

De Permeke-literatuur telt een twintigtal monografieën en even zoveel studies in tijdschriften en essayistische werken, waarin verscheidene onderwerpen behandeld worden. Aangezien men bij ons weinig trek heeft in een gecontinueerde studie over één materie, kan men de bibliografie vrij omvangrijk noemen. Overigens beperkt de schilderkunstige onherleidbaarheid van het oeuvre zelf de interpretatiemogelijkheid. Paul Gustave van Hecke bracht op 1 augustus 1920, in het eerste nummer van 'Sélection', de literatuur over Permeke op gang. Roger Avermaete schreef in verband daarmee: „De datum verdient onze aandacht. Een nieuw tijdschrift laten verschijnen in volle vacantieperiode, leek wel een flater. Maar de ongeduldige promotors konden wellicht niet langer wachten”.

Paul Gustave van Hecke (Gent 1887-Brussel 1967) en André de Ridder (Antwerpen 1888-Borgerhout 1962) stichtten in 1920 het avant-gardetijdschrift 'Sélection' en openden in de Koloniënstraat 62 te Brussel hun gelijknamige kunstgalerij. De Antwerpenaar A. de Ridder had de nerveuze wever van artistieke connecties Paul Van Ostaijen aan het werk gezien. Onder invloed van o.a. Paul Van Ostaijen wou men naar buitenlands voorbeeld, de avant-garde verstevigen door een hechtere samenwerking tussen literaire en beeldende kunstenaars. De literatoren zochten interessante trekpaarden. De schilders lieten betijen, ze konden een reclametoeter best gebruiken. Er werden vooringenomen verklaringen afgelegd. In augustus 1920 meldde Paul Van Ostaijen aan het 'Het Roode Zeil', dat hij om flamingantische redenen en gezien de voorkeur van redacteur André de Ridder voor Gustave de Smet en Constant Permeke, niet wenste mee te werken, hetgeen hem niet belette een weinig later in 'Sélection' te publiceren. Van Ostaijen droomde van een eenheidstheorie voor de gehele moderne kunst en ongetwijfeld leek Permeke hem niet 'internationaal' genoeg. Hij vergiste zich. Maar dat de medewerkers van 'De Boomgaard', de profeten van de dandycultuur, A. de Ridder en P.G. van Hecke de verdediging van Permeke op zich namen, lijkt op het eerste gezicht evenmin vanzelfsprekend. Men mag de algemene trend, die erin bestond de ene avant-garde met de andere te verdedigen, niet uit het oog verliezen. De titel van het opstel, waarin P.G. van Hecke voor het eerst de kunst van Permeke in beschouwing nam, 'Pour réparer le retard et le malentendu' (de achterstand inhalen, het onbegrip wegwerken), spreekt voor zichzelf. Suggestief is de dubbelzinnige toevoeging 'Tracts' (traktaatjes).

Toch hebben van Hecke en de Ridder de juiste toon aangegeven voor het grootste deel van de Permeke-literatuur, en dat vóór 1925, toen 'Boerengezin met kat', 'De Zeug', 'De Woonwagen' en de machtige marines nog moesten geschilderd worden. De stijl van hun apologieën werd geijkt. Stubbe, Fierens, Marlier, Haesaerts, Langui, Van Beselaer, allen namen de exclamatieve stijl over. Permeke incarneert de donkere kosmische energie. Zijn kunst grijpt ons aan door haar mateloze oerkracht en door de monumentaliteit van een Vlaams allegro barbaro. Permeke heet de signatuur onder

een even sombere als machtige zin voor universaliteit. Permeke is vooral de ware schilder, die het ontembaar genot van het breed en viriel uitstrijken van een aardezwaar koloriet overdraagt op de toeschouwer. Hij ziet de tragisch in zijn lot verzonken mens vereend met de duistere krachten van de natuur. Roger Avermaete zegt: „Zijn kosmische visie zag de man en de vrouw in het universum als deel uitmakend van de Natuur; ze treffen hem meer door hun elementair karakter dan door hun plastische schoonheid”. Doch hier ontdekken we één der weinige divergenties in de interpretatie. Paul Haesaerts beweerde, dat Permeke de mens en de natuur geenszins als samenwerkende wezenheden uitbeeldt. Ze staan eeuwig tegenover elkaar, in een ongelijke strijd. Zelden of nooit worden de krachten van de mens en van de natuur in één werk evenwichtig afgewogen. Wie heeft gelijk? Het lijkt een vraagstuk, dat nog op zijn definitieve oplossing wacht. Maar alle auteurs zijn het erover eens, dat Permeke aan het menselijk bestaan een grootsheid schenkt, die getuigt van genialiteit en ook van een half verzwegen mystiek. Permeke is de getekende, een 'gepredestineerde' zei P.G. van Hecke. Niemand kan ontkennen, dat al die omschrijvingen het meesterschap van Permeke terecht in beeld brengen. Voorzien van uitroepstekens, waren ze destijds onmisbaar, om tegen de verguizing van een Paul Colin of een Lucien Solvay op te tornen. Horen we echter André de Ridder beweren, dat Permeke reeds modern voelde en modern schilderde, vóór dat de postulaten en de theorieën van de moderne kunst geformuleerd waren, dan dient het een en ander toch even nagetrokken te worden. Toen Permeke in 1916 'De Vreemdeling' schilderde, waren cubisme en cubistische theorieën een feit, was de nonfiguratieve kunst geboren en behoorde het fauvisme reeds tot de geschiedenis! Door een dergelijke toedracht te vertekenen, doet men net onrecht aan de tijdeloze betekenis van Permeke. Weliswaar is het niet helemaal duidelijk of de Ridder sprak over de nationale of de internationale stand van zaken. De tekst over Permeke, waarvan de kwaliteit onovertroffen zou blijven, werd in 1928 opgenomen in de bundel opstellen 'De Schroeflijn', geschreven door een kunstenaar van eenzelfde formaat als de grote schilder, de dichter Karel Van de Woestijne. Alleen Van de Woestijne vermocht het, door een suggestieve beschrijving, vooral in de onvergetelijke schets van Permeke's Oostends milieu en werkruimte, en door een diepzinnige reflexie over het expressionisme, met één uitspraak van Permeke als motief, „Ik schilder niet zoals ik zie; maar zoals ik meen gezien te hebben”, het overdrachtelijk karakter, het objectief gehalte en de a-literaire essentie van een pure schilderkunst kundig te verdietsen. We citeren één alinea. Dit fragment is meer dan *bonae literae*. Het is in zijn geheel de schitterende metafoor van de permekiaanse psychologie, het verkorte beeld van een kunstenaarschap. „Permeke zit er in een fel-klaar hok, dat galmt en schudt, maar voor zijne oogen van de wereld is afgesloten. Hij zit er als in de resoneerkas van een reusachtige basviool. De wind loeit er met vertienvoudigde kracht; het is of hij er opgezogen zit in de kolk der zee, die er huilt zelfs als ze zingt met de lispeling

van een beekje. De zon?: zij is er, aan een hoog en ondoorschijnend raam, effenglijdend en zonder schakeering, zoo wit dat ze onverschillig lijkt. Constant Permeke leefde daar, op zijn rommeligen zolder, in eene abstractie van het zeelandschap: het was er geweldig en onwezenlijk”.

Ook August Vermeylen wees op de onherleidbare zuiver schilder-kunstige kwaliteit van Permeke's kunst: „Het geval dat hij voorstelt is op zichzelf nooit romantisch-belangrijk: maar het werk komt steeds uit een ziel, die al het heerlijke en het tragische van het leven gevoeld heeft, en die ziel drukt zich uit door orkestraties van aarde-grauw en vaal groen en zwavel en warm wit en rood waar innerlijk vuur een geestelijke waarde aan geeft. Wie in Permeke niets anders zien wil dan den schilder, begrijpt den heelen Permeke”.

In mei 1930 verscheen in de reeks 'Eigen Schoon' van de N.V. De Standaard te Brussel het eerste werk over Permeke in boekvorm, geschreven door Dr. Achiel Stubbe (Klemskerke 1896-1963). Verrijkt met vele kanttekeningen werd het boek in 1931 heruitgegeven door het Davidsfonds. Met zijn 12.000 exemplaren, werd het toen de meest populaire studie over

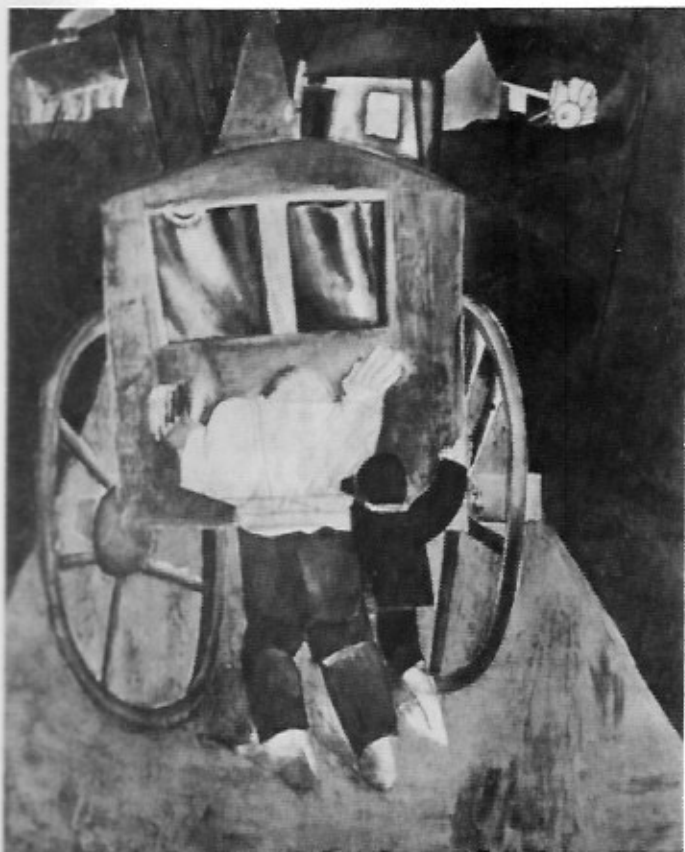
Permeke. Stubbe beschikte over een enorme, doch weinig geordende eruditie. De manier waarop hij Permeke tracht te situeren in het geheel van de Europese avant-garde, die hij laat beginnen met Rimbaud, overtuigt niet. Vaak schreef hij onbeheerst: „Politiek van Mussolini en waaghalzerij van Einstein, een kunst voor onzen tijd gereed tot den sprong, direct als een kogel en gebald als een bom”. Maar men dient het werk te eerbiedigen, als de eerste 'uitgebreide en systematische monografie' over het leven en werk van Constant Permeke. Het boek heeft de verrukkelijke geur en kleur van het levenswarm document, dat in de onmiddellijke nabijheid van de kunstenaar ontstaan is. Met irrationele heftigheid heeft de auteur de schilder ingelijfd bij de grootsten van ons volk. Anderzijds geeft het boek heel wat informatie, die men weliswaar niet kritiekloos aanvaarden mag, doch ook niet eigenwijs verwaarlozen kan. Eenentwintig jaar later publiceerde Achiel Stubbe, vier maanden na de dood van Permeke, in 'West-Vlaanderen' (nummer 3, mei 1952) een essay over de grote schilder. Dat werkstuk overtreft door vele kwaliteiten het boek uit 1930.

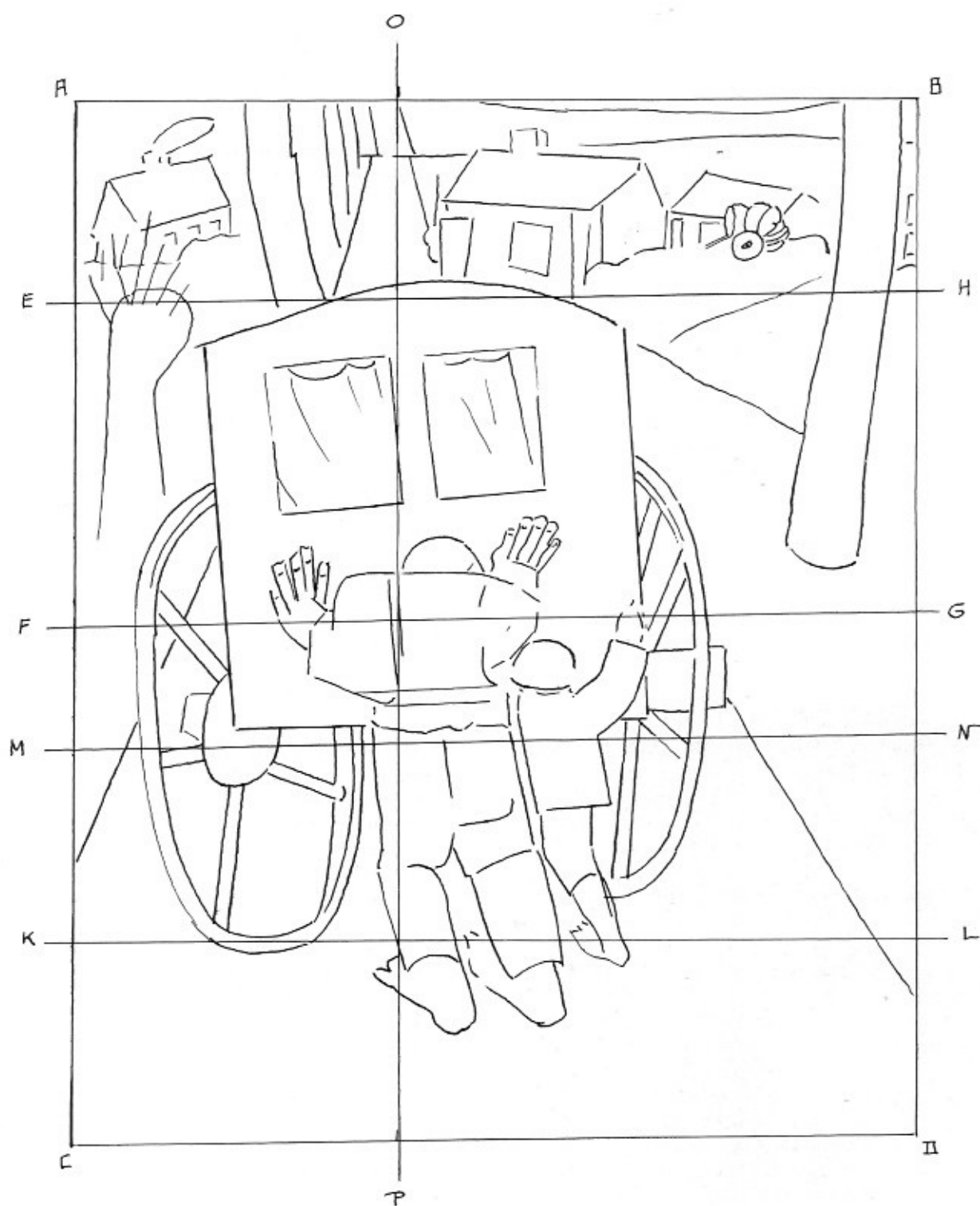
In 1930 verscheen het laatste nummer van 'Sélection'. Een polemische periode werd afgesloten. De eerste twee boeken over Permeke, dat van Stubbe en het Franstalige van Paul Fierens (Brussel 1895-aldaar 1957), in 1930 door Crès te Parijs uitgegeven, omsloten het relaas van een tienjarige strijd en de scheppingskracht van een generatie.

Avermaete: „Na 1930, samen met de economische crisis, luwde de beroering. De tijd van de gezamenlijke strijd was nu afgesloten. Er bleven slechts zeer verschillende mensen over”. Stubbe: „Er trad rond het midden van de jaren dertig een zekere ontspanning in Permeke's hartstochtelijk experimenteren met de deformerende mogelijkheden in. Het was, of hij weer dichter bij de traditie kwam te staan en genoeg vond in een betrekkelijke terugkeer naar de meer realistische verbeelding uit de tweede Oostendse tijd”. Na 1930 woedden er nog achterhoedegevechten, doch het expressionisme had zijn vaste plaats veroverd. De tweede fase van de Permeke-studie kon beginnen. Paul Haesaerts en Roger Avermaete traden als de meest typische auteurs van deze tweede periode op de voorgrond. In 1938 publiceerde Paul Haesaerts (Boom 1901) 'Permeke ou la Volonté de grandeur', (in 1940 verscheen de vertaling 'Permeke of de Wil tot Grootshheid' in een gezamenlijke uitgave van 'De Spiegel' te Amsterdam en van 'Het Kompas' te Antwerpen), en in 1939 'Permeke sculpteur'. Zonder veel wijzigingen, vinden we de inhoud van beide werken terug in 'Histoire de la Peinture moderne en Flandre' (1959) en 'Sint-Martens-L'attem' (1966). Paul Haesaerts trachtte niet de verwantschap, de gelijkenis, doch het wezenlijk verschil tussen Vlaams en buitenlands expressionisme te duiden. Het Vlaams expressionisme bezit epische wijdte, een volks aspect, een meditatief karakter en kenmerkt zich door eenvoud. Haesaerts wees op de historische betekenis van Albert Servaes' 'Aardappelrapers' uit 1905, een schilderij dat preludeert op het permekiaans universum. Hij constateerde, dat de Vlaamse moderne kunst niet gevoelig geweest is, voor

Constant Permeke: *De woonwagen*
(ook: *De rolwagen of de kermiswagen*). 1928.
136 x 110 cm.

Provinciaal museum voor moderne kunst, Oostende.





C. Permeke, *De rolwagen (ook: De woonwagen, De kermiswagen)*.

$ABCD = \text{biauron}$, met de verhouding $1 : 1,236\dots$
 $ABFG$ en $FGCD$ zijn twee gulden rechthoeken.
 $ABKL$ en $EHCD$ zijn twee vierkanten.

$MN = \text{gulden snede op } AC \text{ en } BD$.
 $OP = \text{gulden snede op } AB \text{ en } CD$.

kunstrichtingen met een overwegend rationele inslag, zoals kubisme, neo-plasticiteit enz. Het Vlaams expressionisme steunt op de scheppende kracht van het instinct. Haesaerts noemde Permeke 'un rustre magnifique' (een schitterende boerenkinkel) en gaat dan over de grens van het betamelijke, als hij Alexis Carrel erbij haalt, die beweerde dat ook de meest primitieve mens over esthetische kwaliteiten beschikt. Onbegrijpelijk voor een man, die in verband met Permeke toch sprak over een 'plastische taal met soevereine waarde'. Paul Haesaerts leefde zich wel in, op een moderne manier, doch beschikte niet over een inzicht in de synchrone eigenschappen van de schilderkunst. Hij zou het nooit aangekund hebben, zoals Roger Avermaete het aandurfde, om een schilderij zoals 'Over Permeke' te vergelijken met de schilderkunst van Johannes Vermeer.

Na vanaf 1920 in tijdschriften en overzichten talloze bijdragen over Permeke gepubliceerd te hebben, wijdde Roger Avermaete (Antwerpen 1893) vrij laat twee monografieën aan de grote expressionist, in 1958 (Meddens, Brussel) en in 1970 (Arcade, Brussel). Er is een invloed van Elie Faure en André Malraux te bespeuren in de evenwichtige, sympathiserende kunstopvatting van Avermaete. Ook gebruikt hij een bekende dichotomie, om het verschijnsel kunst te duiden. Eerbied voor de vorm kan classicisme, zin voor avontuur romantisme genoemd worden. In zijn visie en in de brede psychologische betekenis van het woord is Permeke een romantisch artiest. In zijn boek laat Avermaete, onmiddellijk na het portret van de extroverte vader Henri Permeke en de introverte moeder Stefanie Buytaert een 'Dialoog met de Zee' volgen, alsof de zee met de ouders de drieëenheid vormt, die de ziel van Constant Permeke gedetermineerd heeft. De Zee! „Weinig kunstenaars hebben haar frontaal aangepakt. Er is maar één roemrijke uitzondering: 'Het Tempeest' van de oude Bruegel. De jonge Permeke, die de zeelucht met volle teugen had opgesnoven, zal de eerste zijn om later de dialoog weer op te nemen, waar de oude Bruegel die had afgebroken". (Het feit dat we nu met zekerheid weten, dat het Weense meesterwerk niet door Bruegel kan geschilderd zijn, belet niet dat de gedachtengang van Avermaete opmerkelijk blijft.) Avermaete wees erop, dat Permeke reeds vroeg naar vereenvoudiging streefde, zonder daarom reeds een synthese te bereiken, zoals in 'Eugène Ysaye' (1909) en 'Marietje' (1909). Hij beschouwde het schilderij 'Winter in Vlaanderen' (1912) als een mijlpaal in de ontwikkeling van het Vlaams expressionisme. 'De Lastdrager' (1912 of 1913) toont volgens Avermaete, en ook Haesaerts zag het zo, een late tol aan George Minne. De vormgeving van Minne is rank, die van Permeke zwaar. We zijn echter ervan overtuigd, dat de psychologische invloed van Minne op Permeke zeer groot geweest is. Minne bood een absoluut voorbeeld van afgewogen stileren en interpretatie van de vorm, die samenvloeiden in onherleidbare syntheses. Elk beeld is de uiteindelijke Gestalt van zijn eigen wezenheid. Met andere vormen heeft Permeke precies dezelfde creatieve werkwijze in ere gehouden. Een eerste hoogtepunt noemde Roger Avermaete 'De Verloofden'

(1923), „die door hun suggestieve kracht uitgroeien boven een eenvoudig mensenpaar. Ze zijn *hét* mensenpaar”.

Met precisie koos Avermaete enkele anekdotes, die geschikt zijn om de figuur van Permeke juist te blichten. — „Zijn opinie over de 'officiële' aspecten van de kunst? Aan een vriend stuurt hij een dagbladknipsel, waarop enkele personages figureren, daaronder een bekende schilder, die discussiëren over het plaatsen van een monument. Hij heeft er met zijn magistraal geschrift bijgeschreven: De kunst om zijn tijd te verliezen”. — „Toen hij in 1947 (tijdens de retrospectieve tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel), voor een van de meesterwerken van zijn debuut kwam te staan, mompelde Permeke tussen z'n tanden: Te veel rood! — Merkwaardig woord! Het wijst duidelijk op een voltrokken bezinking. Rood is inderdaad de bravourkleur. En de bravoure is voorbij. De mokerslagen zijn overbodig geworden. Alle weerstand is gebroken. Na de strijd komt de overpeinzing. Na het geweld de sereniteit”.

Een welbepaalde datum markeert het begin van de derde fase van de Permeke-studie. Op 1 maart 1960 werd de koopakte verleden, waardoor het huis 'Vier Winden' van Constant Permeke het eigendom werd van de Provincie West-Vlaanderen, om als het Provinciaal Museum Constant Permeke ingericht te worden. De wereld van Permeke en van allen, die belangstelling tonen voor een grandioos hoofdstuk uit onze cultuurgeschiedenis, heeft nu zijn oriëntatiepunt, zijn zamelend centrum. Wat een geluk! In 1960 publiceerde Gaby Gyselen 'Permeke, catalogus van het P.M.C.P.'. De tweetalige catalogus werd van 1960 tot 1970 vijfmaal herdrukt. Gaby Gyselen schreef: „Permeke zoekt de synthese van zijn modellen in de schepping van plastisch steeds verantwoord gedeformeerde oertypes”. Die zin kan als motto dienen, voor een studie met vernieuwde intenties. Dank zij de katharsis van het modernisme stoort de deformatie ons niet meer, kunnen we een schilderij opnieuw op de tweevoudige manier begrijpen, die door Poussin in de zeventiende eeuw voorgeschreven werd, namelijk door het werk te 'lezen' en te 'zien'. We 'lezen' nu niet meer zondermeer de tijdgebonden expressionistische dramatiek. We 'zien' ook het schilderij. En in tegenstelling met zijn epochale dramatiek, is het permekiaanse schilderij in feite klassiek. Als men de vormgeving op haar zuiver plastische waarde taxeert, dan ontdekt men dat de partiële deformaties, bekeken als non-figuratieve volumes, volstrekt harmonisch geproportioneerd zijn. Door die paradoxale eigenschap verheft zich het werk van Permeke boven dat van zijn tijdgenoten.

In 1967 werd een jong kunsthistoricus, Willy van den Bussche (1942) conservator van het PMCP. Van den Bussche structureert het geheel van de huidige permekiaanse wereld, met het museum als middelpunt. „De tentoonstellingen in het PMCP kaderen in de geopteerde doelstelling van de Bestendige Deputatie om telkenmale een of ander aspect van Constant Permeke meer in het daglicht te stellen en daarbij tevens de belangstelling voor het PMCP levendig te houden”. Er waren tentoonstellingen met het werk van vader

Henri Permeke, van oom Antony, de vermaarde fotograaf, van Afrikaanse kunst, waarvan de betekenis voor het kubisme en het expressionisme niet meer hoeft beschreven te worden, van Emile Veranneman, de neef van Constant Permeke, van José Vermeersch, die te Antwerpen de leerling was van Permeke, („Zei Permeke hem niet tijdens de les van naaktmodel dat hij gelijk had de atelierkachel af te tekenen omdat die er beter uitzag?“).

Rekening houdend met nieuwe museologische opvattingen en inzichten, stelde W. Van den Bussche in 1972 de tweede catalogus van het PMCP te zamen. Doch zijn gigantisch werk, dat weldra verschijnen zal, heet de beredeneerde catalogus van het totale oeuvre van Constant Permeke. Zowel A. Stubbe als R. Avermaete hebben in die richting pogingen ondernomen, maar de voltooiing lag voor geen van beiden in het verschiet. Roger Avermaete waarschuwde: „Wie ooit weer eraan begint, zal men moeten bewonderen voor zijn moed“. Het gehele oeuvre telt duizenden titels. Het nauwkeurig beschrijven van de identiteit van elk werk, het opmaken van een pedigree, zoals het in het vakjargon heet, vergt engelengeduld.

Het gewrocht zal uit twee lijvige delen bestaan: een monografisch opgevat boekdeel, met honderden reproducties in kleur, en de eigenlijke catalogusbeschrijving met alle werken, voorzien van een kleine fotografie per schilderij, tekening of sculptuur. Elke insider weet, dat de studie van een kunstenaarschap een definitieve wending neemt, met het verschijnen van de beredeneerde catalogus. De publikatie van het tweedelig werk van W. Van den Bussche zal dateren in de geschiedenis van de Permeke-literatuur en moet normaliter een nieuwe impuls geven aan de bestudering van een geniaal kunstenaarschap. Volgens de auteur zal Permeke als een nog grote onbekende te voorschijn komen. Het onderzoek toont ook aan, dat de private verzamelingen waarin het werk van Permeke te vinden is, in twee cirkels liggen, rondom Brussel en Antwerpen, waar 'Kunst van Heden', 'Sélection', 'Le Centaure' en het Paleis voor Schone Kunsten voor de promotie van Permeke's kunst gezorgd hebben.

Wat beduidt eigenlijk de steeds weerkerende frase: Permeke is de ware schilder? Bestaan er twee soorten, een onherleidbare zuivere schilderkunst, en een andere, waarvan de suggestieve kracht erin bestaat de inhoud slechts in een eerste fase van de vormgeving met het schilderkunstige te laten samenvallen? Inderdaad. Van de tweede soort geeft het oeuvre van Frits Van den Berghe een goed voorbeeld. Bij hem ligt de artistieke waarde in de overschrijding van de schilderkunstige betekenis, in de overgang naar een wijder, vaak fantastisch wereldbeeld. De verbeelding breidt zich uit in de geest van de toeschouwer, ver buiten het kader van het schilderij. In het schilderij van de 'ware' schilder vallen compositie en wereldbeeld te zamen. Dat alles heeft niets te maken met een ondoordacht onderscheid, zoals dat tussen figuratie en nonfiguratie. Tiepolo en Permeke beoefenen een zuivere schilderkunst, Böcklin en Fr. Van den Berghe niet, hetgeen niet wil zeggen, dat we daarom de kunst van Fr. Van den Berghe als

minderwaardig beschouwen. Bekijken we even zijn werk uit 1923 *De goede Herberg*. Op de voorgrond zien we een veerpont waarop zich twee personages bevinden. Op de bodem van het vaartuig ontdekken we ook een fiets. Episch ligt de fiets volmaakt in het verhaal van het schilderij, doch niet compositorisch: volumetrisch en proportioneel niet afgewogen tegenover de andere delen van het geheel, hetgeen notabene niet afhangt van een perspectivisch realisme of dergelijke. Precies door de ontstentenis van een beslotenheid in zichzelf, zet het verhaal zich voort in de verbeeldingswereld van de toeschouwer, ver buiten het kunstwerk. In de schilderijen van Constant Permeke ligt elk element zowel episch, als compositorisch volmaakt in het geheel. Zijn kunst legt beslag op onze persoonlijke verbeeldingskracht. Al hetgeen buiten het schilderij bestaat, wordt tussen haakjes gezet. En alleen als het gehele bestaan op die manier op nonactief gezet wordt, staan we voor grote schilderkunst. Geheel ons fundamenteel levensgevoel wordt dan door het schilderij opgezogen. Pas achteraf, als we ons ervan losgemaakt hebben, stuwt het onze persoonlijke verbeelding in een nieuwe richting. Men zegt: Na Van Gogh zien we de zonnebloemen anders! De wezenlij-

Frits Van den Berghe, De goede herberg. 1923.

150 x 117 cm.

Coll. Mme Berthe Andelhof, Brussel.



ke voorwaarden om over schilderkunst te kunnen spreken, interesseren Fr. Van den Berghe niet, maar vormen in het werk van Permeke de *conditio sine qua non*.

Een eenvoudig feit helpt ons een eindweegs in de goede richting. Voor een schrijver is een blad papier een blad papier. Bedekt de tekst het hele vel, dan schuift de auteur het terzijde en neemt een ander blad. Anders gaat de schilder te werk, hij voert een eindeloze dialoog met het blanco van doek of vel papier. Eenzelfde vlak kan vooraf bezielde worden, door het zich inleven in de intieme ruimte van een stilleven of in de kosmische ruimte van een marine, alvorens één trek of toets neergezet werd. Het behoeft dus geen betoog, dat elke ware schilder vanuit het vlak componeert, dat hij bijgevolg altijd proportionerend te werk gaat, hetzij reflexief of irreflexief. En we onderstrepen het: daarbij speelt het onderscheid tussen een fysioplastische en ideoplastische kunst geen rol. Zuivere schilderkunst houdt vormgeving en wereldbeeld in één Gestalt te zamen. Moeilijk te beantwoorden is echter de vraag, wat een motief geschikt maakt, om die specifieke eenheid te bewerkstelligen. Men kan zich niet beroepen op vormelijke eigenschappen, want dan begaat men dezelfde denkfout als het modernisme, dat eindigde met een wit vierkant op een wit vierkant als absolute schilderkunst te proclameren. De vervorming van de zichtbare werkelijkheid op het schilderij gebeurt rechtens, als de veruitwendiging van het innerlijk beeld van het geziene de vervorming noodzakelijk maakt en vice versa, want het is ook mogelijk, dat het inwendig beeld de gelijkenis met de werkelijkheid nodig heeft om zich te kunnen concretiseren. Alle ware schilderkunst wordt gedetermineerd door het inwendige, het mentale beeld. In feite annuleert het wezenlijk schilderkunstige het onderscheid tussen fysioplastische en ideoplastische kunst. Het gradueel verschil in natuurgelijkenis impliceert geen wezenlijk verschil, als we bijv. Bruegels *Terugkeer van de Kudde* vergelijken met *De Kermiswagen* van Permeke. Beide meesterwerken emaneren uit het inwendig beeld, dat de kunstenaar zich van een brok leven gevormd heeft. Die fasen van het bewustzijn, die zich spontaan in de richting van de voorstelling bewegen, genereren het materiaal, dat met het zuiver schilderkunstige te zamen vallen kan. Ook kan een abstracte idee omgezet worden in een concrete idee, dat heet dan allegorie, en bijgevolg kunnen we ons ook niet beroepen op een inhoudelijk onderscheid. Er bestaat maar één verklaring, de psychologische: echte schilderkunst veruitwendigt de dialectiek van de visuele werkelijkheid en de wereld van het innerlijk beeld.

Beweerden we dat noch inhoudelijke, noch vormelijke eigenschappen het werkend beginsel heten, dan laat een specifieke vormgeving toch toe, post factum, het ene van het andere te onderscheiden. Zuivere beeldende kunst sluit altijd het risico in. De vormgeving van Permeke is riskant, verwijderd zich mijlenver van elk voorgeschreven schematisme. Waarom kenmerkt de authenticiteit zich door het risico? Omdat het mentale beeld in onze geest verschijnt... als een geest. Als we de ogen sluiten, zien we het, doch proberen we het onmiddellijk te verstoffelijken, dan ontsnapt het ons. Om het te con-

cretiseren dient een enorm organum van artistieke middelen in werking te treden, de kunstenaar moet een introverte expedite ondernemen en toch afzien van elk schematisme, m.a.w. hij moet zijn medium onderwerpen aan zijn schepende wil. Schematisme betekent, dat de creativiteit zich aan het medium onderworpen heeft. Twee dingen bestaan niet: creativiteit zonder directe binding met het geheel van de gekozen kunstvorm en creativiteit op basis van voorschriften. Uit die gecompliceerde situatie volgt, dat de vormgeving wezenlijk met het risico verbonden is. Bekijken we Permeke en zijn Vlaamse tijdgenoten na 1900, dan ontdekken we slechts twee kunstenaars, wiens werk bij voortduring het compositorisch risico insluit: George Minne en Constant Permeke. In reeksen gezien wordt het werk van Gust De Smet eentonig. Elk werk van Permeke wentelt rondom het risico van de vormgeving en haalt daaruit zijn altijd aangrijpende levendigheid. Doch de riskante vormgeving geschiedt binnen de perken van een arena. De evenwichtstoestand van het medium, in casu het rechthoekig vlak met zijn kleurlagen, verbindt de ene werkelijkheid met de andere, laat bewustzijn en existentiële ruimte ineen vloeien. In de schilderkunst fungeert het vlak als de concrete idee van het gezichtsveld. Het binoculaire zien zelf geeft daaraan zijn diepe proportionele zin. Een verschijnsel zoals de gulden snede, springt niet over uit de meetkunde, ontstaat uit de aard van de visuele waarneming. Gezichtsveld en picturaal veld hebben echter een constant en unifiërend beginsel: het vierkant. In die zin gaat Permeke klassiek te werk. In al zijn werken ontwaren we de directe spanning met het vierkant en bijgevolg met alle harmonische rechthoeken, die hun dynamiek vanuit het vierkant ontwikkelen. Intuïtief kiest de 'wilde' Permeke steeds een formaat, dat ofwel in de onmiddellijke buurt van een harmonische rechthoek ligt, ofwel ermee te zamen valt. Het is wonderbaar. Het is wonderbaar, omdat het bij Permeke volkomen irreflexief geschiedt. Een van zijn grootste meesterwerken *De Kermiswagen* (ook *Rolwagen* genoemd) is met zijn formaat van honderd zesendertig bij honderd en tien centimeter een volmaakt biauron. De compositie beantwoordt tot in de kleinste onderdelen, aan de intrinsieke proportionele werking van het biauron. Het biauron is de verdubbeling van de gulden rechthoek, waarvan lengte en breedte zich verhouden als de maior en de minor in de evenredigheid van de gulden snede. Het biauron bestaat dus uit twee op elkaar rustende gulden rechthoeken of aurons. De vierkantigheid vormt in de *Kermiswagen* het hoofdthema: het vierkant dat ontstaat door de kleine zijde neer te laten op de grote, het vierkant van de wagen en het vierkant van de rug van de man evolueren in een welbepaalde proportionele reeks. Bovenaan verdwijnt de weg, in de bovenrand van het schilderij, op de verdeling van de gulden snede. Ja, klassieker kon het niet!

Marcel Obiak