungen*. M. Woloshin, *Pariser ausstellungen in: Moskowskaja Gazeta*, 28 september 1912. Irina Prushan, *Léon Bakst, Bühnenbild und Kostümentwürfe, buchgrafik, Malerei und Grafik*, p.26.

⁷³ Michel Fokine de choreograaf van *Sheherazade* schrijft in 1910 na de opvoering van het ballet *Carnaval*: “Bakst versterkt die Zuschauer in die Epoche Schumanns, in die Epoche der Deutsche Romantik mit ihrer maniertierten Grazie, mit der übertriebenen Empfindlichkeit de Jahrhunderts der melancholischen Traumereien”. Irina Prushan. *Léon Bakst, Bühnenbild und Kostümentwürfe, buchgrafik, Malerei und Grafik*, p. 28.



Afb. 22
Léon Bakst
Kostuumontwerp voor een nimf in
Narcisse, 1912.



Afb. 23.
Léon Bakst
Kostuumontwerp voor *Narcisse, Beotiennes*.
1912.

Bakst verbintenis met het *Ballets Russes* zal tot 1914 duren, de druk van de opkomende avant-garde, en vooral het kubisme wordt in dit jaar te groot. Hij wordt opgevolgd door Picasso en Jean Cocteau. Bakst waardeerde het Kubisme in de schilderkunst maar vond het ongeschikt voor het theater.⁷⁴ In 1917 vormt het Constructivisme de nieuwe trend in het Russische decorontwerp. Bakst wilde echter zijn eigen artistieke credo niet loslaten.

Wanneer de avant-garde zich binnen het theater al in 1914 richtte op het Kubisme en in 1917 een wending maakt naar het Constructivisme⁷⁵, volgt in 1919 de Rotterdamse Bakst tentoonstelling.

Waar bij Bakst de ronde en vloeiende vormentaal nog domineert neigt den Besten naar een mate van abstrahering en een hoekiger uitwerking van het omliggende kader. De dynamiek, treffend aanwezig bij Bakst en die als Kinetisch wordt omschreven, lijkt den Besten over te willen nemen. De dynamiek van de dans, die het werk van Bakst kenmerkt, en dat de Art

⁷⁴ *Konstruktivismus auf der Bühne lehnte Bakst gänzlich ab. Indessen wahnnte sich Diaghilev, den es zum allen Modischen und Supermodernen hinzog entschieden des neuesten westlichen Kunst zu*". Irina Prushan in: *Léon Bakst, Bühnenbild und Kostümentwürfe, buchgrafik, Malerei und Grafik*, pp.28,29.

⁷⁵ In 1917 is het Constructivisme de nieuwe trend in het Russische decorontwerp

Nouveau in hoge mate heeft beïnvloed en aanvankelijk ook bij den Besten in beperktere en afgezwakte vorm te bespeuren valt, verstilt bij den Besten in de loop der tijd binnen zijn toepassing de formele aspecten voor de Art Deco.

De mate van over-ornamentatie die Bakst toepaste binnen zijn decor en kostuumontwerpen sloot in feite naadloos aan bij de decoratiedrift die Tuschinski kenmerkte en het effect / concept wat hem voor de aankleding van zijn theaters voor ogen stond. Niet onbelangrijk in het kader van den Besten is dat het oriëntaalse binnen diverse balletten gebaseerd werd op Russische volksdansen en het gebruik van Russische legenden en sprookjes. Dit aspect moet de aandacht hebben gehad van Tuschinski die bij het construeren van zijn ontwerpconcepten zich in hoge mate liet leiden door zijn cultureel geheugen. Het gebruik van het oriëntalisme sloot in feite naadloos aan op de Pools- barokke smaak van Tuschinski. Dit aspect wordt door den Besten vooral binnen zijn vroege ontwerpen verwerkt binnen een postsymbolistische themakeuze waarbij de symboliek een rol blijft spelen. Het oriëntalisme van Bakst wordt echter niet verlaten, maar omgezet naar een onderliggende meer pragmatische op Nederlandse, postsymbolistische, leest geschoeide interpretatie van het werk.



Afb. 24. léon Bakst. Ontwerp voor een decor voor het ballet *Sheherazade* van Alexander Benois, 1910.
Afbeelding afkomstig uit: Ballet in beeld bij Bakst

In 1919 maakt den Besten een ontwerp voor een paneel dat waarschijnlijk deel uitmaakte van een groep en mogelijk bestemd was voor het Rotterdamse Cinema Royal (afb.25). In dit werk valt de invloed van Bakst te traceren binnen de snelle en dynamische opzet van de figuren, de

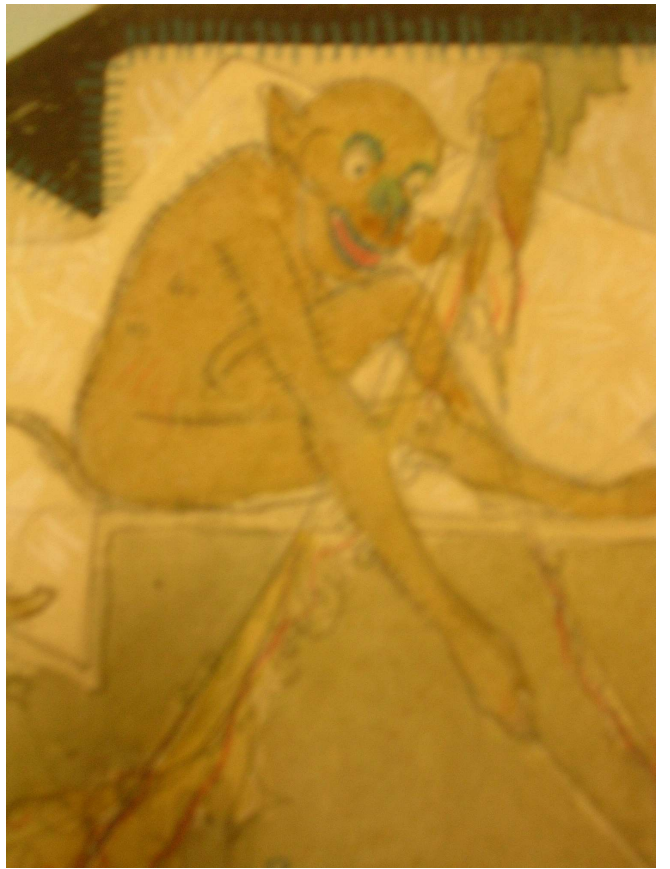
overname van de vlotte tekenstijl en de intentie van den Besten de voorstelling levendigheid, snelheid en dynamiek te verstreken via de werking van de kleding binnen het vlak van zijn figuren.

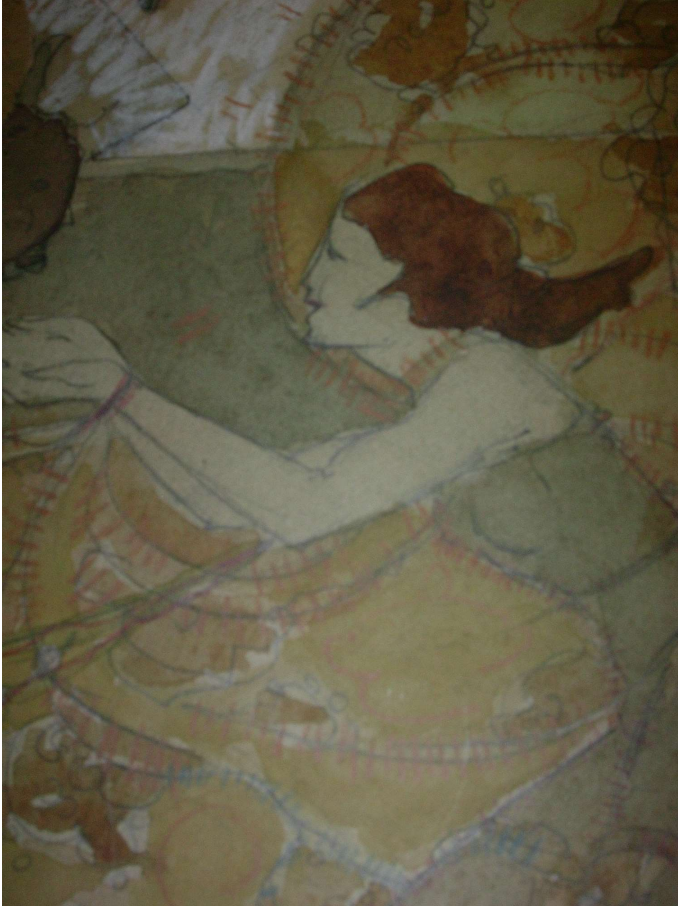


Afb.25. Sater, 1919. Potlood en aquarel op papier, 22 x 37 cm
Collectie Drents Museum Assen

De sater of faun, veelal in de gedaante van Pan met zijn fluit, die ditmaal in relatie tot de film, eveneens voor inspiratie en vernieuwing model kan staan, geeft samen met de centaur die in het vroege werk van den Besten al een belangrijke positie inneemt vormt de leidende modellen voor een als erotisch statement van brute mannelijke erotische kracht, De film als faun, Pan als de verleider.⁷⁶

⁷⁶ Pan, ook bekend als de Romeinse Faunus is omstreden vanwege zijn uiterlijk, dat sterk lijkt op een Sater. Zijn lichaam is dat van een mens. Met soms de poten en de kop van een bok. Soms heeft hij horens en een sik, soms ook een staart. Hierdoor lijkt hij erg op de beeltenis van de Christelijke Satan/Duivel. Pan leeft in de natuur en bespeelt zijn fluit om de daar aanwezigen te vermaken en te verleiden. Hij is de god van geiten, schapen en herders, maar ook van bijenhouders. Van de natuur, weiden, bossen en de menselijke natuur zelf. Eric Moorman en Wilfried Uitterhoeve. *Van Achilles tot Zeus*, p.227.





Afb. 26. Pieter den Besten
Détails *Sater*, 1919.

De Sater, de aap in dit geval gebruikt in de zin van de (mannelijke) seksualiteit en lust en de nimf als symbool van onsterfelijkheid.

Pan wordt gezien als een universele vertegenwoordiging van de mannelijke godheid en mannelijkheid in zijn algemeen, maar ook als een personificatie van de natuur, dat in dit verband kan worden gezien binnen het kader van de Art Nouveau. Hij is ook een god van de muziek en voorspellende gaven en hij schijnt, ondanks zijn uiterlijk, een grote erotische aantrekkingskracht te bezitten. Dit wordt onderstreept door de aapfiguur (afb.26). Hij is dan ook vertegenwoordiger van de lust en het genot en jaagt vooral achter nimfen aan.⁷⁷ In het kader van de film zou het gebruik van de nimf eveneens voor de onsterfelijkheid.

⁷⁷ Vrij naar Eric Moorman en Wilfried Uitterhoeve. *Van Achilles tot Zeus*, p.227.



Afb. 27.
Pieter den Besten. *Ontwerp voor Café De Stoomtram*, van Barneveldstraat Rotterdam, 1919
Potlood en aquarel op papier, 20,5 x 40 cm.
Collectie Drents Museum Assen.

Het thema van Eros, in de vorm van de sater, en de gevleugelde nimf Psyche is eveneens populair. Dit klassieke thema waarin het verleden moet worden losgelaten en de toekomst, het moderne, moet worden omhelsd kan door den Besten worden overgedragen op de moderne aspecten en mogelijkheden van het medium film.

Het is in het kader van dit onderzoek interessant dat het werk van den Besten qua thematiek en achterliggende iconografie vrijwel niet verschilde van dat van werk in opdracht dat hem door andere opdrachtgevers werd verstrekt. Dit blijkt uit zijn ontwerp voor een wandschildering voor de Haagse stoomtram, met satyr, nimf en draakfiguren, uit hetzelfde jaar 1919 (afb.27) als het ontwerp voor de theaterdecoratie (afb.26).

In het Drents museum te Assen bevinden zich drie ontwerpschetsen voor (waarschijnlijk) bioscooptheaters (afb.28, 29). De vrouwfiguren in de panelen verwijzen naar de joyeuze, elegante en gedetailleerde wijze waarop Bakst de ontwerpen van zijn kostuums en zijn ontwerpen voor de Parijse ontwerper Paul Poiret weergeeft (afb 30). De elegantie van de vrouwen wordt onderstreept in de houding en de plaatsing binnen de symmetrie van het vlak. Bij afb.28 wordt de figuur aan beide zijden ondersteund door paradijsvogels.⁷⁸ De tweede figuur (afb.29) wordt begeleid door twee nimfen. De vrouwen zijn gekleed in Biedermeier fantasie kostuums. De detaillering en vulling van het vlak geven een beeld van de ontwikkeling van de decoratie binnen het vlak van zijn figuren. Den Besten experimenteert

⁷⁸ De paradijsvogel kan binnen de context van het bioscooptheater worden gezien als het magische, ongrijpbare en vluchtige karakter van de film.

met de geometrische vulling van het vlak van de figuur. Dit zal in latere jaren verder worden uitgebouwd.

De idee achter deze panelen lijkt binnen de iconografische opzet zich nog te baseren op symbolistische aspecten uit de Art Nouveau. De geometrische vulling van het vlak geeft echter al richting aan een groeiende invloed van de Art Deco. Juist deze combinatie geeft de overgangsfase binnen het werk van den Besten aan.



Afb. 28. Pieter den Besten wandontwerp mogelijk voor bioscooptheater, 1918 – 1930. Potlood en aquarel op papier, 29 x 27 cm. 1919-1920. Collectie Drents museum Assen



Afb.29. Pieter den Besten. Figuratieve invulling voor wandontwerp mogelijk voor bioscooptheater, 1918-1920. Potlood en aquarel op papier.



Afb.30. Léon Bakst. Modeillustratie voor de couturier Paul Poiret. (eveneens met paradijsvogel) 1919.

Afb.31. Pieter den Besten. Wandontwerp mogelijk voor bioscooptheater. 1918 – 1920. Potlood en aquarel op papier,

De derde ontwerpschets voor deze serie wanddecoraties plaatst deze figuur in de vlakvulling van de wand (afb.31). Deze schets geeft een mooi beeld hoe den Besten zijn ontwerpen binnen een strikt geometrische, maar door overlapping van de lijnen, decoratieve, opzet verwerkt. De gekantelde ruitvorm van de decoratieve invulling heeft, samen met de driehoek waarbinnen het figuratieve gedeelte is geplaatst, licht gebogen lijnen wat een zeker spanningsvlak en aandachtspunt binnen het vlak teweeg brengt. Het feit dat er in de rechter onderhoek bij dit ontwerp een aanzet gemaakt is voor een invulling met een rococoachtig patroon geeft aan dat het hier een vroeg ontwerp betreft.

3.5.2: *Het vrouwbeeld binnen het theaterdecoratieschilderwerk van den Besten.*

Vooraf de opvattingen over het vrouwbeeld binnen het Symbolisme, dat grote invloed heeft gehad op de ontwikkeling van de Art- Nouveau, is voelbaar en zichtbaar in het werk van den Besten. Hij werkt tot rond 1921 vanuit het spanningsveld van de tegenstelling dat de Art- Nouveau kenmerkt. Zijn themakeuze en vooral zijn omgang met het vrouwbeeld binnen zijn werk kan hierdoor in deze overgangperiode van Art Nouveau naar Art Deco als (populair) post-symbolistisch worden aangeduid. Den Besten appropriëert principes vanuit het Symbolisme en voorziet, binnen de nieuwe context van het medium film, zijn decoraties van inhoud. Hij gebruikte de symbolistische ‘vormtaal’ in aanvang als een ‘ingang’, een herkenbaar en publiekstoegankelijk ‘materiaal’ maar anticipeert op de veranderende perceptie van het vrouwbeeld binnen de (tijds)ontwikkeling van de film.

De ontwikkeling en ‘het gebruik’ van de vrouw door de Besten binnen de iconografische structuur en opbouw van het decoratieprogramma’s voor Tuschinski’s bioscooptheaters wordt in hoge mate bepaald door de in 1921 nog steeds geldende invloed van de dichtbundel *Les fleurs du mal* van de Franse schrijver/ dichter Charles Baudelaire die van grote invloed is geweest binnen de Symbolistische beweging.⁷⁹

Baudelaire begon in 1843 aan *Les fleurs du mal* (De bloemen van het kwaad).⁸⁰ De eerste uitgave dateert uit 1857 en de laatste waaraan de dichter zelf heeft gewerkt in 1861. Het eerste en belangrijkste gedeelte van de bundel is getiteld *Spleen et Idéal*. Baudelaire is dé dichter van het spleen, de zwaarmoedigheid. De melancholie die destijds werd gerelateerd aan de kwalijke uitwassen van de moderne tijd (lees: 1830), wordt door hem omgezet in een

⁷⁹ Waarbinnen een synthese bestond tussenschilderkunst en literatuur. Naast Baudelaire en Rimbaud die de literaire tak vertegenwoordigden werd de beweging onderschreven door de schilders Alphonse Mucha, Gustave Moreau, Gustav Klimt, Henri de Toulouse Lautrec, en Franz von Stück. Lucy Fischer. *Designing Woman*, p.28.

⁸⁰ Informatie afkomstig uit de vertaling van Baudelaire’s *Les fleurs du mal* door Menno Wichman. *De bloemen van het kwaad*.

absolute, existentiële verveling (*ennui*), die zo zwaar is dat ze verlamrend wordt. Maar Baudelaire is tegelijkertijd de dichter van het ideaal, van het van het streven naar de perfectie, naar de wereld van de vrije idee. Het is eveneens in *Spleen et Idéal* dat Baudelaire de thema's van de kunst en de liefde behandelt. De kunst roept enerzijds aanspraak op de verbeeldingskracht, de geest regeert en geeft zo de kans aan de tijd te ontsnappen, anderzijds wordt de kunst gedomineerd door schoonheid die haar “koud als marmer”, en onbereikbaar maakt. Deze dualiteit tussen het ideaal en het spleen speelt ook binnen de opvatting van de liefde en de perceptie van het vrouwbeeld.

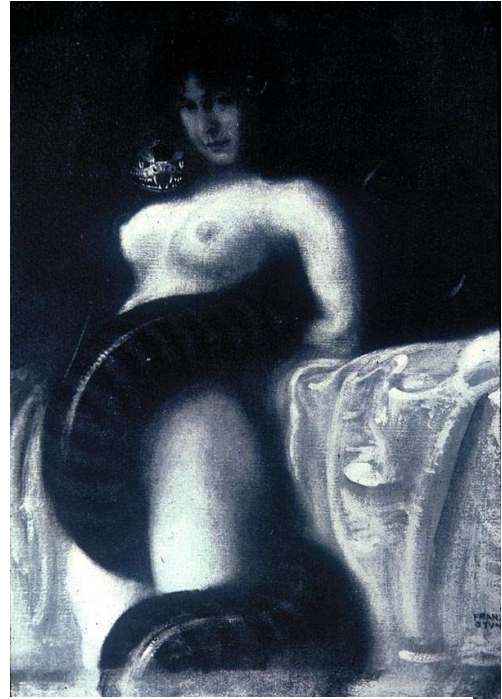
Baudelaire ziet de vrouw als een gevaar met een ongekende seksuele kracht. In die zin kan zij worden beschouwd als een moorddadig wezen. Volgens Baudelaire is de mens altijd slachtoffer van de dualiteit. De tegenstellingen tussen het goede en het slechte, de engel of het beest, de zondaar of de heilige illustreren het conflict en de spanning die ontstaat door het constant balanceren en heen en weer geslingerd worden tussen deze tegenpolen. Dit proces illustreert de constante spanning tussen leven en dood, Eros en Thanatos.

De vrouw wordt binnen dit proces gezien als een direct gevaar, een aanzetster tot zonde, wellust en doodsverlangen. De vrouw als vampier vormt het symbool voor deze principes. Deze vrouwelijke vampier vormt een terugkerend thema binnen het werk van Baudelaire. Haar seksualiteit met haar onontkoombare erotiek en verleidingskunsten worden als gevaarlijk beschouwd. Dit wordt niet alleen gekoppeld aan vampirisme maar ook aan prostitutie (afb.33, 35).⁸¹ De tegenpool van deze dodelijke verleidster vormt de onbereikbare a-seksuele frigide vrouw (afb.32, 34).

⁸¹ “Ik voor mij geloof dat, als mij gevraagd zou worden de liefde voor te stellen, ik haar zou schilderen in de gedaante van een demoon, met blauwe kringen onderhaar ogen van de uitspattingen en de slapeloosheid, die als een spook of galeislaaf rammelende ketens aan haar enkels voortsleept en in haar ene hand een flesje vergif en in haar andere een bloedige dolk houdt” Baudelaire vertaald in : *De bloemen van het kwaad* vert Menno Wigman pp.xv, xx .



Afb.32. *Innocentia*, Franz von Stuck.
1889. Olieverf op canvas 61x 61. Particuliere collectie



Afb.33. *Sensuality*, Franz von Stuck, 1891.
Collectie Abraham Somer, Los Angeles



Afb. 34. Détail *Sin*, Franz von Stuck, 1893
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Afb. 35. *Spring*, Franz von Stuck, 1909
Hessisches Landesmuseum Darnstadt.



Afb. 36. *Scherzo*, Franz von Stück, 1909 . Olieverf op doek 74 x 84,5 cm. Museo Civico Triest.

Walter Benjamin beschrijft dit duale beeld van de vrouw binnen de Art Nouveau treffend: *“Zij is het tegenovergestelde van het klassieke ideaalbeeld, de vrouw als moeder”*. Zij vormt enerzijds een seksueel en onontkoombaar gevaar voor de man maar vertegenwoordigt anderzijds een onbereikbaar en a-sexueel frigide wezen, een maagd en heilige (de vlinder) (afb 36, 37, 38). Benjamin stelt dan ook: *“The deprived woman stays clear of fertility*⁸². Haar seksuele lading wordt niet alleen omgezet in gevaar maar kan ook worden vertaald naar een mate van seksuele onbereikbaarheid, afstandelijkheid en koudheid, de onbereikbare frigide vrouw. Benjamin ziet het schoonheidsideaal als frigide en stelt: *The frigid woman embodies the ideal of beauty in Jugendstil*.⁸³

⁸² Walter Benjamin. *The arcades project*, p.556.

⁸³ Idem, p. 559.

Uit het voorgaande blijkt dat Binnen de Art Nouveau de vrouw zowel wordt geromantiseerd, als gedemoniseerd. Zij blijft binnen de mannelijke optiek een onbereikbaar en onbenaderbaar wezen. Zij vertegenwoordigt ofwel de onbereikbaarheid, de vampier of de hoer.



Afb. 37.
René Lalique, broche in de vorm van een vampiervrouw, rond 1900.
Parijs, Musée des Arts Décoratives.



Afb.38. Gustave Moreau, *La Libellule*, 1884. Aquarel 22,5 x 33,5 cm. Musée Gustave Moreau Parijs.

De fascinatie voor de vrouw die bij de ontwerpen van den Besten in 1921 naar voren komt is inhoudelijk terug te leiden tot de tot deze symbolistische perceptie die is overgenomen vanuit de Art Nouveau en dat in de beginjaren van de Art Deco wordt overgenomen.

3.5.3: De film, de beweging en de relatie met de dans

Naast de invloed van Symbolisten binnen literatuur en beeldende kunst speelde destijds, een nieuw aspect: namelijk dat van de beweging die voortkomt uit ontwikkelingen binnen de moderne dans en de opkomende film.

Dit had grote invloed op het werk van den Beste dat was gerelateerd aan het medium film en de context van het bioscooptheater.

De vrije ontwikkeling van de beweging en expressie binnen de dans en de versterking van de vloeiende lijnen van de beweging werden ontwikkeld door de danseressen Isadora Duncan en met name door Loïe Fuller (1862-1928). Zij gaven met hun dans de aanleiding tot radicale formele veranderingen in de (toegepaste) kunst. Fuller was de muze van de Art Nouveau. Haar sensationele sluierdans met het vloeiende lijnenspel sloot aan bij de opvatting over de vloeiende en continue opvatting van de lijn, en daarmee de beweging binnen de Art-Nouveau. Fuller is de inspiratiebron geweest voor talloze kunstenaars rond 1900. Haar dans vormde het uitgangspunt van culturele discussie en een vrije ontwikkeling van de vorm binnen het kader van de vloeiende expressieve lijn (afb.39, 40).

Persoonlijk beschouwde Fuller haar performance echter pragmatischer. Dit blijkt uit het feit hoe zij de associatie met de vlinder binnen de wervelende vormenexplosie van haar dans omschrijft: “*Mijn kostuum was zo lang dat ik vanzelf alsmaar op de zoom stapte en gedwongen was om het met opgeheven armen omhoog te houden en op het toneel als een gevleugelde geest rond te springen. Plotseling werd er in de zaal geapplaudisseerd en de mensen riepen: ’’ It’s a butterfly, it’s a butterfly’’!*”⁸⁴ Deze associatie met de vlinder ontstond tijdens haar uitvoering in 1891 van haar “*Serpentine Dance*” in het toneelstuk *Quack* te New York. In 1900 oogstte zij een enorm succes op de Wereldtentoonstelling in Parijs. Op deze tentoonstelling wordt de relatie film – Art Nouveau voor het eerst op tot stand gebracht in de *Galerie des machines*.⁸⁵

Tuschinski zal ongetwijfeld kennis hebben genomen van haar danskunst en ook den Besten zou via de associatie met Fuller zijn ontwerpen voor bioscoopschilderingen verder uit hebben gewerkt.

⁸⁴ Vertaald uit Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Parijs, 1908.

⁸⁵ Door Auguste en Louis Jean Lumière. Taschen, Jugendstil, p.9

Op 27 december 1894 vond in een pand aan de Regulierbreestraat te Amsterdam de eerste vertoning van de cinematoscopische voorstelling van Fullers *Serpentine Dance* plaats.⁸⁶ Deze film wordt in 1895 nogmaals getoond op de Wereldtentoonstelling achter het Rijksmuseum. Deze vertoningen moeten een onuitwisbare indruk op het publiek hebben achtergelaten.

De beweging en dynamiek van de film vormen een reactie en komt voort uit de groeiende industrialisatie en opkomst van de technologie. Dit spiegelt zich in de vormtaal. Naast een nog grote invloed van de natuur en het natuurlijke ontstaat er binnen de vormtaal een synthese tussen natuur en technologie. Dit vastleggen van de beweging binnen de film heeft grote invloed op de ontwikkelingen binnen de avant-garde.

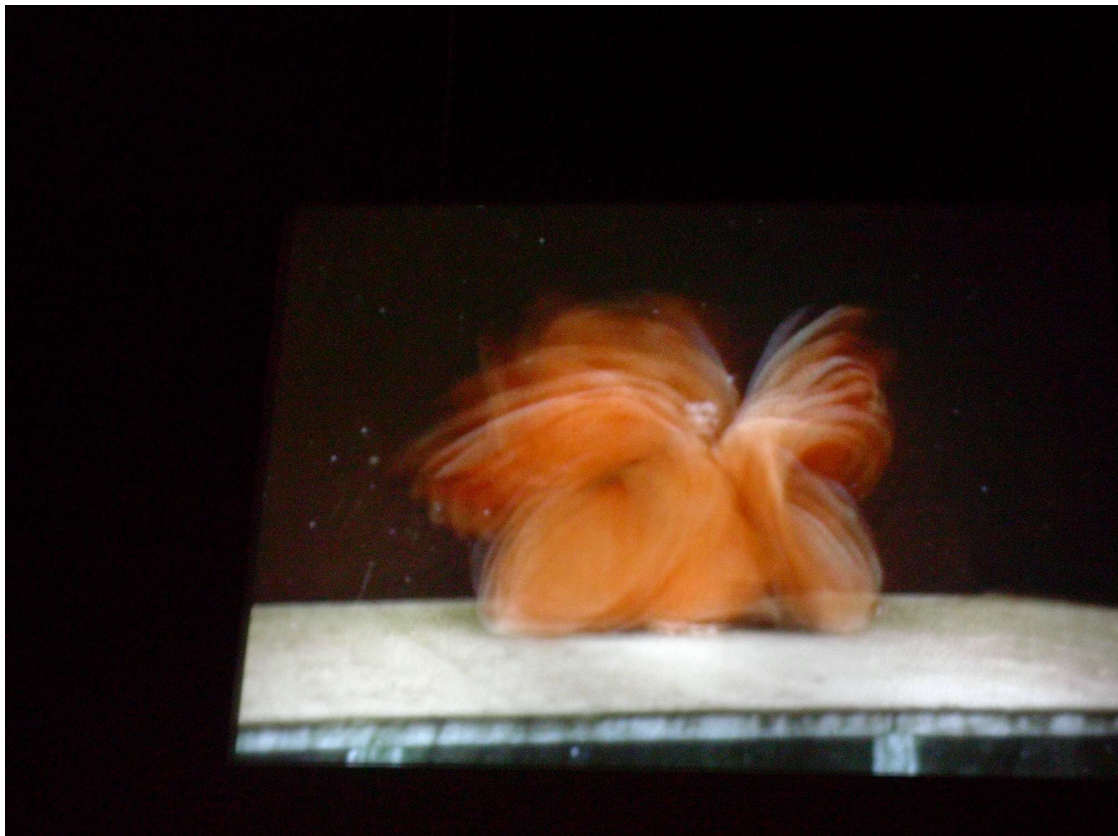
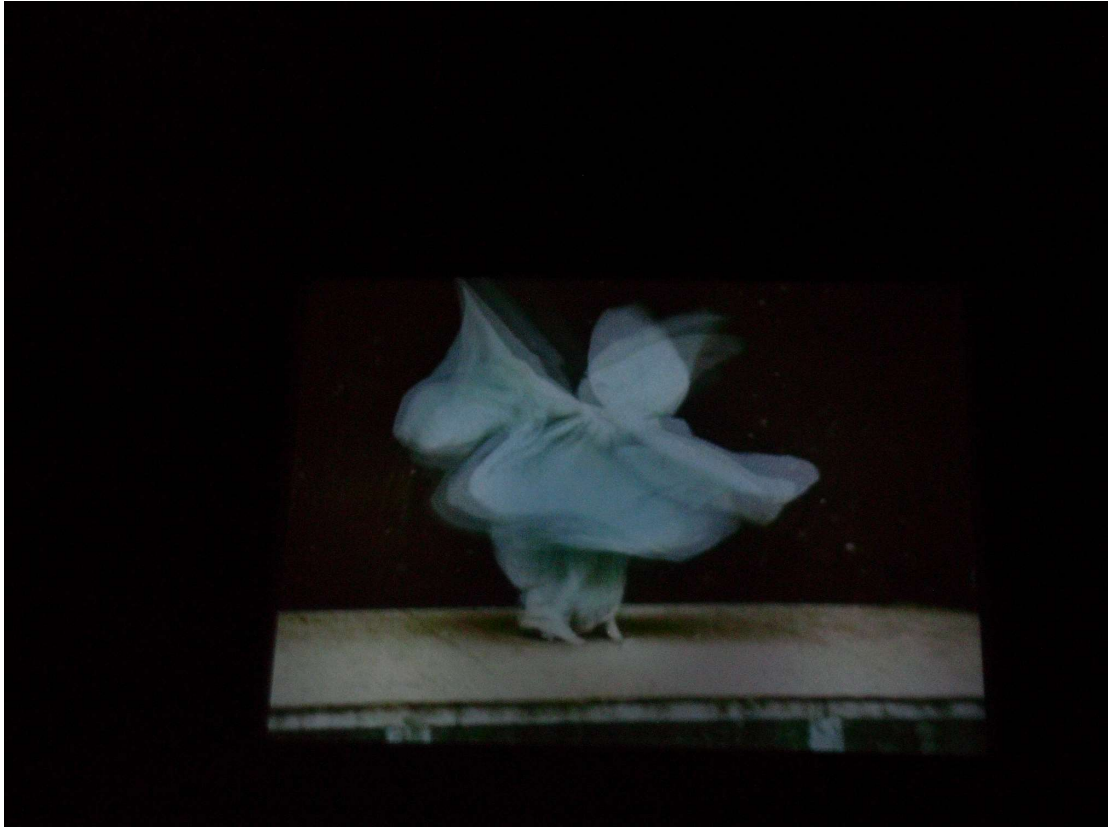
De invloed van Fuller is niet alleen van grote betekenis geweest binnen de ontwikkeling van de beeldende kunst maar werkte ook door in de populaire cultuur. Het is bekend dat de dansgroep van Loïe Fuller heeft opgetreden in Tuschinski's Amsterdamse la Gaîté.⁸⁷ De combinatie, beweging, vorm en technologie in de zin van aanlichting van de dans vanuit een glazen vloer en haar vroege filmopnames die in al in begin 1900 in Amsterdam werden vertoond moeten samen met de associatie met de vlinder in de ogen van den Besten een referentie hebben gehad met de maatschappelijke ontwikkeling, de snelheid van de beelden in de film. De afgebakende vorm van de lijn die steeds verder wordt gestroomlijnd moet naast de verstilte sensualiteit en het toch wel statische karakter van de eerste serie vlindermeisjes het moderne hebben vertegenwoordigd.

Ook binnen de populaire cultuur, de (kermis)revue en het variété nam de vlindervrouw, als antropomorfisme, een erotiserend maar onbereikbaar ideaal, een belangrijke plaats in. In de Parijse Folies Bergère, maar ook in Engeland, waren binnen de revue, danseressen in de gedaante van een vlinder te bewonderen (afb.39). Toch lijkt dit gebruik van de vlinderthematiek binnen het variété geen gebruik te maken van de ontwikkeling binnen de dans maar eerder terug te leiden naar het vrouwbeeld van Baudelaire.

⁸⁶ *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, p.13

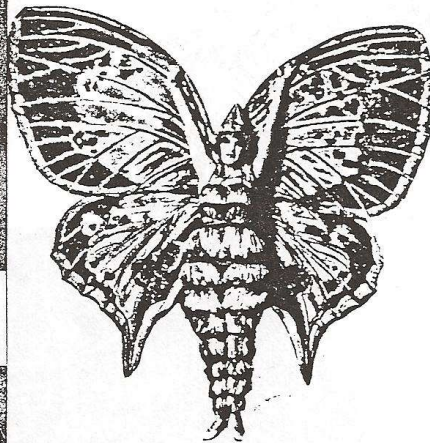
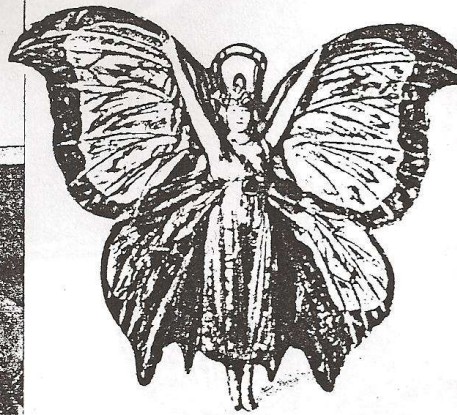
⁸⁷ Datum onbekend.

Vermelding in Jubileumuitgave *Tuschinski Theater*, 1921/1931, 1931, p. 72.



Afb. 39, 40.
Loïe Fuller, Foto's van filmopnamen van haar *Serpentine dance*.
Musée du Cinéma Parijs. Foto Auteur.

LEVENDE VLINDERS



1922

De Engelschen hebben op cabaret-gebied steeds aardige-aandacht-trekkende-vondsten. Een der bekoorlijkste is ongetwijfeld de levende vlinders, die men momenteel in Londen kan aanschouwen. Zij treden op in „Sally”, de nieuwe „musical comedy”, welke in het „Winter Garden Theatre” werd opgevoerd. De „levende vlinder” is Miss Dorothy Dickson.

afb. 72

Folies Bergère 1926-1927

Afb.41.

Revue-danseresen in Londen, 1922 en in de Parijse Folies Bergère, 1926-1927.
Illustratie overgenomen uit de doctoraal scriptie van Marilou Appels, *Het Tuschinskitheater*, 1984.
Filmmuseum Amsterdam.

Niet alleen de fascinatie voor het bewegende beeld maar eveneens de thematiek en formele uitstraling van de vroege film (de uitwerking van het beeld binnen het concept voor decor, kostuum en de visagie) zou den Besten kunnen hebben geïnspireerd bij zijn ontwerpen. Dit blijkt uit het volgende voorbeeld waar het filmbeeld mogelijk als bron voor zijn ontwerp model heeft gestaan.

In 1915 komt de film *Les Vampires* van de Franse regisseur Louis Feuillade uit. Deze film is de eerste jaren na de eerste wereldoorlog is één van de eerste avondvullende speelfilms en een groot kassucces.⁸⁸ De hoofdpersoon in deze thriller, de verleidster “Musidora” gespeeld door de actrice Irma Vep heeft de gestalte van een vampier. Vep kreeg een sterrenstatus door haar rol in deze film, zij werd met deze rol de eerste *vamp* of *femme fatale* in de filmgeschiedenis.⁸⁹

Haar voorkomen, haar strakke zwarte gestileerde lichaam met de vleermuisvleugels, heeft grote verwantschap met de zwarte vampier dames onder de vlindermeisjes in Theater Tuschinski. Het is aannemelijk dat den Besten van deze film op de hoogte was en deze film aansloot op den Besten’s postsymbolistische achtergrond bepaald door de Art Nouveau in combinatie met de invloed van het nieuwe medium film.



Afb.42, 43. Irma Vep als ‘Musidora’ in de film *Les Vampires* van Louis Feuillade, 1915.
Foto: http://films.defrance.com/FDF_Les_Vampires_rev.html

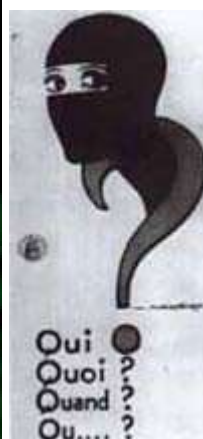
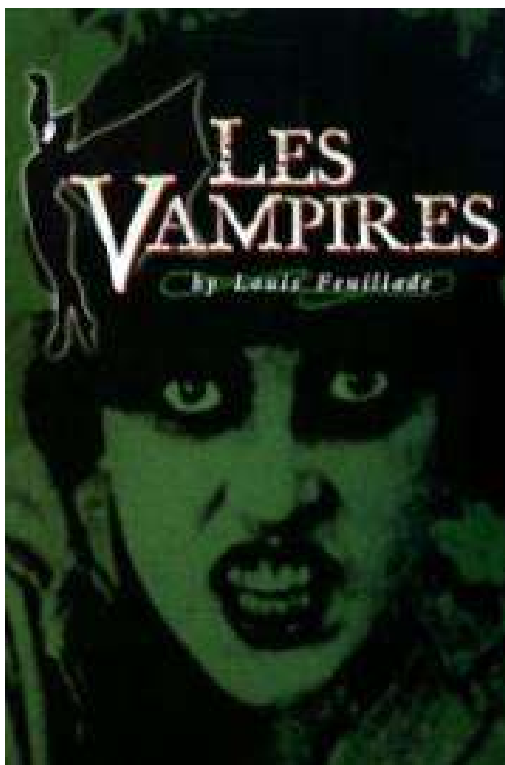
⁸⁸ Of deze film in Tuschinski’s theaters werd vertoond valt niet te achterhalen maar dit lijkt gezien het commerciële succes aannemelijk.

⁸⁹ http://films.defrance.com/FDF_Les_Vampires_rev.html



Afb. 44.

Irma Vep als 'Musidora' in de film *Les Vampires* van Louis Veuillede, 1915.
Foto: [http://films.de.france.com/FDF_Les Vampires_rev.html](http://films.de.france.com/FDF_Les_Vampires_rev.html)



Afb.45, 46. Filmaffiches voor *Les Vampires*. Links recent, Rechts uit 1915 (ontwerper onbekend).

[http://films.de.france.com/FDF_Les Vampires_rev.html](http://films.de.france.com/FDF_Les_Vampires_rev.html)

De immense populariteit van Fuller's dans (en haar populaire associatie met de vlinder) en het vastleggen van haar bewegingen via het medium film heeft samen met de belangstelling voor de mogelijkheden van dit nieuwe medium als initiator geleid tot een nieuwe benadering en formele omgang met het fenomeen beweging door de avant-garde. Maar ook de verpopulariseerde versie van haar dans, binnen het variété en haar grote invloed (via de avant-garde) op de toegepaste kunst, hebben er waarschijnlijk toe geleid dat het thema van het vlindermeisje in het Amsterdamse Tuschinski Theater in 1921 nog binnen de decoratie wordt gebruikt en nog steeds als actueel werd beschouwd. Bovendien sluit de thematiek van de vlinder aan bij de kenmerken van het verschijnsel film. De vlinder, in haar onschuld en lichtvoetigheid en het tijdelijke en repeterende karakter van haar voorkomen (het ontpoppen), verwijst naar een streven naar vernieuwing en lijken bij den Besten te refereren naar de repetitie binnen de film, de reproductie maar eveneens een mate van snelheid en vluchtigheid. Het is dan ook aannemelijk dat hij de van oorsprong symbolische betekenis appropriateerd maar in een voor die tijd "modern" perspectief hergebruikt binnen een nu aan de film gerelateerde iconografische betekenis van zijn werk.

In het depot van het Drents Museum te Assen bevindt zich een ontwerpschets in inkt op papier van den Besten voor een variant op het thema "vlindervrouw" (afb.47). Het is niet duidelijk of dit een ontwerp betreft voor het Amsterdamse Tuschinski Theater maar dit lijkt aannemelijk. Deze schets, waarin de figuur op lijkt te gaan in de vleugels, illustreert hoe den Besten experimenteert met de decoratieve invulling van het vlak. Duidelijk blijkt dat de houding van de vrouwfiguur de aanleiding vormt tot verdere invulling van de compositie. De sterke invulling van het uitgevoerde werk in de tweede serie vlindervrouwen moet hier nog worden ontwikkeld.



Afb.47. Pieter den Besten. *Ontwerp voor een vlindervrouw*.

Inkt en aquarel op papier, 15x11cm. Collectie Drents Museum.

Den Besten schildert op de omloop op de begane grond van theater Tuschinski twee series panelen binnen dit thema. Boven de ingang van de Moorse kamer wordt dit thema in de wandschildering verder uitgewerkt. Het post-symbolistische thema van het vlindermeisje, of vlindervrouw⁹⁰ wordt door den Besten overgenomen maar eveneens ingezet om een iconografisch programma te construeren waarin hij de postsymbolistische waarden vertaalt naar “het moderne”. Hierbij ligt de nadruk op dynamiek en wedergeboorte, thema's die directe verbintenis hebben met het thema film. Het gebruik van zijn thematiek kan in deze zin worden verklaard door haar relatie zowel met beweging, dynamiek en moderniteit, een directe relatie met de film waarbij den Besten gebruik maakt van de verborgen erotiek.

De eerste serie vlindermeisjes bestaat uit zes panelen (waarvan twee gesigneerd: Pieter den Besten 1921). Op deze panelen zijn vier sterk gestileerde staande gevleugelde vrouwenfiguren binnen een strak gelijnd kader binnen de decoratie zeer divers uitgewerkt. De vrouwenfiguren zijn frontaal weergegeven en statisch van karakter. De dynamiek binnen de decoratie ligt in het gebruik en uitwerking van de ornamentiek binnen de door de lambrisering en omlijning

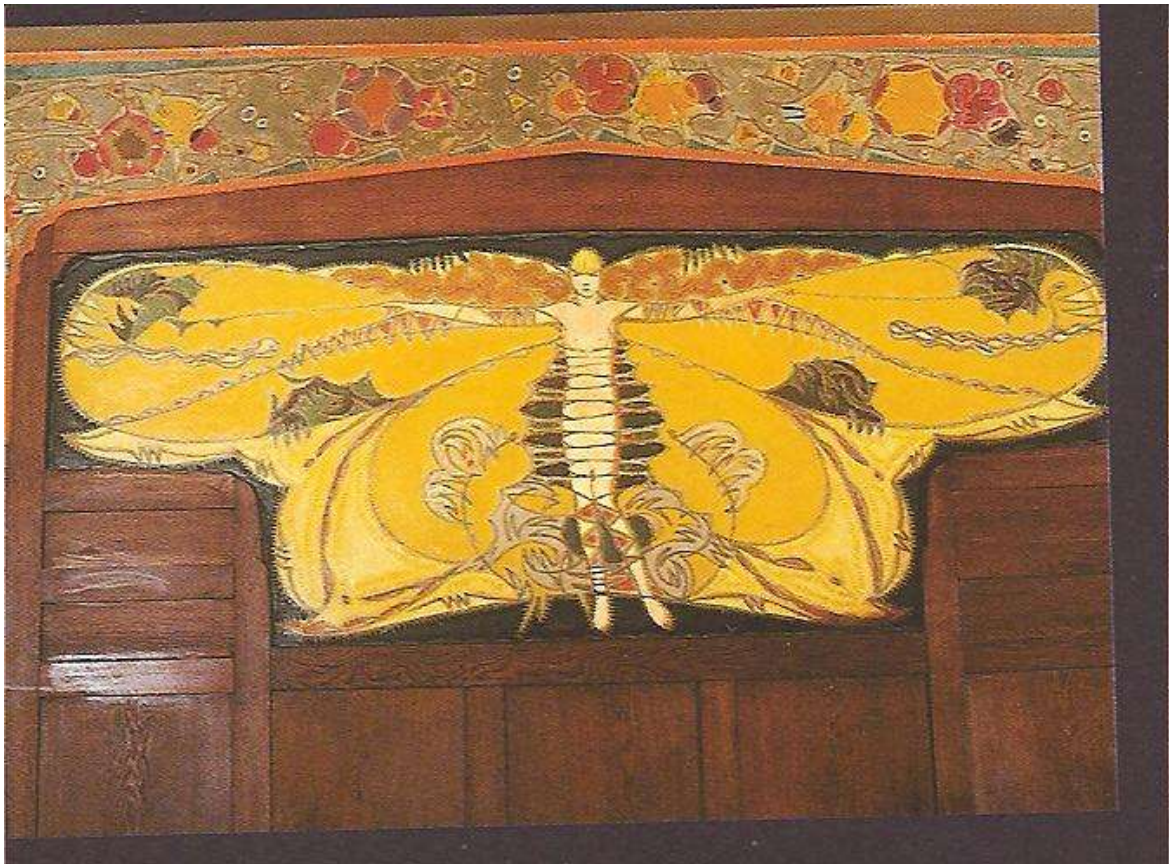
⁹⁰ De vlindervrouwen in Theater Tuschinski te Amsterdam worden veelal beschreven als ‘vlindermeisjes’. Deze benaming is gegroeid tot een begrip, vandaar mijn overname.

bepaalde vorm. Het a-seksuele en statische karakter van de vrouwenfiguren vormt een spanningsveld met de uitbundige en diverse uitwerking van de decoratieve invulling van de vleugels (afb.48, 49). Deze dynamiek van de decoratieve invulling van de vleugels lijkt een inkijk te geven in de verborgen erotiek van het thema. In deze serie is de overgang van de Art-Nouveau naar Art Deco zowel in formele zin, de overgang van de vrije lijn naar een zekere stroomlijning en de abstrahering van de vorm en het een expressiever kleurgebruik. Het duale aspect binnen het Baudelairiaanse perceptie van de vrouw wordt door den Besten overgenomen en gebruikt. Zowel het onbereikbare, het onschuldige aspect (afb.49, 50) als de opvatting van de vrouw als ‘vampier’ (afb.51, 52, 53, 54) zijn in deze serie verwerkt.⁹¹

Het eerste paneel (afb.49) vertoont een naakte vrouwfiguur. Haar armen zijn gespreid en zijn geïntegreerd in de vloeiende vorm van de vleugels. Haar lichaam wordt doorsneden door lijnen. De tweede figuur (afb.50) heeft een decoratie over haar huidkleurige lichaam die de illusie van een korset geeft. Zij draagt een rode sleep. De invulling van de vleugels is simpel. Haar handen lijken de okergele vleugels vast te houden, de vleugels lijken het attribuut van een revuedanseress. De hoofdtooi met veren lijkt dit te onderschrijven. De derde figuur (afb.51) is oranje-bruin van kleur. Zij heft haar armen en lijkt via de figuratie ingeregend in haar korset. Zij heeft zachtgele heeft gekante vleugels die de associatie van een vleermuis oproepen. Ze draagt een hoofddeksel met opstaande punten, dat een associatie opwekt van duivelhoorns, achter haar lichaam is een gele ovaal te zien die zowel de associatie met de vlinderfiguur (pop) als van een sluier geeft. Afbeelding 52 laat een sterk gestileerde zwarte figuur zien die haar vleugels als het ware ‘draagt’. Haar hoofdtooi lijkt een afgeleide uit de revue. In afbeelding 53 is ondanks het statische karakter vooral bij de zwarte figuur nog duidelijk invloed te zien van het vloeiende lijnenspel van de Jugendstil. De zwarte figuur, met de boven haar lichaam geheven en gevouwen handen wordt omsloten door haar vleugels. Het thema vuur lijkt in deze figuur te worden verweven met de vrouw als vampier. Haar kapsel bestaat uit vlammen, zij heeft een staart te hebben van vogelveren en de organische invulling van haar vleugels is zeer expressief. De hand van den Besten is te zien binnen de decoratieve invulling en de arcering van de vorm.

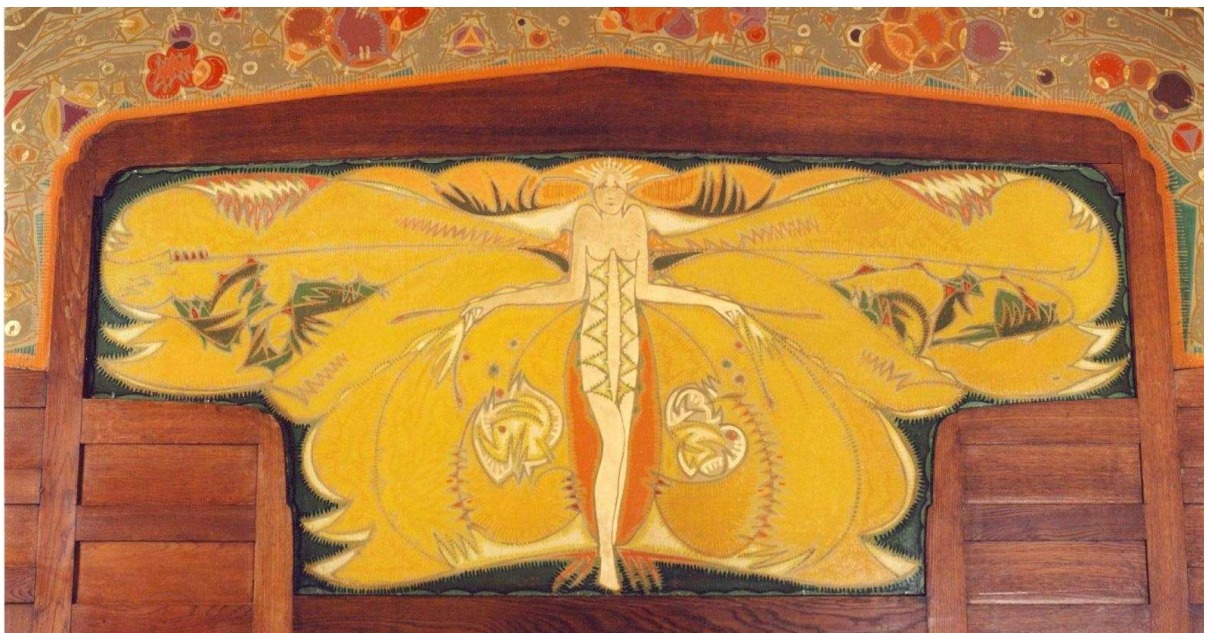
De zesde figuur (afb.54) is okergeel van kleur. Zij draagt een kap met veren. Haar armen en benen zijn gespreid, haar romp is omgeven door een zwarte cirkel die wordt beëindigd met gouden punten. Zij spreidt haar armen, zij wordt doorsneden door golvende lijnen die de bovenste contouren van haar armen volgen, de wedergeboorte, de link naar het heden.

⁹¹ De schilderijen van de vlindermeisjes vertonen naast de Baudelairiaanse aspecten en de relatie met de dynamiek van de Serpentine dance van Loïe Fuller eveneens interessante associatie met revuedanseressen.



Afb. 49.
Pieter den Besten. *Vlindermeisje*, 1921. Olieverf op doek, 180x 60 cm. Gesigneerd: Pieter den Besten 1921.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam. Foto: Ernest Annyas Amsterdam.

Afb. 50.
Pieter den Besten. *Vlindermeisje*, 1921. Olieverf op doek, 180x 60 cm. Gesigneerd: Pieter den Besten 1921.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam. Foto: Ernest Annyas Amsterdam.



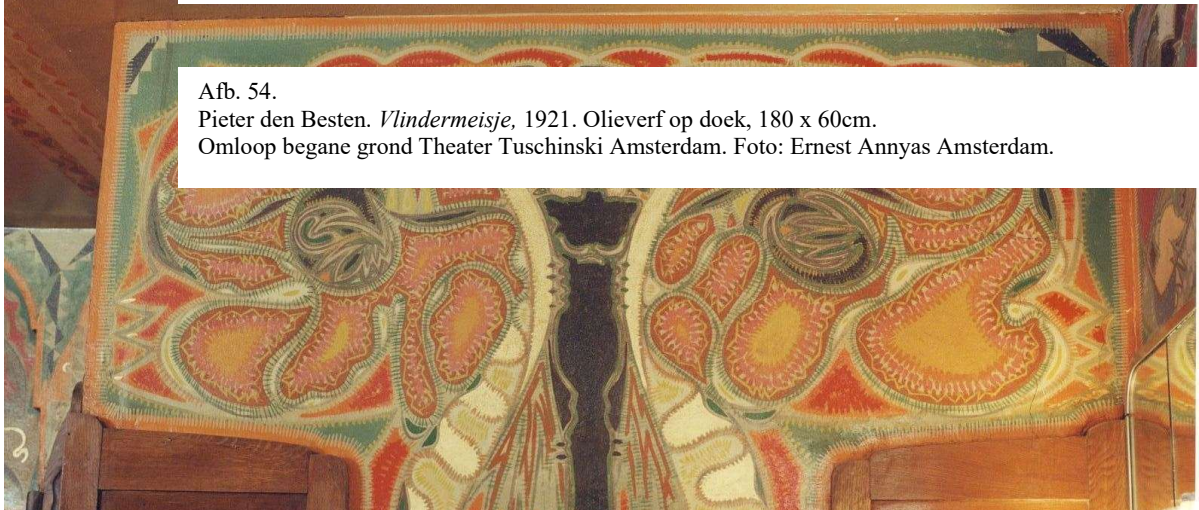
Afb. 52.

Pieter den Besten. *Vlindermeisje* (vampiervrouw), 1921. Olieverf op stuc, 180 x 60 cm.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam. Foto: Ernest Annyas Amsterdam.



Afb.53.

Pieter den Besten. *Vlindermeisje* (vampiervrouw), 1921. Olieverf op stuc, 180 x 60 cm.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam. Foto: Ernest Annyas Amsterdam.



Afb. 54.

Pieter den Besten. *Vlindermeisje*, 1921. Olieverf op doek, 180 x 60cm.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam. Foto: Ernest Annyas Amsterdam.



Figuur 3 en vier hebben vooral binnen de stroomlijning en invulling van het vlak duidelijke Art Deco kenmerken. Den Besten lijkt te spelen met het thema van de gevleugelde vrouw haar narratieve ontwikkeling en betekenis in het verleden en het heden. De vrouw als feniks, vampier en in dit geval als (onschuldige?) verleidster.

De tweede serie vlindermeisjes bevindt zich in de linker gang van de omloop op de begane grond. De panelen zijn op doek geschilderd (afb.56, 57, 58, 60). De panelen laten vier gevleugelde figuren zien, uitgevoerd in nuances van groen en geel. De gevangen en verstilde beweging speelt de rode draad binnen de composities die vrijer zijn dan de eerste serie die waarschijnlijk een vroeger ontwerp van den Besten is (rond 1918).

Hoewel deze schilderijen eveneens in 1921 zijn aangebracht verschillen zij opvallend van de serie van de eerder beschreven serie van vijf. De gevleugelde vrouwen zijn *en profil* weergegeven. De nadruk ligt bij deze panelen op de dynamiek. Den Besten “vangt” als het ware de beweging. Het kleurgebruik bij deze serie is meer expressionistisch. De vulling van het vlak ondersteunt de vorm van de afbeelding. De decoratieve invulling van de vleugels is geïntegreerd in de dynamische vlakvulling van de panelen. Hoewel gelijktijdig aangebracht lijkt het dat deze panelen van latere datum zijn gezien de stroomlijning van de figuren.



Afb. 55.
Pieter den Besten. *Vlindermeisje*, 1921. Olieverf op doek, 180x 60 cm.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam. Foto: Ernest Annyas Amsterdam.



Afb.56, 57.
Pieter den Besten. *Vlindermeisjes*, 1921. Olieverf op doek, 100x100 cm.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam. Foto: Ernest Annayas Amsterdam.



De invloed van de Art Deco, die zichtbaar is binnen de stroomlijning van de figuren en een verregaande abstrahering van de vorm, speelt bij deze panelen een duidelijke rol. De nog steeds aan de Art-Nouveau gerelateerde thematiek vormt het uitgangspunt voor de invulling van het ontwerp maar lijkt inhoudelijke iconografische kracht en daarmee haar symboliek (koppeling naar het symbolisme) verloren te hebben en gaat op in vorm en kleurgebruik. De decoratieve functie neemt de hoofdrol over. Het dualistische aspect wordt hier vertaald binnen het kleurgebruik. Twee van de panelen tonen groene, (demonische) vrouwfiguren, bij de twee andere wordt de onschuld vertaald binnen het zalmroze. Deze serie panelen zijn waarschijnlijk geïnspireerd op het ontwerp van het theaterkostuum voor *Sadko le Monstre* van Leon Bakst uit 1917 (afb.59).

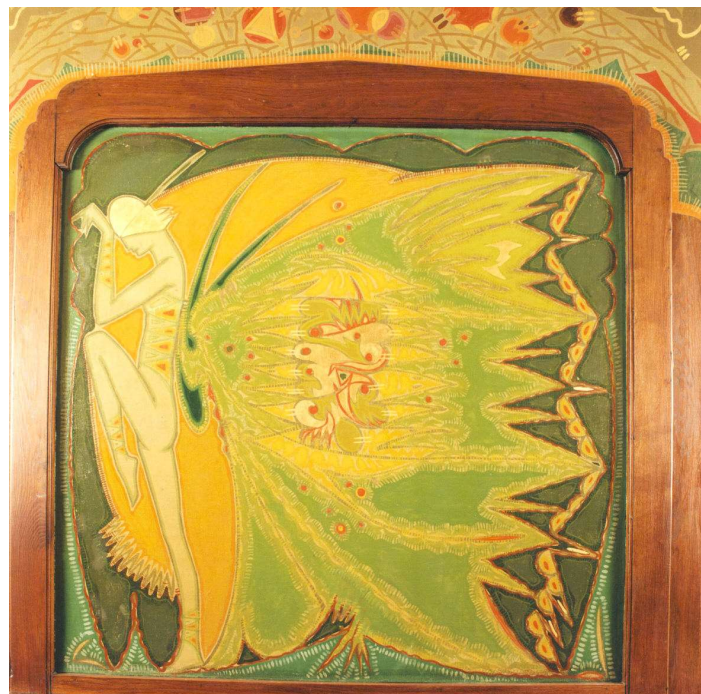
Zowel het kleurgebruik als de verdeling van het vlak en de toepassing van decoratieve ornamentiek binnen een verdeling in kleurvlakken is terug te vinden in deze serie panelen van den Besten.



Afb.58.
Pieter den Besten. *Vlindermeisje*, 1921. Olieverf op doek, 100x100 cm.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam.
Foto: Ernest Annyas Amsterdam.



Afb.59.
Léon Bakst.
Ontwerp voor *Sadko le Monstre*,
1911.



Afb.60.
Pieter den Besten. *Vlindermeisje*, 1921. Olieverf op doek, 100x100 cm.
Omloop begane grond Theater Tuschinski Amsterdam.
Foto: Ernest Annyas Amsterdam.

3.5.4: *De invloed van het Duits expressionisme.*

Het expressionistische kleurgebruik binnen deze panelen lijkt, naast de invloed van het kleurgebruik van Bakst bij zijn ontwerpen voor het *Ballet Russes* een link te vertonen met de expressionistische belangstelling van de schilder Jan Wieggers (1893-1959), een persoonlijke vriend van den Besten zowel als van Abraham Tuschinski.

Jan Wieggers, die evenals den Besten zijn carrière startte als decoratieschilder, werd al op 13 jarige leeftijd ingeschreven als leerling van de driejarige aanvangscursus van de Groningse academie Minerva. In 1910 ging hij, na aanvankelijk beeldhouwlessen te hebben gevolgd, wegens fysieke klachten over op de schilderen binnen de afdeling vlakversiering. De volgende drie jaar ging Wieggers op “Wanderschaft” in Duitsland. Hij werkte in deze periode enige tijd aan de academie van Düsseldorf. In 1919 bezocht hij de grote *Sonderbund* tentoonstelling waar naast ruim honderd werken van van Gogh ook werk van onder meer Munch, Kokoschka, Picasso, Kirchner, Schmidt Rothluff, Klee en Marc werden tentoongesteld. Wieggers werkte in Frankfurt, München en diverse andere Zuid Duitse steden in Zwitserland en Noord Italië. Na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog kwam hij vanuit Brussel in Nederland terug. Hij vestigt zich in Groningen

In 1915 haalde hij zijn diploma decoratieve schilderkunst aan de academie Minera. Het jaar hierop komt hij terug als leerling aan de Modelklasse en volgt een cursus voor de Middelbare Teekenakte en een buitengewone cursus anatomie.⁹² Tijdens zijn militaire diensttijd, waarschijnlijk rond de periode 1916-1917 volgt hij lessen aan de Rotterdamse academie. Hier krijgt hij les van Allan en A.H.R. van Maasdijk in deze periode volgt hij beeldhouwlessen aan de Haagse Academie. Wieggers bezoekt de Rotterdamse Academie tegelijkertijd als den Besten. Het is aannemelijk dat de lessen van beider leermeester A.H.R. van Maasdijk gezamenlijk zijn gevolgd en de vriendschap vanaf deze periode dateert.

In 1918 richt Wieggers met een aantal plaatselijke kunstschilders de kunstenaarsgroep “De Ploeg” op en werkte tevens als beeldhouwer en meubeldecorateur.

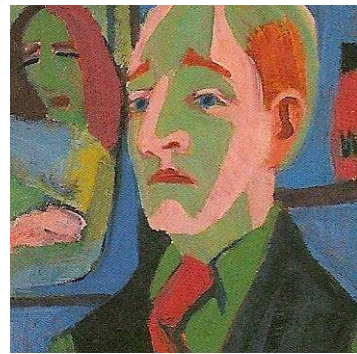
Gezondheidsproblemen dwongen Jan Wieggers in 1920 om naar Davos in Zwitserland te vertrekken. In Zwitserland ontmoette hij de Duitse expressionist Ernst Ludwig Kirchner. (1880-1938) De twee kunstenaars leken elkaar te inspireren binnen de ontwikkeling van hun expressionisme. Dat Wieggers door Kirchner als kunstenaar en niet als leerling werd beschouwd blijkt uit een ingezonden stuk in de *Davoser Zeitung* in oktober 1920 waarin Kirchner schrijft: “*Kunstschilder Kirchner deelt me dat de kunstschilder Jan Wieggers, wiens naam in de Nederlandse kunstwereld reeds een goede klank heeft, niet zijn leerling maar zijn*

⁹² Informatie Jan Wieggers overgenomen uit: De Ploeg 1918-1941, pp.155, 156.

vriend is. Zowel hij als ik hebben in ons werk als in de kunstmode van het zogenaamde “*Expressionisme*” niets gemeen”.⁹³ De invloed van Kirchner op Wiegiers werd snel zichtbaar in zijn werk (afb. 61, 62). In 1921 was Jan Wiegiers terug in Groningen. Zijn schilderijen met felle kleuren en sobere vormen kregen veel navolging binnen de kunstgroep De Ploeg. In 1934 vestigde Jan Wiegiers zich in Amsterdam, waar hij een van de oprichters werd van het moderne kunsttijdschrift *Kroniek van Kunst en Cultuur*. Jan Wiegiers overleed in 1959 in Amsterdam.



Afb.61. Jan Wiegiers. *Portret van Kirchner in atelier*, 1925. wasverf op linnen 69x89. Collectie Groninger Museum.



Afb. 62. E.L Kirchner. *Portret van Jan Wiegiers*, 1924. Wasverf op linnen, 50x50 cm. Collectie Stedelijk museum Amsterdam.

Jan Wiegiers, was een persoonlijke vriend van zowel Tuschinski als den Besten. Dat Tuschinski erg *close* met hem was blijkt wel uit het feit dat Tuschinski in 1938 zijn verblijf in het sanatorium in Lugano betaalde.⁹⁴ Het is aannemelijk dat Wiegiers den Besten en zijn opdrachtgevers Tuschinski en Ehrlich op de hoogte hield van de nieuwste ontwikkelingen binnen de avant-garde. Zijn persoonlijke contact met Kirchner en de vooral Duits expressionistische tak binnen de avant-garde heeft vooral in het binnen het verloop van de tijd groeiende expressionistische karakter van het kleurgebruik⁹⁵ en in geringere mate in de belijning van het vlak zijn weerslag op het werk van den Besten.

⁹³ De Ploeg 1918-1941. pp.157, 158

⁹⁴ Henk Berg, Abraham Tuschinski, p.151.

⁹⁵ Dit kan onder meer worden geïllustreerd met afb.63, Kirchners *Liegender Akt* dat met haar expressieve en non naturalistische kleurgebruik verwantschap vertoont met, met name, de tweede serie vlindermeisjes van den Besten, afb.56, 57, 58 en 60.



Afb.63. Ernst Ludwig Kirchner, *Liegender Akt*, 1909.
Collectie Museum of fine Arts Boston.

Bovendien vormde Wiegiers internationale oriëntatie een signalerende functie voor zowel den Besten als Tuschinski. Het is dan ook niet ondenkbaar dat in de figuur van Wiegiers de initiator voor de modernistische tendens kan worden gezocht en stilistische keuzes richting via zijn opdrachtgevers maar ook binnen de aard van hun gemeenschappelijk kunstenaarschap, waarin de decoratieve en beeldende kunst samenvloeiden, zijn geventileerd.⁹⁶

Op een foto uit 1932 (afb.64) staat Pieter den Besten en Alex de Haas (de vermoedelijke ghostwriter van Tuschinski) gezamenlijk afgebeeld met de Ploegleden George Martens, Coosje van Haarsolte, Jan Wiegiers en Jan Altink, geportretteerd op de Jubileumtentoonstelling van De Ploeg in de rijwielfabriek van Fongers. Deze foto geeft aan dat den Besten een gevestigde positie innam binnen het kunstcircuit van zijn tijd of zich in elk geval als zodanig profileerde. De exposanten op deze tentoonstelling lijken kenmerkend te zijn en een interessant overzicht te geven van de geldend tendensen van de avant-garde waar den Besten tijdens zijn loopbaan als decorateur voor Tuschinski mee geconfronteerd moet zijn geweest.⁹⁷

⁹⁶ Ter illustratie: in 1922 voert Wiegiers een omvangrijke decoratieopdracht uit voor de vergaderzaal Scala te Groningen. Hij decoreerde de wanden, plafond en plafond. Eerder decoreerde hij, eveneens in Groningen, samen met George Martens "Trianon". *De Ploeg 1918-1941*, p.162.

⁹⁷ Er werden werken geëxposeerd van Barlach, Beckmann, Baumeister, Campendonck, Corinth, Dix, van Dongen, Groz, Henckel, Hofer, Jansen, Klee, Kollwitsch, Kokoschka, Kandinsky, Kolbe, Macke, Marck, Mueller, Munch, Nauen, Pankok, Pechstein, Purmann, Rolphs, en Schmidt-Rothluff. Voornamelijk Dadaïsten. *De Ploeg 1918-1941*, p.58.

Den Besten heeft lange tijd een artistiek- vriendschappelijke band met Wiegers onderhouden dit blijkt uit een brief die wordt bewaard in het Drents museum (afb.65)



Afb. 64. Pieter den Besten tijdens de internationale jubileumtentoonstelling bij Fongers 4 maart 1932.

Van links naar rechts: Alex de Haas, Pieter den Besten, George martens, Coosje van Hearsolte, Jan Wiegers en Jan Altink
Foto overgenomen uit De Ploeg 1918-1941, originele herkomst onbekend.

In de getransformeerde rijwielzaal van de Groningse Fongersfabriek wordt op vier maart 1932 onder meer op voorstel van Jan Wiegers, naast 137 werken van leden van De Ploeg, onder andere werk geëxposeerd van: Barlach, Beckmann, Baumeister, Campendonck, Corinth, Dix, van Dongen, Grosz, Henckel, Hofer, Janssen, Klee, Kollwisch, Kokoschka, Kandinsky, Kolbe, Macke, Marc Munch, Mueller, Nauen, Pankok, Pechstein, Purrmann, Rotphs en Schmidt-Rottluff. In deze rij van voormalige Dada kunstenaars en Brücke en Blauwe Reiter leden ontbreekt echter de naam van Kirchner. Wiegers was na verschillende pogingen om zijn werk in Nederland er niet in geslaagd zijn werk te exposeren.⁹⁸ Buiten deze kunstenaars exposeerden de Belgen Ensor, Masereel, Desmet en Permeke. De Italianen Campigli, De Chirico, Modigliani en Severini. Franse kunstenaars waren vertegenwoordigd met Asselin, Chagall, Derain, Fujita, Friesz, Kvapil, Laurencin, Léger, Lurçat, Manquin, Matisse, Pascin, Picabia, Picard le Doux, Picasso, Prax, Rameau, Rouault, Soutine, Utrillo, Valadon de Vlaminck, Zadkine en Zingg.

⁹⁸ De reden hiervoor wordt niet vermeld.

JAN WIEGERS

AMSTERDAM C
O.Z. Achterburgwal 167b
TELEFOON 47531
POSTREK. 148101

25. 12. '42

Beste Piet

Nog mijn hartelijken dank voor je brief
die ik nog te Laren ontving - ons
vrijdij daar heeft me goed gedaan.

Hoe gaat het jullie, hopelijk
goed! Gelukkig ben ik weer wat
aan 't werk gekomen, alhoewel het
Zoo nu en dan nog wat moeilijk gaat.
Wij hebben onze volle kracht nodig
om iets te maken dat de moeite waard
is, maar ik heb goeden moed voor
de toekomst, als nu men de
toestand in ons land en daarbuiten iets
opklaart zal het wel heel beter gaan.

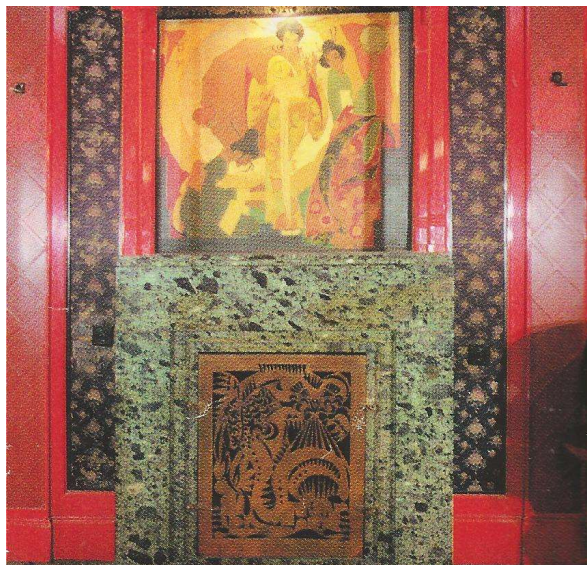
Ik las in de krant dat er werk van mij
in Neden geëxposeerd wordt in een school!
Ik vermoed dat dit uit de coll. Wijze
komt, want uit me zelf doe ik tot nader
opklaring niet aan toekomstelingen mee.

Afb. 65.
Brief van Jan Wiegiers aan Pieter den Besten, 25-12-1942.
Collectie Drents Museum Assen.

De Japanse kamer.

De belangstelling fascinatie voor het exotische en een geconstrueerde mystiek van het vreemde (het Russische, de oriënt) speelt zowel een rol binnen de Art Nouveau als binnen de formele ontwikkelingen van de Art Deco. Het Japans exotisme dat Tuschinski bij het ontwerp voor zijn garderobe voor het Amsterdamse Tuschinski theater voor ogen stond, is al rond de eeuwwisseling in de mode en loop rond 1921 echter al wat op haar retour.⁹⁹ Het thema sluit aan bij het exotisch getinte schijnwereld die Tuschinski voor ogen stond.^{100 101}

In Den Besten's paneel "De Geisha" (afb.66) is echter geen sprake meer van een symbolistische benadering maar worden de figuren sterk gestileerd weergegeven.



Afb. 66. Pieter den Besten, Paneel *De Geisha en haar bediendes*, 1921. Olieverf op doek ..x.. cm. Japanse kamer Tuschinski Theater Amsterdam (voormalige garderobe). Foto Tuschinski archief.

⁹⁹ De Art Deco richt zich meer op de Chinese kunst. Dat den Besten zich hier ook op richtte is zichtbaar in de wolkachtige decoraties in de ruimte aansluitend aan de Japanse kamer.

¹⁰⁰ Dat Den Besten het niet altijd eens was met de keuze van zijn opdrachtgever voor de aard van de decoraties blijkt uit het feit dat hij zijn werk aan de themakamers later als volgt omschrijft: "Het was de bedoeling van Tuschinski dat er een Japanse kamer een Turkse kamer etc kwamen en ik maar poppetjes schilderen, in kimono, met een fez op". Interview met Pieter den Besten.

¹⁰¹ Hierover laat Tuschinski in zijn memoires optekenen: "Ik dacht oorspronkelijk aan Fransche Lodewijkstijlen, maar liet dat plan varen omdat in vele huizen met die stijlen werd geknoeid. In de algemene vergadering van decoratieve kunstenaars sprak men van Moorsch of Romeinsch, ja zelfs van Oud Hollandch, maar ik bepaalde mijn keuze op een fraaie, roodgelakte Japansche kamer. Pieter den Besten zet als gewoonlijk zijn beste beentje voor. Wanneer men dit knusse zaaltje betreedt verwacht men een lieve lachende geisha naar zich toe te zien komen. Och, misschien wel de een of andere geïdealiseerde geisha waardoor Piet werd geïnspireerd. Zijn echt Hollandsche kunstenaarszin heft van het intieme kamertje een Japans sprookje gemaakt, keurig en fijn...om de bestemming van het zaaltje te demonstreeren heeft Piet boven het drakenrooster een beschilderd paneeltje aangebracht dat een Japansch vrouwtje laat zien dat door haar helpsters gekleed wordt" Jubileumboek 1921-1931 Tuschinski Theater, p.91.



Afb. 67.

Pieter den Besten. Japanse kamer Theater Tuschinski Amsterdam ca. 1930.

De bij een brand verdwenen plafondschilderingen door den Besten (feniks, of vuurvogels) vormen samen met het eveneens door hem ontworpen vloerkleed, het paneel met de geisha en het koperen haardscherm met draakfiguren een ensemble. Foto: Gemeente archief Amsterdam.

De plafondschilderingen in de hal van de garderobe (afb.70) en de schilderijen die oorspronkelijk het plafond sierden (afb.67) zijn een fantasie interpretatie en een mengvorm van Japans exotisme en het Russische sprookje (afb.67, 68, 69).

Afb. 68.



Afb.69.



Afb.68, 69. Het thema van ' de vuurvogel was in 1921 populair. Deze Russische boekillustratie van Ivan Bilibine, (1899) en het ontwerp van Léon Bakst voor het kostuum van de vuurvogel in het ballet *L'Oiseau de feu* (1920) illustreren de invloed van Russische sprookjes en volksvertellingen.



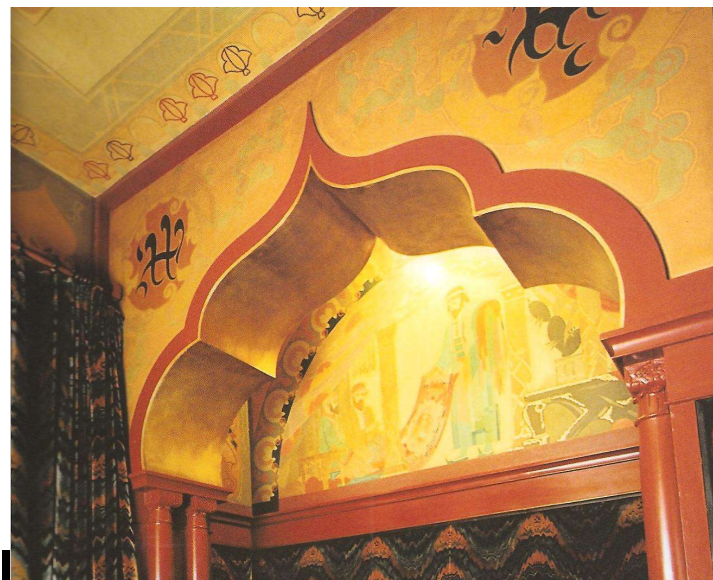
Afb. 70. Pieter den Besten. *Feniks of vuurvogel*, 1921. Hal van de Japanse kamer Tuschinski Theater Amsterdam.
Foto: Ernest Annyas Amsterdam.



Afb. 71.
Dat de thematiek van het Russische sprookje ook doorwerkte binnen de populaire cultuur, in dit geval de revue, bewijst het kostuum van deze danseres in de Parijse Folies Bergère.
Brassaï, *l'oiseau de feu*, danseres in de Folies Bergère, rond 1932. Foto: Artnet www.artnet.com.

Waarschijnlijk het thema van de vuurvogel, en haar onsterfelijkheid gekoppeld aan de film.¹⁰² Bakst's ballet *L'oiseau de feu*, 1910 (afb.69) zou mogelijk tot den Besten's ontwerp van de vuurvogel in de Japanse kamer van het Tuschinski theater te Amsterdam hebben geleid.

De "Moorse kamer" van Theater Tuschinski past eveneens in het Exotische concept. Oriëntalisme wordt hier gebruikt om een separate, door middel van en gordijn afsluitbare ruimte, binnen het bioscooptheater te creëren en een licht-erotische uitstraling binnen de ruimte te legitimeren. De beschilderingen refereren aan de destijds zeer populaire sprookjes van "duizend en één nacht".¹⁰³ In deze kamer zijn drie panelen aangebracht. De twee panelen op de wanden links en rechts naast de entree vertonen vrij statische afbeeldingen van zich verpozende oosters geklede mannen (afb.73, 74) Deze figuren doen denken aan oriëntalistisch geïnspireerde werk van A van Maasdijk, den Besten's leermeester op de Rotterdamse Academie (afb.75, 76)¹⁰⁴ Het paneel ter rechter zijde van de entree lijkt van latere datum, waarschijnlijk tussen 1925 en 1931 gezien de invulling en behandeling van het kostuum van de danseres en de dynamisch in de beweging overgaande rook van de waterpijp (afb.74). De schilderijen op de achterwand zijn waarschijnlijk van den Besten maar van latere datum



Afb. 72. Pieter den Besten. Wandpaneel in nis Moorse kamer, *De tapijthandelaar*. Olieverf op doek. 1921. Tuschinski Theater Amsterdam.

¹⁰² De vuurvogel is het symbool van een nieuwe start, haar gouden ei staat voor een nieuwe toekomst, wedergeboorte en onsterfelijkheid

¹⁰³ Een populaire afgeleide van de ontwerpen van Bakst voor het *Ballet Russes*.

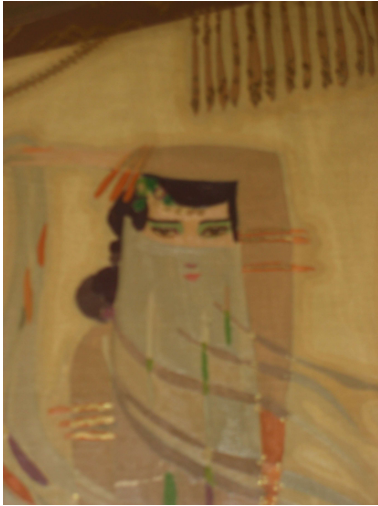
¹⁰⁴ Werk van Maasdijk is nog in het bezit van den Besten's kleinzoon J.P. Volkers.



Afb.73.



Afb.74.



Afb. 75. Pieter den Besten détail
Paneel rechterzijde Moorse kamer.

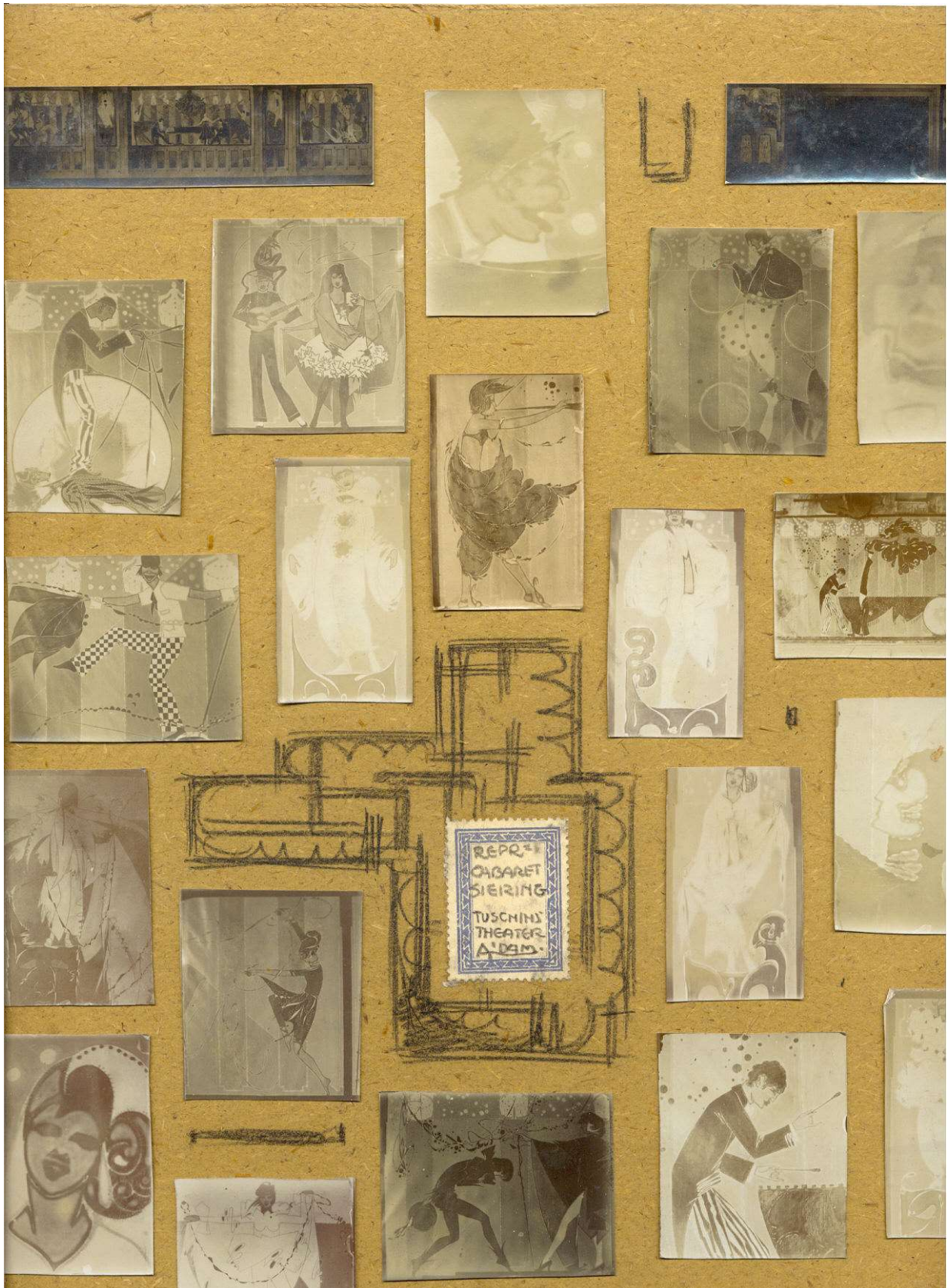


Afb.76. A van Maasdijk, *schets van een oosterse man*
Privebezit kleinzoon van Pieter den Besten J.P. Volkers.

Het cabaret van het in 1941 uitgebrande, en niet meer bestaande *La Gaité* in het Amsterdamse Tuschinski Theater vormde in 1921 in feite een compilatie van alle elementen die den Besten verwerkte met betrekking tot de opbouw van zijn thematiek van het bioscooptheater. (afb.77) De decoratie van de wanden is zowel gestoeld op klassieke thema's uit het theater maar wordt op interessante wijze vermengd met elementen uit het variété, cabaret, en elementen die verwijzen naar personages uit de film en de opkomst van de jazz muziek (afb.78, 79).



Afb.77. Cabaret la *Gaité*, Tuschinski Theater Amsterdam rond 1921.
Decoraties: Pieter den Besten.
Foto: Gemeentearchief Amsterdam.



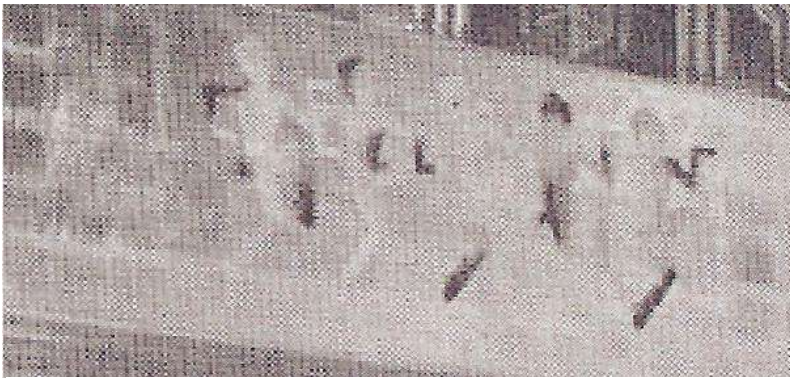
Afb. 79. Pieter den Besten, rond 1921. Fotocollage van détails van de schetsontwerpen voor la Gaîté.
Deze afbeelding vormt één geheel met afb.78.
Collectie Pathé Amsterdam.

La Gaîté verenigt de eerdere ontwerpen, die formeel vooral op Bakst terug te voeren zijn, met de Art Deco binnen de geometrische opbouw van de panelen (afb. 80).

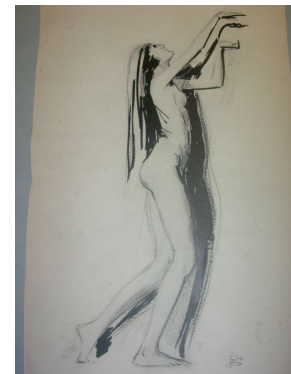


Afb. 80. Pieter den Besten. Détails ontwerp wandschilderingen voor la Gaîté, 1921.
Linker afbeelding laat de geometrische indeling zien. De twee afbeeldingen aan rechterzijde refereren aan Bakst.

De danseresjes op de ballustrade zijn sterk gestileerd en hebben een Afrikaans/Egyptische uitstraling, een mate van Art-Deco exotisme afkomstig uit de dans van de revue (afb.82) Uit een schets uit 1920 (afb.83) is te zien hoe den Besten de beweging binnen de abstractie tracht op te nemen.¹⁰⁵



Afb.82. Pieter den Besten, (revue) danseresjes op de balkonrand van la Gaîté 1921.



afb. 83.1

¹⁰⁵ Deze houding keert terug in de ontwerpen voor Café Central, (1924), Café Royal en de vrouwen in de grote zaal van het Amsterdamse Tuschinski Theater (1930-1931)



Afb. 83.2. Pieter den Besten. *Danseres*, 1920. Potlood en inkt op papier 25x 39 cm.
Collectie Drents Museum Assen.

Den Besten experimenteert met het abstraheren van de figuur (de houding van de arm en hand).

De wisselwerking met ontwikkelingen binnen de populaire cultuur komt in dit gedeelte van het Tuschinski Theater het meest expliciet aan het licht. De omschrijving van Dorothy Todd van de Parijse expositie van 1925 als: “*A night clubs vision of life*”¹⁰⁶ lijkt hier, in 1921, in te sluipen binnen de ontwikkeling van de thematiek van de decoraties van den Besten.

De film wordt binnen het cabaret vertegenwoordigd met referenties naar bekende actrices uit de vroege (stomme) film.

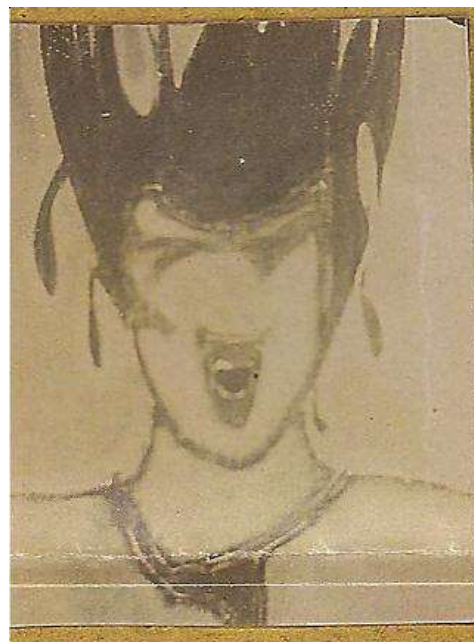
¹⁰⁶Dorothy Todd. *Some reflections on modernism: Wat it is, Here and Abroad, and What It is Not*. The House of Beautiful, October 1929, p.470.

Binnen den Besten's ontwerpen voor la Gaîté zijn dan schetsen voor portretten te vinden die verwijzen naar Tuschinski's favoriete actrice, Asta Nielsen. Hieruit blijkt dat ook de glamourfotografie invloed heeft op zijn ontwerpen(afb.84, 85). Ook zijn ontwerpen te zien die refereren naar de zanger- entertainer Al Jolson die vanaf 1911 al grote bekendheid had, (afb 86,87).



Afb.84 (links).
De actrice Asta Nielsen rond 1920.
Foto: www.astanielsen.de

Afb.85 (onder).
Pieter den Besten, ontwerp voor vrouwenfiguur voor la Gaîté,1920.



Afb. 86 (links)
Pieter den Besten. *Schetsontwerp voor een artiest* bestemd voor la Gaîté,1920.
Dit ontwerp vertoont een gelijkenis met de Amerikaanse zanger, artiest en acteur Al Jolson.

Afb.87.
Poster voor de film The Jazz singer met Al Jolson, 1927. Jolson treed echter al op vanaf 1911 en speelt in diverse films.

Den Besten belangstelling voor de werking van de dynamiek binnen de afbeelding en met name binnen de kostuums van zijn vrouwfiguren wordt in de loop der tijd meer en meer

gericht op de werking van de geometrische indeling van de vorm. Is er in 1921 nog een vrouwfiguur te zien die geheel opgaat in de gekantelde kubus die haar kostuum vormt (afb. 88) en zijn ontwerp voor een wandschildering voor Café Royal (afb.89) meer aandacht toont voor een decoratieve uitbreiding van de massa van de figuur ten behoeve van een vlakvulling houdt den Besten zich vanaf rond 1923 bezig met de werking van het vlak van het kostuum binnen de figuur. De vrouwfiguur wordt opgezet als abstract kader dat losstaat van haar kostuum, haar massa bepaald, en wordt doorsneden door in dit geval nog vrije en met gebogen lijnen afgeronde vormen . De ontwerpen die den Besten toepast in het Café Central in Gouda (1923)¹⁰⁷ illustreren deze lijn in zijn ontwikkeling (afb.90, 91).



Afb. 88.
Pieter den Besten. Détail ontwerp voor wandschildering la Gaité. Tuschinski theater Amsterdam, 1921.

¹⁰⁷ Deze in 1992 gerestaureerde schilderijen zijn nog aanwezig in Café Central Markt 23 Gouda. Nichtjes van den Besten hebben model gestaan voor de portretten van de vrouwen. Mededeling mevrouw Oline Volkers.



Afb. 89. (Boven) Pieter den Besten. Ontwerptekening voor *Café Royal* (Rotterdam?), datum onbekend (rond 1923).
Collectie Drents Museum Assen.

(Onder):

Pieter den Besten poserend voor de wandschildering voor *Café Royal*. Waarschijnlijk in het atelier in de Crispijnstraat Rotterdam. De panelen werden hier vervaardigd. Foto collectie J.W Volkers.



Afb. 90.
Pieter den Besten, deel van wandschildering Café Central
Gouda, 1923.



Afb.91. Pieter den Besten. Deel van wandschildering Café Central te Gouda, 1923. Foto tijdens restauratie 1993.
Foto: www.grandcafecentral.nl

Dit experimenteren met de vorm en decoratie binnen de massa van de figuur werkt sterk decoratief. Het voorzichtig loslaten van het naturalisme en de vervorming en abstrahering van de figuur duiden op experiment en lijkt te wijzen op een lichte invloed van het Kubisme. Den Besten was op de hoogte van Kubistische opvattingen. Niet alleen de tentoonstelling van kubistisch werk binnen de kunstkringen zouden invloed kunnen gehad op den Besten. Ook in de persoonlijke sfeer had hij contact met kunstenaars die affiniteit vertoonden met het kubisme. Den Besten was persoonlijk bevriend met de beeldhouwer Robert Lypchitz. Deze kunstenaar noemt het Kubisme een gezichtspunt, misschien wel het gezichtspunt van de twintigste eeuw. Lypchitz zag het Kubisme als een essentiële vrijheid voor de kunstenaar, een nieuw communicatiemiddel tussen kunst en maatschappij, abstractie vormt daarbij het fundament. Toch zoekt deze kunstenaar zorgvuldige aanknopingspunten met de werkelijkheid.¹⁰⁸ Deze toch wat gereserveerde houding moet den Besten hebben aangesproken. Zijn streven is om in de beslissend symbolen van de menselijke ervaring te belichamen lijkt in een versimpelde vorm invloed te hebben gehad op de vooral stilistische ontwikkeling van het decoratieve werk van den Besten. De mate van deconstructie van het beeld en het experiment met de grenzen van het realisme lijkt bij zijn werk vooral binnen de experimenten in het omkaderde vlak en de verschuiving van geometrische vormen voorzichtig te worden toegepast. Het Kubisme is gezien het commerciële doel van zijn schilderijen, en de vraag naar realisme niet bruikbaar, maar lijkt de vrijheid binnen de ontwikkeling van zijn theater decoratiewerk te hebben bevorderd.

3.5.5: *De Vrouwen in Theater Tuschinski.*

Bij de restauratie van Theater Tuschinski zijn onder latere overschilderingen afbeeldingen van achttien vrouwfiguren en twee paradijsvogels aangetroffen die den Besten's experimenten met de werking van decoratie binnen het vlak en de werking van de geometrische vorm aantonen (zestien van deze vrouwen zijn afgebeeld, afb.92 t/m 108).

Deze decoraties zijn hoogst waarschijnlijk bij het tienjarig jubileum van het theater, in 1931, langs de bovenrand van de grote zaal van het theater aangebracht. Den Besten heeft de acht doeken waarschijnlijk in het voorgaande jaar in zijn Rotterdamse atelier geschilderd. De overige schilderijen zijn ter plekke, waarschijnlijk kort voor de opening, (op het stucwerk?) geschilderd.

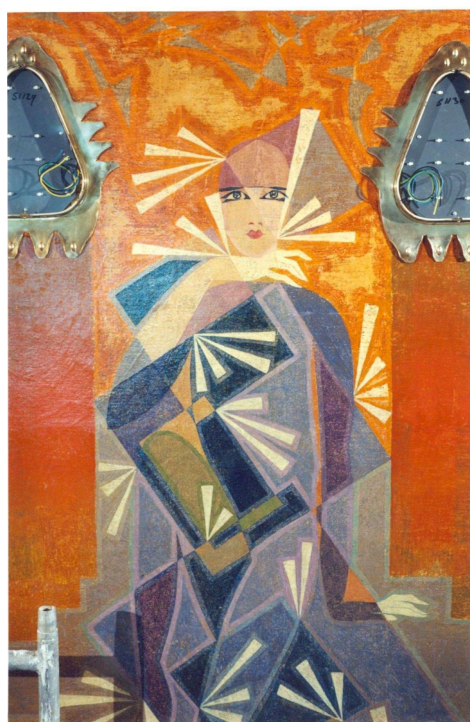
¹⁰⁸ Hij heeft met name grote bewondering voor Rodin. *Lypchitz Europese beeldhouwkunst*, pp 2, 3



Afb.92. Vrouw, Tuschinski theater



Afb.93



Afb. 94.



Afb.95.

Afb.92 – 108. Pieter den Besten. *'De vrouwen'*. Olieverf op doek en stuc. ca 230x250, 1931. Schilderingen op de bovenste rand van de grote zaal in het Tuschinski Theater te Amsterdam. Herontdekt bij de restauratie in 2001. Deze figuren omsluiten de gehele wand van het theater. Foto's: Ernest Annys Amsterdam.



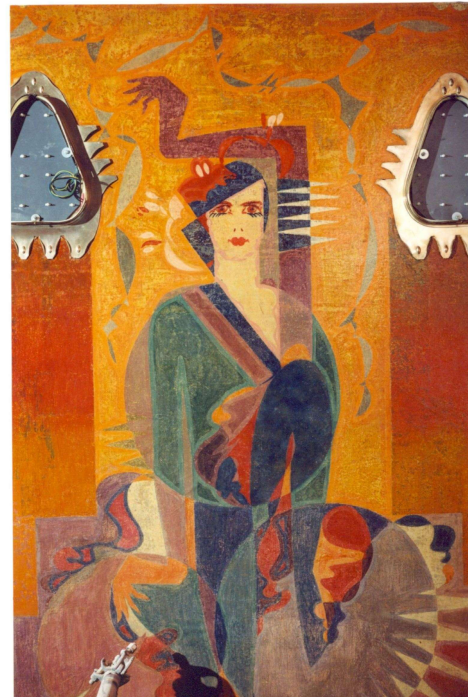
Afb.96.



Afb.97.



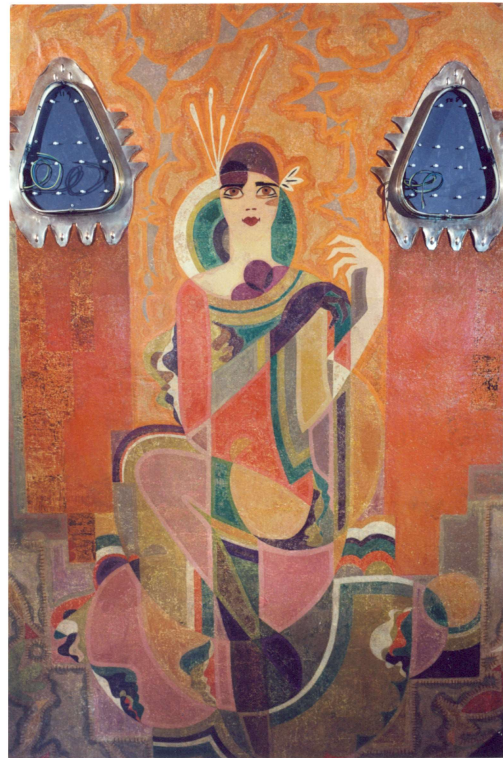
Afb.98.



Afb.99.



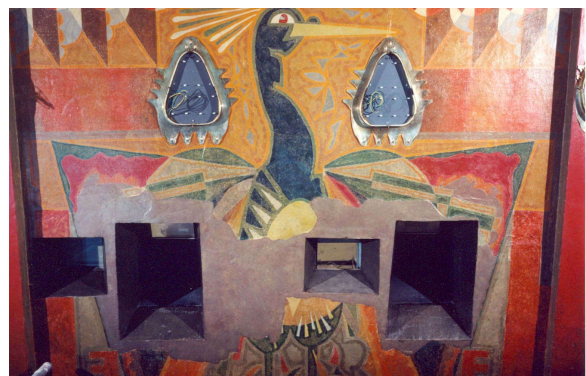
Afb.100.



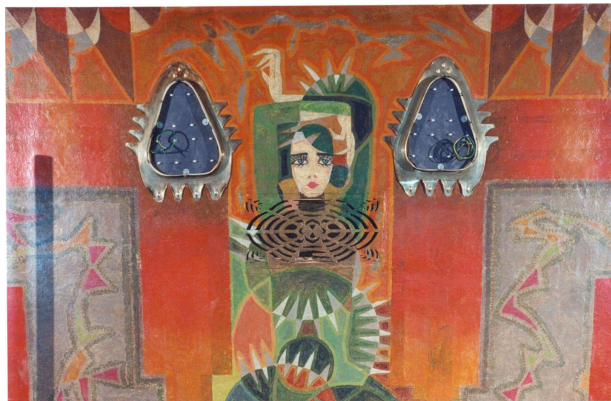
Afb.101.



Afb.102.



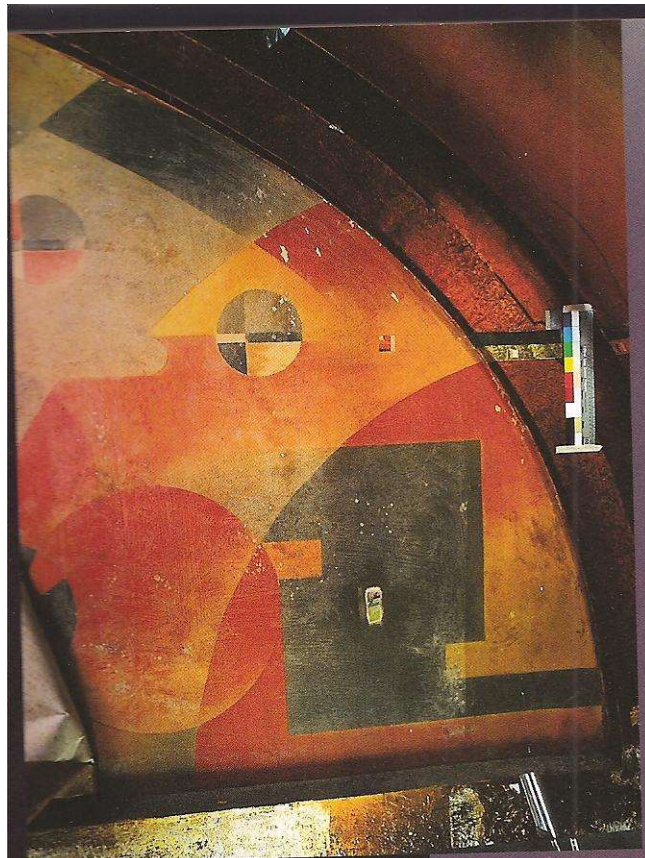
Afb. 103. Pieter den Besten.
Paradijsvogel, 1931.
Behorend tot de serie *De Vrouwen*.



Van boven naar beneden, afb. 104, 105, 106, en 108.

3.5.6: De rol van het constructivisme.

De toenemende belangstelling van den Besten voor het Constructivisme uit zich voor het eerst in zijn ontwerpen rond 1930. De toneelboog van de grote zaal wordt door hem in constructivistische stijl gedecoreerd (afb.109) en ook de wanden krijgen een constructivistisch afgeleide decoratie.



Afb.109. Pieter den Besten. Constructivistisch geïnspireerde decoratie op de toneelboog in de grote zaal van Theater Tuschinski te Amsterdam. Deze schildering op stuc dateert van voor 1931. In 1931 is deze schildering overspannen met een doek met decoraties, eveneens van den Besten, passend bij de achttien vrouwen.

De Constructivistische avant - garde had een dusdanig grote invloed dat deze stroming rond 1925-1930 de trend binnen de decoratieve kunst mede bepaalde en zich op gepopulariseerde wijze langzaam een weg baant binnen het theater.¹⁰⁹

In 1925 wint Vadim Meller (St Petersburg 1894-1962, Ukraine- Rusland) voor zijn ontwerpen voor het Berezil theater de zilveren medaille op de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs. Samen met Sonia Terk, Alexander Exter en Nathan Altman. Hoewel het niet te bewijzen valt lijkt het zeer aannemelijk dat Tuschinski

¹⁰⁹ Dat ook den Besten deze stroming volgt en hier binnen zijn decoraties mee experimenteert, blijkt uit afb.109. Dat deze decoratie slechts kort in het zicht is geweest zou er op kunnen wijzen dat zij niet in de smaak viel bij Tuschinski.

(evenals Ehlich en den Besten) deze tentoonstelling hebben bezocht. Gezien het commercieel artistieke karakter en het feit dat Jaap Gidding, die samen met den Besten de belangrijkste decorateur van het Tuschinski concern was maakt samen met het signalerende en “moderne” aspect van deze tentoonstelling ga ik hier vanuit.

Tuschinski moet zich aangetrokken hebben gevoeld tot het werk van deze kunstenaars. Zij maakten deel uit van een theatercollectief dat behoorde tot de Russische avant-garde. De vernieuwende, constructivistische vormentaal, maar vooral het inhoudelijke aspect van deze beweging, die zich bezighoudt met “La dichotomie entre sophistication et vulgarité”¹¹⁰ sluit aan bij de commercieel / artistieke achtergrond van den Besten’s opdrachtgevers. Volgens Mudrak wilden de Sovjet kunstenaars het illusionaire karakter van het theater dat gekoppeld was aan de esthetiek van het circus, cabaret en revue samen met aspecten uit het straattheater de vaudeville doorvoeren binnen het traditionele theater. Door populaire vormen van theater in zich op te nemen zou het theater klassen overschrijdend werken.¹¹¹ Een van de theatergroepen die deze vorm van theater ontwikkelde was de *Berezil Artistic Association* (1922-1933) dat opgericht was door Les Kurbas. Meller was verantwoordelijk is voor het decor en kostuumontwerp,

Mellers ontwerpen voor het *Berezil* theater kwamen tot stand onder invloed van het internationale Constructivisme en kenmerkten zich door *functionele sensibeleiteit*. Dit wordt door Mudrak als volgt omschreven: “*In a time when most theatres were undergoing a crisis in repertoire and dramaturgy turned to such ‘middlebrow entertainment’ as the circus, vaudeville and the revue they represent the heyday of amusement for the working classes who were impatient with quieter and more temperate diversions, and who actually abandoned sedate drama for swift, cacheable gaiety*”.¹¹²

Zowel Meller als Kurbas zijn opgeleid in west Europa. Meller studeerde van 1905 tot 1906 aan de academie te Genève. Hij keerde terug naar Kiev waar hij aan de academie studeerde. Hierna verhuisde hij naar München, waar hij studeerde aan de privé academie van Heinrich Knirr. Hier ontmoet hij zijn medestudent Paul Klee die hem introduceert bij de “*Der Blauwe Reiter*” groep. Hierna studeert Meller vanaf 1908 aan de academie van München. In 1912 rondt hij deze opleiding af. Voordat hij zich uiteindelijk naar Parijs vertrekt waar hij aan enige privé studio’s, waaronder die van Antoine Bourdelle studeert, verkeerde hij in de kunstcirkels van Russische collega’s van de Neue Künstlervereinigung en Der Blauwe Reiter. Hij was onder

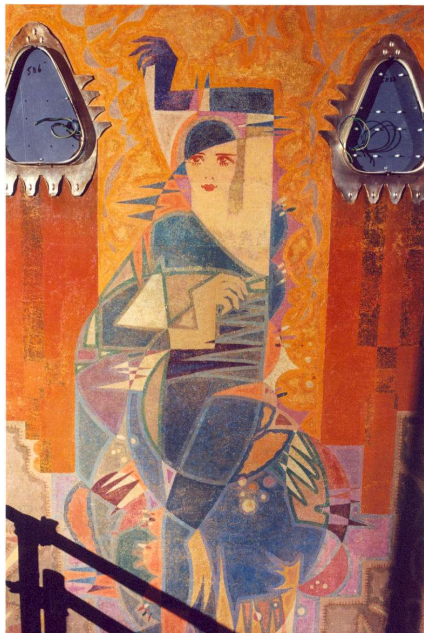
¹¹⁰ *L’avant-garde Russe et la scène*, p. 17.

¹¹¹ Mudrak in: *Russian History/ Histoire Russe*, p.199.

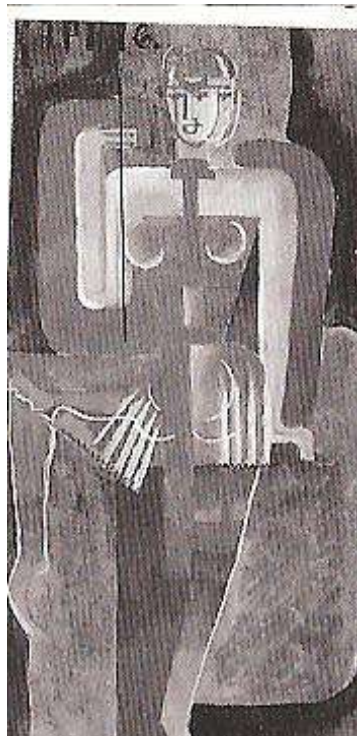
¹¹² idem, p.203.

meer bevriend met Kandinski¹¹³ (Hier vind ik een verband met Jan Wieggers dat leidt tot den Besten). In 1917 keert hij terug naar Kiev waar hij in 1918 werkt met Alexandra Exter¹¹⁴. In de jaren 1924 en 1925 werk hij als decorateur voor verschillende Russische films.

Het werk van Meller lijkt niet alleen qua ideologie aan te sluiten bij de opbouw van het artistieke concept van het bioscooptheater ook formele aspecten van het werk van Meller lijken door den Besten te zijn overgenomen.



Afb.110
Pieter den Besten. Vrouwfiguur, 1931
Grote zaal Theater Tuschinski Amsterdam.



Afb.111
Vadim Meller. Kostuum voor een danseres,
1923. Collectie onbekend.



Afb.112.
Pieter den Besten.
Naakt, 1953.
Privébezit.



Afb.113.
Vadim Meller. Kostuumontwerp voor het historiestuk *Assyrische dansen*, 1920.
Gouache, krijt en inkt.
65,5x 27 cm. Privé collectie.

Het op de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* geëxposeerde werk van Meller (afb.111) vertoont grote verwantschap met de ontwerpen van

¹¹³ idem, p.201.

¹¹⁴ Zie pag.

“De vrouwen” van den Besten (afb. 110)¹¹⁵. Dit uit zich zowel in de opbouw van de figuur, als in de houding (met name de positie van de handen). Uit vrij werk van den Besten (afb.112) blijkt dat de indeling in vlakken van de figuur geïntegreerd in de achtergrond zijn belangstelling heeft.

Naast Meller lijkt het werk van Alexandra Exter, dat eveneens bij de Russische inzending op deze tentoonstelling werd geëxposeerd, van belang te zijn geweest bij het ontwerp van de achttien Vrouwen van Tuschinski.

Exter ontwierp niet alleen theaterdecors maar was direct betrokken bij de Russische avant-garde film. Haar eigenzinnige, aan het kubisme verwante ontwerpen, voor de destijds spraakmakende *science fiction* film *Aelita* (1924), waarvan de kostuumontwerpen werden getoond en de gouden medaille wonnen, werd geregisseerd door Yakov Protazanov. Deze Bolsjewistische propagandafilm waarin het Rusland van 1921 wordt vergeleken met de kapitalistische planeet Mars, vormt mijns inziens eveneens een formeel referentiekader voor het ontwerp van den Besten bij zijn ontwerp voor *de Achttien Vrouwen* (afb.114 t/m 120).

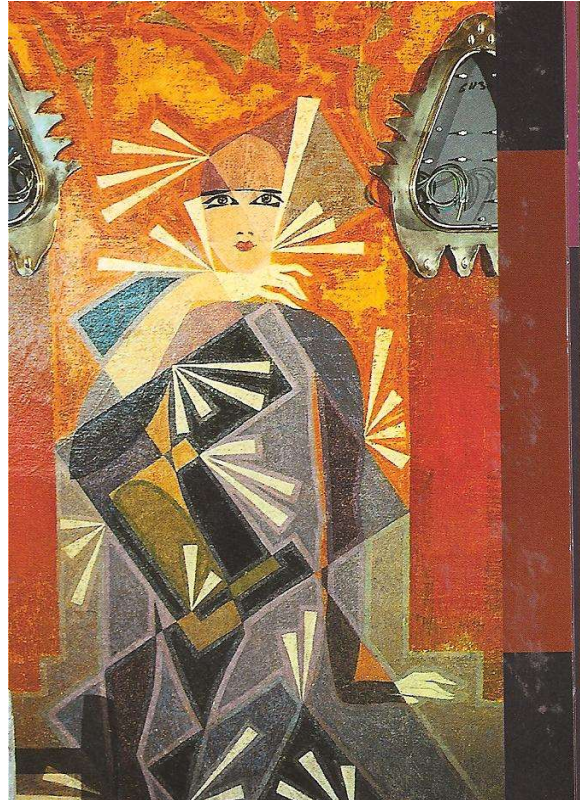


Afb. 114
Scène uit de film *Aelita*, 1924
Kostuumontwerp Alexandra Exter.
Foto: www.123exp-art.com



Afb.115
Scène uit de film *Aelita*, 1924
Kostuumontwerp Alexandra Exter:
Foto: www.123exp-art.com

¹¹⁵ Maar ook met de oriëntaalse danseres in de Moorse Kamer en de danseresjes op de balustrade van het cabaret van het Amsterdamse *La Gaité*.



Afb.116
Alexandra Exter.
Kostuumontwerp voor *Aelita*.
Gouache en inkt 68,6x 46,7.
Amsterdam.
Collectie onbekend.
Foto: *L'avant-garde Russe et la scène*.

Afb.117
Pieter den Besten.
Vrouwenfiguur grote zaal
Tuschinski Theater
Foto: Ernest Annyas.

Afb.118.

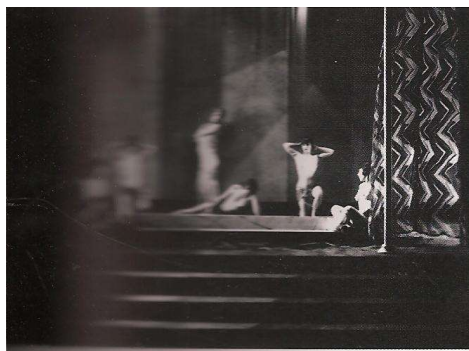
Afb 118, 119 Affiches voor de film *Aelita*, 1924.
Foto: www.123exp-art.com.
Afb.120 scènes uit de film *Aelita*, 1924.
Foto: www.123exp-art.com.



Exter maakt expliciet gebruik van de dynamiek van de immobiele vorm (*cadre rythmique de l'action*). Haar vernieuwende opvatting van ruimtegebruik en het dynamische mechaniek van de vorm zou den Besten kunnen hebben aangezet tot zijn gebruik van interactie van de vormen binnen de begrensde ruimte (in dit geval de kleding).¹¹⁶ Het accent op de beweging legt een verband met het medium film. De uitwerking van gecompliceerde geometrische vormen geven de moderniteit en de esthetiek een commercieel/ artistieke aantrekkingskracht. De elegance en esthetiek bleven, ondanks de aan het constructivisme gerelateerde kader waarbinnen zij werkte, bij Exter de hoofdrol spelen.¹¹⁷ Haar werk vertoont een mate van luxe binnen de decoratie en is niet inhoudelijk ideologisch. Exters werk wordt betiteld als: “decoratief dynamisch constructivisme”.¹¹⁸ De inhoud van dit decoratieve aspect lijkt den Besten te hebben aangesproken. Het decoratief- Constructivisme speelt binnen zijn theaterdecoraties rond 1930 een rol.¹¹⁹

3.5.7: De formele invloed van de avant-garde film

Ook de Franse avant- garde film lijkt van invloed op den Besten te zijn geweest. *Le Petit Parigot* een film van René Le Somptier, die in 1926 uitkwam, was zeer spraakmakend. De synthese tussen film, jazz en beeldende kunst in deze film maakte destijds een enorme indruk. Voor deze film zijn Sonia en Robert Delaunay verantwoordelijk voor de decors en kostumering.¹²⁰ Sonia Delauney, die in haar vrije werk en mode ontwerpen onderzoek doet naar de beweging van de kleur en de kleurendynamiek, houdt zich in deze film daarnaast bezig met de overlapping van de figuur door de vorm en de overgang van decoratie en figuratie, zowel binnen de kostumering als projectie. (afb.121, 122, 123,124) Dit lijkt aan te sluiten bij den Besten's interesseveld.



Afb.121.
Scene uit: *Le P'tit Parigot*,
Film van René de Somptier, kostuums
Sonia Delaunay, 1926.
Foto uit: *Le cinéma aux rendez-vous
des arts*.

¹¹⁶ John Bowlt. *L'avant garde Russe et la scène*, p.21.

¹¹⁷ Cristina Lodder. *Russian constructivism*, p.105.

¹¹⁸ idem.

¹¹⁹ Dit uit zich niet slechts bij het ontwerp van de achttien vrouwen in de grote zaal maar eveneens bij niet figuratieve decoraties van de wanden.

¹²⁰ *Le Cinéma aux rendez vous des arts*, pp. 84-94.



Afb.122.
Scène uit: *Le P'tit Parigot*,
Film van René de Somp-tier, kostuums Sonia Delaunay, 1926.
Foto uit: *Le cinéma aux rendez-vous des arts*.



Afb.123 en 124.
Scène uit: *Le P'tit Parigot*,
Film van René de Sompier, kostuums Sonia Delaunay, 1926.
Foto uit: *Le cinéma aux rendez-vous des arts*.

Uit het voorgaande blijkt dat de hang naar simplificatie van de vorm uit zich in de jaren dertig, onder meer door de invloed van experiment binnen de dans, theater en het medium film leidden tot een meer mechanische formele weergave van het vrouwbeeld.¹²¹

Dit uit zich specifiek in films als: *Metropolis* van Fritz Lang uit 1927 (afb.125, 126) *Faust* van Murnau en *Nana* van Jean Renoir.



Afb. 125.
Beelden uit de film *Metropolis* van Fritz Lang, 1927.
Onder: De transformatie van Maria tot *Machinemensch*
of mechanische vrouw.



Afb.126.
De mechanische vrouw
Maria in *Metropolis*, 1927.
Beide foto's: www.imdb.com.

3.5.8: De rol van het Kinetisme.

In het Rotterdams gemeentearchief in het archief van de *Rotterdamse kunstkring*¹²² vond ik tijdens onderzoek naar de exposities in Studio 32¹²³ de galerie die werd geleid door den Besten en Herman Ehrlich, een simpele notitie van een tentoonstelling in 1932 over leden van de school van de Oostenrijker kunstpedagoog Franz Čížek.

Čížek, die in 1911 een cursus in Ornamentele vormenleer ontwikkelt, introduceert in 1920 het begrip Kinetisme (In het Duits Kinetismus). Dit zal bij nader inzien een sleutelstuk voor mijn onderzoek zou vormen.

¹²¹ De eerste aanzet hiertoe gaf Fernand Léger in het ballet *Mécanique* in 1921. *Le cinéma au rendez-vous des arts*, p.89

¹²² Gemeentearchief Rotterdam. Archief van de Rotterdamse Kunstkring adresboeken van kunstenaars en zakelijke relaties, nr.275

¹²³ De expositieruimte van het op de avant-garde film gerichte theater "Studio 32" in 1932 ingericht in het voormalige cabaret La Gaîté en de hal van het Grand Theater.

De definitie van het door Čížek geïntroduceerde stroming het Kinetisme, dat ontstond via zijn pedagogische methoden is afgeleid van het Griekse begrip *Kinesis*, dat bewegen en beweging in zich houdt. De beweging geeft vorm aan de voorstelling die in ritmische elementen wordt vastgelegd.¹²⁴

Den Besten lijkt met deze keuze de opvattingen van Franz Čížek (1865-1946) over ornamentiek en de werken van met name de kunstenaressen Erika Giovanna Klien (afb.127) en My Ullmann (afb.128), de belangrijkste vertegenwoordigsters van zijn school, zijn eigen keuzes te onderschrijven en uit te diepen.

Čížek wil een gevoelsabstractie binnen de kunst teweeg brengen. Het scheppende moet worden gestimuleerd en zich heuristisch, binnen een de gebondenheid van zijn pedagogische methode, kunnen ontwikkelen. De beweging van de figuur in de ruimte moet worden geïntegreerd in de ornamentiek. De figuur moet worden benaderd als een scheppend automatisme waarbij de vorm zich oplost in de beweging.¹²⁵



Afb.127.
Erika Giovanna Klien. *Geometrische Komposition* (Saltzburger Kollegienkirche),
1924. Wien Museum.

¹²⁴ De keuze voor de benaming “ Kinetisme” wordt door Franz Čížek als volgt verklaard: “*Dieser vom griechischen Wort “kinesis, kinein” (Bewegung, bewegen) abgeleitete Begriff eine Kunstrichtung, die das Dargestellte in Bewegungsabfolgen beziehungsweise in rythmische Elemente zerlegt*”. *Kinetismus*, p.9.

¹²⁵ *Kinetismus*, p.18.



Afb.128. Marianne/ My Ullmann. Komposttion mit zwei Akten, rond 1925.
Wien Museum.

Čížek's didactic stimulated the development of the expression, the works from the feeling, the acquiredness of the expressionism. He connects this with a mathematical form-giving and a rationalistic approach and calls it *Wecken des Gehirns*.¹²⁶ He finds this in the principles of the Cubism. Thirdly, he points to the importance of the visual radiation, the effect and visual power of the work. He calls this *Wecken der Augen*, this is a basic principle of his Kinetism but is also found within the Futurism.¹²⁷ His Kinetism must be a new way of feeling, new thinking and a

¹²⁶ *Kinetismus*, p.90

¹²⁷ *Idem*.

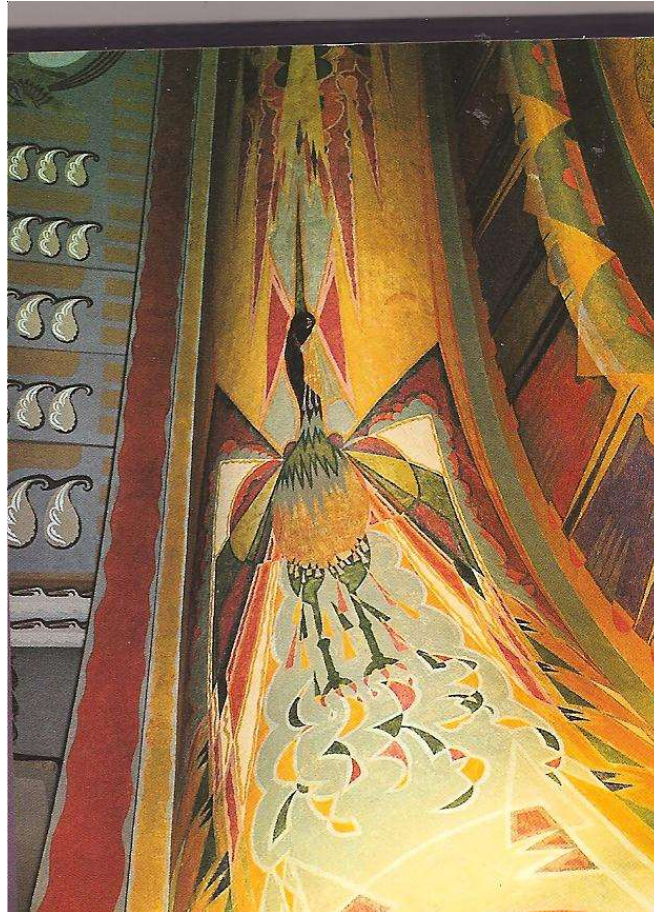
nieuwe zienswijze de kunst op een hoger plan zetten. De focus op de beweging, die in de jaren 20 een van de belangrijkste uitgangspunten binnen de avant-garde stromingen was werd door Čižek als “het modernistische” binnen het werk gezien, een teken van de tijd, *Ein Kunstmethode am Puls der Zeit*.¹²⁸

Den Besten lijkt de belangstelling van de Kinetisten te delen. Niet alleen de belangstelling voor dans, film, bewegend beeld binnen deze stroming wordt door hem gedeeld, ook de synthese van de heersende kunststromingen en de ruime interpretatie van de kunsten binnen een gebonden kader lijken hem te hebben aangesproken en een aanzet te hebben gegeven bij het ontwerp van zijn decoraties, en met name “De Vrouwen”, in 1931 in het Tuschinski Theater.

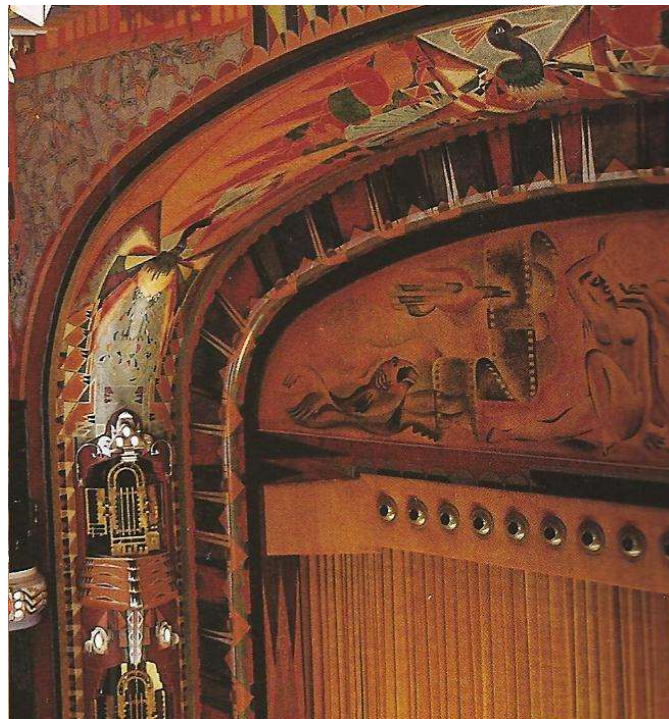
3.5.9: *De invloed van de dynamiek van de film binnen het werk van den Besten.*

De invloed van de film is bij den Besten terug te vinden binnen zijn themakeuze en zijn gebruik van dynamiek binnen de vlakvulling van zijn figuren. Dit zou ik niet zozeer als een reactie of verwerking van de dynamiek van de film willen benoemen, maar eerder als een dynamische omgang binnen het decoratieve kader te beschrijven. Experimenten met de formele werking van de beweging en decompositie waar Marcel Duchamp zich al in 1912 mee bezighield (*Nu descendant un escalier*) zullen bij hem bekend zijn geweest evenals de fascinatie voor de weergave van beweging door de Futuristen. Toch blijft het werk van den Besten altijd iets statisch houden. Het enige werk dat direct verwijst naar de dynamiek van de film zijn de twee vogels boven het toneel van Theater Tuschinski uit 1931 (afb.129, 130) De uitgerekte en geabstraheerde vormgeving van de paradijsvogels op de toneelboog, geven samen de krachtige en dynamische wijze waarop den Besten de decoratie van de figuur gebruik zowel dynamiek aan de vorm van de architectuur als binnen het formele beeld.

¹²⁸ *Kinetismus*, p.92.



Afb.129. Pieter den Besten. Paradijsvogel op de theaterboog van Theater Tuschinski te Amsterdam, 1931. Foto: Ernest Annyas.



Afb.130. Pieter den Besten. Paradijsvogels op de theaterboog van Theater Tuschinski te Amsterdam, 1931. Foto: Ernest Annyas.

Den Besten heeft tot de Tweede Wereldoorlog voor Abraham Tuschinski gewerkt.¹²⁹ Mijn analyse eindigt echter in 1931. Ontwerptekeningen en schetsen na deze periode zijn niet aanwezig of moeilijk te plaatsen.¹³⁰ De laatste mij bekende schilderijen in opdracht van Tuschinski dateren van 1933 en vulden panelen van de hal van het Passage Theater te Rotterdam (afb.131). De kwaliteit van de afbeelding is echter dusdanig slecht dat een analyse van dit werk achterwegen moet blijven. Na de Tweede Wereldoorlog heeft den Besten, voor andere opdrachtgevers nog diverse andere bioscopen gedecoreerd maar deze vallen buiten het veld van mijn onderzoek.



Afb.131. Passage Theater te Rotterdam rond 1960. Beschildering panelen door Pieter den Besten, 1933.
Foto: Gemeentearchief Rotterdam.

¹²⁹ Abraham Tuschinski

¹³⁰ Bijvoorbeeld de nog aanwezige vulling van de theaterboog in theater Tuschinski te Amsterdam, mogelijk uit 1936 misschien van zijn hand is.

Conclusie

Met dit onderzoek is aangetoond dat de invloed van de film op het bioscoop-decoratie werk van Pieter den Besten veel groter blijkt te zijn dan bij een vluchtige visuele analyse van zijn werk zichtbaar is. Het verband tussen de het medium film en avant- garde ontwikkelingen binnen de beeldende kunst is bepalend geweest voor de aard en ontwikkeling van den Besten's ontwerpen binnen de context van het bioscooptheater.

Den Besten volgt specifiek dié formele ontwikkelingen binnen de avant-garde die kunnen worden gerelateerd aan het medium film. Daarnaast maakt hij gebruik van formele overnames van beeldaspecten vanuit de film zelf. Deze mix van intellectueel/ artistiek bepaalde principes en populaire beeldcultuur kenmerkt zijn werk.

Den Besten's appropriatie van avant-garde principes binnen de decoraties lijkt zich in aanvang (1915-1921) nog 'onderhuids' te manifesteren binnen een postsymbolistisch geïnspireerde 'iconografie' en vormvocabulary. In deze beginperiode wordt het kinetische aspect van de film door den Besten nog gekoppeld aan het vastleggen van de dynamiek van de dans (Bakst) en experimenten met expressionistisch kleurgebruik. Tussen 1921 en 1924 worden zijn formele experimenten en innovaties explicieter en directer gerelateerd aan de intrinsieke werking binnen het spanningveld van de figuur (Kubisme) en krijgt de thematiek rond 1930 een directer verband met de ingrijpende formele experimenten die het medium film binnen de avant-garde teweeg heeft gebracht (Futurisme, Constructivisme en Kinetisme)

Den Besten was op de hoogte van actuele verschuivingen en ontwikkelingen binnen de avant-garde binnen de beeldende kunst. Zijn artistieke omgeving is samen met zijn positionering als beeldend kunstenaar binnen de functie als decorateur-sierkunstenaar bepalend geweest voor zijn wijze van integreren van avant-garde principes binnen populair/commercieel gebonden opdrachten. Zijn kunstenaarschap heeft, onder invloed van zijn artistiek/ intellectuele connecties en interesses, ertoe geleid dat de commerciële verwachtingen en artistieke eisen die Tuschinski aan zijn werk stelde tactisch werden omgebouwd tot een voor hem acceptabele artistieke invulling

Er blijft bij den Besten binnen zijn werk in opdracht voor Abraham Tuschinski een sterke hang naar autonomie als kunstenaar voelbaar. Dit spanningveld tussen vrijheid en gebondenheid lijkt zich te spiegelen binnen zijn, in aanvang, nog voorzichtige experimenten

met de verhouding tussen realiteit en abstractie. Avant- garde principes lijken door den Besten, zowel commercieel als artistiek, op toegankelijkheid te worden getoetst. Op deze wijze kon “het moderne”, in deze zin een afgeleide van de actualiteit van de avant-garde kunstpraktijk, via de decoratie toegankelijk worden gemaakt en worden overgebracht naar een groter publiek, de bioscoopbezoeker.

Den Besten heeft zich artistiek-inhoudelijk niet mee laten slepen met Tuschinski's vraag naar spektakel. Hij trok zijn eigen pad, was op de hoogte van wat er zich binnen het artistieke veld afspeelde en nam zijn kunstenaarschap binnen de gebondenheid van de opdracht en zijn positionering als sierkunstenaar serieus. Modes en wat men nu zou noemen trends, werden gevolgd maar door den Besten naar aanleiding van zijn kennis en inzicht van ontwikkelingen binnen de avant-garde geherinterpreteerd. Er volgden binnen de tijd diverse herdecoraties van de Tuschinski theaters waarbij een maatschappelijk/ artistieke gewijzigde visie op de beeldende kunst zich lijkt af te tekenen binnen zijn werk.

Den Besten's werk voor het bioscooptheater biedt tegenwicht aan cultureel bepaalde barokke smaak en de daaraan gerelateerde hang naar overdecoratie van zijn Poolse opdrachtgever Abraham Tuschinski.

Den Besten's persoonlijke interesse voor verstillig, stabiliteit en rust binnen de abstractie die hij waardeerde binnen het werk van Morandi en Picasso stond weliswaar in schril contrast met de verlangens van zijn opdrachtgever maar lijkt toch een van de belangrijkste uitgangspunten binnen zijn ontwerpen voor het bioscooptheater te zijn gebleven. Het decoratieve aspect van het werk, het versierende, blijft bij den Besten beperkt tot de uitwerking en dient de versterking van de kracht van de vorm. Deze werkwijze valt niet te beschouwen als een neiging tot compromis maar is op te vatten als een bewuste keuze en een mate van artistieke anticipatie op de eisen en wensen van zijn opdrachtgever. Het spektakel van de kermis wordt losgelaten.

Het is interessant dat de dwingende context van het bioscooptheater in samenspel met de gebondenheid van de opdracht den Besten tot het experiment heeft gebracht. In tegenstelling tot zijn vrije werk, dat vrij conventioneel van aard is, lijkt den Besten zich binnen de decoraties van de Tuschinski theaters als kunstenaar sterk te hebben ontwikkeld. Het is dan ook interessant dat de schijnwereld die Tuschinski voor ogen stond door den Besten lijkt te

zijn gebruikt als uitdaging voor zijn kunstenaarschap. Den Besten heeft zijn beeldend kunstenaarschap binnen de beperking van de opdracht serieus genomen.

Tijdens mijn onderzoek en analyse van den Besten's werk werd duidelijk dat zijn bioscoop-theaterschilderingen een vertaling van avant-garde principes naar het grote publiek zijn. Den Besten brengt bovendien het formele experiment van de avant-garde onder aandacht van 'de massa'. In die zin heeft zijn decoratiewerk een democratiserende werking. Het werk van den Besten voor de Tuschinski theaters overstijgt daarmee het decoratieve doel. Het is een uniek voorbeeld van een kunstuiting die constant in beweging bleef en ook in die zin anticipeert op haar context "het bioscooptheater". Den Besten's constante gevecht tussen zijn kunstenaarschap en zijn zoals hij zelf omschrijft 'dienende taak' als decorateur heeft een uniek oeuvre teweeggebracht. Het theater-decoratiewerk van den Besten is te beschouwen als het product van een kruisbestuiving tussen *high art* en *low art*. De dualiteit tussen populaire/massa cultuur en anderzijds de avant-garde en elite vormde zijn spanningsveld.

Den Besten's decoratiewerk toont hoe kunst zich kan bewegen en toegankelijk kan worden gemaakt binnen een populaire context. Het zuigt de avant-garde in zich op en biedt het publiek een, zich binnen de tijd wijzigende en vernieuwende, visuele perceptie binnen de schijnwereld van de Tuschinski theaters.

- Beaudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*, vert Menno Wigman. Nijmegen, IKEN, 1987.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: a Social Critique of the Jugement of Taste*. Londen, Routledge, 1984.
- Berg, Henk. *Over stalletjes en parket, een populair historisch overzicht van de Rotterdamse en Schiedamse bioscopen(1896-1996)*. Rotterdam, uitgeverij Ad Donker BV, 1996.
- Brusse W.L.J. *Bekende Rotterdammers door hun stadsgenoten beschreven*. Rotterdamse uitgeverijmaatschappij, 1951.
- Bueren, Richard van. *Saturday night at the movies, het grote Amsterdamse bioscopenboek* (deel 2 en 3). Amsterdam, uitgeverij Lecuona, jaar van uitgifte onbekend.
- Brinkman, Els. *De Branding 1917-1926*. Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, Rotterdam, 1991.
- Dibbets, Karel en Frank van der Maden. *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*. Amsterdam, Het Wereldvenster, 1986.
- Fischer, Lucy. *Designing women, cinema, art deco and the female form*. New York, Columbia University press, 2003.
- Drijvers H.J.W. *De Ploeg 1918-1941: De Hoogtijdagen*. Groningen B&P, 1993
- Goossens, Jesse. *Tuschinski droom legende en werkelijkheid, de geschiedenis van het theater*. Den Haag, uitgeverij BZZTôH, 2002.
- Gombrich, E.H. *The sense of order, a study in the psychology of decorative art*. London Phiadon Press, 1979.
- Graat van Roggen, Mr. C. J. *Rotterdam en de film, wat niet in de Beadecker staat*. Amsterdam, uitgeverij A.J.G Strengholt, jaar van uitgifte onbekend.
- Halbertsma, Marlite et al, *Interbellum Rotterdam, kunst en cultuur 1918-1940*. Rotterdam, Stichting kunstpublicaties Rotterdam, NAI uitgevers, 2001.
- Hamacher, A.M. *Lypich, Europese beeldhouwkunst*. Amsterdam, Allard Lange, 1951.
- Hillier, Bevis. *Art-Deco*. London, StudioVista Limited, 1968.
- Huygens, G.W et al, eindredactie Teychiné Stakenburg, A.L. *75 jaar Rotterdamse Kunstkring*. Rotterdam: Stichting historische publicaties Roterodamum, 1985.
- Jankovich, Marc, Faire, Lucy. *The place of the audience*. London, British film institute, 2003.

- Kalmhout, A.B.G.M, van, *Proefschrift: Muzentempels, multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*. Hilversum, uitgeverij Verloren, 1998.
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London, Yale University Press, 1983.
- Manneke, Nelleke, Arie van der Schoor. *Het grootste van het grootste, leven en werk van Abraham Tuschinski (1886-1942)*. Rotterdam, Stichting historische publicaties Roterodamum, 1997.
- Leidemeijer, Frans en Daan van der Cingel. *Art nouveau en Art Deco in Nederland*. Amsterdam, Meulenhof, 1983.
- Lynton, Norbert e.a. *Towards a New Art, essays on the background to abstract art 1910-1920*, London, The Tate Publications Department Gallery, 1980.
- Prushan, Irina, *Léon Bakst, Bühnenbild und Kostümentwürfe, buchgrafik, Malerei und Grafik*. Leningrad, Aurora –Kunstverlag, 1986.
- Sembach, Klaus Jürgen. *Jugendstil*. Köln, Taschen Libero, 2002.
- Schliepmann, Hans, *Lichtspieltheater, eine sammlung ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin*. Berlin, verlag von Ernst Wasmuth A-G, 1914.
- Rutgers, Bram en Doornenbal, Kees. *Het Tuschinski Theater, restauratie van een droom*. Warnsveld, uitgeverij Terra/ Lannoo, 2003.
- Troy, Nancy. J. *Modernism and the Decorative Arts in France*. New Haven and London, Yale University Press, 1991.
- Valentine, Maggie. *The show starts on the side-walk: an architectural history*. New Haven, Yale University Press, 1994.
- De Amsterdamse school
- Venema, Adriaan. *De Ploeg 1918-1930*. Baan, Het Wereldvenster, 1978.

Catalogi:

- Ballet in beeld bij Bakst*. Haags Gemeentemuseum, 17 januari -3 maart 1968.
- Bergvelt, Ellinoor e.a., *Industrie en vormgeving in Nederland*. Tent.cat. Amsterdam, Stedelijk museum, Amsterdam, 1985.
- Bowl, John.E. *L'avant-garde Russe et la scène*. Tent.cat. Musée d'Ixelles, 11-30 maart 1988.
- De Rotterdamse Kunstkring 1893-1970*. Rotterdam; uitgave Rotterdamse kunstkring, 1970.
- Platzer, Monica, Ursula Storch e.a *Kinetismus, Wien entdeckt die Avantgarde*. Tent.cat Wien Museum 25 mei -1 oktober 2006. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006.

Cela, Ana, Mar Sanchez, Philip Knight. *Painters in the theatre of the European avant-garde*. Madrid, Museo Nacional.Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2000.

Le cinéma au rendez vous des arts, France années 20 et 30. Parijs, Bibliothèque Natinale de France, 1995.

Artikelen:

Cultuur in voorraad, 29-08-2001. Pathé archief.

Mudrak, M. 'Hello from wave 477', *Vadim Meller, Les Kurbas and the Berezil Theatrical association* Russian History/ Histoire Russe, vol.8, pts 1-2, 1981, pp.199-218

Velden, A van der. *Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski*. Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis I (2004) NR 3, pp.82-102.

Interviews:

Swaep, Ben, interview met Pieter den Besten, 1971. Rkd den Haag.

Toon de Jager vertelt. Scoop jrg 97 nr. 8. Filmmuseum Amsterdam.

Interview met mevrouw Oline Volkers-den Besten, dochter van de kunstenaar en Jan Pieter Volkers kleinzoon van de kunstenaar, 09-01-2007.

Interview *Pieter de Besten 70 jaar*. 15 februari 1964. Gemeentearchief Rotterdam.

Bijlage 1.

Biografische gegevens:

Pieter den Besten, (Rotterdam, 15-02-1894 - 16-08-1972), beeldend kunstenaar en sierkunstenaar, tekende en schilderde impressionistische trant portretten en stillevens.¹³¹

Pieter den Besten was Lid van de organisaties GKf (gebonden kunst federatie) te Amsterdam, de Kunstenaarssociëteit Rotterdam, Studio 32 Rotterdam en het kunstenaarsgilde Amersfoort. De vader van Pieter den Besten had een decoratieschilderbedrijf dat bij de decoratie van de bioscopen van Tuschinski betrokken was. Dit bedrijf bevond zich aan de Chrispijnlaan te Rotterdam. Op twaalfjarige leeftijd volgde den Besten de avondcursus van de Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam. Den Besten werkte van ca 1913 tot 1940 in opdracht voor Abraham Tuschinski.



Pieter den Besten. *Zelfportret*. Ca 1920. 9X9 cm. Collectie Drents Museum Assen.

¹³¹ Scheen, 1969-1970 pp.137.

- 1912 -1918. Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam.
 Les van A.H.R van Maasdijk en F.G.W Oldewelt
1914. Academieprijs ABK (figuurtekenen),
 Den Besten wordt door Jaap Gidding voorgesteld aan Abraham Tuschinski.
1915. Decoratie Thalia theater Rotterdam.
1919. Koninklijke subsidie voor zijn werk.
1920. Idem
1921. Idem
1920. Decoratie Cinema Royal Rotterdam.
1921. Decoratie Tuschinski Theater Amsterdam.
1923. Decoratie Grand Theater Pompenburg Rotterdam.
1930. Decoratie Roxy te Rotterdam (dit theater is van Tuschinski's concurrent Karl Weisbard).
1931. Herdecoratie Theater Tuschinski Amsterdam.
1932. Solo expositie studio 32 Rotterdam.
1933. Decoratie Passage theater Schiedam
1934. Creatief directeur van de tentoonstelling Rotterdam - Batavia,
 Tentoonstelling "Ontdek uw stad"
1939. Neemt deel aan een groepsexpositie in museum Boymans van Beuningen te Rotterdam.
1940. Decoratie Cineac Beurs (Cineac AD) Rotterdam (geen Tuschinski theater).
- .

Bijlage 2.

Inventarisatie van de bijdrage van Pieter den Besten aan de Tuschinski Theaters,

1913-1915 - *Thalia II*, Hoogstraat 325 te Rotterdam.

Op 24 augustus 1912- opent Abraham Tuschinski zijn tweede ‘*Thalia Theater*’ op de Hoogstraat 325 te Rotterdam.¹³² In juni 1913 begint een renovatie.¹³³ De eerst opgetekende opdracht voor den Besten bestaat uit het aanbrengen een fries langs het trappenhuis van het Thalia theater in 1915¹³⁴. Het ontwerp was gebaseerd op het thema ‘tragedie en comedie’¹³⁵ Op 2 augustus is de opening van het opnieuw gedecoreerde theater. In 1921 volgt een renovatie. Den Besten decoreert nieuwe friezen en maak een ontwerp voor de beschildering van het plafond.¹³⁶

1914- *Cinema Royal Elite bioscoop* op de Coolsingel 17 te Rotterdam

Op elf april 1914 neemt Tuschinski de ‘*Cinema Royal Elite*’ bioscoop op de Coolsingel 17 te Rotterdam over van Jean Desmet. Er volgt een verbouwing. Het interieur dat erg chic was werd ‘opgevrolijkt’¹³⁷. De bijtitel ‘Elite bioscoop’ verdwijnt.¹³⁸

1914

Rond 1914 krijgt Tuschinski de kans het Scala Theater voor een periode van tien jaar te huren. Ook dit theater ondergaat een metamorfose.

1920- *Cinema Royal*, Coolsingel 17 te Rotterdam, herdecoratie.

In 1920 volgt een herdecoratie van Cinema Royal en wordt het theater uitgebreid met het door Tuschinski aangekochte aanpalende café Boneski. Dat den Besten hier rond 1920 aan de decoraties heeft meegewerkt is waarschijnlijk.

¹³² Thalia was in 1912 nog in een Louis seize stijl gedecoreerd. Henk van Gelder, *Abraham Tuschinski* p.33.

¹³³ Tuschinski moet opbieden tegen zijn concurrent Jean Desmet die plannen had gevat van zijn Cinéma Royal een elite bioscoop te maken. *Het grootste van het grootste*: p.35.

¹³⁴ Idem. In het interview stelt den Besten dat Tuschinski pas na de eerste wereldoorlog grotere opdrachten aan hem verstrekke, hiermee lijkt hij zijn bijdrage aan de decoratie van Thalia wat te bagatelliseren.

¹³⁵ *Cultuur in voorraad*, 29-08-2001, p.2.

¹³⁶ Jesse Goossens, *Tuschinski, droom legende en werkelijkheid*, p.69.

¹³⁷ *Het grootste van het grootste*, p.37.

¹³⁸ Er volgt eveneens een prijsverlaging. Tuschinski lijkt de decoratie af te stemmen op een nieuwe doelgroep, de arbeiders en middelklasse. Henk van Gelder, *Abraham Tuschinski*, p.42.

1921- Tuschinski Theater, Reguliersbreestraat 26-34 Amsterdam.

Achtentwintig oktober 1921 opent in Amsterdam het ‘*Tuschinski theater*’ aan de Reguliersbreestraat. Bovendien opent Tuschinski binnen dit theater het cabaret la Gâté. Den Besten heeft een belangrijk aandeel in de decoratie en werkt ruim anderhalf jaar ontwerp en uitvoering.¹³⁹ Den Besten ontwerpt in het Amsterdams Tuschinski theater onder meer de schilderijen op de panelen van de wandelgangen, een fries boven de toneelboog, wanddecoraties in de grote zaal en schilderijen aan de balkons. Bovendien is hij verantwoordelijk voor de schilderijen in la Gâté.

1923- Grand Theater Pompenburg aan de Pompenburgsingel 9, Rotterdam.

In 1923 vindt op 21 december de overname door Tuschinski plaats van het Grand Theater Pompenburg aan de Pompenburgsingel 9 te Rotterdam. Vanaf die datum heet deze bioscoop *Grand Théâtre*.¹⁴⁰ De decoraties zijn van Pieter den Besten en Jaap Gidding. Het Rotterdams Nieuwsblad meldt over dit theater: “*De heeren Jaap Gidding en de Besten zijn met het kiezen de kleuren overal zeer gelukkig geweest. Overvloedig, bont, maar nergens fel en hinderlijk. Overal warm, stemmig en rustig*”.¹⁴¹ Op 24 september 1924 opent hier Tuschinski’s tweede cabaret ‘la Gâté’ op eerste verdieping. De wanden werden door Den Besten gedecoreerd met draken.¹⁴²

1926- Olympia Bioscope, Binnenweg 49, Rotterdam

Op 16-10-1926 volgt de overname van de Olympia Bioscope, Binnenweg 49 te Rotterdam (1910).

In 1929 is van het interieur van het *Grand Théâtre* theater weinig over, men spreekt van zilveren buislampjes en een verstrakking.¹⁴³

1933- Passage theater Schiedam

In 1933 opent het Passage theater te Schiedam. Voorzover bekend het laatste bioscoop theater dat den Besten in opdracht Tuschinski decoreert.

¹³⁹ Interview met Ben Swaep, 1971.

¹⁴⁰ *Het Grand is een theater in Tuschinski stijl, het tijdperk Tuschinski heeft een eigen stijl gelijk het empire, het heet naar de persoon van den monarch, gelijk Louis Quinze, Louis Seize en Queen Ann. Graadt van Roggen, Wat niet in de Beadecker staat*, p.111

¹⁴¹ Rotterdams Nieuwsblad, 21-12-1923. Gemeentearchief Rotterdam.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Het bioscoopgebouw in Nederland, p.97.

24-03-2008.

Karin Doornenbal- van der Wees.

Studentnummer: 0234133.

Tel: 023-5380823