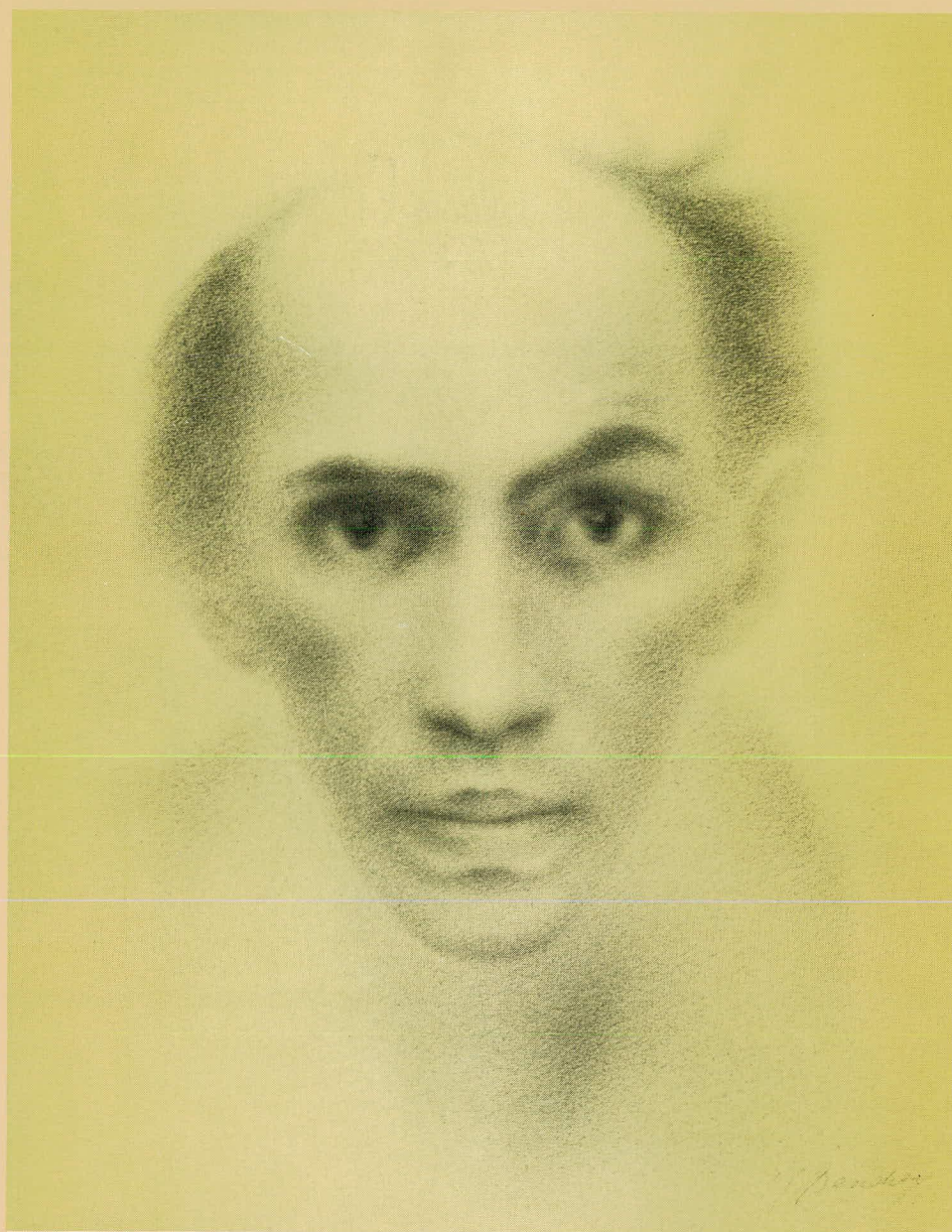




JACOB BENDIEN

JACOB BENDIEN

Colofon

Uitgave

Fries Museum, Leeuwarden
Centraal Museum, Utrecht

Tekst

Elina Taselaar

Samenstelling

Elina Taselaar, Thom Mercuur

Vormgeving

Henk Suurling/STD, Groningen

Foto's

Piter Dole, Leeuwarden: 5, 6, 7, 8, 15, 17, 21,
25, 26, 28, 31, 35, 37, 44, 45, 46, 48, 49, 52,
53, 66, 70, 71, 73, 74, 79, 84, 85, 86, 87, 93,
94, 95, 98, 99.

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo: 16, 18,
19, 32, 33, 34, 36, 55, 58, 60, 62, 69, 78, 81,
82, 96.

Stedelijk Museum, Amsterdam: 11, 13, 30, 38,
40, 56, 57, 75, 77, 88, 92.

Centraal Museum, Utrecht: 9, 10, 68.

Frans Hals Museum, Haarlem: 61, 72.

Haags Gemeentemuseum: 12, 24, 59, 97.

Druk

Wielsma BV, Leeuwarden

Deze uitgave werd mede mogelijk gemaakt
door het Prins Bernhardfonds en H. P. Bendien
te Laren.

Afbeelding blz. 4

Zeven maskers

Houtskool op papier, 146 x 90 cm.

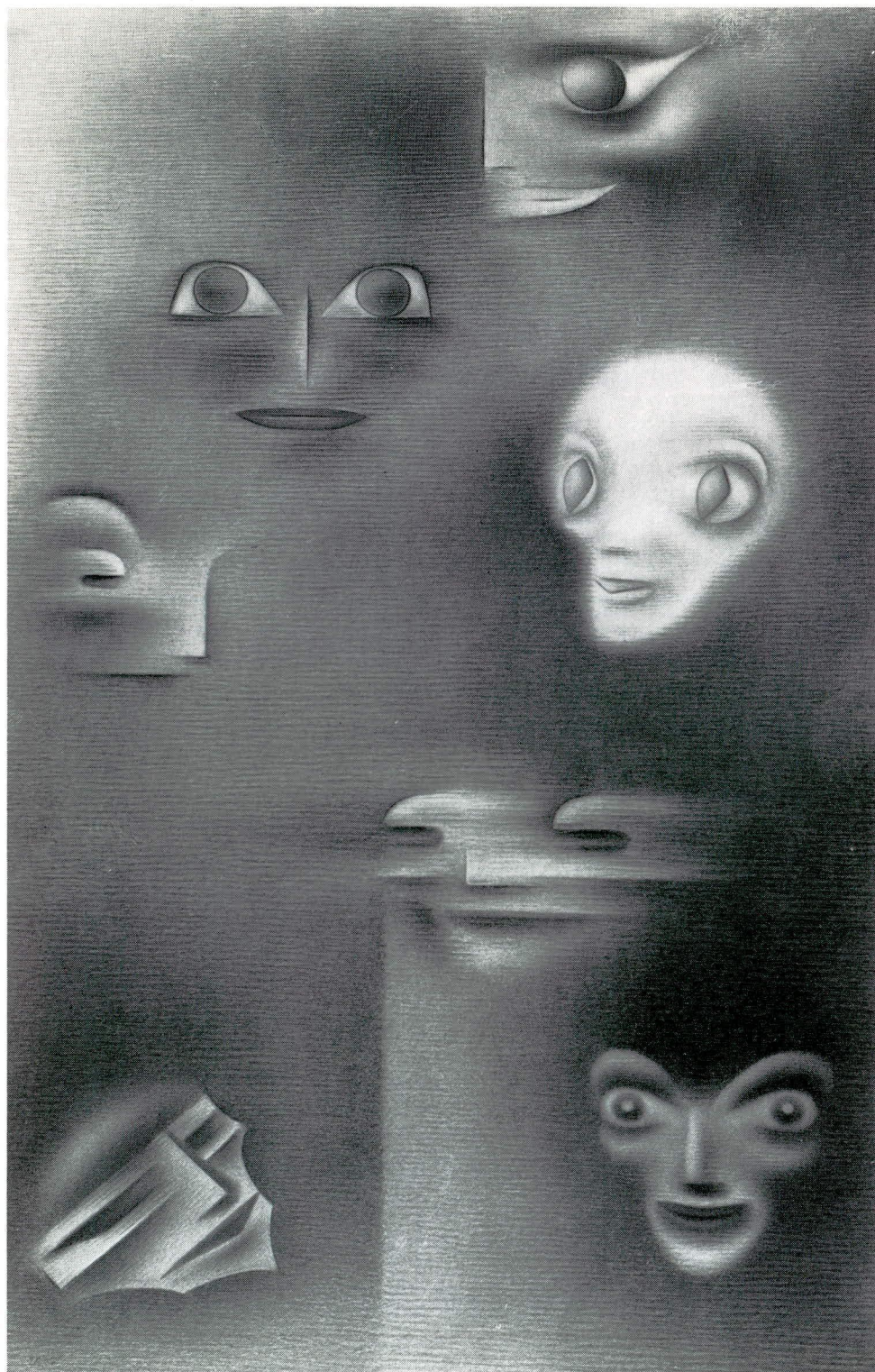
Coll. H. te U.

JACOB BENDIEN

1890-1933

Fries Museum, Leeuwarden
11.1 – 24.2.1985

Centraal Museum, Utrecht
8.3 – 21.4.1985



De laatste grote tentoonstelling van het werk van Jacob Bendien (1890-1933) heeft in 1951 in Kunstzaal Hubers in Bergen (N.H.) plaats gehad. Op de aankondiging van deze expositie, georganiseerd door Charley Toorop, John Rädecker, Paul Citroen en Dr. R. J. Harrenstein, staat:

'Hij (Bendien) behoort bij diegenen die, onbekend met de voortbrengselen der toen ter tijd leidende kunstenaars, gelijktijdig (1909) met hen de schilderkunstige uitdrukkingmogelijkheid van abstracte lijnen en vormen gevonden hebben. Zijn werken hebben tot onderwerp: of vergeestelijkte natuurvoorstellingen of eenvoudige abstracte vormen. Werkmethode: langzaam, nauwkeurig, verantwoord. Bestendig streven naar klare uitdrukking, zeer fijn gevoel voor nuances. – Meditatief – Onder de kunstenaars, die hij het meest vereert: Mondriaan'.

Deze tentoonstelling, die daarna te zien is geweest in het Stedelijk Museum in Amsterdam, heeft echter niet kunnen bewerkstelligen dat Bendien een duidelijke plaats in de kunstgeschiedenis heeft gekregen. Opmerkelijk, vooral wanneer men zich bedenkt dat A. M. Hammacher al in 1931 een uitgebreid artikel schrijft onder de titel 'Het werk van den teekenaar en schilder Bendien' (1). In 1934 gevolgd door een herdenkingsartikel waarin een beschrijving wordt gegeven van Bendien als mens en kunstenaar (2). Bovendien geeft Bendiens zwager, Paul Citroen, in 1940 een 'Herinneringsboek' uit (3). Ook wordt in dat jaar in het Stedelijk Museum in Amsterdam een overzichtstentoonstelling georganiseerd door de kunstenaarsvereniging 'De Brug', waarvan Bendien tot aan zijn dood lid is geweest.

Ondanks deze pogingen tot erkenning wordt Bendiens werk in de overzichtsböeken van de Nederlandse moderne kunst slechts kort vermeld. Hoewel in recente tentoonstellingen als 'Het Nieuwe Wereldbeeld', 'Kunstenaren der Idee' en 'Van Gogh tot Cobra', getracht is hier verandering in te brengen, is het gebleven bij een fragmentarische belichting (4). De oorzaak hiervan is te vinden in het ontbreken van een totaalbeeld van Bendiens oeuvre en de feitelijke gegevens over zijn leven. Toen ik – gefascineerd geraakt door Bendiens werk – met deze situatie geconfronteerd werd, besloot ik de draad op te nemen van het onderzoek dat Rudi Rolf eens gestart was (5).

Op de speurtocht langs musea en particulieren bleek het mogelijk een groot deel van Bendiens werken te achterhalen en met enige reconstructiemiddelen chronologisch te rangschikken. Helaas zijn persoonlijke brieven of notities van Bendien, of van anderen over hem, niet in grote getale bewaard gebleven. Dit is overigens ook de reden waarom de schaarse documenten die nog wel te achterhalen waren, vrij uitvoerig in het hierna volgende artikel geciteerd worden.

Een belangrijke steun wordt echter gevonden in Bendiens artikelen waarin hij zijn mening over de kunst van zijn tijd uit. Het onlosmakelijke verband dat er te signaleren is tussen de theorievorming en het beeldende werk, geeft uiteindelijk een vrij compleet beeld van de positie die Bendien in zijn tijd innam.

Uit deze artikelen blijkt bovendien dat Bendien vrij goed op de hoogte was met de ontwikkelingen van de kunst, veroorzaakt door een grote belezenheid, maar ook door de vele persoonlijke contacten die hij met nationale en internationale kunstenaars onderhield (o.a. Charley Toorop, John Rädecker, Paul Citroen, Rietveld, Mondriaan, Kurt Schwitters, Lissitzky en César Domela). Bendien wordt door deze tijdgenoten beïnvloed, maar laat zich nooit

(1) Hammacher, A.M., *Het werk van den teekenaar en schilder Bendien*. In: *Elseviers geïllustreerd maandschrift*, LXXXVI (1931), blz. 89-99.

(2) Hammacher, A.M., *In memoriam Jacob Bendien*. In: *Forum* 3 (1934) nr. 2.

(3) Citroen, P. (ed.), *Jacob Bendien 1890-1933*. Rotterdam, 1940.

(4) *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Centraal Museum Utrecht, 1973.
Kunstenaren der Idee, Haags Gemeentemuseum, 1978.
Van Van Gogh tot Cobra, Centraal Museum Utrecht, 1980.

(5) Rolf, R., *Jacob Bendien*. In: *Proef*, G.U. Amsterdam, 1972/1973, blz. 58-66.

meeslepen. Hij blijft alles bekijken vanuit zijn niet-dogmatische, theosofisch getinte levenshouding. Het is deze subtiële, eigenzinnige houding die het voor velen zo moeilijk maakt om hem in één of andere kunststroming in te delen. Bendien die zich hier ook van bewust is geweest, merkt hierover in zijn boek 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst' op, dat dit probleem voortkomt uit het feit dat men bij het creëren van kunsthistorische indelingen vaak teveel let op uiterlijkheden en daarbij de achterliggende motieven vaak buiten beschouwing laat (6).

- (6) Bendien, J., Harrenstein-Schröder, A.,
Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst. Rotterdam, 1940.

- (7) *De Stijl*, Stedelijk Museum Amsterdam,
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo,
1982.
Charley Toorop, Centraal Museum
Utrecht, 1982.
Erich Wichman, Centraal Museum
Utrecht, Provinciaal Drents Museum
Assen, 1983.

Bendiens gehele oeuvre overziend kan geconstateerd worden dat de ingehouden, sterk emotioneel geladen inhoud ervan zijn geldigheid niet heeft verloren. Kenmerkend hiervoor is o.a. het werk 'Zeven maskers', dat een verbinding laat zien tussen de karikaturale tekeningen en de abstracte werken. De aanwezige figuratie is symbolisch, maar ook theosofisch te noemen, daar men in de theosofie ervan uitgaat dat een mens zeven lichamen heeft. De doorwerkte techniek en de bescheiden maar indringende manier van weergeven die uit dit werk evenals uit zovele andere spreekt, maakt dat Bendien een eigen plaats verdient in de Nederlandse kunstgeschiedenis. Te meer daar de eerder genoemde tentoonstellingen, evenals de grote 'Stijl'-tentoonstellingen en de overzichtstentoonstellingen van Charley Toorop en Erich Wichman, er toe hebben bijgedragen dat er inmiddels een wat genuanceerder beeld van de kunst uit het begin van deze eeuw is ontstaan (7).

Levensbeschrijving

Jacob Bendien, zoon van Leon Bendien en Maria Liscaljet, wordt op 16 april 1890, in Amsterdam geboren. Vader Leon Bendien heeft een wolfabriek in de Spuistraat in Amsterdam en vindt dat zijn oudste zoon hem hierin moet opvolgen. Jacob Bendien, bijgenaamd Toppie, wordt daarom naar de Handelsschool gestuurd. Wanneer hij deze doorlopen heeft moet hij als vertegenwoordiger van de fabriek van zijn vader langs de winkels om de waren aan de man te brengen. Al snel blijkt echter dat de verlegen, stotterende zoon voor dit werk niet erg geschikt is. Bovendien gaat diens belangstelling meer uit naar de tekenkunst.

Al in de tijd dat hij nog op de Handelsschool zit, koopt Jacob zijn eerste tekenspullen bij een winkel tegenover de school. Zijn eerste tekenlessen krijgt hij van deze winkelier en van Cornelis Spoor (1867-1928), die via zijn zuster Fie met de familie bevriend is geraakt (1). Later krijgt Jacob bovendien nog les van Klaas van Leeuwen (1867-1935) (2).

Rond 1910 sluit Jacob Bendien een levenslang durende vriendschap met de kunstenaar John Rädecker (1885-1956). Samen met hem en met de beeldhouwer Hildo Krop (geb. 1884) en enige andere vrienden verblijven ze regelmatig op de boerderij 'De zeven linden' die de familie Bendien bezit in Blaricum (3). De vele kunstenaars die rond deze tijd in het Gooi woonden heeft Jacob Bendien waarschijnlijk niet persoonlijk gekend, maar ongetwijfeld moet hij gehoord hebben van hun, aan de theosofie gerelateerde, verheven idealen en experimenten. Over de theosofie heeft hij vermoedelijk ook gehoord van zijn leermeester Spoor, die in Domburg veel omgaat met de kunstenaars rondom Jan en Charley Toorop, Mondriaan e.a. (4). Waarschijnlijk heeft hij zich, op deze manier, op jonge leeftijd al aangetrokken gevoeld tot de theosofische levenshouding en zich deze zozeer eigen gemaakt, dat in al zijn geschriften, maar ook in vele werken, hiervan invloeden terug te vinden zijn (5).

Begin 1912 besluit Bendien om, samen met John Rädecker en de schilder D. Filarski (1885-1964), naar het dynamische Parijs te gaan. Ze huren gedrieën een atelier in de Rue St. Jacques (6). Al snel ontmoeten ze daar andere Nederlanders. Met name met Jan van Deene (1886-1977), die iets voor hen in Parijs is aangekomen, blijkt Jacob goed te kunnen opschieten en ze trekken veel samen op (7). Van Deene introduceert hem bij de in Parijs opererende Nederlandse kunsthandelaar Conrad Kikkert (1882-1965), de organisator van o.a. de tentoonstellingen van de Moderne Kunstkring. Hierdoor wordt Jacob ook uitgenodigd voor de maandagmiddag-'jour', waar hij ongetwijfeld kennis gemaakt zal hebben met de andere Nederlandse kunstenaars die op dat moment in Parijs wonen, als Piet Mondriaan, Petrus Alma, Otto Freundlich en Otto van Rees (8). Bendien bemoeit zich echter niet veel met deze zogenaamde 'Kikkert-groep' en voelt zich prettiger in zijn eigen vriendenkring (9).

Wanneer Bendien, in het voorjaar van 1912, verhuist naar de Rue Vercingétorix woont hij vlakbij Van Deene en ontstaat er een hechte samenwerking (10). De solidariteit uit zich onder andere in het kaal knippen van elkaars

- (1) Volgens mondelinge mededeling van Mevrouw F. IJzerman-Bendien, spreekt Spoor Bendiens oudere zuster Fie op de ijsbaan aan, met het verzoek een portret van haar te mogen maken. Ze antwoordt hem, dat hij dit eerst aan haar moeder moet vragen. Sindsdien is Spoor een familievriend. Ook in: Deene, J. F. van, *Rechtvaardiging*. In: *Centraal Museum Utrecht Mededelingen*, nr. 16/17 (1977), blz. 36, wordt Spoor als Bendiens leermeester genoemd. Ook K. Niehaus in *De Telegraaf* 18-12-1933 noemt Spoor als leermeester.
- (2) K. Niehaus noemt in *De Telegraaf* 18-12-1933 behalve Spoor ook Klaas van Leeuwen als leermeester. Van Leeuwen wordt als leermeester ook genoemd in: Hammacher, A. M., *Het werk van den teekenaar en schilder Bendien*. In: *Elseviers geïllustreerd maandschrift*, LXXXI (1931), blz. 95.
- (3) Deze boerderij is eigendom van familie Bendien van ± 1900-1913.
- (4) Zie over Spoor's relatie met deze groep: *Museumjournaal*, 15 (1970) nr. 5, blz. 261-267.
- (5) Dit blijkt o.a. uit een niet gepubliceerde brief, die zich bevindt in het bezit van L. Bendien, Bakkeveen. Deze brief schrijft Bendien in 1912 uit Parijs aan zijn broer Johan. Hij schrijft: 'Goed is het mooist op de kermis en het heerlijkst op de theosofische vergadering'.
- (6) Van Deene, blz. 39.
- (7) Van Deene's herinneringen in 'Rechtvaardiging' zijn vrijwel de enige informatiebron over de Parijse periode.
- (8) Van Deene, blz. 39, 22. Uit het feit dat Van Deene deze mensen ook ontmoet heeft, mogen we wel afleiden dat Bendien ze ook ontmoet heeft.
- (9) Het is daarom begrijpelijk dat in: Loosjes-Terpstra, A. B., *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*. Utrecht, 1959, blz. 174, vermeld wordt, dat Alma, Kikkert en Van Rees zich Bendien uit deze tijd niet kunnen herinneren.
- (10) Van Deene, blz. 50, 49: Van Deene woont dan in de Rue Perceval.

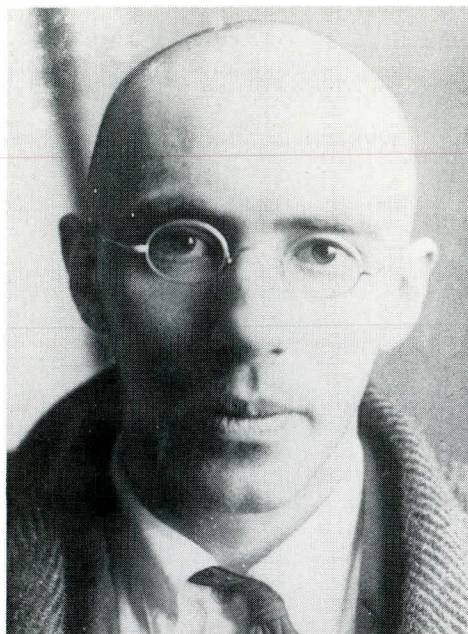
1 Jacob Bendien in Parijs, 1912

3 Kurt Schwitters (1887-1948)

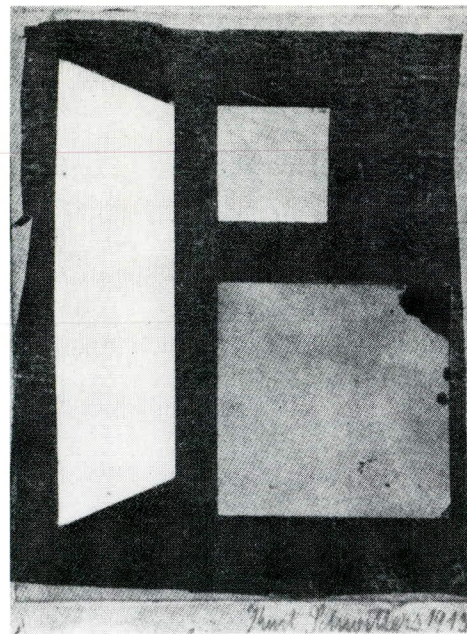
Für Bendien, 1923

Collage

Coll. Marlborough Gallery, Londen



1



3

(11) Van Deene, blz. 51.

(12) Van Deene, blz. 58.

(13) Van Deene, blz. 40, 41, 12.

(14) K. Niehaus in: *De Telegraaf*,
18-12-1933.

(15) Niet gepubliceerde brief, die zich
bevindt in het bezit van L. Bendien in
Bakkeveen.

(16) Bendien stuurt ze in onder de titel
'Peinture'. Dit zijn de werken in het
Centraal Museum Utrecht, inv. nr.
19672 en 19673 (afb. 9,10). Op de
achterkant van de werken staat het
adres Rue de Belleville 57 Paris en
achterop afb. 9 ook nog 'peinture'.

(17) Van Deene, blz. 66. Het is echter on-
duidelijk wie Van Deene hier bedoelt.
Uit een niet gepubliceerde brief in het
bezit van L. Bendien, Bakkeveen,
blijkt in ieder geval, dat Bendien rond
1913/1914 van plan is te trouwen met
Edy van den Bergh van Eysingha. Uit
verhalen van de familie is op te maken
dat dit huwelijk slechts van zeer korte
duur is geweest.

(18) Niet gepubliceerde brief, in het bezit
van L. Bendien, Bakkeveen, aan broer
Johan in Canada.

(19) Van Deene, blz. 66.

(20) Catalogus tentoonstelling *De onafhan-
kelijken*, 15 nov.-15 dec. 1913.

hoofd (afb. 1.). 'Het was een uiterlijk teken dat we alle romantiek hadden afgezworen, dat wij zakelijk, nuchter stonden in de werkelijkheid van een nieuwe tijd' (11).

In oktober 1912 verhuist Bendien naar de Rue de Belleville, nu woont hij vlakbij John Rädecker (12). Ondertussen hebben zich nog andere vrienden uit Nederland bij hen aangesloten: Carel Harders, een vriend van Bendien die batiks maakt; Arnold Davids, die Van Deene nog kent van de Normaalschool en nog een vriend van Van Deene, Chris Hassoldt en zijn vrouw Charlotte van Overeem (13). Ook Kasper Niehaus, die zich verloofd heeft met de zuster van Van Deene, hoort bij dit groepje dat gezamenlijk de musea, de particuliere collecties, kunsthandels, exposities en de ateliers van de Hollanders in Parijs bezoekt. (14).

Bendien is hard aan het werk: '*...ik heb zooveel aan mijn hoofd met mijn schilderen, daardoor heb ik voor de liefste dingen geen tijd. Ik wil voor alles een goed schilder worden, want ik heb heel lieve dingen te zeggen...*' (15). Voor de tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in oktober 1912 stuurt Bendien twee schilderijen in. Hij geeft in de catalogus van de tentoonstelling het adres van Petrus Alma op: Rue Perseval Paris. Mogelijk heeft hij dit gedaan in verband met zijn verhuizingen, in ieder geval staat achterop de ingestuurde schilderijen geschreven: Rue de Belleville 57 Paris (16).

Tegen kerst 1912 gaat Bendien naar Nederland terug. Hij wordt verliefd en gaat daardoor enthousiast aan het werk (17). '*je ploetert de heele dag en het wordt maar steeds moeilijker. Je ziet steeds meer maar je ziet ook steeds dat je veel meer niet ziet. En ieder zoekt op zijn eigen manier* (18).

Na een ruzie met zijn vader over de verfrekening vertrekt hij in april 1913 naar Berlijn, waar hij tot eind 1913 blijft (19). Hij heeft weinig contact met zijn familie en vrienden en leidt er een armoedig en zwervend bestaan. Toch stuurt hij voor de tentoonstelling van 'De Onafhankelijken' in november van dat jaar, vier schilderijen in; als adres geeft hij alleen Berlijn op (20).

Over de periode hierna is weinig bekend. Vermoedelijk loopt Bendien in

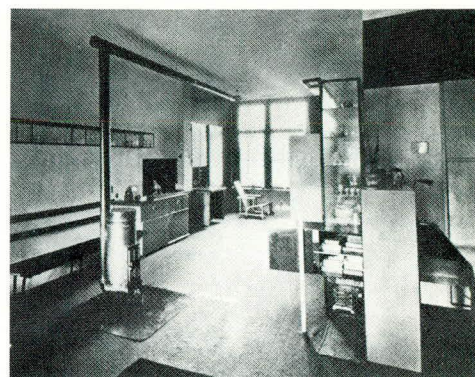
2 Samenzijn in Parijs, 1913

V.l.n.r. Greta Krop, Arnold Davids, Jacob Bendien, Jan Harders, Willi Krop, Jan van Deene, Hildo Krop, Lientje Bendien



2

4 Het door Rietveld verbouwde huis van Dr. R. J. Harrenstein aan de Weteringschans 141 in Amsterdam



4

Berlijn t.b.c. op, waardoor hij dusdanig verzwakt raakt, dat rond 1921-1922, de arts Dr. R. J. Harrenstein en zijn vrouw besluiten hem in hun huis, aan de Weteringschans 141, op te nemen. Dit brengt een grote verandering in zijn leven teweeg.

Vanaf 1922 doet Bendien weer regelmatig mee aan tentoonstellingen en heeft hij veel contacten met andere kunstenaars (21). Hij kent in 1922 Theo van Doesburg en Thijs Rinsema (22). Rond 1925 leert hij Kurt Schwitters kennen, die in dat jaar een tijd bij de Harrensteins logeert en die voor Bendien de collage 'Für Bendien' (afb. 3.) maakt (23). In 1926 heeft Bendien contact met César Domela (24). Bovendien leert hij via Mevrouw Schröder-Schräder, de zuster van Mevrouw Harrenstein-Schräder, architect Rietveld kennen, die overigens ook in 1926 het huis van de Harrensteins verbouwd (afb. 4.). Ook de Russische constructivist Lissitzky komt in 1926 bij Harrenstein thuis (25). We kunnen kortom constateren, dat het huis van Harrenstein een ontmoetingsplaats is voor nationale en internationale kunstenaars (26).

1926 is ook in ander opzicht een actief jaar voor Bendien. Hij wordt lid van 'De Brug', een Amsterdamse kunstenaarsvereniging die zich ten doel heeft gesteld de financiële drempel tussen kunst en publiek op te heffen en door middel van huurkoop het voor iedereen mogelijk wil maken een kunstwerk in zijn bezit te krijgen. Bendien organiseert er ook enkele 'spreekavonden', die echter weinig succes hebben (27). In december 1926 schrijven Charley Toorop, Bendien, Rädecker, Polet en Alma een brief over een nieuw op te richten vereniging voor jonge kunstenaars, met als doel 'de onderlinge band te vergroten en betere tentoonstellingen te organiseren. Tevens gelooven wij in dit nieuwe verband de belangstelling voor de jongere kunst te kunnen vergroten en in bredere lagen van het publiek belangstelling te wekken. Wij stellen ons voor dit niet alleen door exposities, maar ook door lezingen, uitgave van geschriften en reproducties te kunnen doen' (28). Voor de oprichtingsvergadering zijn uitgenodigd v.d. Leek, Mondriaan, Willink, Niehaus, Richter, Rietveld, Oud en Staal. Het initiatief mondt uit in de tentoonstelling 'Architectuur, Schilderkunst en Beeldhouwkunst' (A.S.B.), die gehouden wordt van 4 februari tot 1 maart 1928 in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Tijdens de tentoonstelling worden lezingen gehouden door Van Ravesteyn, Nico Post en J. J. P. Oud en is er een concert van Willem Pijper (29). De brief voor de tweede 'A.S.B.'-tentoonstelling is ondertekend door Charley Toorop, namens Alma, Bendien, Rädecker en Rietveld (30). Dit keer worden uitgenodigd v. Eesteren, Stam, v. Ravesteyn, v. Uitvanck, v.d. Leek, Mondriaan, Wil-

(21) Zie lijst van tentoonstellingen.

(22) Dit blijkt uit een brief die aangehaald wordt in: Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam, 1974, blz. 191.

(23) Rolf, R., *Jacob Bendien*. In: *Proef*, G. U. Amsterdam, 1972/1973, blz. 63.

(24) Mondelinge mededeling Mevrouw T. Schröder-Schräder. Ook vermeld in: catalogus *Domela*, Den Haag, 1980, blz. 5.

(25) In El Lissitzky, *Sportel' Promysblenmist Moscov*, no. 12 dec., blz. 877-881, schrijft Lissitzky in 1926 bij terugkeer in Moskou over het interieur van Dr. R.J. Harrenstein.

(26) Ook vermeld in: Plantenga, H., *Rietveld*. cat. tent. Sted. Mus. A'dam, 1977, blz. 16. En in: Gribling, F., *Tussen De Stijl en het constructivisme*. In: *Berlijn-Amsterdam 1920-1940*. Amsterdam, 1982, blz. 276.

(27) Vermeld in de recensie van de herdenkingstentoonstelling bij 'De Brug' in 1934, in *De Telegraaf*, 22-1-1934.

(28) Origineel bevindt zich in het Oudarchief in het Nederlands Dokumentatiecentrum voor Bouwkunst in Amsterdam.

(29) Idem noot 28.

(30) Idem noot 28.

link, Oepts, Heynkes, Richter en Polet. In November 1929 wordt de tweede en laatste 'A.S.B.'-tentoonstelling gehouden.

In deze tweede helft van de twintiger jaren raakt Bendien geïnteresseerd in de moderne bouwkunst en begint zijn ideeën hierover en over de moderne kunst in het algemeen te formuleren (31). In 1931 publiceert hij, aangemoedigd door zijn zwager Paul Citroen, zijn eerste artikel 'Het land van Rembrandt' (32). Dit is het begin van een bescheiden aantal artikelen, uitmondend in het samen met An Harrenstein-Schröder geschreven boek 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst'.

De laatste jaren van zijn leven is Bendien door de voortwoekerende ziekte dusdanig verzwakt, dat hij alleen nog liggend kan lezen en werken. Zijn belangstelling gaat vooral uit naar de primitieve godsdiensten. Hierover schrijft hij in een brief aan vrienden: *'Ik ben de laatste week bezig met (...) het primitieve geloof van negers (...). Het geloof, dat in alle dingen een zelfde soort kracht of geest zit, alleen in het eene ding soms belangrijk meer dan in het andere. Deze voorstelling spreekt mij veel meer aan dan b.v. de gedachte dat de heele wereld één eenheid vormt'*. Bendien ziet hierin een overeenkomst met de theosofie en hij vervolgt: *'Van alle hoofdgedachten van de theosofie houd ik veel. Om te beginnen van Karma en Reïncarnatie. Dat vind ik verreweg het belangrijkste. Maar ook dat een mensch vele, ik geloof zeven lichamen tegelijk heeft, spreekt mij erg aan. Het is alsof ik het zie, niet dat er precies zeven zijn, maar dat het er meer dan een is en ook meer dan twee ik geloof ook meer dan drie zijn. En dat die lichamen vooral wat het grof materialistische betreft (wat overigens fijn genoeg is) slechts in een verband van noodzakelijke praktische gerichtheid staat, dat de andere lichamen niet zonder dat grof materialistische hier op aarde kan leven en in zijn uitingen door dat lichaam heel sterk beïnvloed wordt, maar overigens een van de beginne af aan tamelijk zelfstandig leven lijdt. In al die dingen voel ik me in mijn element. Maar als de theosofie in details treedt wordt het voor mij griezellig en klein* (33).

In het laatste jaar van zijn leven zoekt Bendien naarstig naar een uitgever van zijn boek, echter zonder succes (34). 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst' wordt pas na Bendiens dood, in 1935 uitgegeven met behulp van Tjerk Bottema, J. B. van Gelder en A. M. Hammacher bij uitgeverij Bruse in Rotterdam (35).

Bendien overlijdt op 16 december 1933. Bij zijn begrafenis zijn veel van zijn vrienden aanwezig: Filarski, O. Hanrath (voorzitter van 'De Brug'), P. Alma, Roelofsz, Germ de Jong, K. Heynsius, E. Dehé, Ch. Toorop, John en Willem Rådecker, Hassoldt, de schrijfster Jeanne van Schaik-Willing, J. Spier, Mr. H. P. Wiessing (redacteur van De Groene Amsterdammer), Dr. Ide en Dr. Harrenstein (36).

(31) A. M. Hammacher, 1931, blz. 93.

(32) Paul Citroen is getrouwd geweest met Bendiens jongste zuster Lien. Dit artikel is gepubliceerd in: Citroen, P., (ed) *Palet*. Amsterdam, 1931, blz. 10-15.

(33) Uit niet gepubliceerde brief aan Hetty en Charles Ide, die zich bevindt in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

(34) Blijkt uit niet gepubliceerde brief aan Charles en Hetty Ide van aug. 1933, die zich bevindt in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. En ook blijkt dit uit het kaartje dat Bendien stuurt aan Wiessing met poststempel 7-8-1933, dat zich bevindt in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

(35) Vermeld voorin 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst', blz. 10.

(36) Uit een berichtje in *De Telegraaf*, 19-12-1933.

Ontwikkeling van Bendiens werk

Tijdens Bendiens leven zijn slechts drie werken door musea aangekocht (afb. 41, 68, 92). Pas in de vijftiger jaren zijn, door schenkingen van Dr. R. J. Harrenstein, tekeningen en grafiek in het Kröller-Müller Museum en het Stedelijk Museum in Amsterdam gekomen. Later hebben, door aankopen, schenkingen en bruiklenen ook, het Gemeente Museum in Den Haag, het Frans Hals Museum in Haarlem en het Museum Het Princessehof in Leeuwarden, werk van Bendien gekregen.

Hiernaast is een belangrijk deel van Bendiens werk in het bezit van familie en vrienden en met hun vriendelijke hulp makkelijk te achterhalen. Desondanks zijn enkele tientallen werken spoorloos verdwenen en alleen bekend door een foto in het album van Bendiens werken, dat Moeder Bendien op verzoek van haar kleinzoon Leon Bendien, de zoon van Johan Bendien, voormalig directeur van de Stadsschouwburg in Amsterdam samenstelde. Ook zijn er afbeeldingen in de reproductiecollectie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie waarvan de gegevens en verblijfplaats onbekend zijn.

Uit deze gegevens kan een beeld van Bendiens oeuvre gevormd worden. De chronologische volgorde ervan levert echter enkele problemen op, doordat alleen een klein aantal werken gedateerd is. We moeten daarom van andere gegevens gebruik maken. De belangrijkste informatiebron hierbij vormt Bendiens boek 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst', waarin bij de afbeeldingen van zijn werk de datum wordt vermeld. Andere data kunnen afgeleid worden uit de beschrijvingen die de criticus C. Veth in 1917 en de kunsthistoricus Huebner in 1921 van werken van Bendien geven (1). Voor zover de werken in catalogi van tentoonstellingen achterhaald kunnen worden, kan geconstateerd worden, dat deze in ieder geval vóór het tijdstip van de tentoonstelling ontstaan zijn. Helaas zijn de jaartallen in de reproducties in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie niet geheel betrouwbaar, vooral omdat het onduidelijk is wie deze erbij geplaatst heeft. Bovendien is uit de handschriften op te maken dat verschillende mensen zich ermee bezig hebben gehouden.

Op deze manier ontstaan echter toch enkele vaste punten in Bendiens oeuvre, waaromheen werken gegroepeerd kunnen worden, die in stijl overeenkomen. Bij deze indeling moet bovendien rekening gehouden worden met het feit dat Bendien abstract en figuratief werk naast elkaar maakt, af en toe experimenteert met nieuwe vormen of op een oud thema terugrijpt. Het gehele oeuvre overziend, kunnen er desalniettemin enkele wezenlijke stijlveranderingen aangewezen worden. Hierdoor kunnen vier periodes gemaakt worden, die ongeveer overeenkomen met de verschillende fasen in Bendiens leven: 1890-1911 jeugd; 1912-1913 Parijs en Berlijn; 1914-1921 Amsterdam; 1922-1933 bij de Harrensteins in huis.

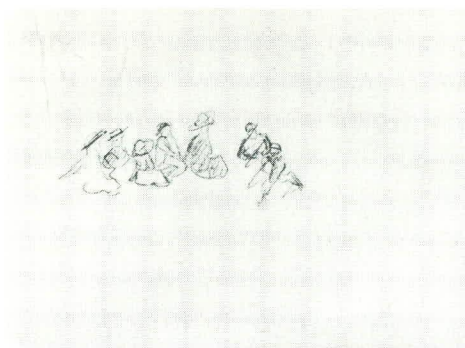
(1) Veth, C., *Tekeningen van Jacob Bendien*. In: *Elseviers geïllustreerd maandschrift*, 27 deel III, (jan.-jun.1917), blz. 247. Huebner, F. M., *Die neue Malerei in Holland*. Leipzig/Arnhem, 1921. blz. 70-71.

1890-1911

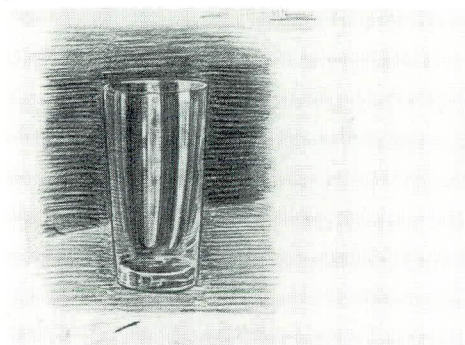
Bendiens vroegste werk bestaat uit enkele tekeningetjes in het calligrafisch album van de Handelsschool en schetsjes van zijn familie en de omgeving in Blaricum (afb. 5.). Waarschijnlijk iets later zijn enkele stilleven-studies in zwart krijt ontstaan (afb. 6.). Door gebruik te maken van verschillende manieren van arceren, ontstaat er een sterk licht-donker effect, vooral daar waar het licht in een kruik of glas weerspiegeld is. Een effect dat hij misschien van zijn leermeester Klaas van Leeuwen heeft overgenomen. Bij deze, evenals bij andere tekeningen, is een worsteling met het perspectief te zien.

De techniek met de nadrukkelijke, zwarte potloodstreepjes wordt ook gehanteerd in een serie portretten, waarvan enkele aan de achterkant gedateerd zijn. Opmerkelijk is vooral het portret van een van zijn broers uit 1910 (afb. 7.). De strenge frontaliteit en de indringende ogen zijn een voorbode voor Bendiens latere werk, evenals het gebruik van de zachtere potloodtechniek in de uitvoering van de gezichtstrekken.

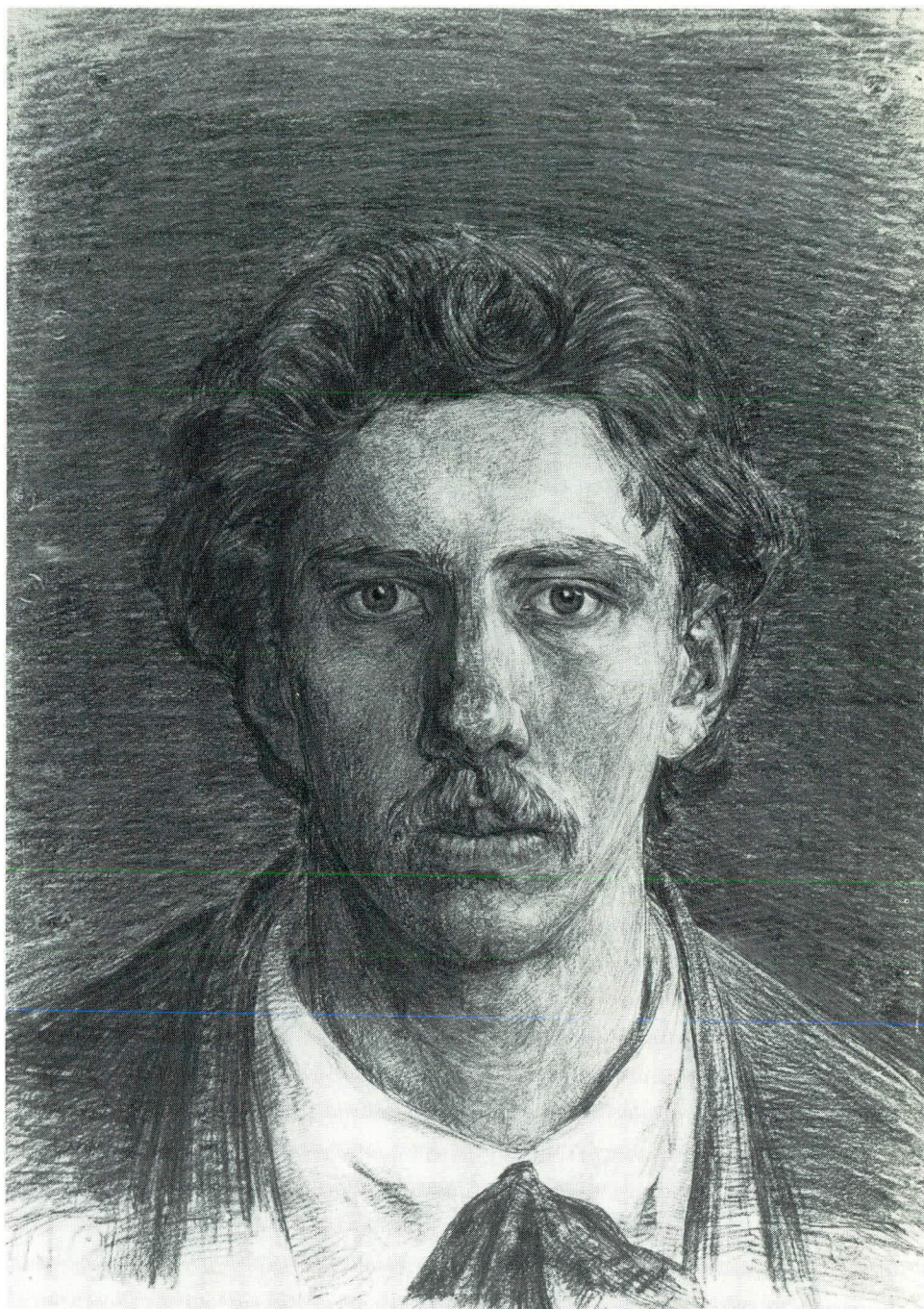
In het 'Zelfportret' (afb. 8.) dat op het paneel gedateerd is april 1910 – waarvan bovendien ook een voortekening bewaard is – gaat Bendien nog een stapje verder: de contouren, het haar en de blouse zijn zwart, de achtergrond en het gezicht hebben vrijwel dezelfde pastelachtige kleuren. De achtergrond is egaal geschilderd, terwijl het gezicht is opgebouwd uit kleine blauwe, gele en roze vlekjes. In de twee landschapsschilderijtjes (beide in Museum Het Prinsessehof in Leeuwarden) maakt hij van een soortgelijke techniek gebruik. In het werk met de titel 'De Meent' wordt door vrij donkere, naast elkaar geplaatste kleuren een landschapsbeeld geschilderd. 'Het Vondelpark' daarentegen laat heldere, haast luministische kleuren zien. De blauwe, oranje, gele en groene verftoetsen lijken haast belangrijker dan de voorstelling zelf. Deze luministische invloed is waarschijnlijk afkomstig van zijn leermeester Cornelis Spoor, die rond 1908-1910 regelmatig in Domburg komt bij Jan Toorop, die juist het luminisme ontdekt heeft. Voor zover bekend, is 'Het Vondelpark' het enige werk dat Bendien in deze stijl heeft gemaakt.



5



6

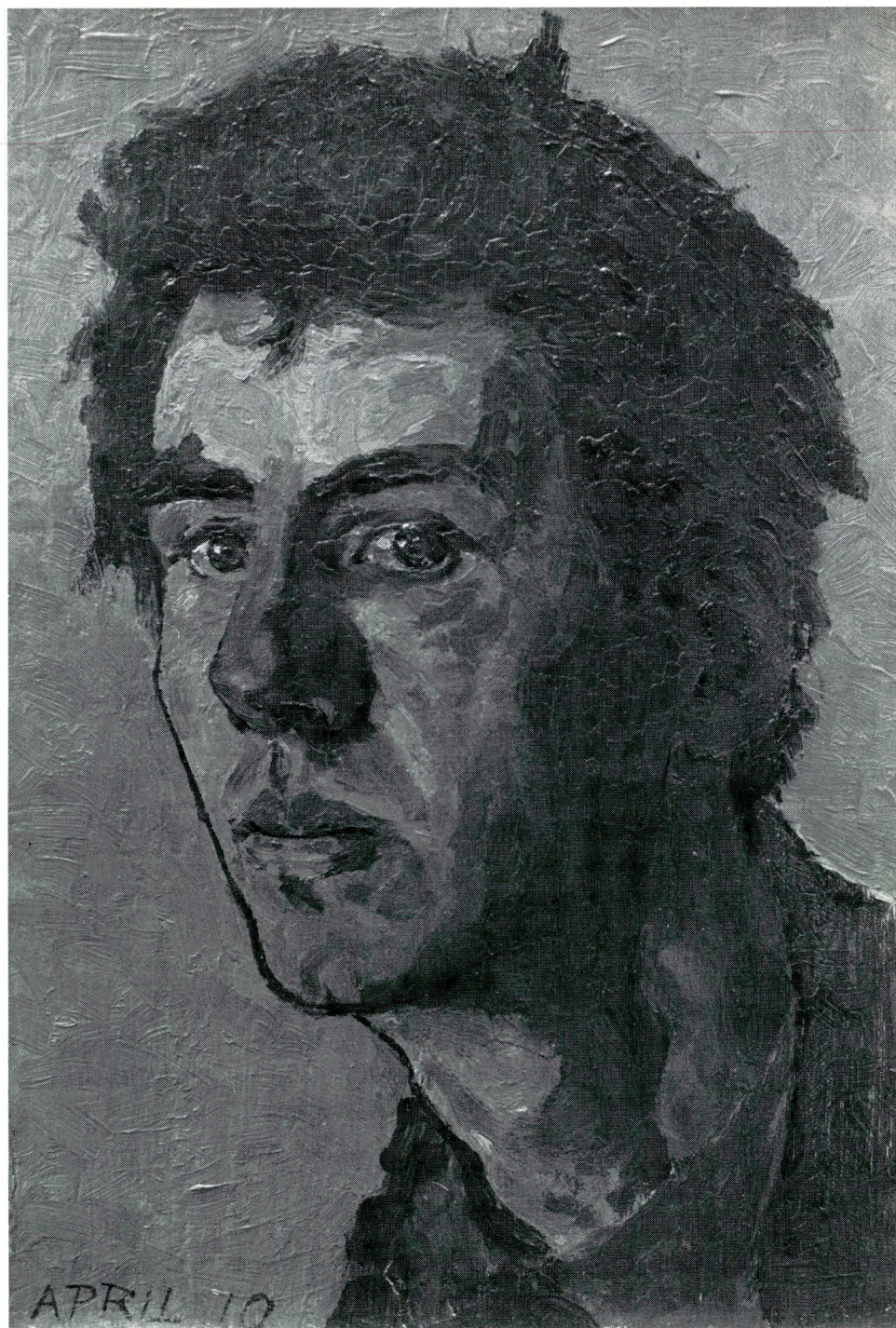


7

5 Groepje zittende mensen
Potloodtekening
Part. coll.

6 Glas
Zwartkrijttekening, 28 x 36 cm
Part. coll.

7 Portret van broer, 1910
Zwartkrijttekening, 47 x 32,5 cm
Part. coll.



8

8 Zelfportret, 1910
Olieverf op paneel, 36 x 23,5 cm
Coll. Van Rossum du Chattel, Maarssen

1912-1913

Wanneer Bendien in 1912 in Parijs is, werkt hij veel met Jan van Deene samen. Aan de hand van Van Deene's herinneringen, gepubliceerd in het Centraal Museum Utrecht Mededelingennummer 16/17 (1977), kunnen we Bendiens ontwikkeling in deze tijd enigszins reconstrueren.

In Parijs gaat Bendien door met het bestuderen van kleureffecten. Hij komt tot de ontdekking dat de kleurovergangen een vertroebeld beeld geven van de gevoelens die door de aangrenzende kleuren worden uitgedrukt en daardoor het hele kleurenstelsel aantasten. De kleuren moeten daarom in vlakken, binnen duidelijke begrenzingen worden aangebracht (2). Deze ontdekking combineert hij met zijn belangstelling voor het schilderen van 'koppen', waarin hij probeert zo goed mogelijk het karakter, het wezen van de geportretteerde tot uitdrukking te brengen (3). Het resultaat is te zien in de twee schilderijen 'Peinture', die Bendien instuurt voor de tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in oktober 1912 (afb. 9, 10.) (4). Deze schilderijen bevinden zich nu in het Centraal Museum Utrecht. Op de achterkant van Peinture I staat geschreven: Peinture 1912 Rue de Belleville 57 Paris. Ditzelfde adres staat achterop Peinture II en komt overeen met Van Deene's mededeling dat Bendien in oktober 1912 op dit adres woont (5). Waarschijnlijk in verband met verhuizingen geeft Bendien in de catalogus van de Moderne Kunstkring het adres op van Petrus Alma: 16 Rue Perseval Paris. In de schilderijen zijn nog duidelijke koppen te herkennen, door de ovale vorm van een hoofd met daarin twee blauwe ogen en een rode mond. Toch wijst de titel 'Peinture' erop, dat dit onderwerp niet meer het belangrijkste is. Bendien schrijft in een brief aan zijn broer Johan: *'Ik werk nu veel geestelijker ik wil wat op het schilderij zetten, maar het schilderij moet een geestelijk levend begrip zijn'* (6). De werken hebben dezelfde pastelachtige kleuren die we al zagen in het 'Zelfportret' uit 1910 (afb. 8.). Het geheel is opgedeeld in zacht vloeiend verlopende vlakjes die scherp van elkaar gescheiden zijn. Hier en daar is de verf zo dun opgebracht dat de structuur van het doek te zien is, andere vlakjes zijn dikker geverfd. Het schilderij 'Twee koppen' (afb. 11.) is op dezelfde manier geschilderd, er is alleen een verdergaande abstrahering waar te nemen. Weliswaar zijn er nog twee ogen, zodat er twee gezichten en face te zien zijn, maar direct duidelijk is dit niet.

Wanneer Bendien vanaf eind 1912 terug is in Nederland, schildert hij in hoog tempo werken van enorm formaat in dezelfde pastelachtige kleuren, waarbij nu iedere herinnering aan een voorstelling verdwenen is (7). Uit deze tijd stammen twee grote schilderijen van 149 bij 350 cm en 95 bij 196 cm (afb. 12, 13.). Ze hebben dezelfde pastelachtige tinten als de 'koppen'. De vele verschillende kleuren geel, groen en roze, zijn in vrij regelmatige vlakjes ondergebracht. Door deze regelmatige precisie verschillen Bendiens werken van die van Hassoldt en Van Deene, die weliswaar in opzet overeenkomen, maar een grotere zwierigheid hebben (afb. 14.).

Vier van dergelijke grote composities exposeert Bendien, nadat ze voor de tentoonstelling van de Moderne Kunstkring geweigerd zijn, in november 1913 bij De Onafhankelijken (8). Hij stuurt ze in onder de titels 'Schilderij I, II, III, IV' en geeft als adres Berlijn op (9). De werken van Bendien hangen in één zaal met de, ook voor de Moderne Kunstkring geweigerde, schilderijen van Van Deene, Hassoldt, Rädecker en Niehaus. Van Deene, die merkt, dat deze werken niet door het publiek begrepen worden, hangt bij de schilderijen

(2) Van Deene, blz. 50-51.

(3) Van Deene, blz. 50.

(4) Catalogus tentoonstelling *Moderne Kunstkring*, oktober 1912.

(5) Van Deene, blz. 58.

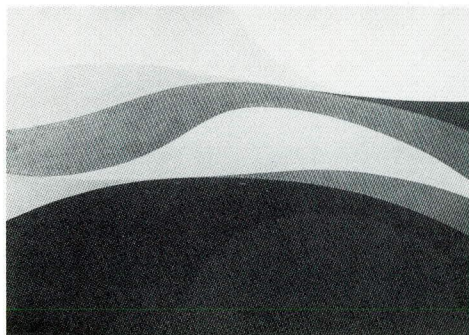
(6) Niet gepubliceerde brief, in bezit van L. Bendien, Bakkeveen. Niet gedateerd; uit de brief is echter op te maken, dat Jacob Bendien in Parijs is tijdens de verloving van zijn broer Johan met Lena.

(7) Van Deene, blz. 60.

(8) Van Deene, blz. 74.

(9) Catalogus tentoonstelling *De Onafhankelijken*, 15 nov.-15 dec. 1913.

14 Jan van Deene (1886-1977)
Landschap, waarschijnlijk 1912
Olieverf op doek
Part. coll.



een papier met een korte verklaring, waarin hij uitlegt dat deze werken behoren tot de 'Absolute schilderkunst' en dat, om deze te begrijpen twee punten in acht genomen moeten worden (10):

(10) Van Deene, blz. 74.

- 1 Ontbreekt de voorstelling, d.w.z. de afbeelding van vormen en kleuren ontleend aan natuurvoorwerpen of aan de natuur. Deze schilderijen stellen wel wat voor, maar alleen innerlijke dingen. Zij zijn: gevoelsleven uitgedrukt in lijn en kleur. Zij verschillen in zoverre niet van andere schilderijen. Alleen is bij deze het door lijn en kleur uitgedrukte gevoelsleven als het ware aangebracht, toegepast op natuurvormen, op dingen door uiterlijke aanschouwing uit de natuur bekend. Maar deze natuurdingen, dat bedenke men wel, zijn niet anders dan een voorwendsel; 'het eigenlijke', waar het bij een schilderij om gaat, zit in de lijn en de kleur, in het gevoelsleven, de weelde en liefde, die door die lijn en die kleur worden uitgedrukt. Door het loslaten der natuurvormen kon dit 'eigenlijke' zuiverder, precieser worden uitgedrukt. Het gebruik der natuurvormen leidt steeds de aandacht van den schilder 'van waar 't eigenlijk om gaat' af, naar de dingen die tot de mooiheid of liefde van het schilderij niets doen.
- 2 Betreft het tot uiting gebrachte gevoelsleven niet de stemmingen of persoonlijke gemoedsbewegingen van den maker. Er is dus geen verdriet, weemoed, vreugde of opstandigheid, liefde of haat in deze schilderijen weergegeven; zij zijn niet lyrisch. Maar weergegeven is in elk schilderij de heerlijkheid van het leven, de liefde, de mooiheid er van. In elk schilderij heeft de schilder gemaakt het heerlijkste wat hij toen wist. Het is dus een afbeeldsel van het schoone beeld der wereld, dat hij in zich zelf heeft, een afbeeldsel telkens van onzen lieven Heer zou men kunnen zeggen, of van de bezielde natuur in abstracto zonder een zich hechten aan een bijzonder voorwerp of ding van die natuur, aan een of ander bepaald detail ervan, zooals wij dat in andere schilderijen gewoon zijn. En de persoonlijke aandoeningen en gemoedsgesteldheid van den maker zijn daarbuiten gehouden. Hij is, aan het werk zijnde, om zoo te zeggen in een toestand van onaangedaanheid, of liever hij wordt, of is alleen aangedaan door de mooiheid, de liefde van het leven. Natuurlijk is de persoonlijkheid van iederen schilder afzonderlijk in zijn schilderijen merkbaar. Maar om die persoonlijkheid is het niet te doen. De schilders van dezen groep probeeren allen precies hetzelfde, en in ieder schilderij weer precies hetzelfde weer te geven; dat de individualiteit niet geheel ontbreekt, dat elk schilderij op zich zelf beïnvloedt wordt door het gemoedsleven van den maker, komt door menschelijke gebrekigheid (11).

(11) Uit: *Het Leven*, 25-11-1913.

'Deze 'Absolute schilderkunst' is bedoeld als parallel van de al bestaande 'Absolute muziek', die zonder bijbedoelingen geheel om zichzelf geschreven is. Op dezelfde manier wil de 'Absolute schilderkunst' een absolute kleurenmuziek maken, die voor kunstgevoeligen over de hele wereld verstaanbaar is (12)'.

(12) Van Deene, blz. 62.

In dit streven om 'het eigenlijke' weer te geven, is een theosofische invloed te herkennen. De 'Absolute schilderkunst' vertoont verwantschap met het symbolisme, door de waarde die het hecht aan lijn en kleur. Hierin is bovendien een overeenkomst te zien met het pas in de dertiger jaren door Bendien gevormde begrip 'Meditisme', waarin het uitdrukken van gevoelsleven in lijn en kleur centraal staat (13).

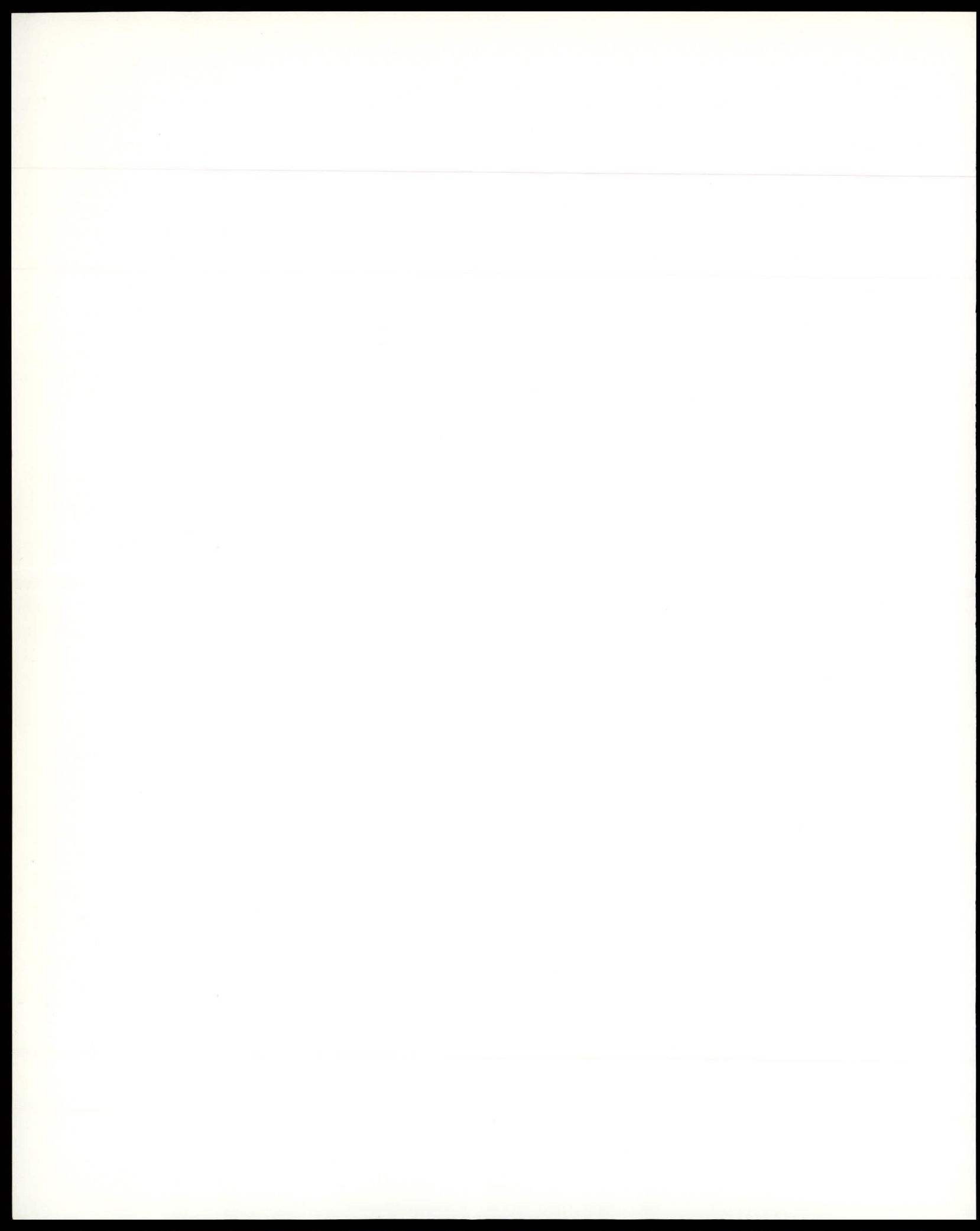
(13) In: *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, Het Meditisme, blz. 103-107.

(14) Steenhoff in *De Groene*, 20-12-1913.

Opvallend is dat het publiek en de critici weinig waardering hebben voor de 'absolute schilderijen'. Ze worden beschouwd als 'zeepbellen' en 'slingerbewegingen die naar een zelfde systeem uitgevonden zijn' (14).

Hoewel de verklaring over de 'Absolute schilderkunst' aanleiding geeft te denken dat deze schilders de juiste weg gevonden hebben, gaat geen van hen op deze manier verder. Ook Bendien verandert zijn stijl en gaat weer figuratief werken. Toch houdt hij, als enige, zijn levenlang vast aan de belangrijkste uitgangspunten van de 'Absolute schilderkunst', hetgeen vooral blijkt uit de overeenkomsten tussen de verklaring over deze schilderkunst en de omschrijving van het 'Meditisme' in 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst' (zie pag. 91).

Van Bendiens Berlijnse tijd is weinig bekend. Vermoedelijk heeft hij er enkele Jugendstil-achtige tekeningen gemaakt. Achterop één hiervan (afb. 15.) zijn in ieder geval stukken Duitse kranten te zien met de data 2 mei 1913 en 5 mei 1913. De langgerekte, vloeiend verlopende lijnen in deze tekeningen zijn zowel te zien in de grote compositie-schilderijen uit begin 1913 als in de latere tekeningen van 'vrouwenfiguren'.





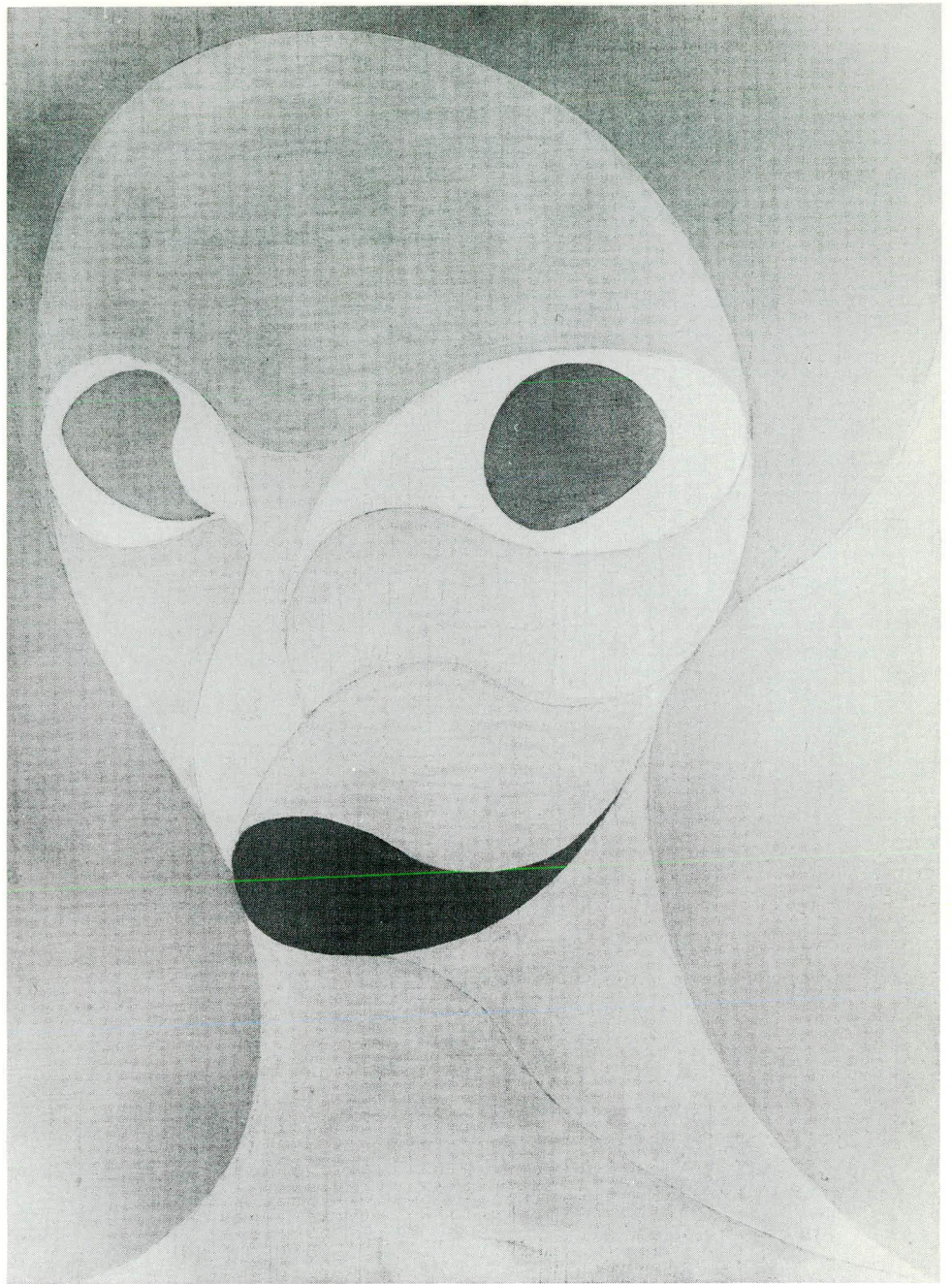
13

13 Compositie
Olieverf op doek, 95 x 196 cm
Part. coll. in bruikleen aan Stedelijk
Museum, Amsterdam



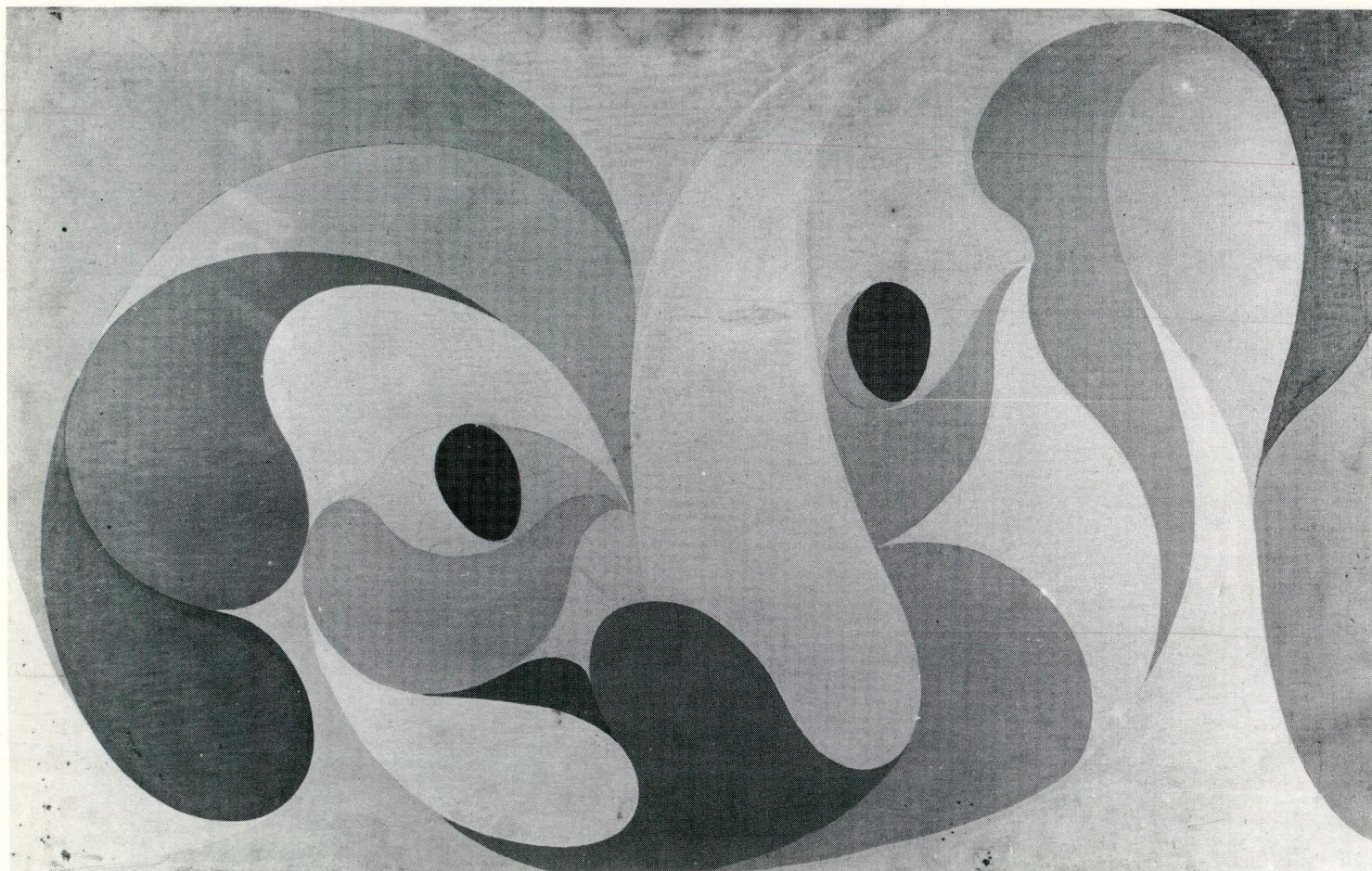
9

9 **Peinture I**, 1912
Olieverf op doek, 65,5 x 50 cm
Coll. Centraal Museum, Utrecht



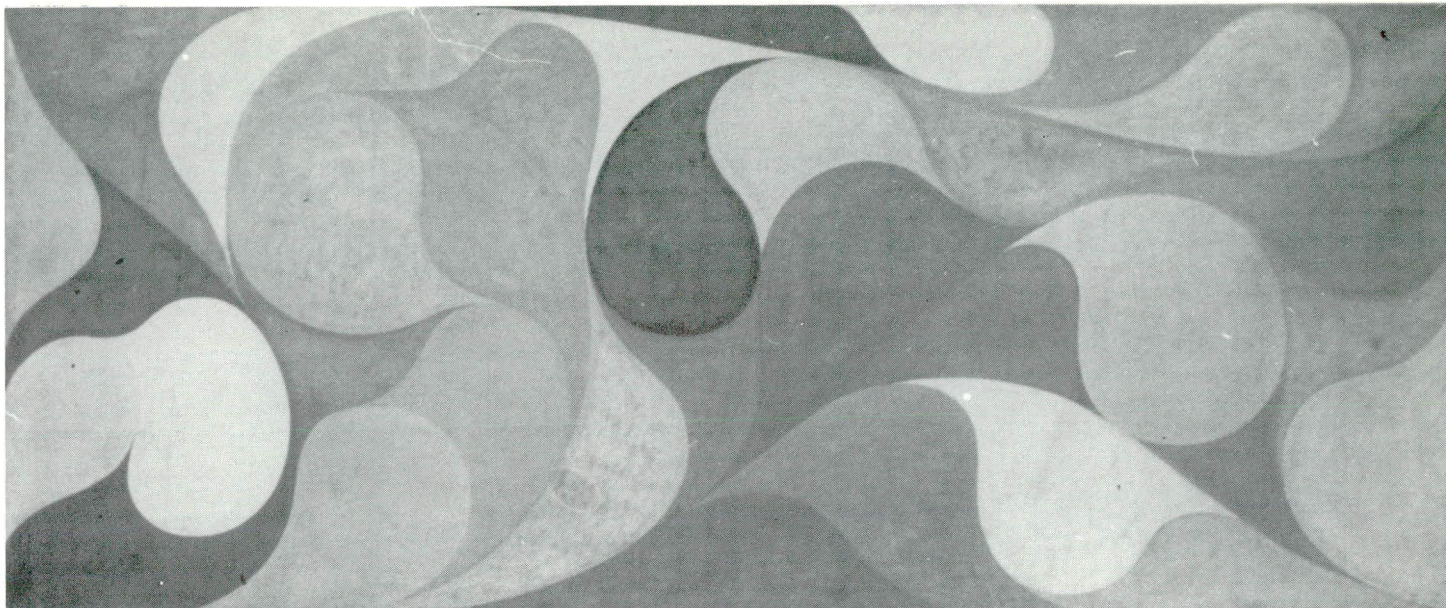
10

10 **Peinture II**, 1912
Olieverf op doek, 65 x 48 cm
Coll. Centraal Museum, Utrecht



11

11 Twee koppen
Olieverf op doek, 61 x 92 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



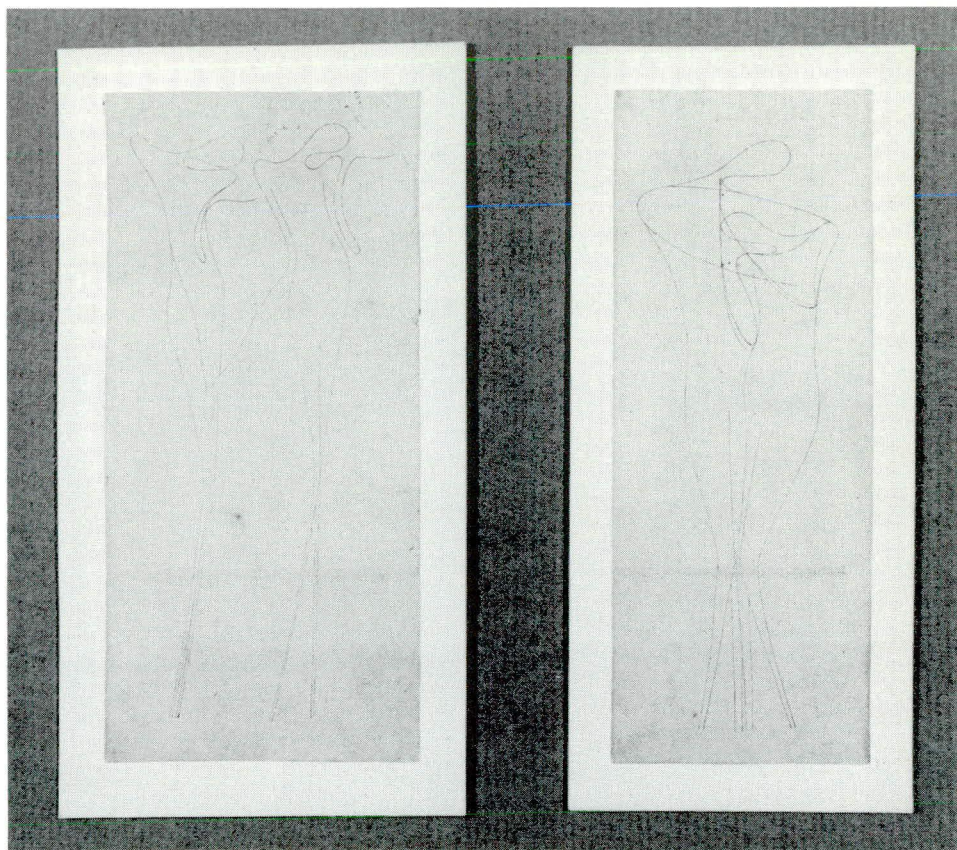
12

12 Compositie

Olieverf op doek, 149 x 350 cm
Coll. Haags Gemeentemuseum

15 Lijntekeningen

Pentekening, 12 x 4 cm en 12 x 5,5 cm
Part. coll.



15

1914-1921

Wanneer Bendien uit Berlijn terugkomt, lijkt het alsof hij ieder kleurgebruik heeft afgezworen. Vermoedelijk zijn in de periode 1914-1921 de werken in zwart krijt, vrij somber van karakter, ontstaan. Bendiens 'koppen'-belangstelling resulteert nu in angstaanjagende maskers (afb. 16, 17, 18 en 19), met holle ogen en ingevallen wangen. Ze komen nog het meest overeen met de, ook in deze tijd gemaakte, maskers van de 'Branding'-schilder Laurens van Kuik (afb. 20.). Deze gaat het, evenals de 'Branding'-schilder Toon Gits, er niet om 'een natuurgetrouwe, analytische afbeelding, maar (om) de weergave van het geheel der geestelijke inhoud van de ziel der geportretteerde' (15). Ook Bendien gaat het al in zijn vroege Parijse werk om het karakter, het wezen van de geportretteerde zo goed mogelijk tot uitdrukking te brengen.

Hoewel we niet zeker weten of Bendien contact heeft gehad met de 'Branding'-groep, mogen we aannemen dat Bendiens streven in grote lijnen overeenkomt met dat van Van Kuik en Gits. Het is daarbij opmerkelijk dat twee, van Bendiens andere werk sterk verschillende, tekeningen 'Vrouwenportret' (afb. 21.) en 'Clown' (afb. 22.) duidelijke overeenkomsten laten zien met een schilderij van Gits (afb. 23.) (16).

(15) *Museumjournaal*, 17 (1972), blz. 255.

(16) *Museumjournaal*, 17 (1972), blz. 256.

20 Laurens van Kuik (1889-1963)

Kopje, 1914

Potloodtekening

Verblijfplaats onbekend

23 Bernard Toon Gits (1891-1918)

Overgang, 1915

Olieverf op doek

Verblijfplaats onbekend



20



23

Ook in een grote hoeveelheid karikaturen en grimassen krijgt Bendiens belangstelling voor sterk geprofileerde en geaccentueerde koppen een kans. De criticus C. Veth schrijft hierover in 1917 in een artikeltje in Elseviers geïllustreerd maandschrift, ze hebben 'soms zwaar uitgeholde partijen om de oogen, geen achterhoofd of naar binnengaande neuzen'. Hij vervolgt: 'Mij doen ze aan als wel echt, de werkelijke reproducties van indrukken, die de geest van den maker opnam. Ik zeg de geest, men zou ook kunnen zeggen, dat het zijn ziel was, die deze impressies ontving, van verschijningen die wij somtijds meenen te kennen en te herkennen', (17) (afb. 24-27).

In enkele aquarel-karikaturen heeft Bendien ongetwijfeld geprobeerd om met behulp van de kleurtheorieën van de theosofen Leadbeater en Besant nog dichter het ware karakter van de uitgebeelde te benaderen. Deze theoso-

(17) *Elseviers geïllustreerd maandschrift*, 27 deel III, (jan.-jun.-1917), blz. 247.

(18) Leadbeater, *De zichtbare en onzichtbare mensch*. Amsterdam, 1903. Met aanhangsel: Besant, A., *Gedachtevormen*.

(19) *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, blz. 105.

(20) *De Groene Amsterdammer*, 29-9-1951.

(21) *Het Vaderland*, 20-12-1933.

(22) *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, blz. 103-107.

fen zijn namelijk van mening dat ieder mens bepaalde kleurvormen uitzendt, waaraan de gedachten en de gevoelens af te lezen zijn. Zo komt bijvoorbeeld rood overeen met toorn, geel met verstand en oranje ontstaat wanneer het verstand wordt gebruikt voor zelfzuchtige doeleinden (18). Deze aquarel-karikaturen zijn veel meer geabstraheerd dan de grillige door Veth beschreven werken. Hier is sprake van een strakke, aan één stuk getekende, vloeiend verlopende contourlijn, met daarbinnen alleen de allernoodzakelijkste accenten. Soms gaat deze abstrahering zover, dat het werk opgebouwd lijkt uit een rechthoek en een halve cirkel.

Een andere uiting van theosofische invloeden zijn de aura's die duidelijk zichtbaar zijn in de tekeningen 'Boom' (afb. 28.) en 'Haven' (afb. 29.).

Ook de zwarte krijttekeningen 'Toren op rots' (afb. 30, 31.) zijn in deze tijd ontstaan. Hierover schrijft Bendien later, *'een toren die op een berg staat, kan ons suggereeren, hoe een mensch zich voelt staan in het leven. De berg symboliseert dan het leven. Indien er bovendien nog rook uit dien toren komt, kan ons dit een sensatie geven van het verloop der gedachten van dien mensch'* (19). De symboliek van deze tekeningen komt volgens hem overeen met de symboliek in de 'Lijntekeningen' (afb. 32, 33, 34, 35.).

Over wanneer deze 'Lijntekeningen' ontstaan zijn, lopen de meningen uiteen. De redacteur van *De Groene Amsterdammer*, Mr. H. P. Wiessing, meent zich in 1951 te herinneren dat Bendien al in 1908-1910 met dit soort tekeningen bezig is (20). De kunsthistoricus Jos de Gruyter schrijft in een in memoriamartikel in 1933 dat Bendien 20 jaar geleden lijntekeningen zonder onderwerp maakt (21). Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat de 'Lijntekeningen' gemaakt zijn vóór zijn Parijse tijd, wanneer hij duidelijk voor 't eerst abstract werk maakt. We kunnen daarom beter de in Bendiens boek *'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst'* vermelde jaartallen 1923-1924 aanhouden. Waarbij het heel goed mogelijk is dat Bendien wel al rond 1919, dergelijke tekeningen maakt, daar de kunsthistoricus Huebner in 1921 over Bendiens werk schrijft:

Die Empfindungen übersetzen sich in die Form grosser Linienkompositionen, die nicht das mindeste mit schönheitlichen Zwecken oder gewerblich-dekorativen Verwendbarkeit zu tun haben, sondern die, wie in Geheimschrift dieses Künstlers abwandeln, die Frage: Wie behaupte ich mich im Leben? Das Ich, das als solches aus dem Leben stammt und in das Leben hinein gehört, sucht sich, ein infusorienhaftes Gebilde, auf diesen Kartonzeichnungen mühselig aus dem nach unten aussen unentwegt anrollenden Stürmen zu gewinnen und sein einziges Gut, den menschlichen Gedanken, hinan, hinauf, hinaus zu senden, hoffend, dass dieser Weg durch die Einsamkeit zur jenseitigen Heimat finden und von dort als Segen und Verklärung zurückkehren werde, um das Leben nunmehr zu deuten, zu läutern und zu besänftigen'.

Later heeft Bendien, in zijn boek, deze werken 'Meditistische lijntekeningen' genoemd, waarin de zuiverste gedachten en gevoelens geuit worden, door middel van de gedragingen, de gebaren en standen van de gevoelslijnen (22). De 'Lijntekeningen' zijn, zo schrijft Bendien over de werken, in een onbewust proces ontstaan en pas jaren na hun ontstaan begrijpt hij de betekenis van de verschillende symbolen. Pas dan dringt het besef door dat het vlak het veld van levensmogelijkheden voorstelt. De basis van het vlak: de basis van het leven. Het hogere deel van het vlak: het hogere in het leven. De bovenrand: het

(23) Idem, blz. 103.

(24) Zie hierover *Museumjournaal*, 17 (1972), blz. 254-262.

(25) *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, blz. 106.

(26) Uit: Brown, T. M., *The work of G. Rietveld architect*. Utrecht, 1958. afb. 17.

absoluut-hoge of verhevene, of hetgeen een gelovige de hemel noemt (23).

Opvallend is dat De Branding-schilder Van Kuik over soortgelijke, door hem gemaakte tekeningen schrijft dat ze ontstaan zijn in een toestand van contemplatie, als een spontane, plotselinge ervaring. Van Kuik hecht aan deze 'innerlijke aanschouwing' grote waarde, want 'ze heeft de grootste graad van zekerheid, daar ze de Waarheid, d.w.z. de kennis van wat zich als het Wezen aan ons openbaart, is' (24).

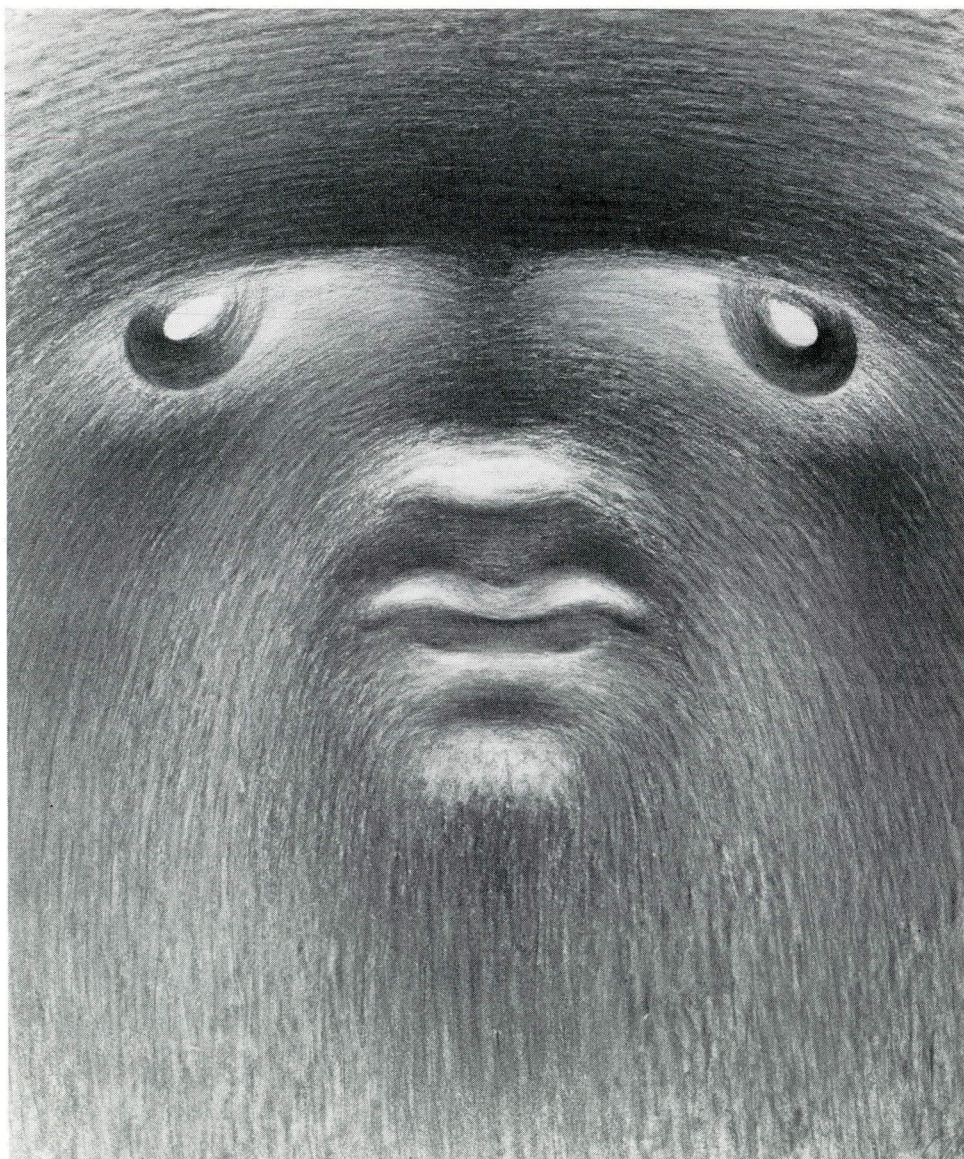
Met betrekking tot de symboliek, schrijft Bendien nog, dat deze '...ons zoo eigen (is), dat ze zich zelfs aan ons opdringt bij natuurgegevens, die er als zodanig niets mee hebben uit te staan...' (25). Hij verwijst hierbij naar de zwarte krijttekeningen 'Toren op rots'. Misschien bedoelt hij echter ook de litho's en zwarte krijttekeningen met voorstellingen die doen denken aan monsterachtige mensenfiguren (afb. 36, 37). Deze werken zijn in dezelfde zwart streepachtige manier opgezet als de 'toren op rots'-tekeningen. De voorstelling is echter vrij onduidelijk. Alleen de benen van de figuur zijn te herkennen, de rest heeft een haast monsterachtige vorm. Pas door vergelijking met een inkttekening met een soortgelijke voorstelling (afb. 38.) wordt duidelijk dat hier een vrouwenfiguur, met borsten en een dikke buik bedoeld is.

Het sombere karakter van deze werken sluit aan bij de troosteloze sfeer van de tekeningen en litho's van de stadsgezichten met kale bomen (afb. 39, 40.). 'De Gracht' (afb. 41.) is vermoedelijk vóór 1921 ontstaan, daar dit werk te zien is op een interieurfoto van het huis van Mevrouw Schröder uit 1921, vóór de verbouwing ervan door Rietveld (26). Ook uit deze tijd stamt misschien het schilderij 'Verlichte vensters', waarvan de verblijfplaats onbekend is (afb. 42.).



16

16 Gestyleerd gezicht
Zwarte waternverf op papier, 65 x 40 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo



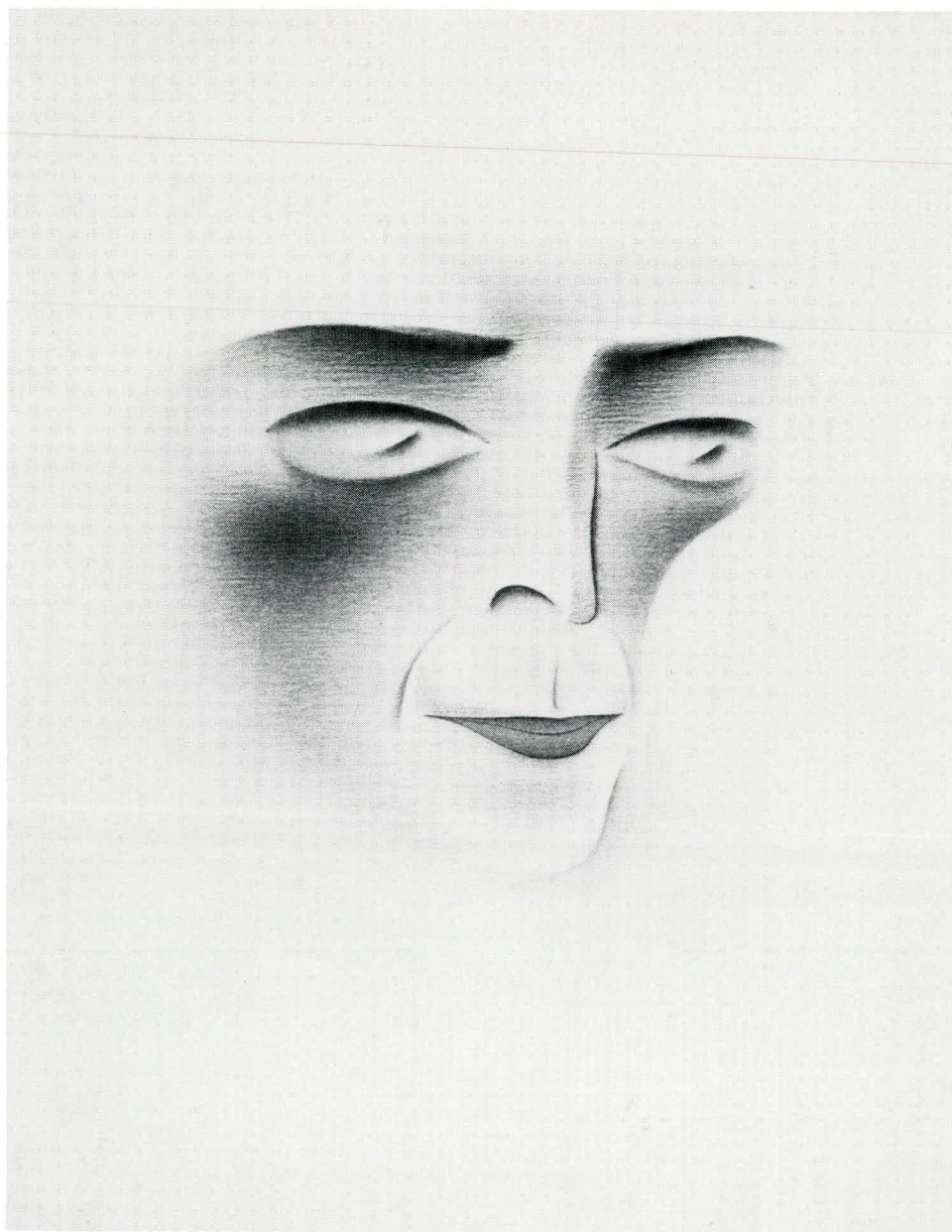
17

17 **Kop**
Houtskooltekening, 54 x 47 cm
Part. coll.



18

18 Gestyleerd gezicht
Houtskooltekening, 49 x 31 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo



19

19 **Gestyleerd gezicht**
Houtskooltekening, 50 x 65 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo



21

21 Vrouwenhoofd

Oostindische inkttekening, papier op
karton, 50 x 65 cm
Part. coll.

22 Clown

Oostindische inkt, gekleurde inkt en
kleurpotlood, papier op karton,
31,8 x 23,2 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



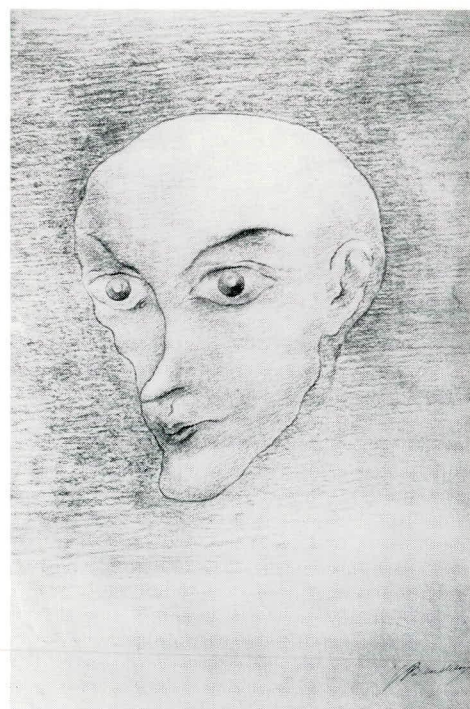
22



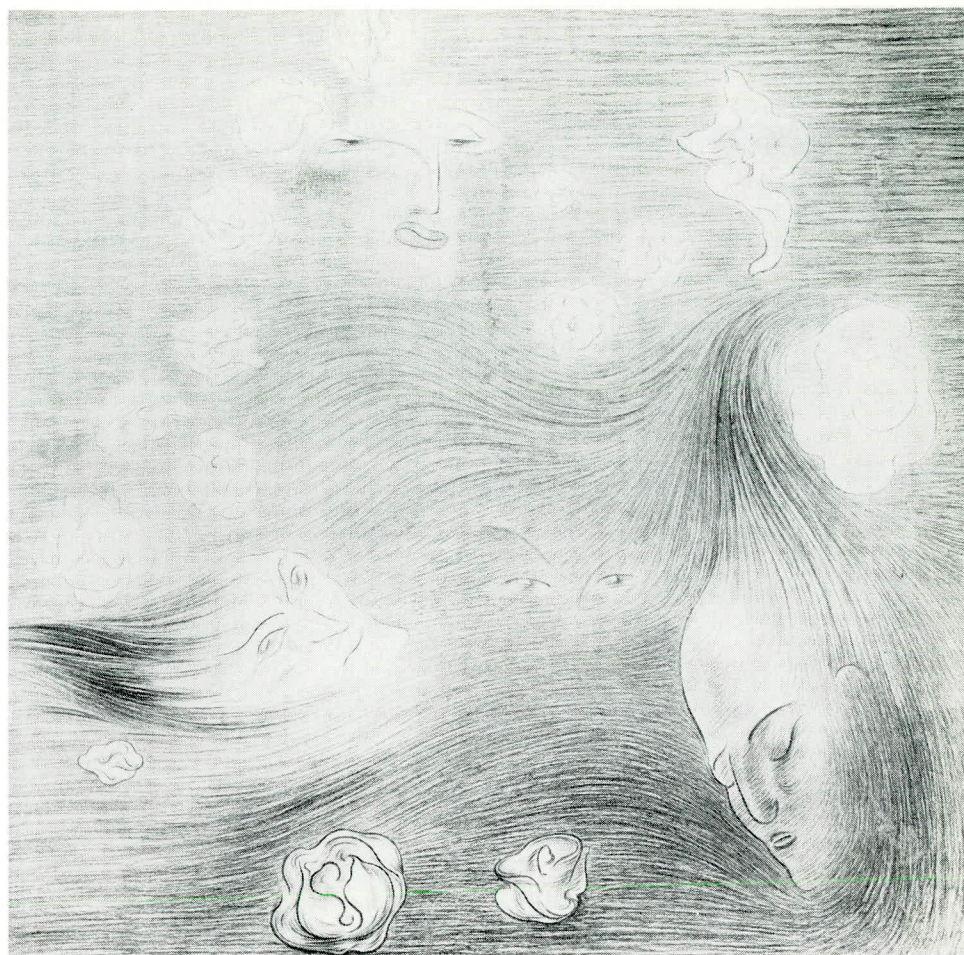
24

24 **Koppen**
Houtskooltekening, 54 x 55 cm
Coll. Haags Gemeentemuseum

25 **Kop**
Houtskooltekening, 52 x 34 cm
Coll. H. te U.



25



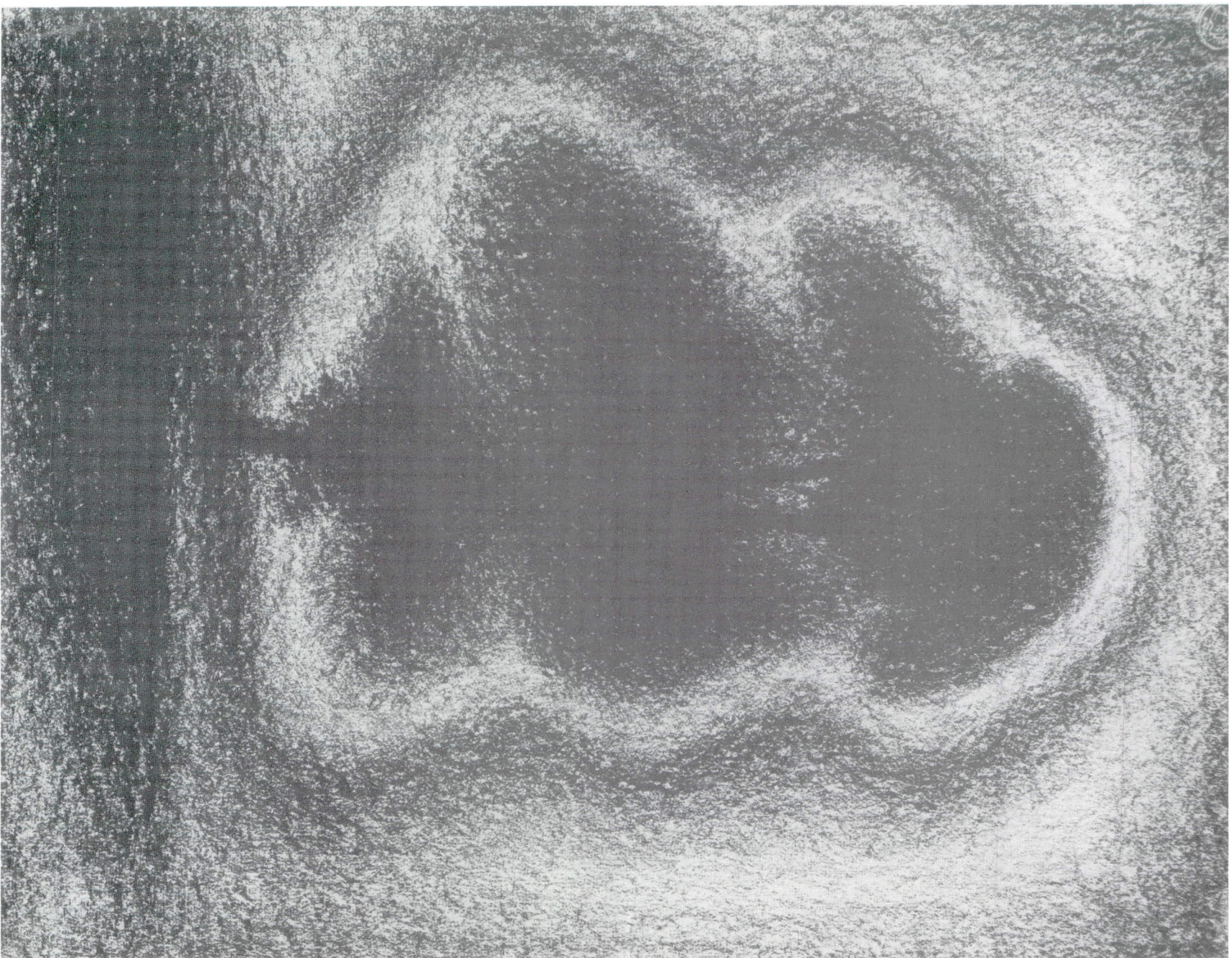
26

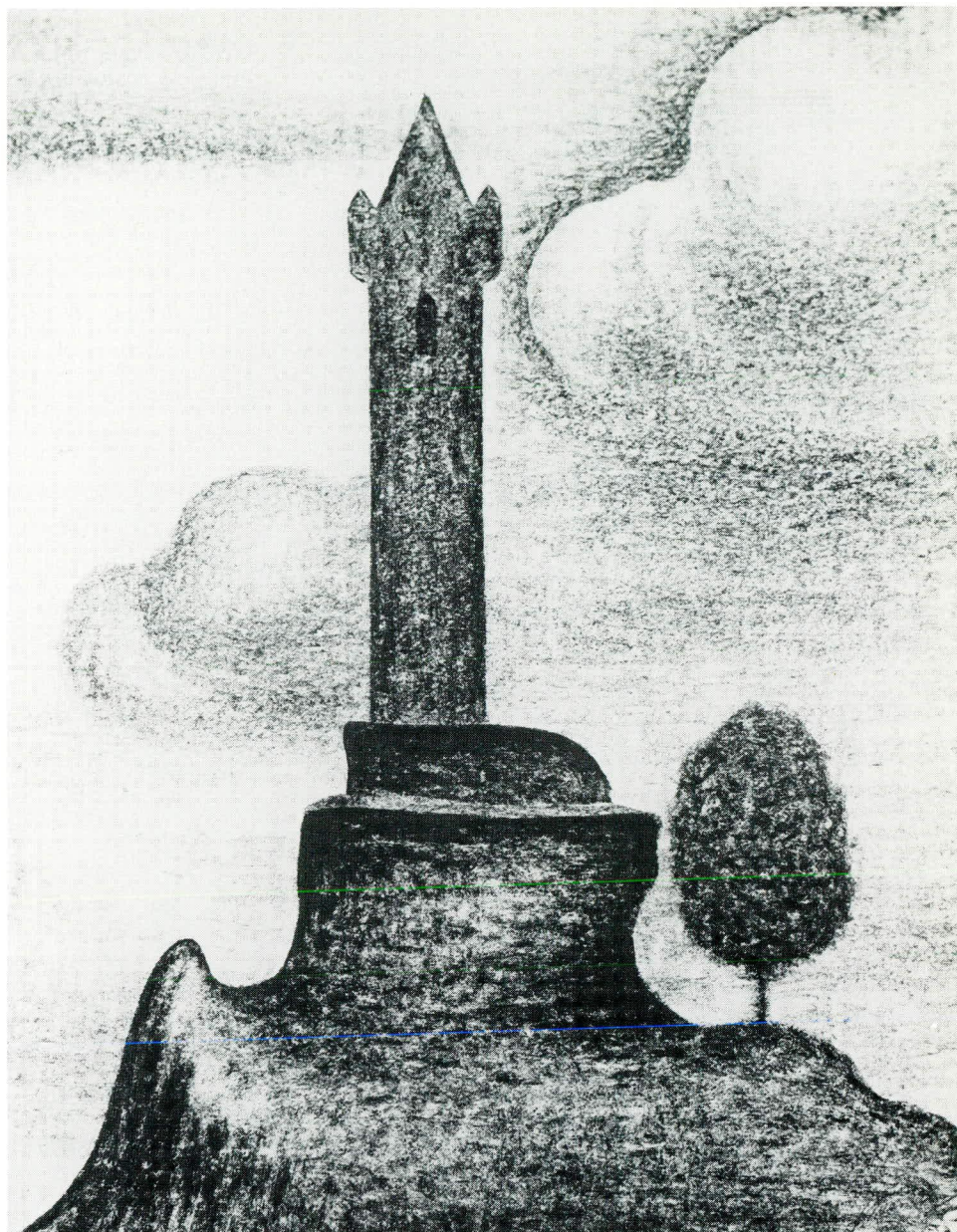
26 **Zeven gezichten**
Potloodtekening, 95 x 91 cm
Part. coll.

27 **Kop**
Zwartkrijttekening
Verblijfplaats onbekend



27





30

28 **Boom**

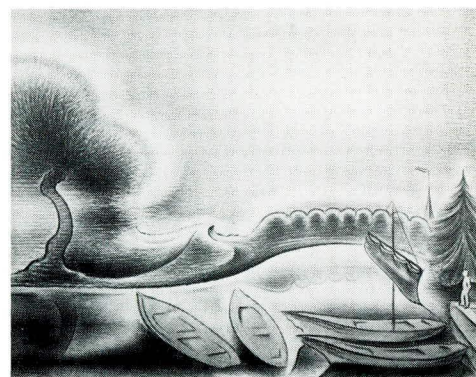
Zwartkrijttekening, 64 x 49 cm
Part. coll.

29 **Boom met haven**

Zwartkrijttekening, 47,5 x 60 cm
Part. coll.

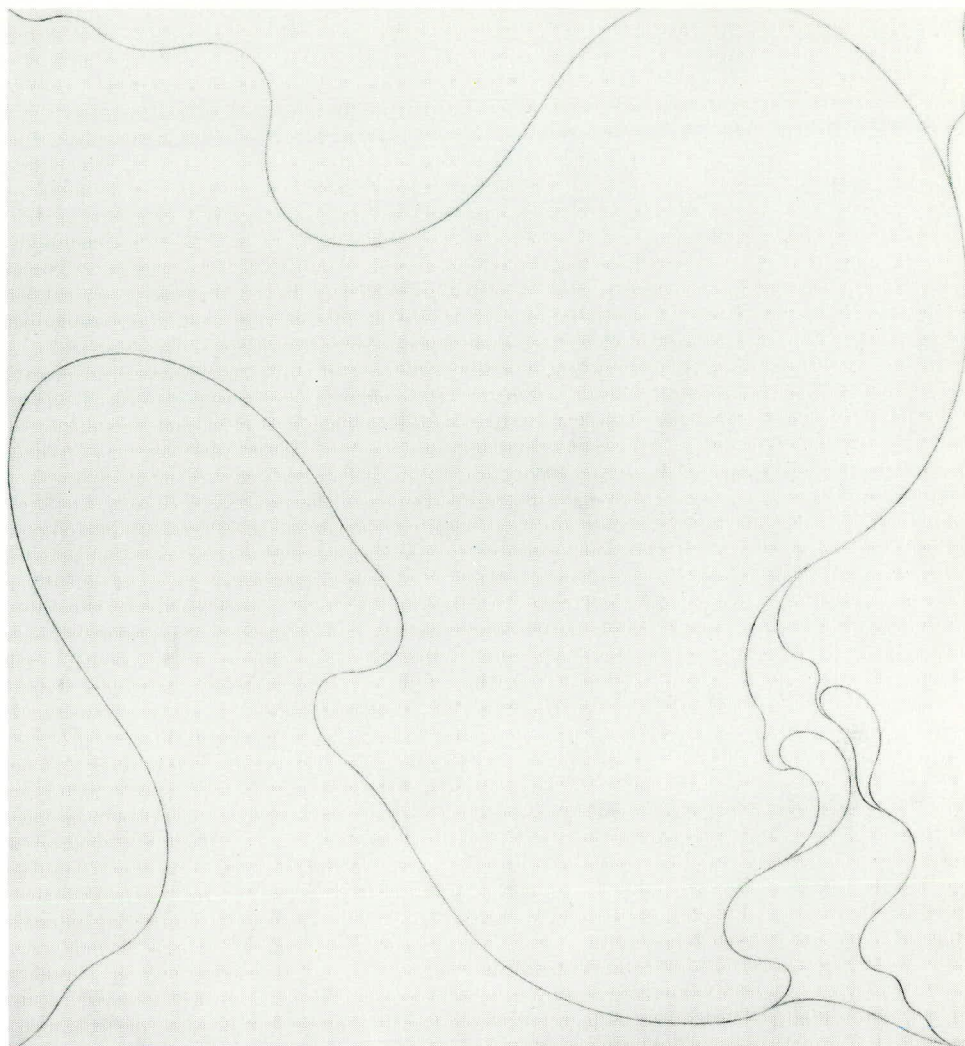
30 **Toren op rots**

Conté-tekening, papier op karton,
64,5 x 48,8 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



29





32

31 **Toren op rots**

Houtskooltekening, papier op karton,

62,5 x 49 cm

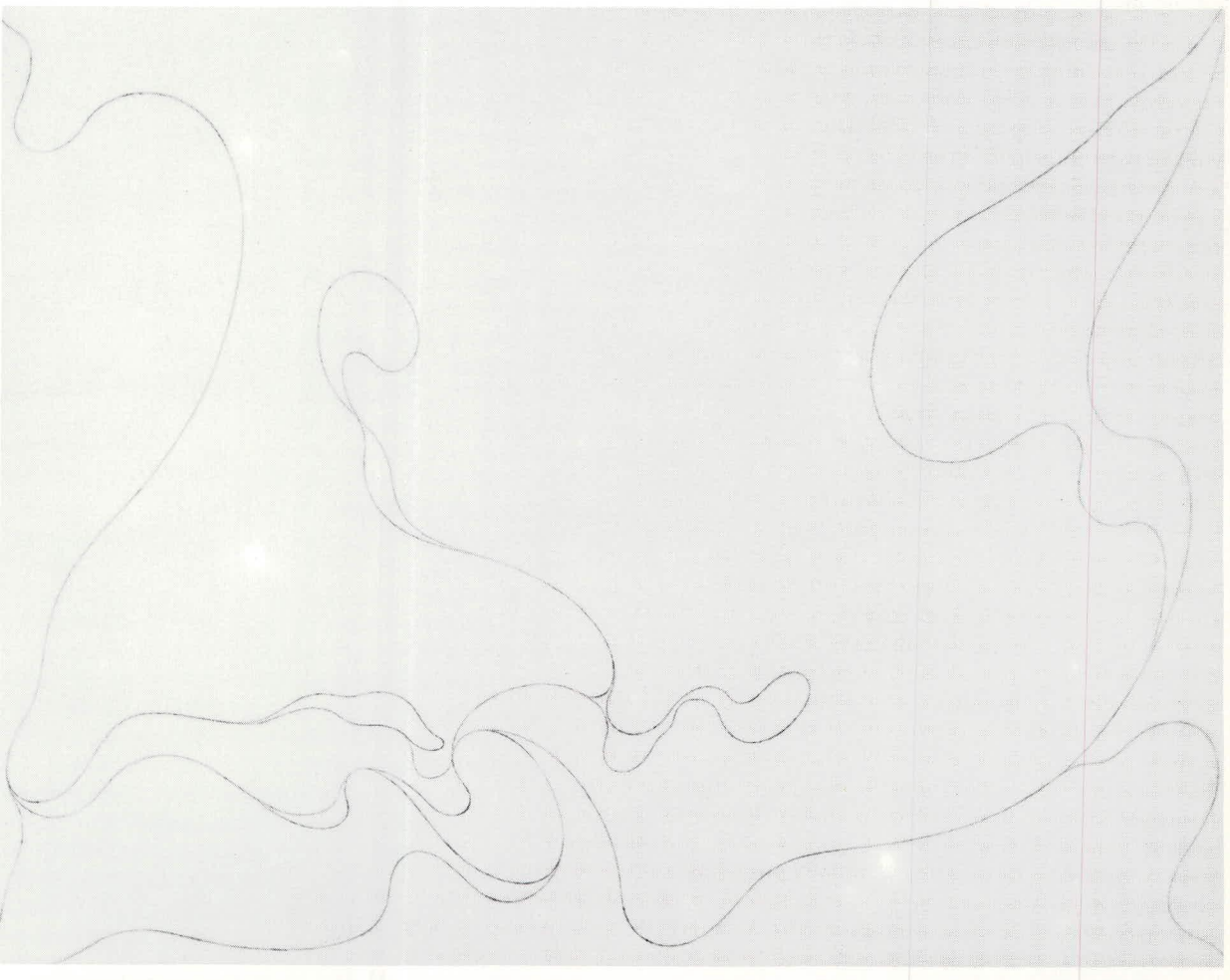
Part. coll.

32 **Meditistische lijntekening**

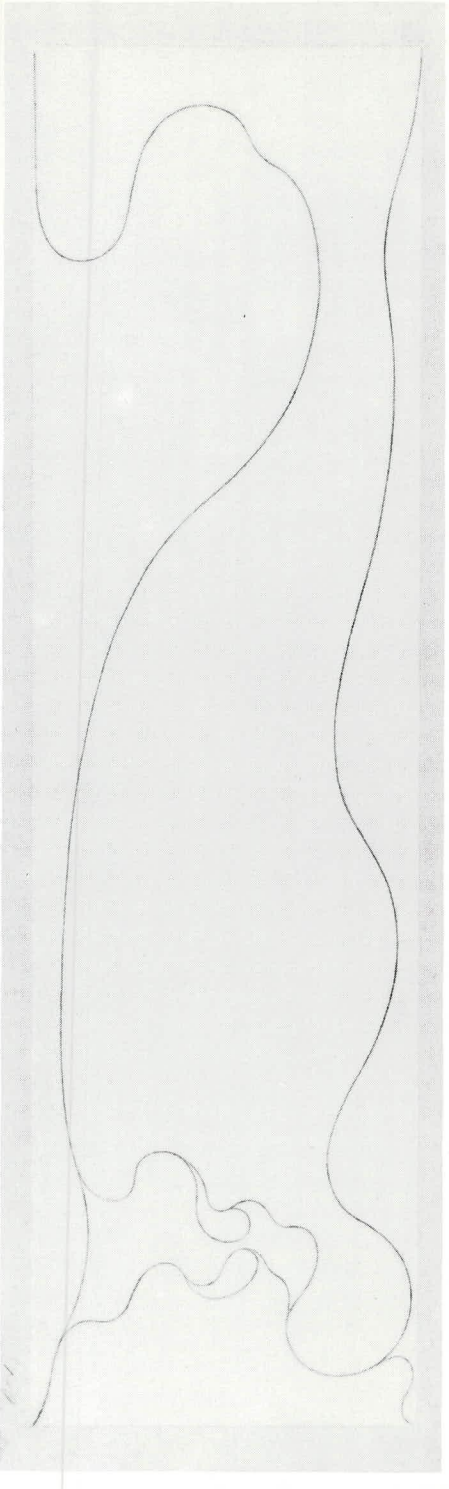
Zwartpotloodtekening, papier op karton,

60 x 55 cm

Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo



33



34

38

33 Meditistische lijntekening

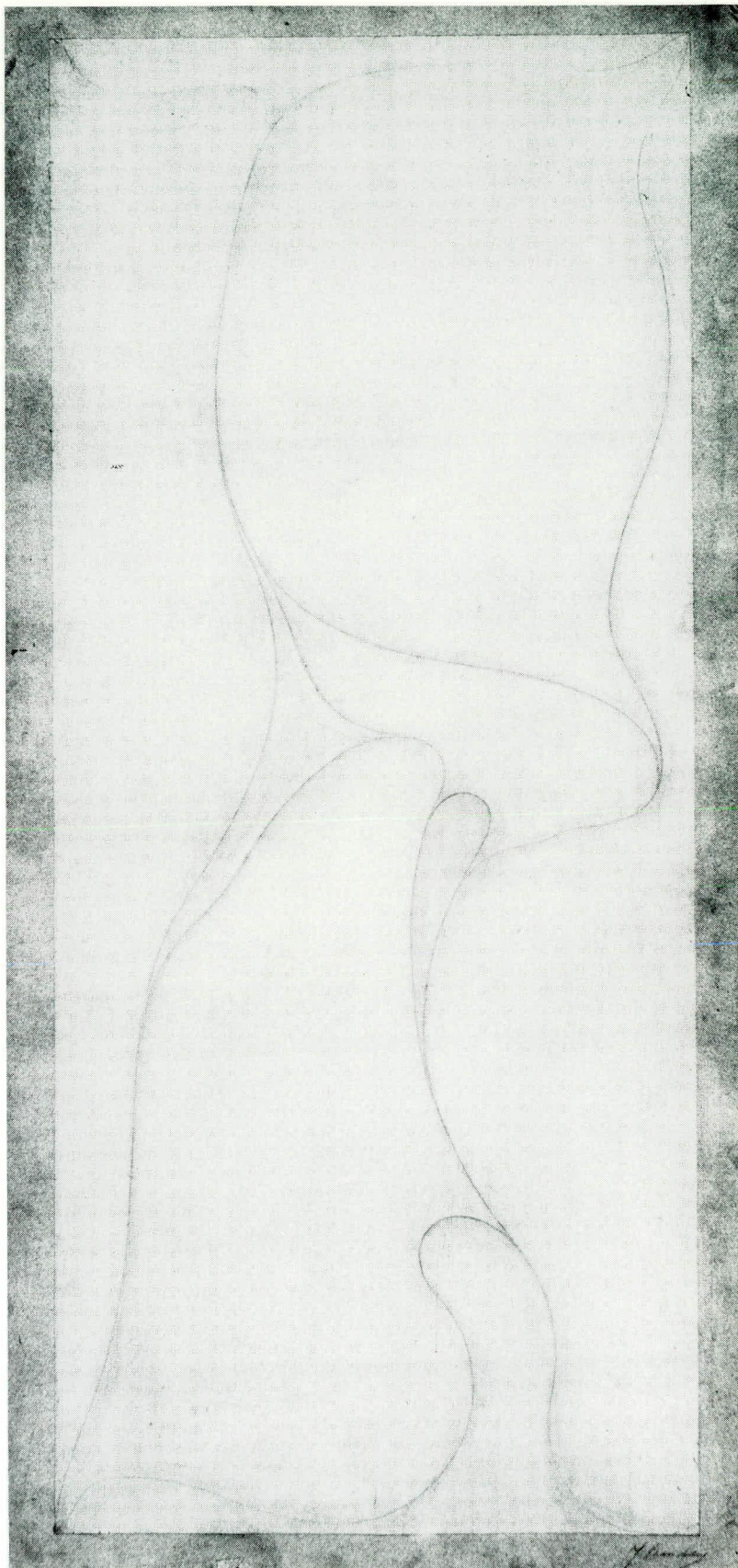
Zwartpotloodtekening, papier op karton,
70 x 64 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

34 Meditistische lijntekening

Zwartpotloodtekening, papier op karton,
18 x 61 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

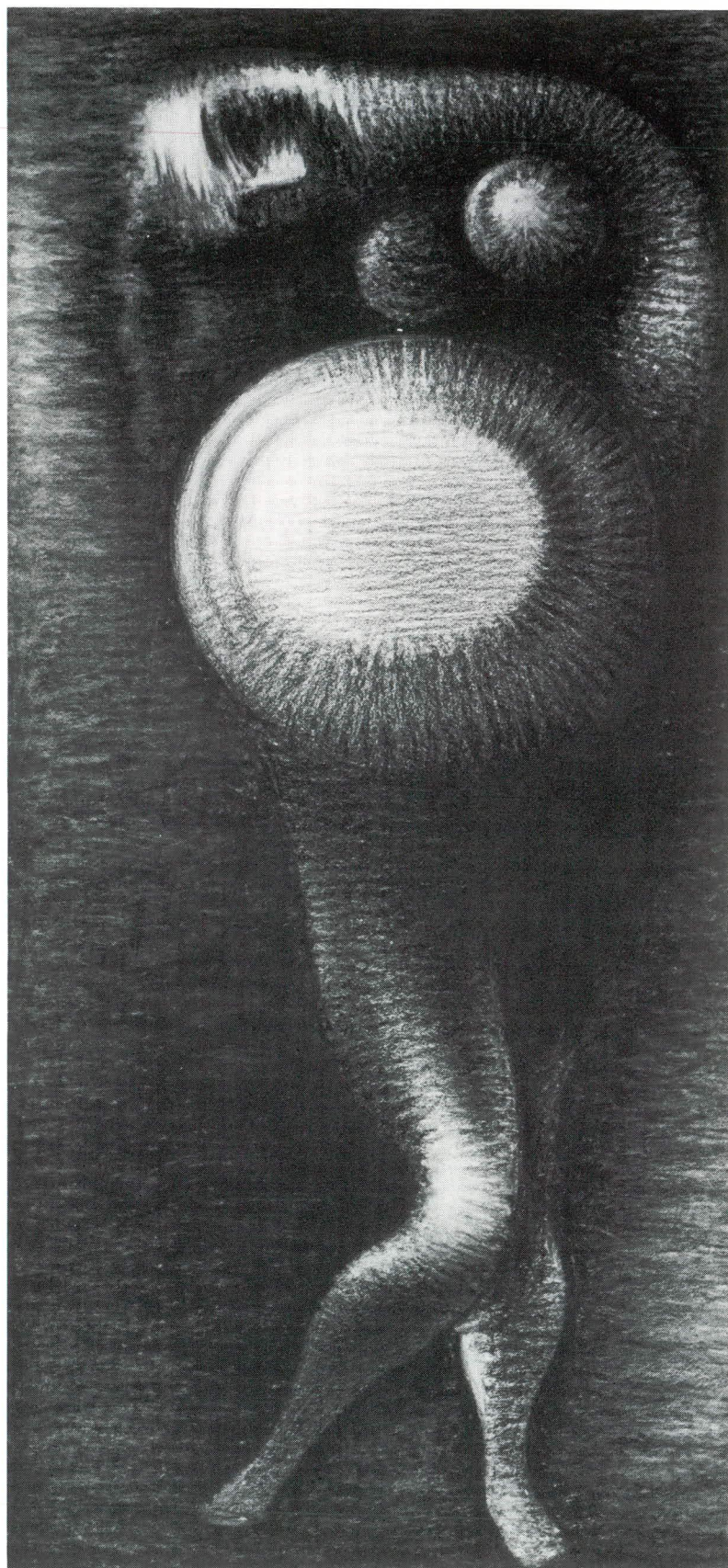
35 Meditistische lijntekening

Zwartpotloodtekening, papier op karton,
92,5 x 38 cm
Part. coll.



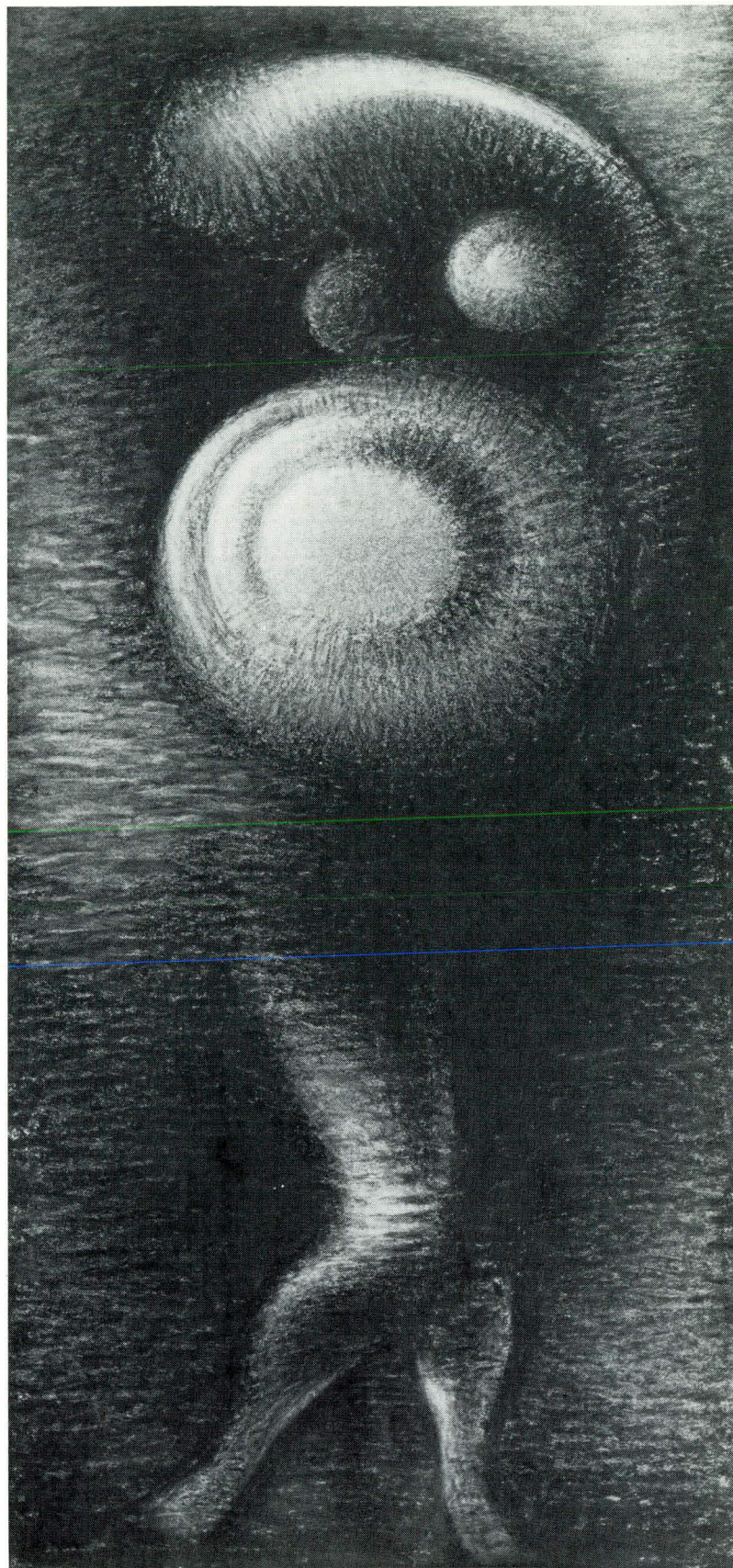
35

36 **Vrouwenfiguur**
Zwartkrijttekening, papier op karton,
60 x 28 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

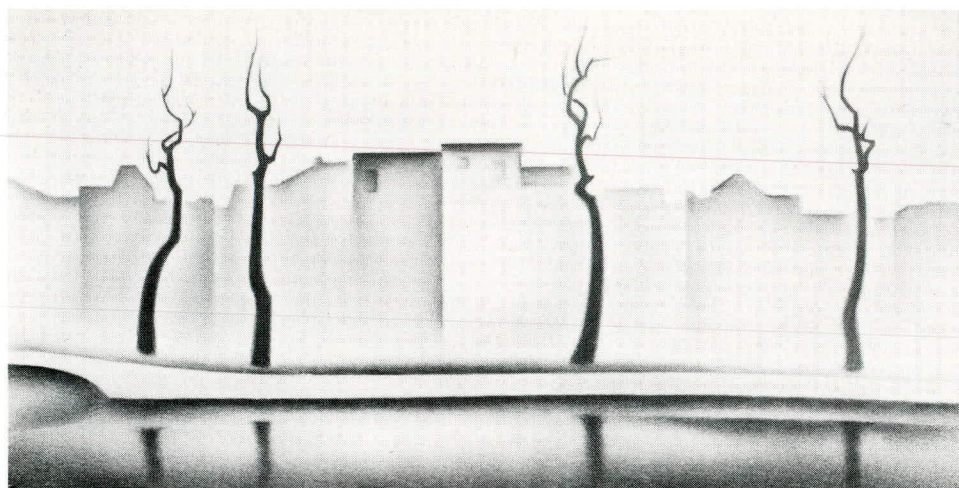


36

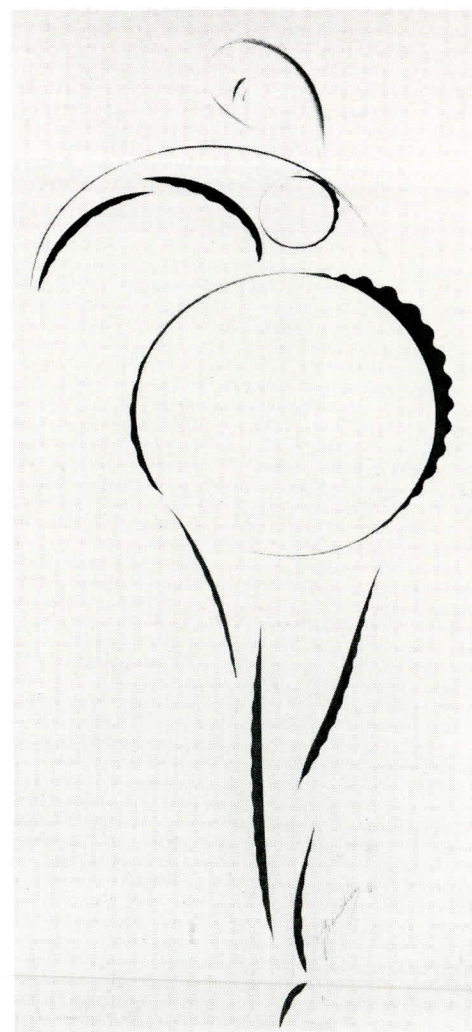
37 Vrouwenfiguur
Zwartkrijttekening, 65 x 31 cm
Part. coll.



37



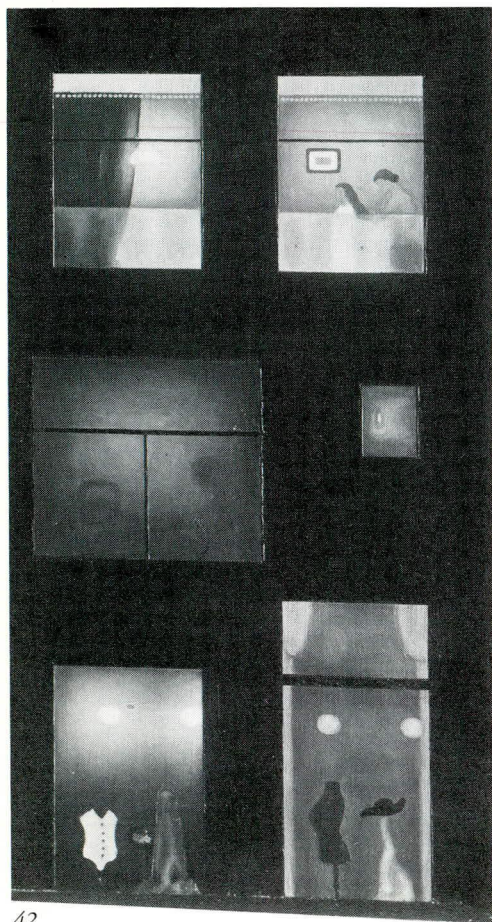
39



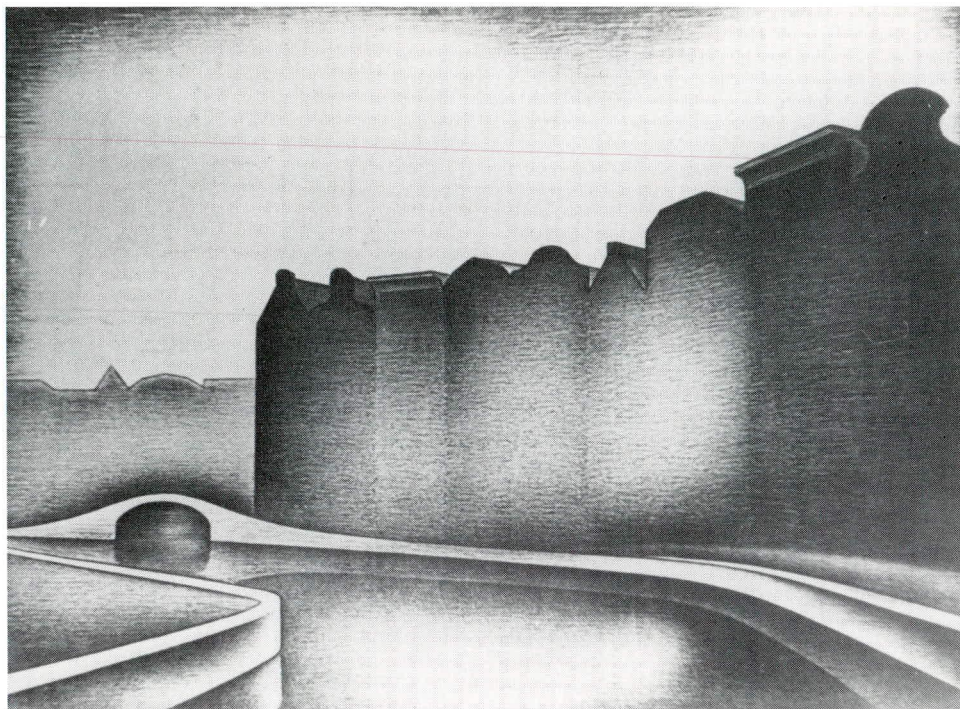
38

- 38 **Vrouwenfiguur**
Oostindische inkttekening, 64,5 x 49 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam
- 39 **Gracht met bomen**
Verblijfplaats onbekend
- 40 **Hoek van een gracht**
Litho, 63,8 x 49,5 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam





42



41

41 Gracht
Litho, 49 x 65 cm
Coll. Haags Gemeentemuseum

42 Verlichte vensters
Verblijfplaats onbekend

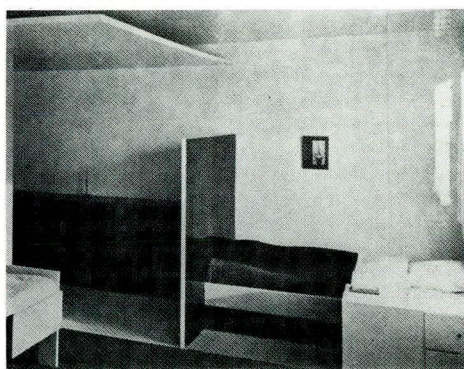
1922-1933

Rond 1922 doen zich enkele veranderingen in Bendiens werk voor. Het begin hiervan wordt als het ware gemarkeerd door het 'Zelfportret' (afb. 43.) met de datum maart 1922, waarvan ook de voorstudie bewaard is gebleven. Waarschijnlijk brengt de rust in het huis van de familie Harrenstein, waar Jacob Bendien rond deze tijd zijn intrek neemt, hem er toe weer te gaan schilderen, hetgeen leidt tot het ontstaan van een aantal opvallende schilderijen. Vermoedelijk rond 1922/1923 maakt hij 'Het circus' (afb. 44.). De vlakverdeling doet denken aan de 'Gracht', waar ook de lijnen vloeiend horizontaal over het vlak verlopen. De heldere groene, blauwe en gele kleuren komen terug in het schilderij 'Op stap' (afb. 45.). De strakke heldere opzet van deze werken is ook aanwezig in 'Venster' (afb. 46.), dat hierdoor ook goed past in de door Rietveld ingerichte slaapkamer van Harrenstein (afb. 47.) (27). Het 'Boulevard'-schilderij (afb. 49.) en de voortekening hiervan (afb. 48.), hebben weer dezelfde opbouw als 'Het circus', maar in tegenstelling tot de hiervoor besproken schilderijen zijn hier donkerbruine kleuren gebruikt. Deze donkere kleuren gecombineerd met het ontbreken van enige menselijke aanwezigheid, roepen eenzelfde verlaten gevoel op als bij de 'Amsterdamse gracht'.

Hoewel Bendien in deze periode nog enkele schilderijen maakt, o.a. 'Boom met tramrails' (afb. 50.), blijft zijn voornaamste belangstelling naar het tekenen uitgaan. De tekeningen die vanaf 1922 ontstaan, zijn minder zwaar symbolisch en de zwarte krijttekeningen maken plaats voor zachtgrijze krijt- of potloodtekeningen met subtiele overgangen. De eerste tekeningen in deze stijl zijn vermoedelijk 'In 't café' (afb. 51.) en 'Spoorwegovergang' (afb. 52.). Het duidelijkst zijn echter de veranderingen te illustreren aan de hand van het 'koppen'-thema. Door een steeds verdergaande abstrahering ontstaan volgens Bendiens boek 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst', rond 1924 composities met één oog, een neus en een mond (afb. 53-59.). Deze gezichts-onderdelen zijn weloverwogen over het vlak verdeeld en uitgevoerd in een opvallend zachte hantering van de conté- en krijttechniek met hier en daar een voorzichtig accent. Ook zijn er composities uitgevoerd in vloeiende oostindische inktlijnen (afb. 60.). Vooral bij dit laatste werk is de voorstelling nog wel te herkennen, maar er zou bijvoorbeeld ook een landschap met zon en bomen in te zien kunnen zijn. Bendien schrijft in 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst' over deze 'Gezichtscomposities', dat hij niet streeft naar een 'objectieve werkelijkheidsverbeelding', maar naar 'het uitbeelden van de subjectieve ontroering, zoo mogelijk geheel los van het onderwerp'. Hij vindt het niet erg 'wanneer het onderwerp niet meer terug te vinden is, in de uitbeelding van de ontroering...' (28). Bendien noemt dit de 'nieuwe abstracte neo-classieke kunst' (29).

Ook in de karikaturen en in de portretten is een abstrahering waar te nemen. Zo gaat het bijvoorbeeld in de 'Twee koppen-compositie' (afb. 61.) alleen nog om de herhaling van de lijnen. Van portretten kunnen we nu bijna niet meer spreken, daar de geportretteerde alleen nog is te herkennen door de nadrukkelijke accenten op de meest opvallende gezichtskenmerken. Zo wijzen de donkere wenkbrauwen in afb. 62 er op dat het hier gaat om Dr. R. J. Harrenstein. Het gestyleerde portret van afb. 63, waarin sommigen Mevrouw Harrenstein menen te herkennen, doet maskerachtig aan. Mogelijk heeft Bendien deze tekeningen gemaakt met behulp van gipsmaskers die afgebeeld staan in het foto-album van Bendiens werk (afb. 64.) (30). Een idee waarop

(27) Idem, afb. 87.



47 De door Rietveld verbouwde slaapkamer van Dr. R. J. Harrenstein met het schilderij 'Venster' aan de muur

(28) *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, blz. 48-49.

(29) Idem, blz. 52.

(30) Dit album is in het bezit van L. Bendien, Bakkeveen.



64 Gipsportret van vermoedelijk Dr.
R. J. Harrenstein door Jacob Bendien

hij misschien gekomen is door de maskers van zijn vriend John Rädecker.

Even levenloos, maar heel uitvoerig, zijn 'Dandy' (afb. 65.) en 'Het kale hoofd' (afb. 66.). Beide werken zijn waarschijnlijk ontstaan rond 1923-1925. De doorwerkte stippeltechniek zien we terug in de tekening 'De winkel' (afb. 67.). Over deze tekening schrijft Bendien op enkele blocnotevelletjes, die bewaard worden in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie: *'Ik ben er niet zeker van dat ik iets bedoeld heb met de winkel, dat er niet direct uit zou spreken dat er niet uit te abstraheren zou zijn. Wel herinner ik me nog dat ik onder het werk de gedachte heb gehad, dat iets alledaagsch als winkelen toch ook wel statig en verheven op te vatten (is). Zoo ook die strakke juffrouw die de heele teekening beheerscht. Ook heb ik gedacht aan een godsdienstige ritus, toen ik de winkel bedienden tekende, vooral bij wat opgeheven hand. Al die dingen heb ik enigszins bewust gedacht maar ik zal veel meer onbewust gedacht hebben. Ik denk bijv. bij het teekenen van de klok in de buurt van de bediende met opgeheven hand, dat ik toen wel aan de Zon of de maan gedacht heb. Maar voor mij niet minder belangrijk en van heel andere aard is bijv. de manier van arceren. Daar heb ik heel bewust bij gedacht. Dit mocht niet spontaan zijn. En ook niet schools en droog. Het moescht levend en toch beheerscht. Dat staat in nauw verband met de statige verheven geest. De winkel staat niet zoo erg op zichzelf. De levenswijze van niet spontaan en toch niet droog, heb ik al voordat ik voor het eerst ernstig teekende probeeren uit te drukken. Ik zeg het eigenlijk verkeerd. Die manier van werken en leven heeft mij altijd aangetrokken, zoo moet ik het zeggen'.*

Ook in deze zachte tekentechniek is uitgevoerd de tekening 'Naakte vrouwenfiguur' (afb. 68.), die overigens al in 1928 door het Centraal Museum in Utrecht werd aangekocht. Het onwerkelijke karakter van deze tekening wordt goed weergegeven door het gedicht van Gerrit Achterberg,

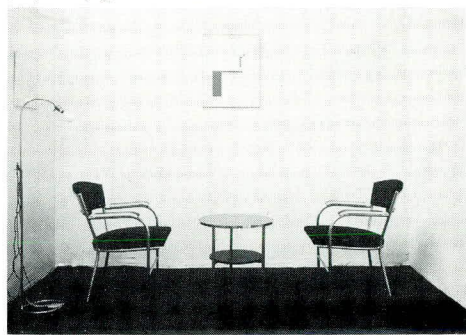
Potlood

Ik kwam een vrouw tegen van J. Bendien
lopende in een legende
Ik ben van dezelfde schemer misschien,
want zij ging door mij heen zonder op te zien;
zij vond met zichzelf geen verschil
en toen zij voorbij was kende
ik lichaam en ziel en bovendien
stonden we beiden in potlood stil.

Uit: G. Achterberg, *Verzamelde gedichten*. 6e dr. Amsterdam, 1979.
p. 452.

Waarschijnlijk onder invloed van Kurt Schwitters, die een tijd bij de Harrensteins logeert, ontstaan rond 1926 een aantal collages. Eén daarvan is duidelijk vertaald in een schilderijtje (afb. 69-70.). Een andere, een collage met karton en gaasjes (afb. 71.), laat vormen zien die terugkomen in een groot aantal abstracte oostindische-inkt-lijntekeningen (afb. 74-79.) Het is mogelijk dat deze composities (evenals afb. 72-73) zijn ontstaan onder invloed van Bendiens contacten met de moderne architectuur en met Lissitzky en César Domela. Twee abstracte composities zijn te zien geweest op de eerste 'A.S.B.'-ten-

(31) 5e jrg. 1928, no. 4, blz. 124-125.



76 Eerste A.S.B.-tentoonstelling in 1928, met stoelen van Ir. S. van Ravesteijn. Aan de wand een tekening van Jacob Bendien

(32) Afbeelding uit: catalogus tentoonstelling 80 jaar wonen in het Stedelijk, Amsterdam, 2 okt.-2 nov. 1981. blz. 11, afb. 22.

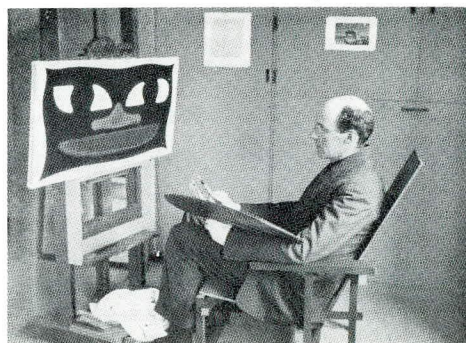
(33) *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, blz. 107.

(34) Idem, blz. 107.

(35) Idem, blz. 45.

(36) Idem, blz. 55.

89 Jacob Bendien in Rietveld-stoel in het huis van Dr. R. J. Harrenstein. Op de ezel het 'Masker'-schilderij



toonstelling in 1928. Dit is moeilijk af te leiden uit de titels in de catalogus, maar uit de twee foto's van de tentoonstelling, die afgedrukt staan bij de recensie van A.H. Jansen over deze tentoonstelling in het Maandblad voor de Beeldende Kunsten, kunnen we opmaken dat het om abstracte composities gaat als in afb. 77 (31). Ook op een andere foto van de eerste 'A.S.B.'-tentoonstelling in 1928 is een abstracte compositie van Bendien te zien, samen met stoelen van Van Ravesteijn (afb. 76.) (32).

Volgens Bendiens boek *'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst'* is de oostindische-inkt 'Compositie' (afb. 78.) in 1926 ontstaan. Hij schrijft over deze tekening, dat deze opgebouwd is uit 'verstandslijnen', maar dat er dezelfde symbolische betekenis in zit als in de 'Meditistische gevoelslijntekeningen'. Hij legt uit *'de onderste figuur, - twee verticale en één horizontale lijn - symboliseert den levensgrond; het kruisje: het individu; het bovenste en het liggende lijntje zijn gedachten van het individu - het liggende een meer aardsche, het verticale een opstrevende gedachte'* (33).

Iets soortgelijks wordt uitgedrukt in de 'Composities' van afb. 80 en 81. Hier wordt bovendien nog het gevoel uitgedrukt door 'de gedragingen van de lijnen' en door de 'meerdere of mindere volheid van haar doorbuigingen', waarbij het beleven van de gevoelens tot uiting komt 'in de zwaarte der lijnen, in het dikker en dunner worden als uitdrukking van het zwaarder of lichter worden der ontroering' (34).

Een beetje apart, maar wel verwant aan deze groep werken staan de tekeningen van geabstraheerde 'lopende' figuren (afb. 82-83.), waarvan afb. 83 bekend staat onder de titel 'Don Quichotte'.

In 1928 verschijnen in de catalogus van de tentoonstelling van 'De Onafhankelijken' en in de catalogus van de eerste 'A.S.B.'-tentoonstelling, werken met opvallende titels als 'Banaliteit 1' en 'Banaliteit 2' en 'Primitieve kracht', waarvan niet te achterhalen is welke werken hierbij horen. Wel is bekend dat de titel 'De arme van geest' uit de catalogus van de tentoonstelling van 'De Brug' in 1928 behoort bij afb. 84. Volgens de overlevering heeft Bendien hier geprobeerd een man zonder hersens te verbeelden. In deze tekening, evenals in de 'Kop'-tekening (afb. 85.), heeft de serene rust van de koppen van afb. 65 en 66 plaats gemaakt voor een angstaanjagende uitdrukking.

De evenwichtige stijl die we in 'De winkel' (afb. 67.) gezien hebben, vinden we echter terug in de tekening 'Menschen en dieren' (afb. 86.) en de litho 'Het muzikantje' (afb. 87.). Beide werken staan vermeld in de catalogus van de 'A.S.B.'-tentoonstelling in 1928. 'Het muzikantje' wordt in 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst' gedateerd 1928. Bendien ziet dit werk als uiting van de moderne, vrije bespiegelende kunst, in de strakke buigingen van de lijnen wordt 'een beheerscht zwellen en slinken der gevoelskracht der ontroering tot uitdrukking' gebracht (35). 'Dit zwellen en slinken wordt dikwijls nog meer uitgedrukt in het donkerder of lichter worden der lijnen dan in haar vorm...' (36). Met deze verklaring plaatst Bendien het werk naast de 'Meditistische gevoels- en verstandslijnen composities'.

Rond 1927/1928 maakt Bendien nog twee schilderijen. Het rode 'Masker' (afb. 88.) is als het ware een afsluiting van de reeks 'Gezichtscomposities' uit 1923-1924. Het schilderij 'Bruidspaartje' (afb. 90.), waarvan de verblijfplaats onbekend is, sluit vanwege de buitenissige voorstelling nog het meest aan bij 'De arme geest'.

In 1928/1929 maakt Bendien nog een aantal mooi uitgewerkte portret-

ten. Het 'Portret van An Harrenstein' (afb. 91.) heeft een haast geïdealiseerde, rustige gelaatsuitdrukking. Het is één van de weinige niet frontale portretten. In 1931 wordt door het Stedelijk Museum in Amsterdam het 'Dubbelportret' (afb. 92.) aangekocht. Hier kijken de, prachtig in conté uitgewerkte, gezichten de beschouwer recht in de ogen. De gelaatstreken zijn ook hier bijna geïdealiseerd en even komt een vergelijking met de portretten van Charley Toorop op.

Naast nog een groot aantal realistische portretten van familieleden en vrienden valt de ernstige, vergeestelijkte toon van Bendiens 'Zelfportret' (afb. 93.) op. Behalve in de ogen lijkt er in dit gezicht bijna geen leven meer te zijn. Volgens familieleden noemt Bendien het daarom ook wel 'Geestelijk zelfportret'.

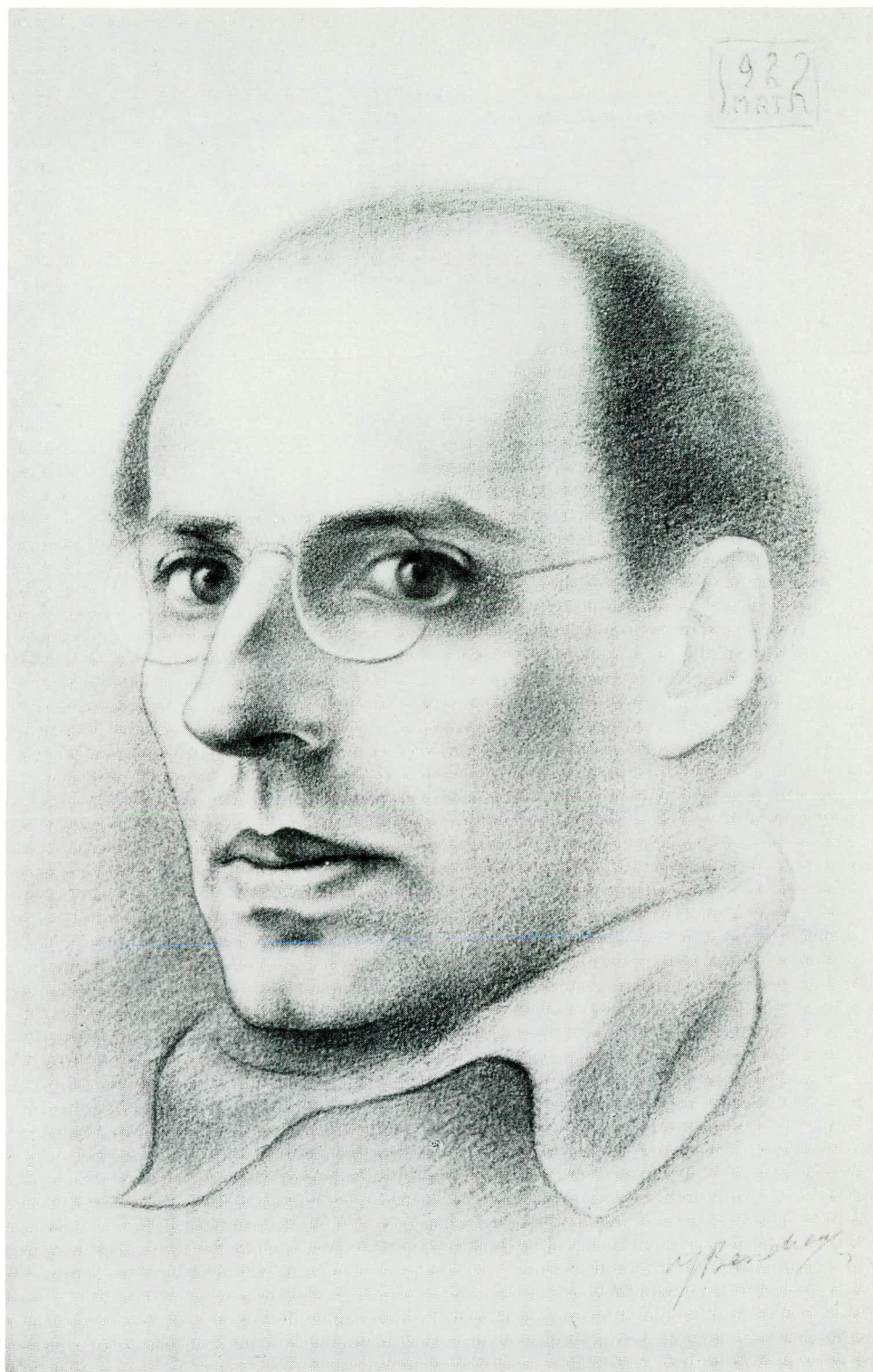
Het schilderij van afb. 94 – waarvan ook een voortekening bewaard is gebleven – wordt ook wel 'De druppel' of 'De traan' genoemd. In 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst' wordt het gedateerd 1929. Het schilderij is uitgevoerd in lichte blauw-groene verf en heeft een soortgelijke symboliek als de 'Meditatieve lijntekeningen'. Hier zijn echter niet de drie delen leven, individu, gedachten te zien, maar zijn *'het individu en het leven samen in één figuur (...) vereenigd, waarbij dan het leven de basis van de figuur is, die dan ook op den onderrand van het vlak is aangebracht'* (37). Het is opvallend dat het schilderij een sterk ruimtelijk effect heeft en waarschijnlijk de voorbereiding is voor de abstracte sculptuur (afb. 95.). Dit beeld laat dezelfde vormen en lijnen zien als het schilderij en de tekening.

In 1931 ontstaan Bendiens laatste twee schilderijen. Ze hebben beide vrijwel dezelfde voorstelling, beide zijn geschilderd in diverse kleuren rood, de één met een witte achtergrond (afb. 96.), de ander met een rode achtergrond (afb. 97.). Van de half cirkelvormige voorstelling is aan de rechterkant een omhooggerekt gedeelte. Volgens Bendiens familieleden stelt dit 'het geestelijke' voor en steekt daarom omhoog. In 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst' staat dat hier 'het individu in een enkele figuur' uitgebeeld is (38).

Hoewel algemeen wordt aangenomen dat Bendien slechts één beeld heeft gemaakt, zijn er in de laatste twee jaar van zijn leven nog twee beeldhouwwerkjes ontstaan, voorstellende een 'Geknielde vrouw' en uitgevoerd in zwart hout (afb. 98-99.).

(37) Idem, blz. 107.

(38) Idem, blz. 107.



43

43 Zelfportret, 1922
Verblijfplaats onbekend

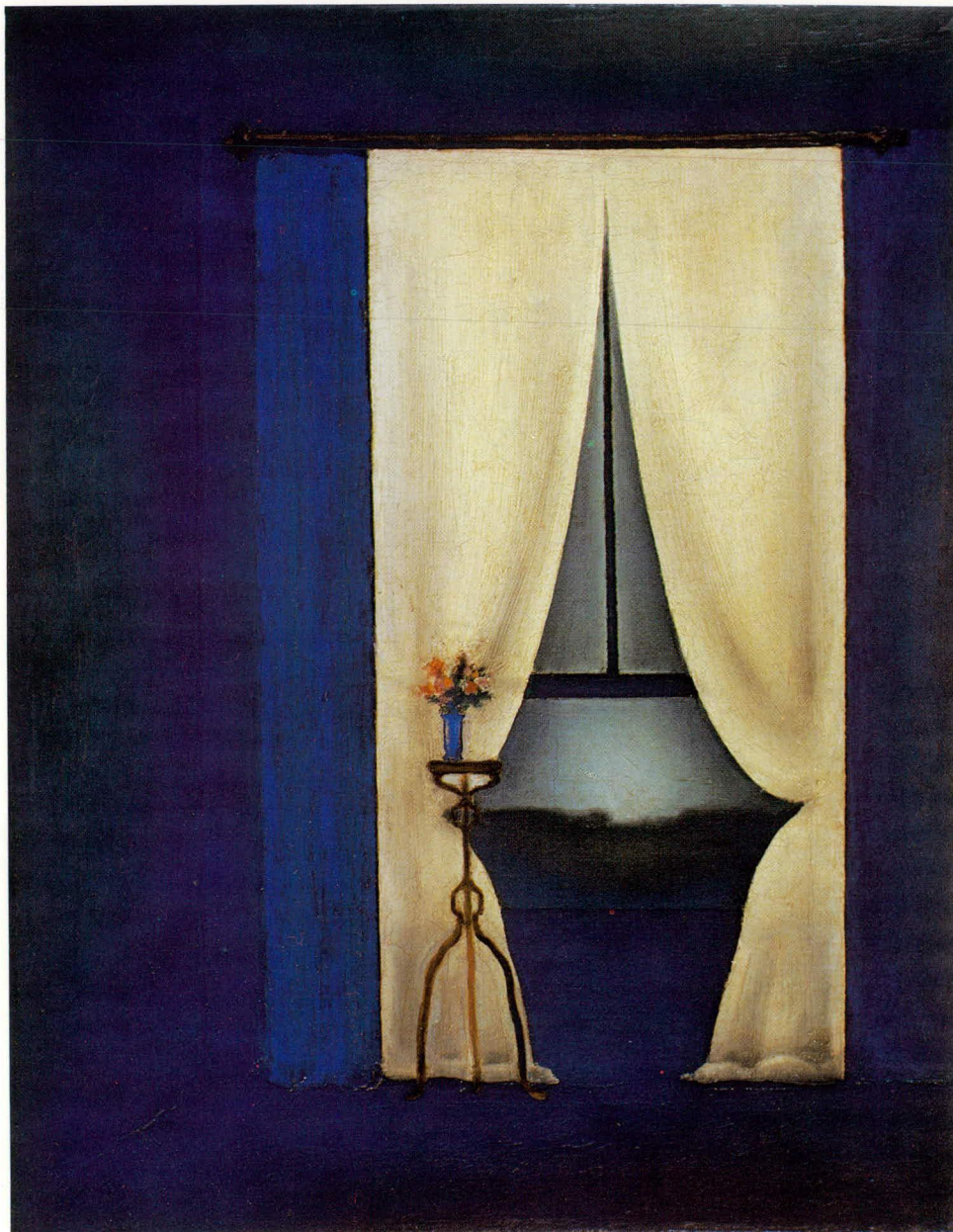


44

44 Circus
Olieverf op doek, 79 x 100 cm
Part. coll.

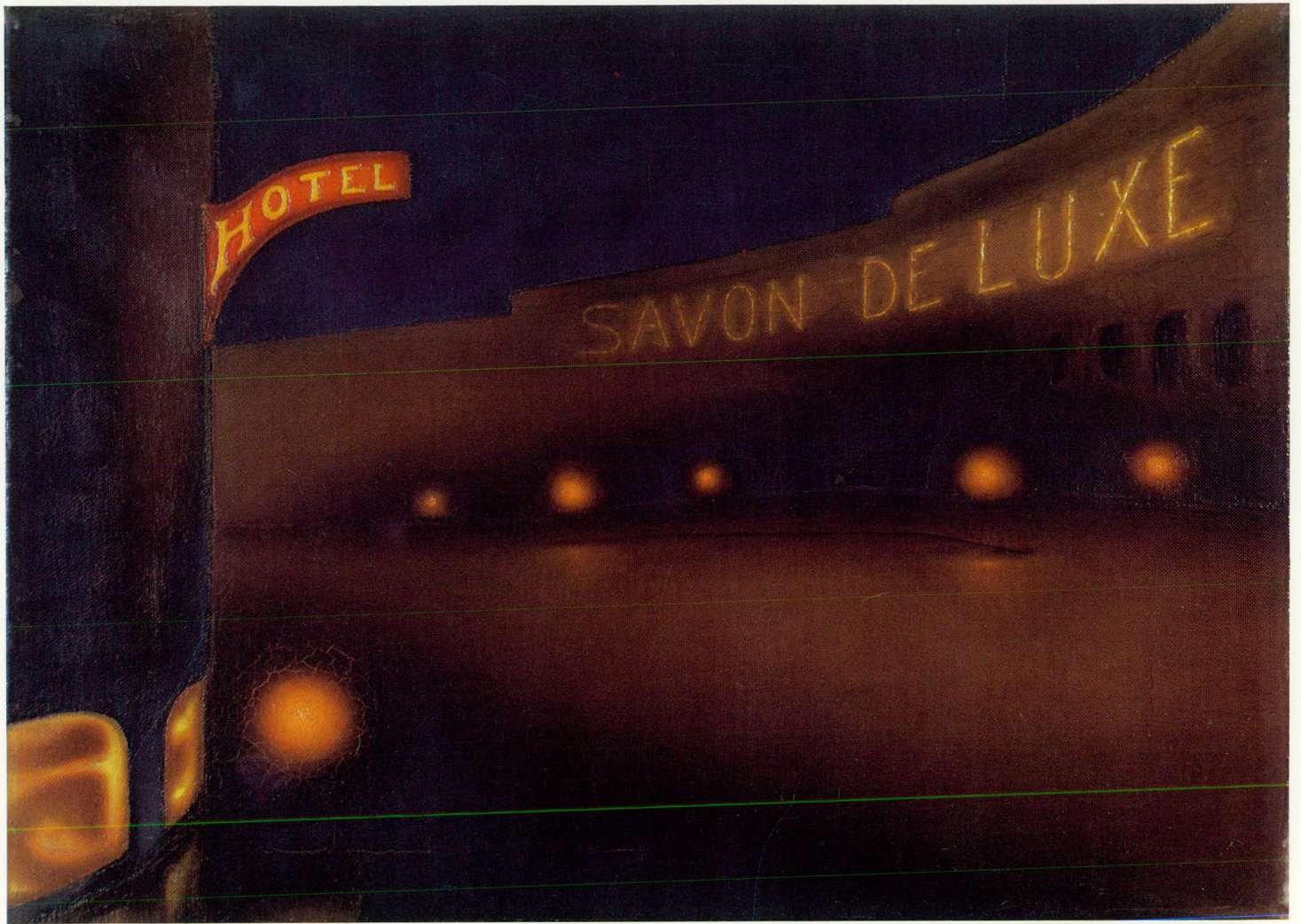
45 Op stap
Olieverf op doek, 57 x 40 cm
Part. coll.





46

46 Venster
Olieverf op paneel, 30 x 22,5 cm
Part. coll.



49



48

48 Boulevard - Savon de Luxe
Potloodtekening, 36,5 x 64 cm
Part. coll.

49 Boulevard - Savon de Luxe
Olieverf op doek, 45 x 60 cm
Part. coll.



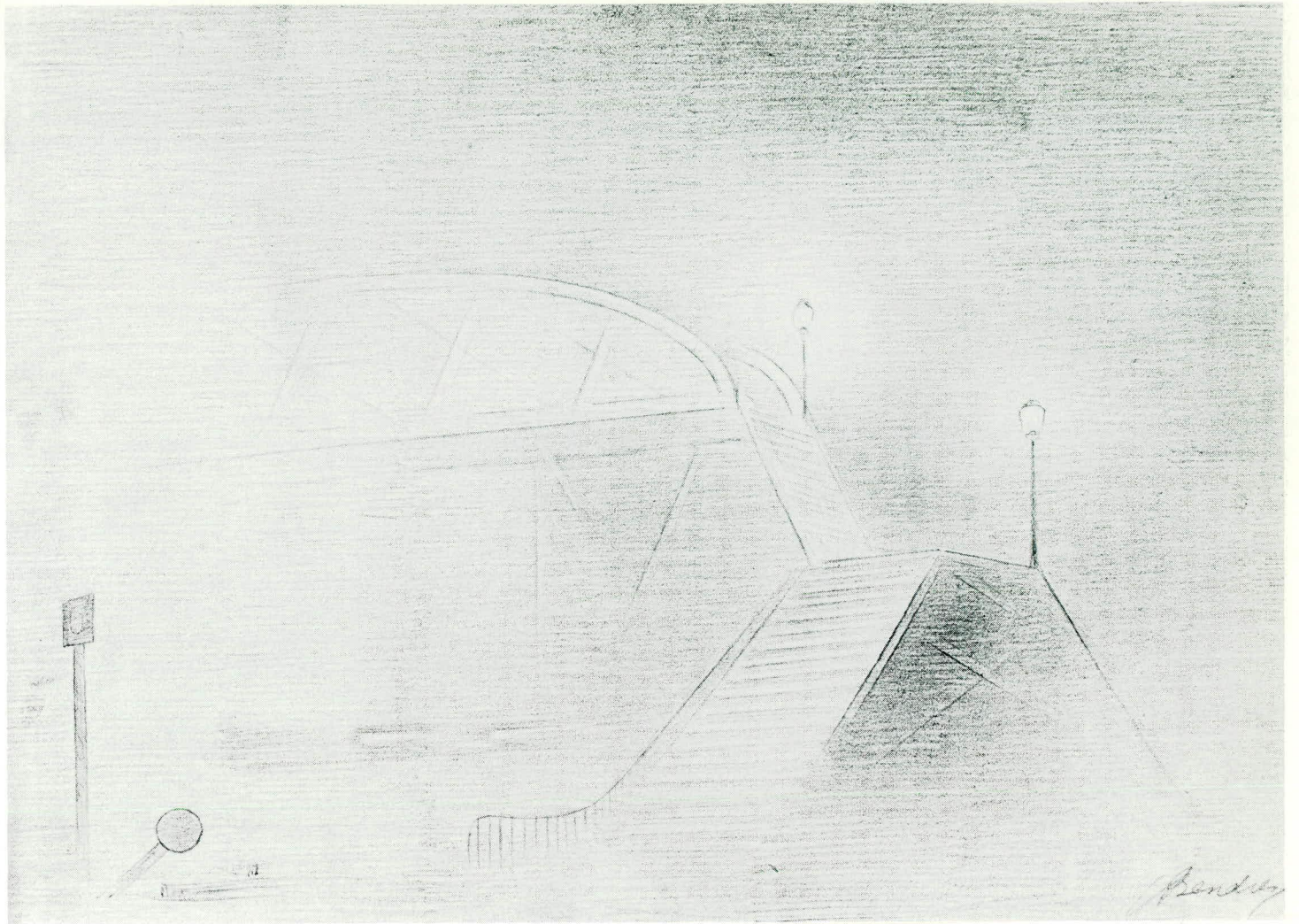
50



51

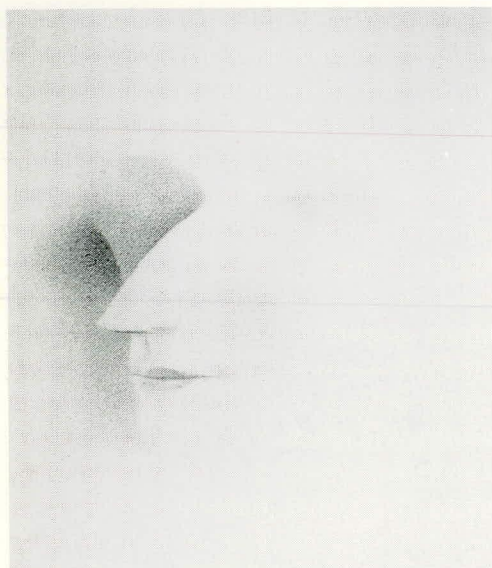
50 Boom met tramrails
Olieverf op doek, 50,5 x 32,5 cm
Part. coll.

51 Café-restaurant
Verblijfplaats onbekend

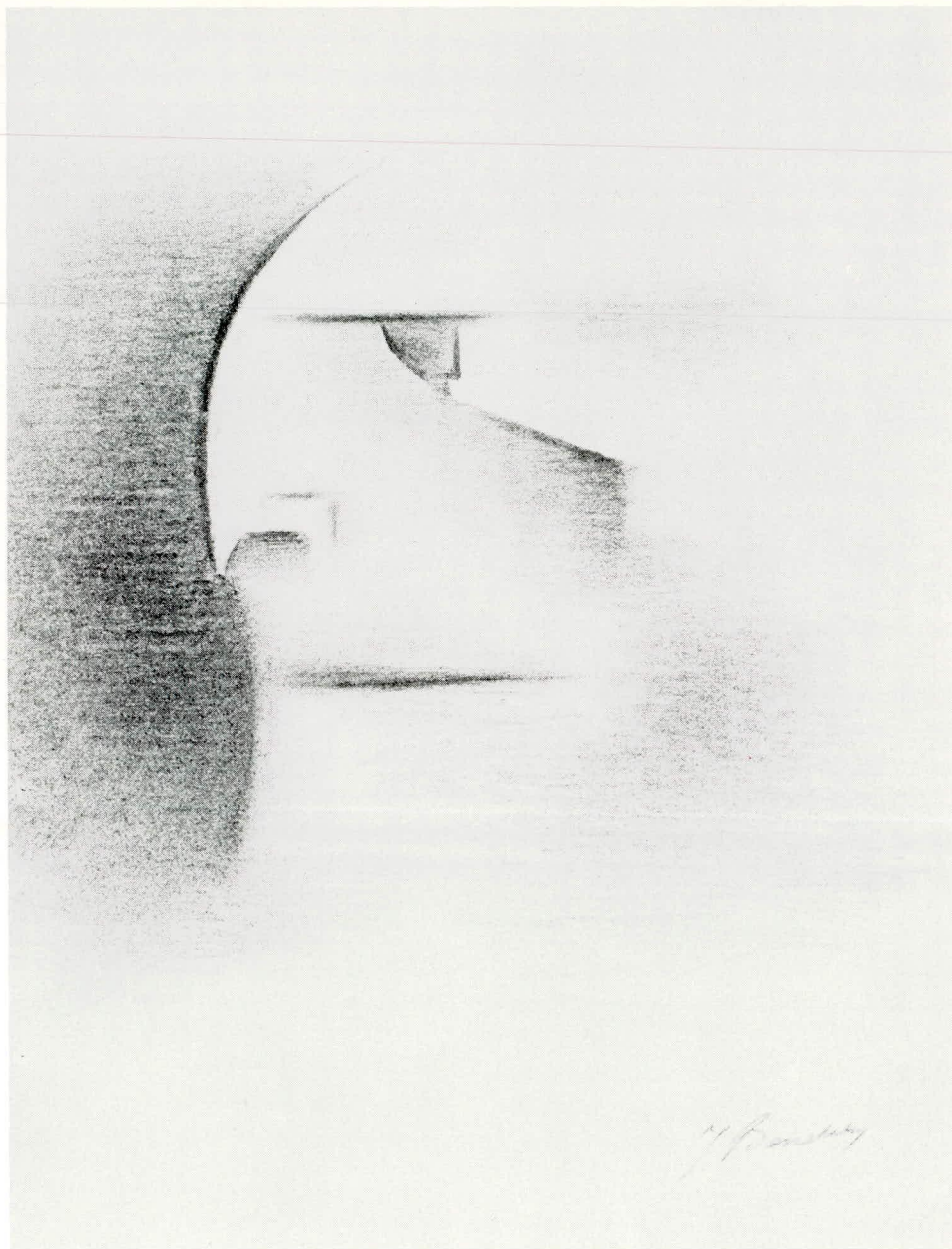


52

52 Spoorwegovergang
Potloodtekening, 32 x 24 cm
Part. coll.



54



53

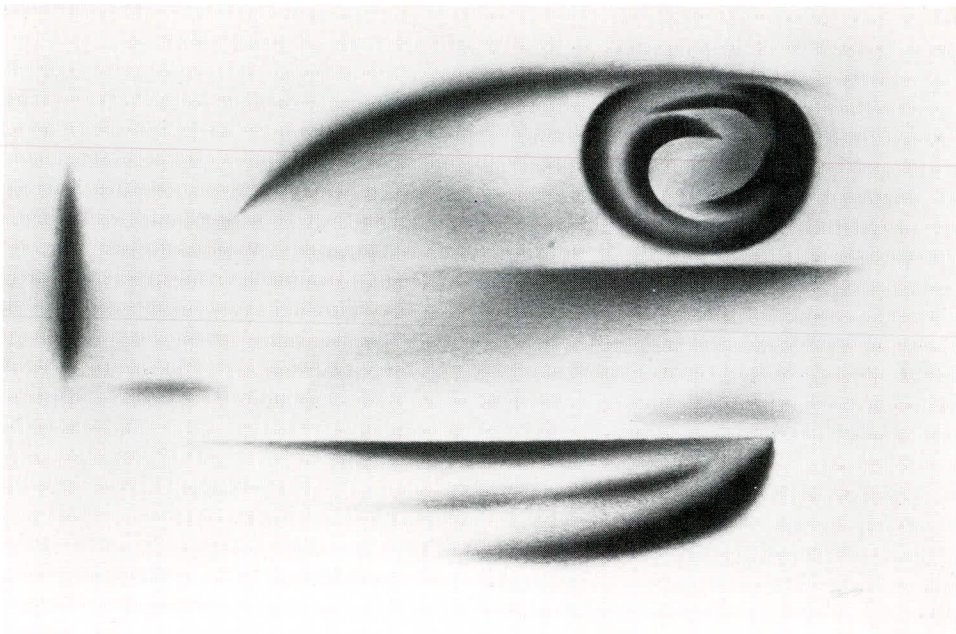
53 Gestyleerde kop
Krijttekening, 32 x 23,5 cm
Part. coll.

54 Vaag gezicht
Potloodtekening
Verblijfplaats onbekend

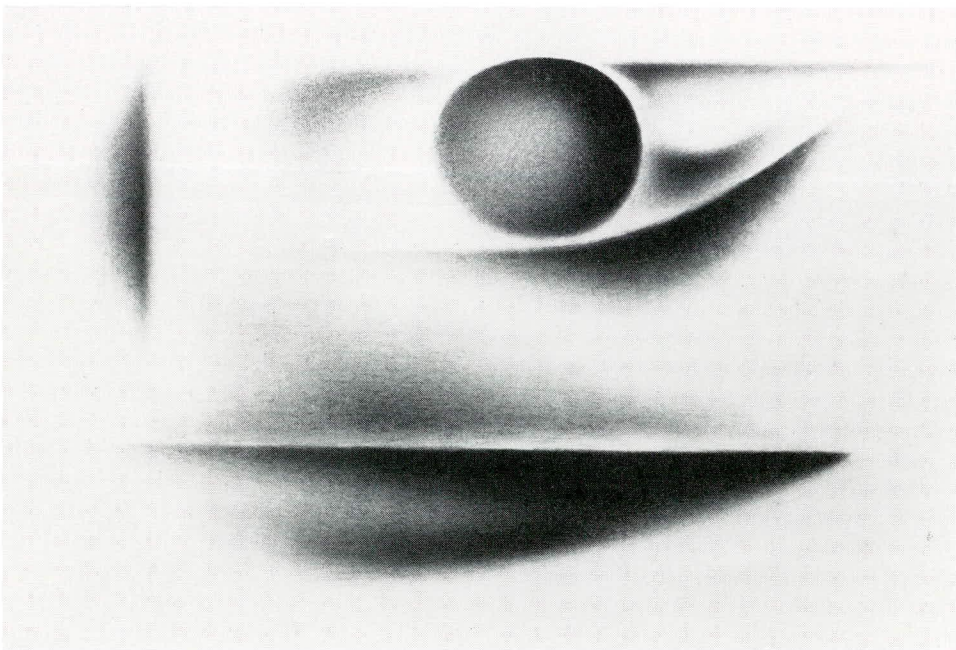


55

55 Masker
Zwartkrijttekening, 38,5 x 61 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo



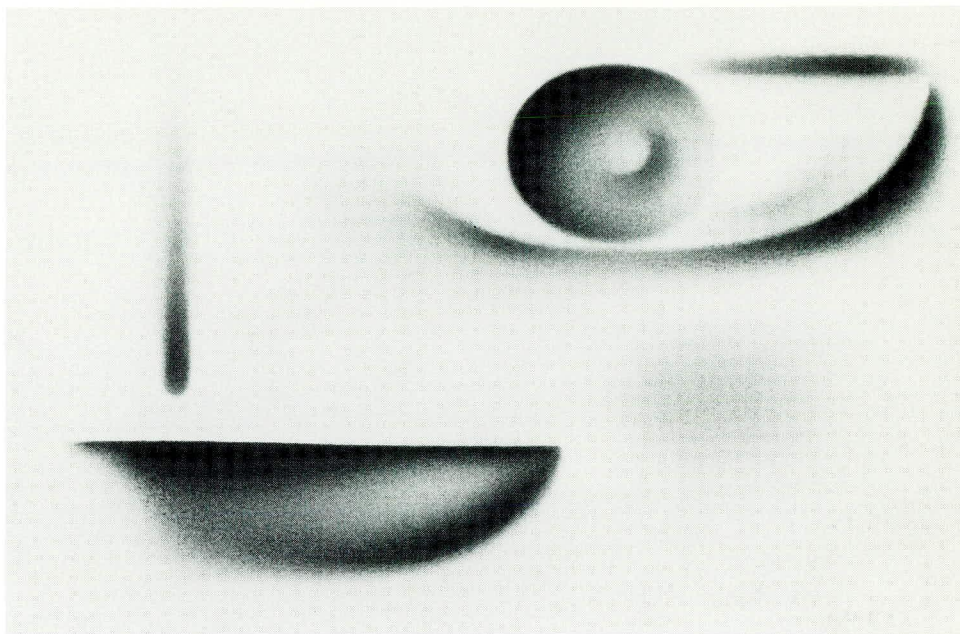
56



57

56 **Gezichtscompositie**
Conté-tekening, 70,3 x 102,8 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam

57 **Gezichtscompositie**
Conté-tekening, 42,4 x 58,3 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



58



59

58 Gezichtscompositie

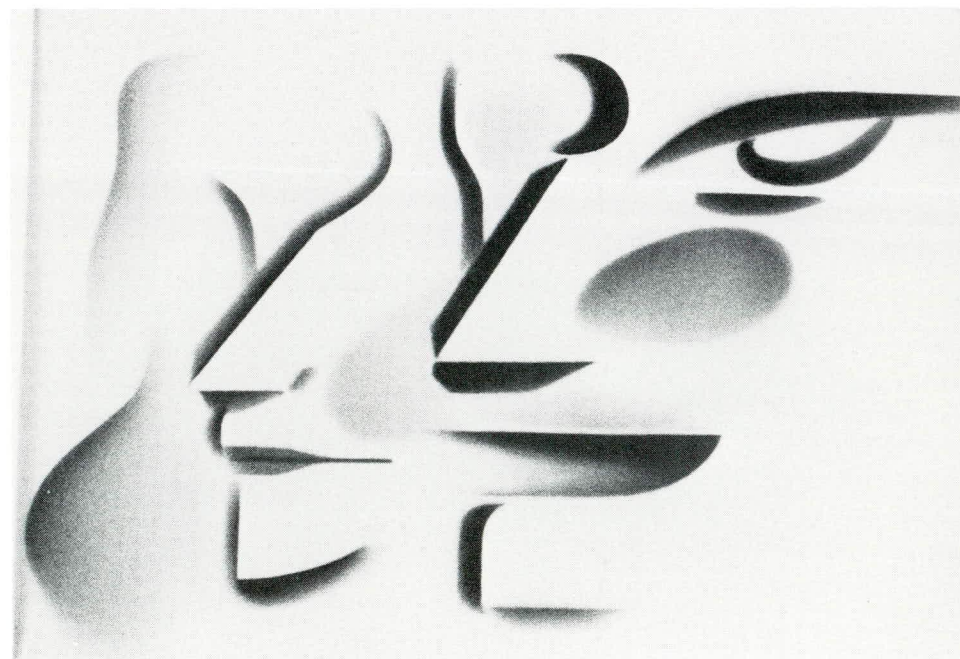
Zwarkrijttekening, 39 x 56,5 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Amsterdam

59 Gezichtscompositie

Zwarkrijttekening, papier op karton,
44,6 x 65,9 cm
Coll. Haags Gemeentemuseum



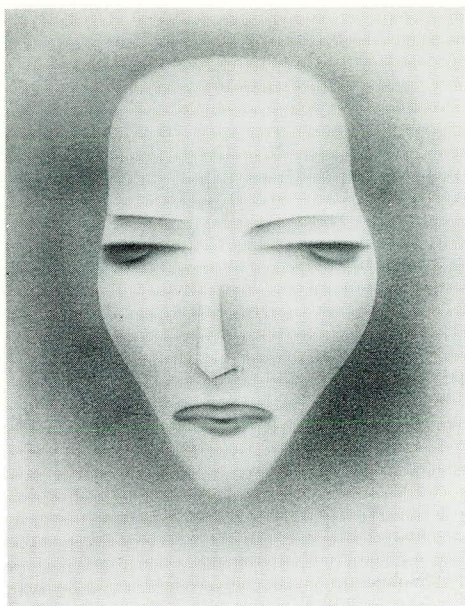
60



61

- 60 **Gezichtscompositie**
Oostindische inkttekening, 50 x 65 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

- 61 **Twee koppen-compositie**
Zwartkrijttekening, papier op karton,
48 x 65 cm
Coll. Frans Hals Museum, Haarlem



63



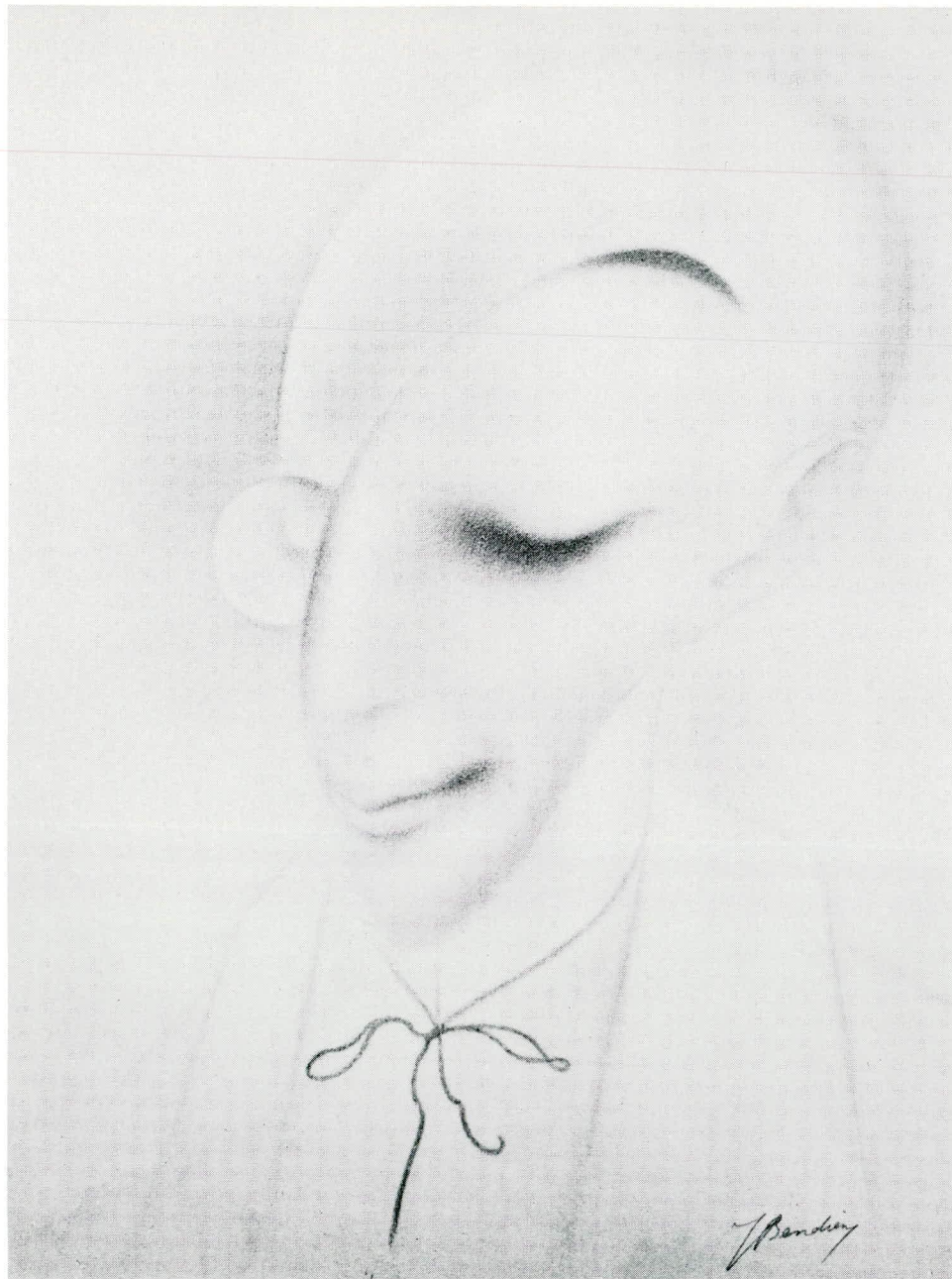
62

62 Gestyleerd gezicht
Zwartkrijttekening, papier op karton,
54 x 34 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

63 Maskerachtig gezicht
Potloodtekening
Verblijfplaats onbekend



66



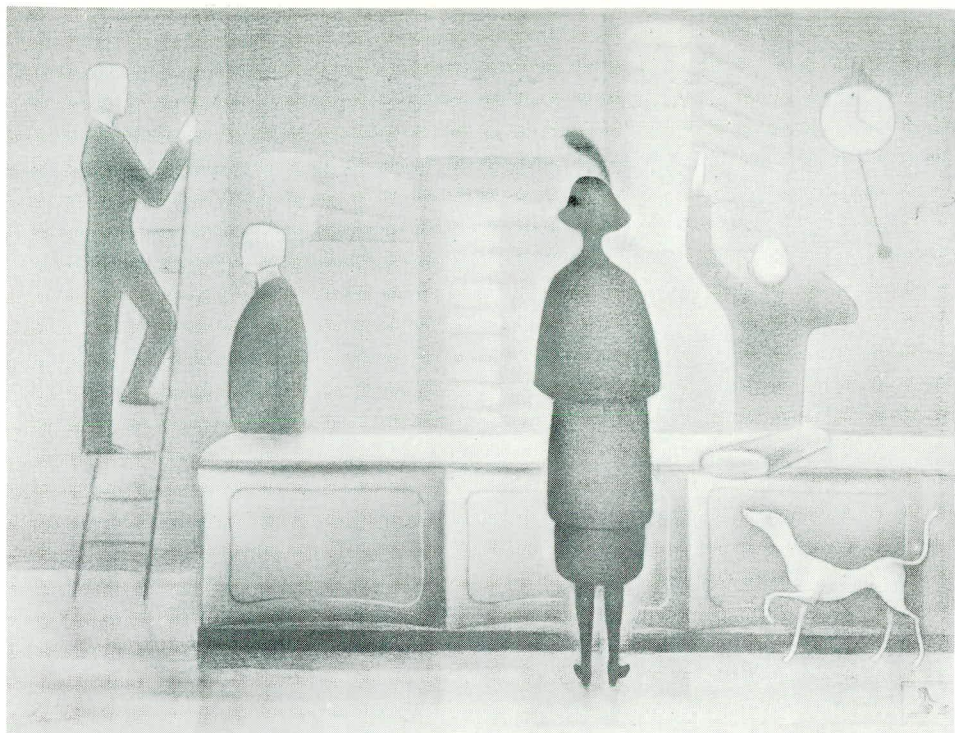
65

65 Dandy

Potloodtekening, 26 x 34 cm
Part. coll.

66 Portret

Potloodtekening, 46 x 30 cm
Coll. Van Rossum du Chattel, Maarssen



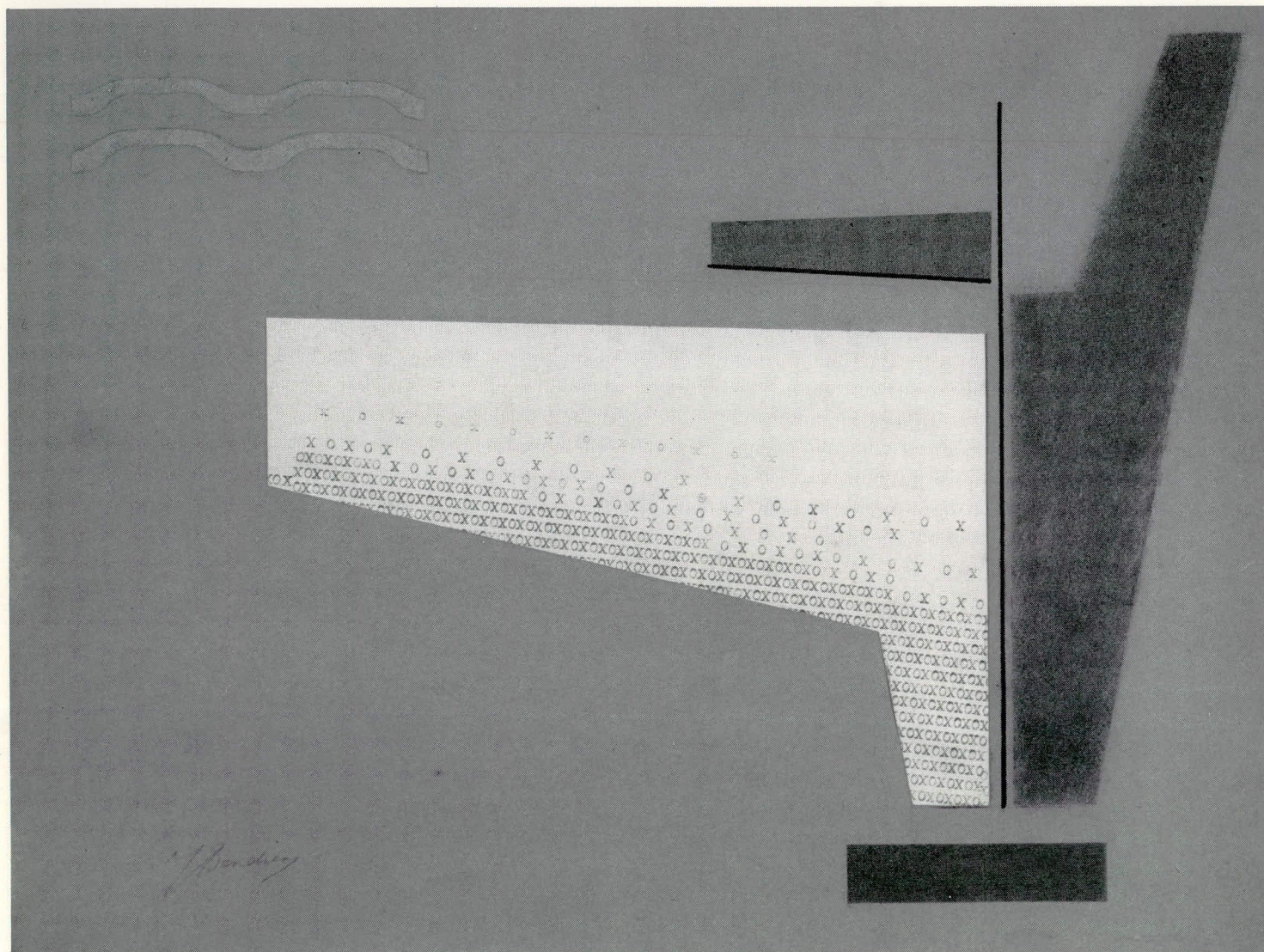
67

67 **Winkel**
Potloodtekening
Verblijfplaats onbekend

68 **Naakte vrouwenfiguur**
Potloodtekening, 65,5 x 17,5 cm
Coll. Centraal Museum, Utrecht



68



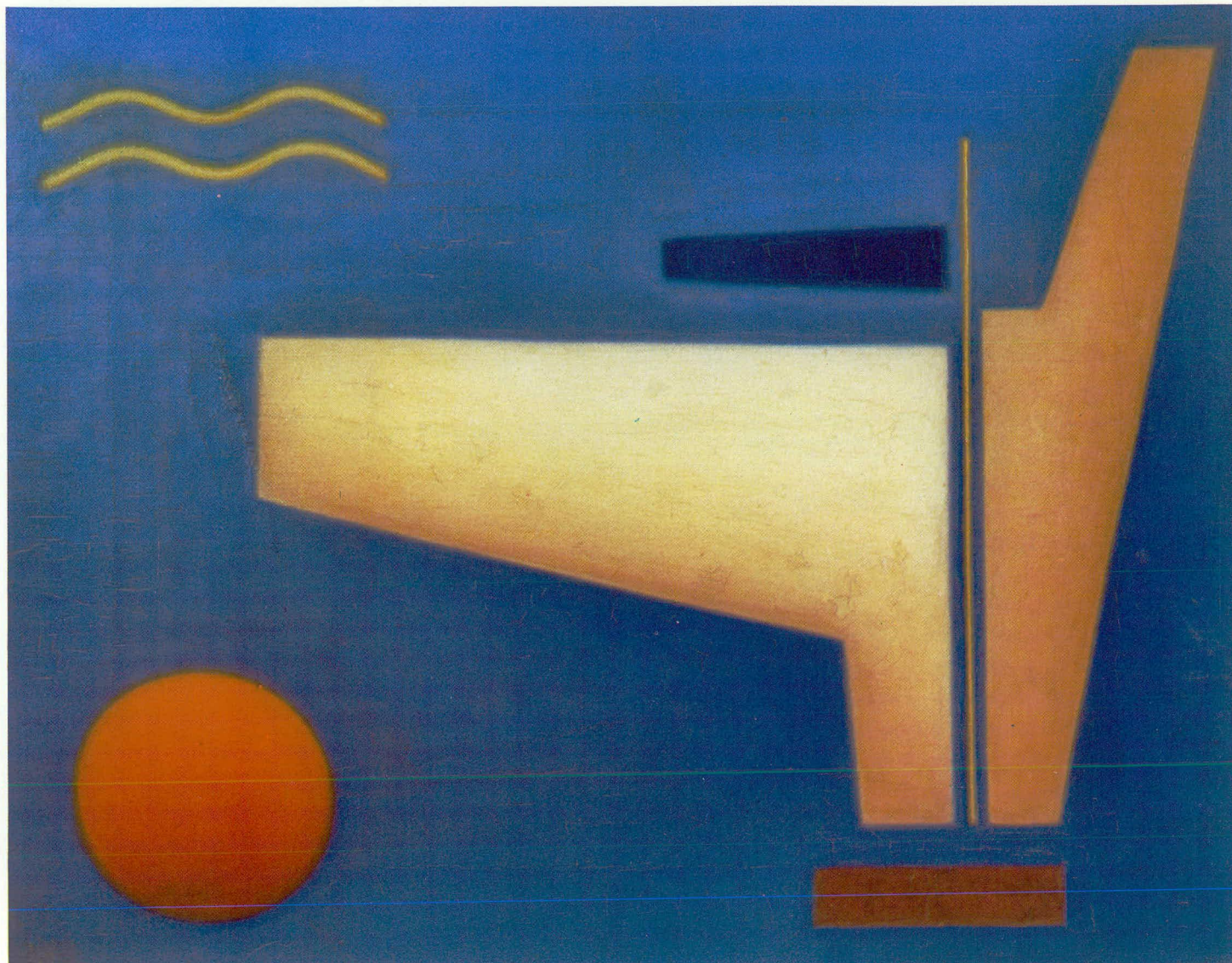
69

69 Compositie

Collage, potlood, typeschrift,

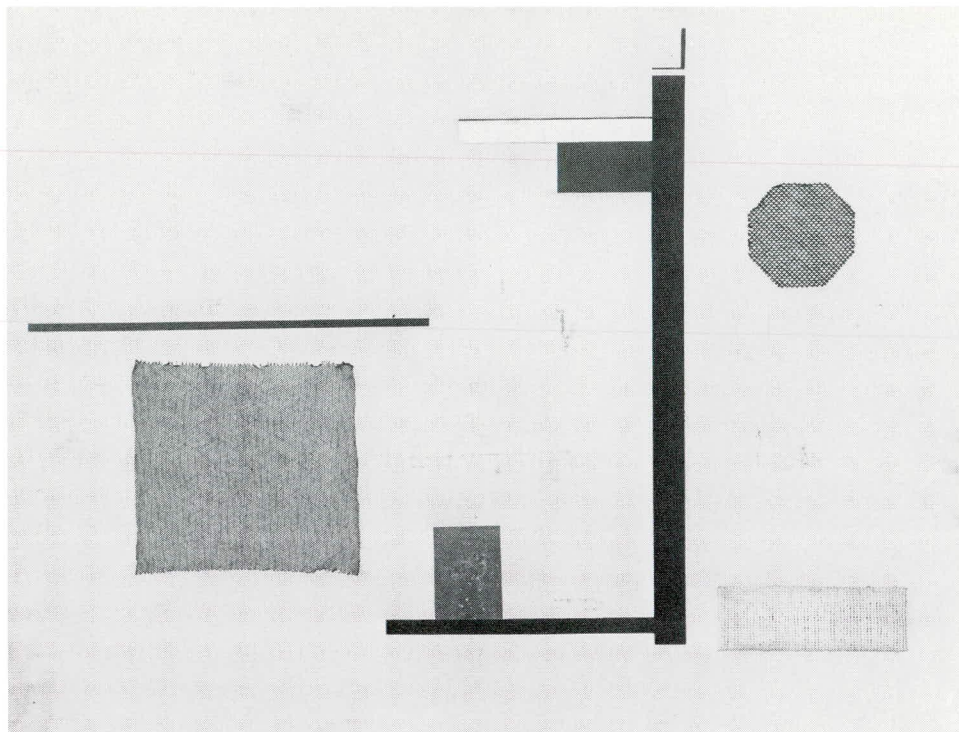
27,5 x 34 cm

Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo



70

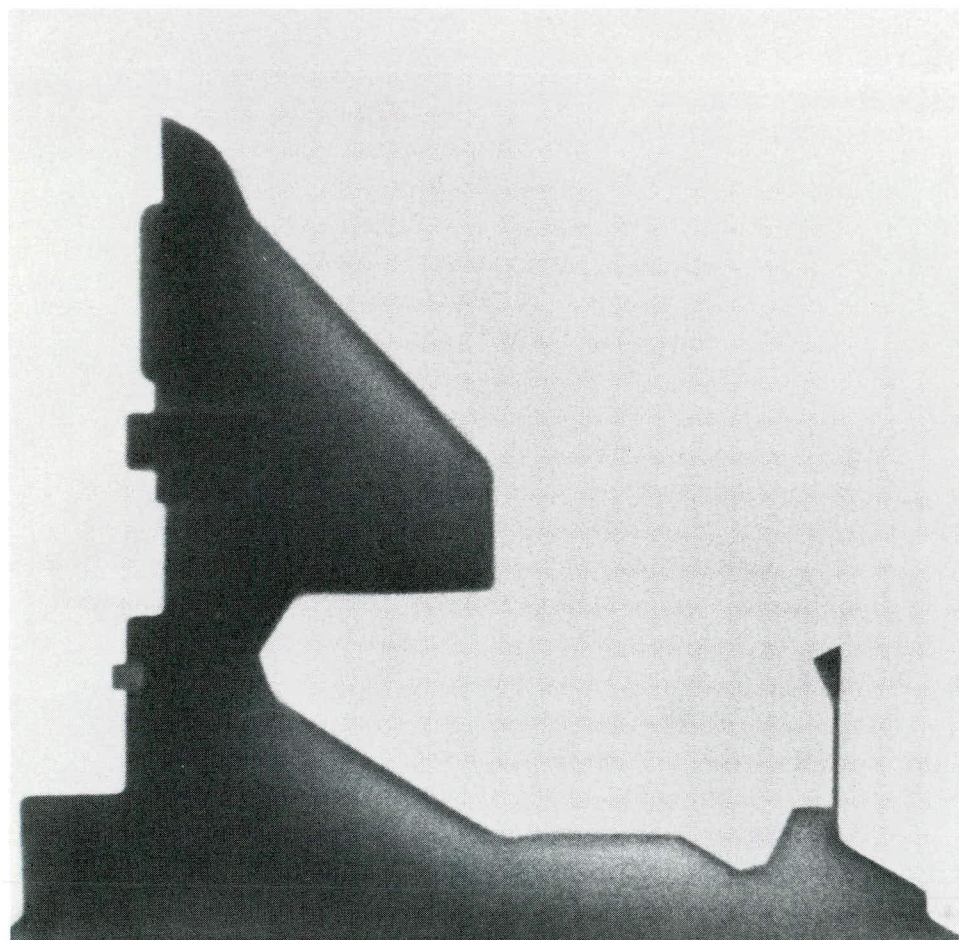
70 **Compositie**
Olieverf op doek, 35 x 28 cm
Part. coll.



71

71 Compositie

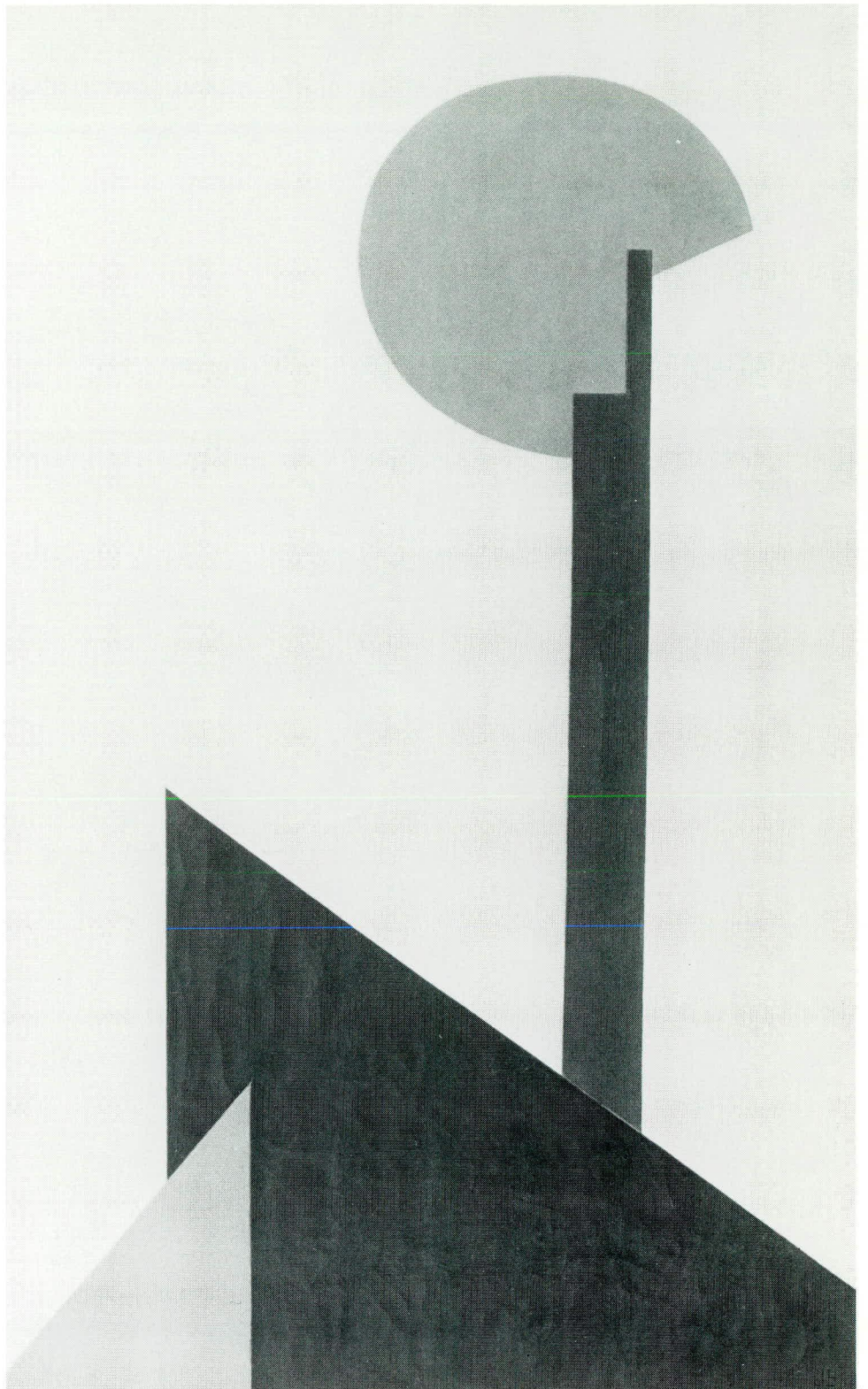
Collage, oostindische inkt, karton en
diverse gaasjes, 76 x 60 cm
Part. coll.



72

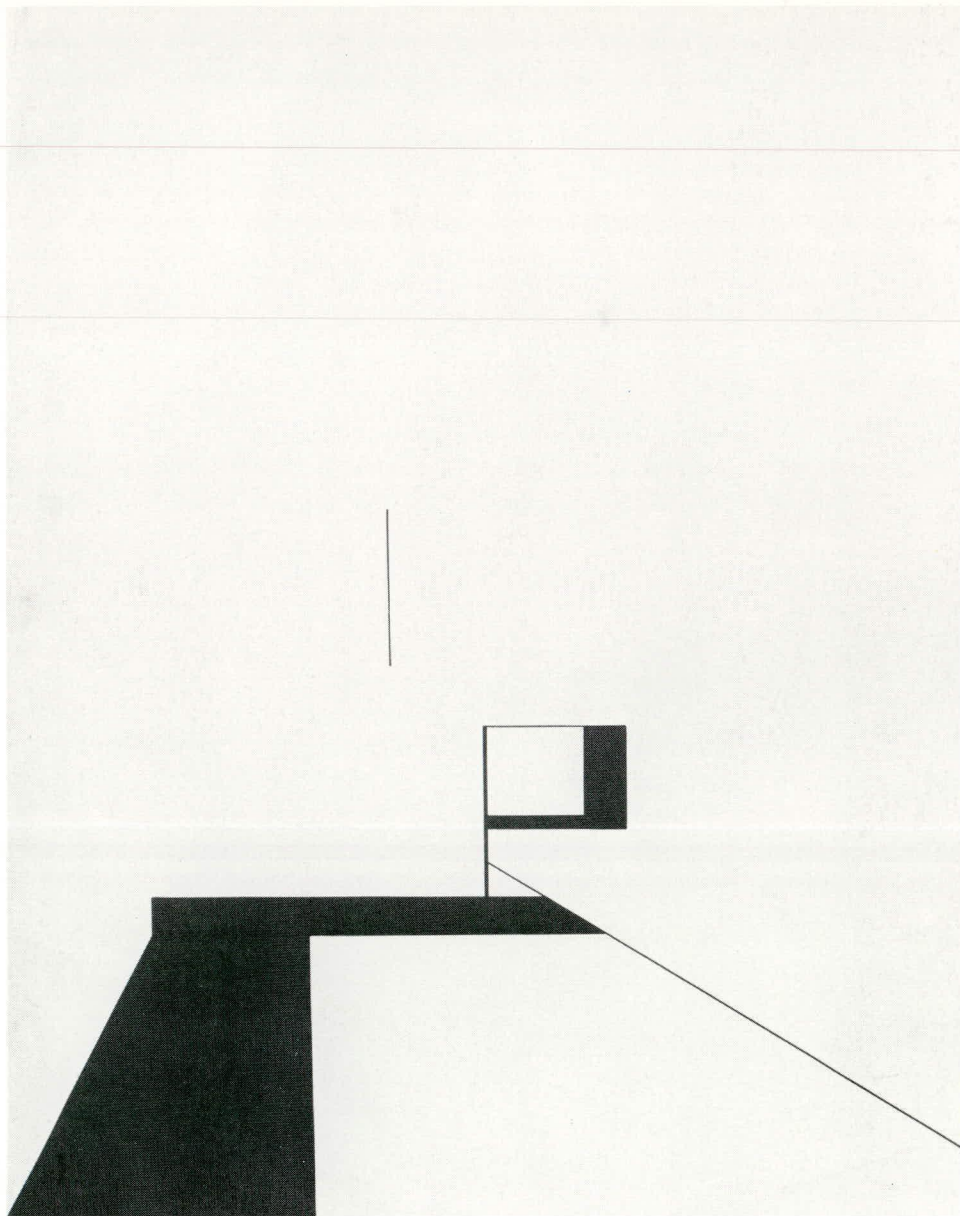
72 Compositie

Zwartkrijttekening, 53,3 x 52,2 cm
Coll. Frans Hals Museum, Haarlem



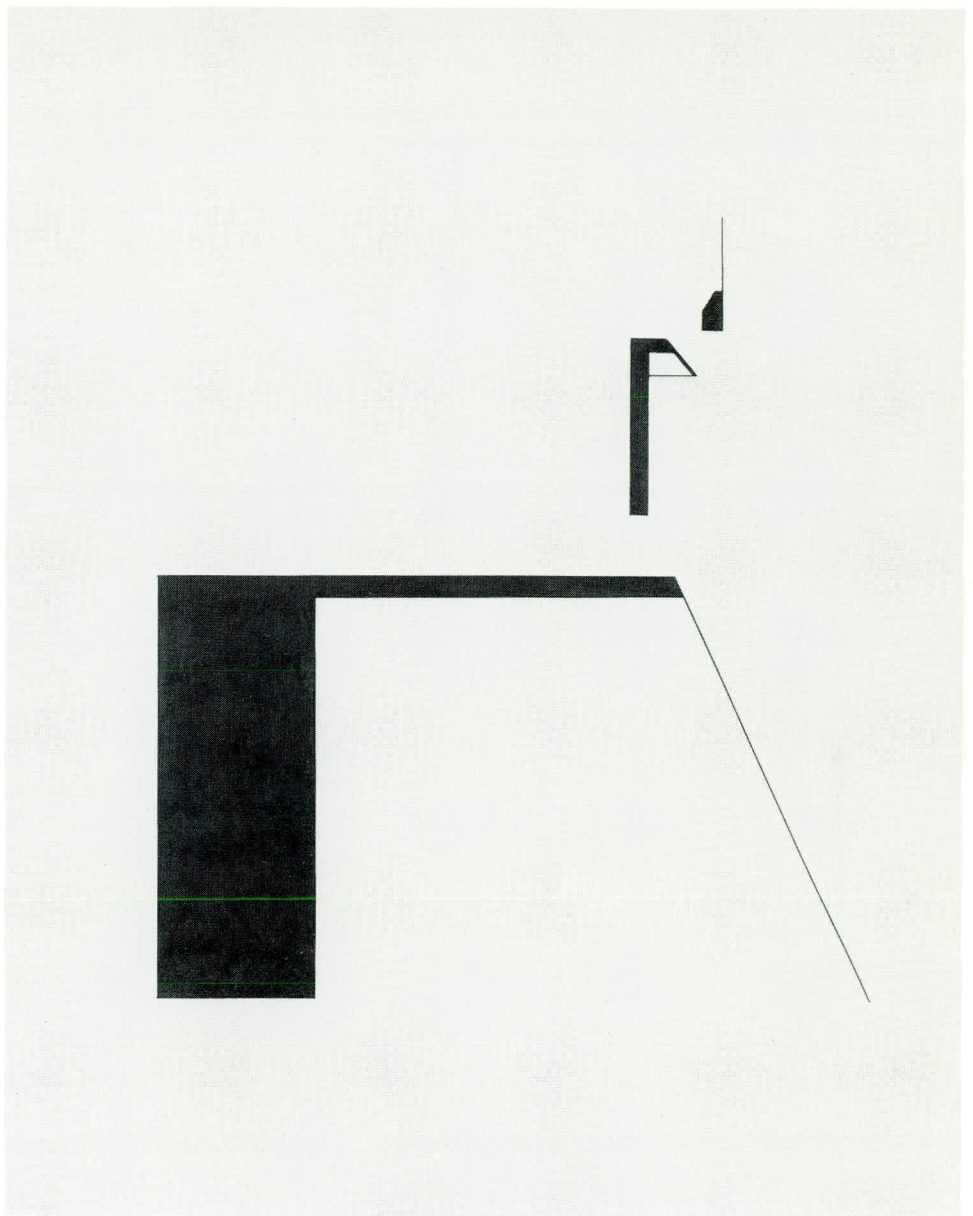
73

73 Compositie
Olieverf op doek, 76 x 45 cm
Part. coll.



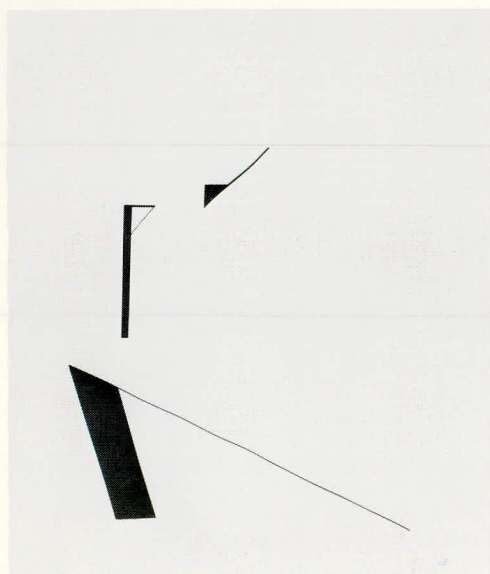
74

74 **Compositie**
Oostindische inkttekening, 67 x 51 cm
Part. coll.

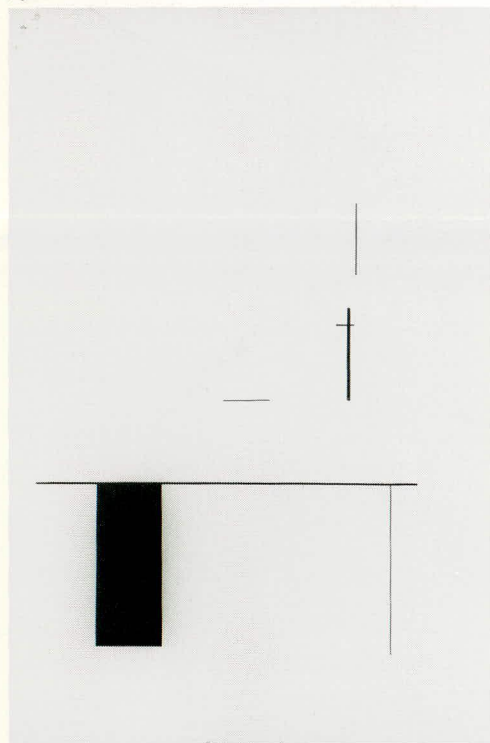


75

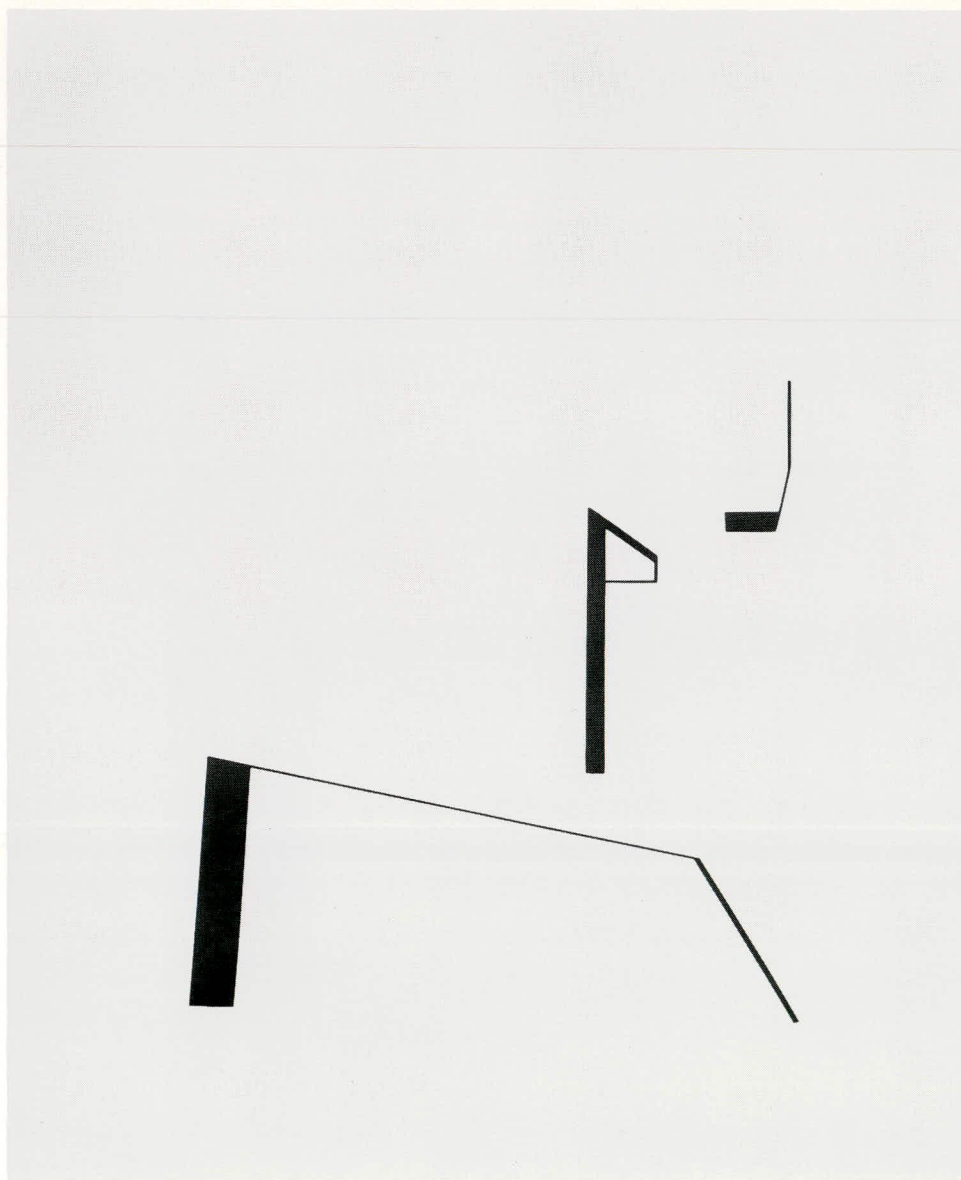
75 Compositie
Oostindische inkttekening, 63,9 x 50 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



79



77 Compositie
Oostindische inkttekening, 92 x 56,5 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



78

78 Compositie
Oostindische inkttekening, 62 x 50 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

79 Compositie
Oostindische inkttekening, 63 x 50 cm
Part. coll.



80



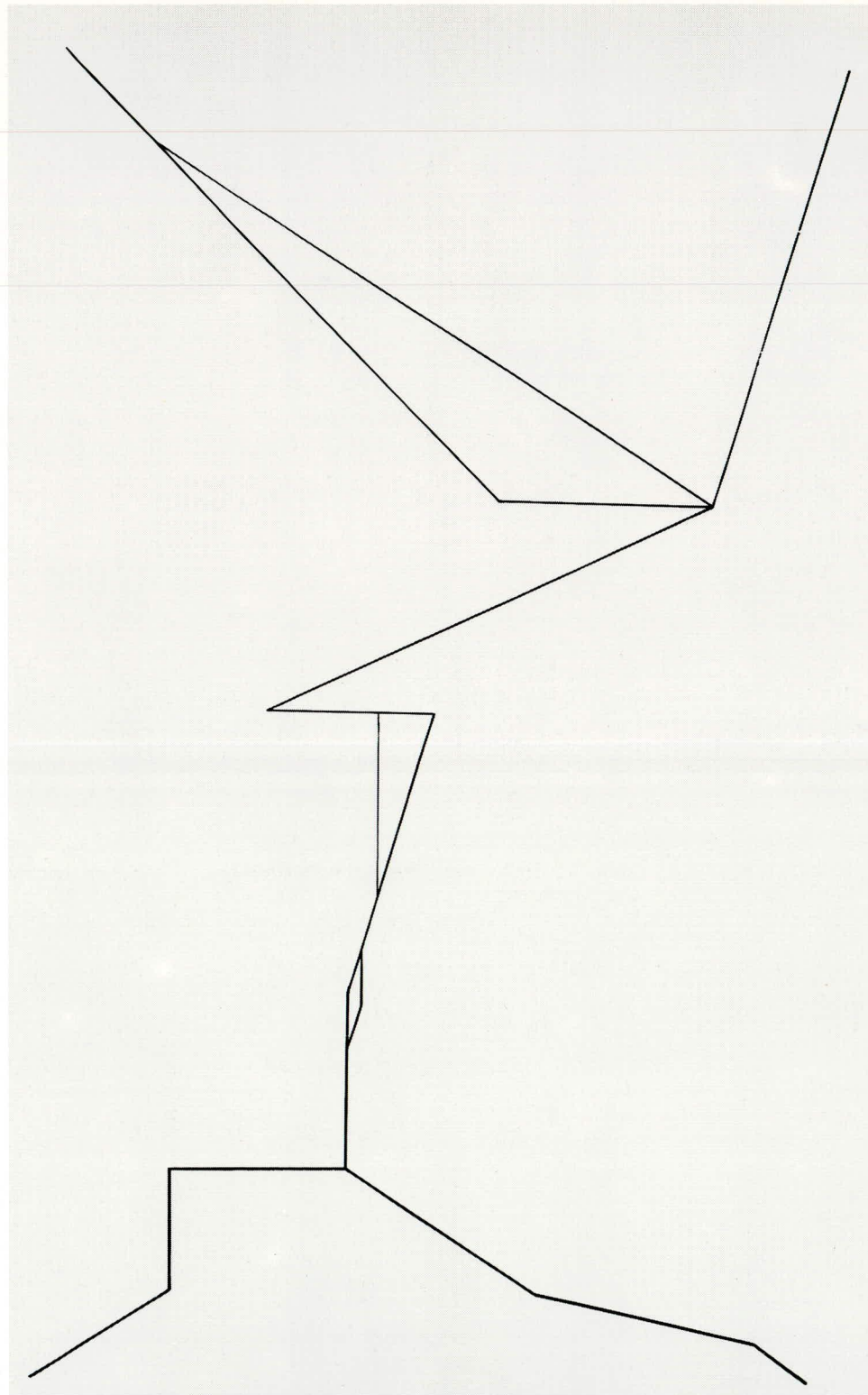
81

80 Compositie
Verblijfplaats onbekend

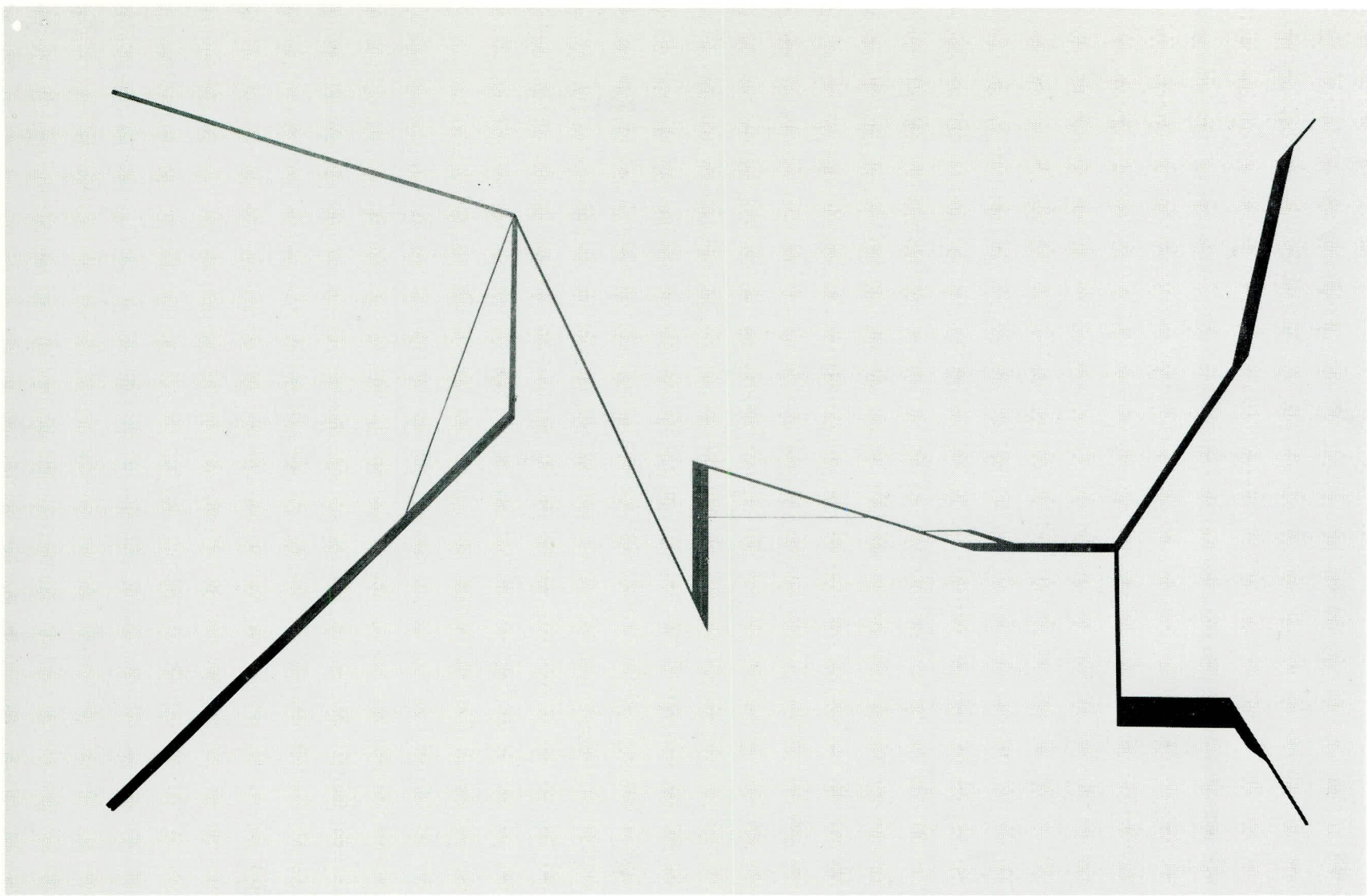
81 Compositie
Oostindische inkttekening, 62 x 50 cm
Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

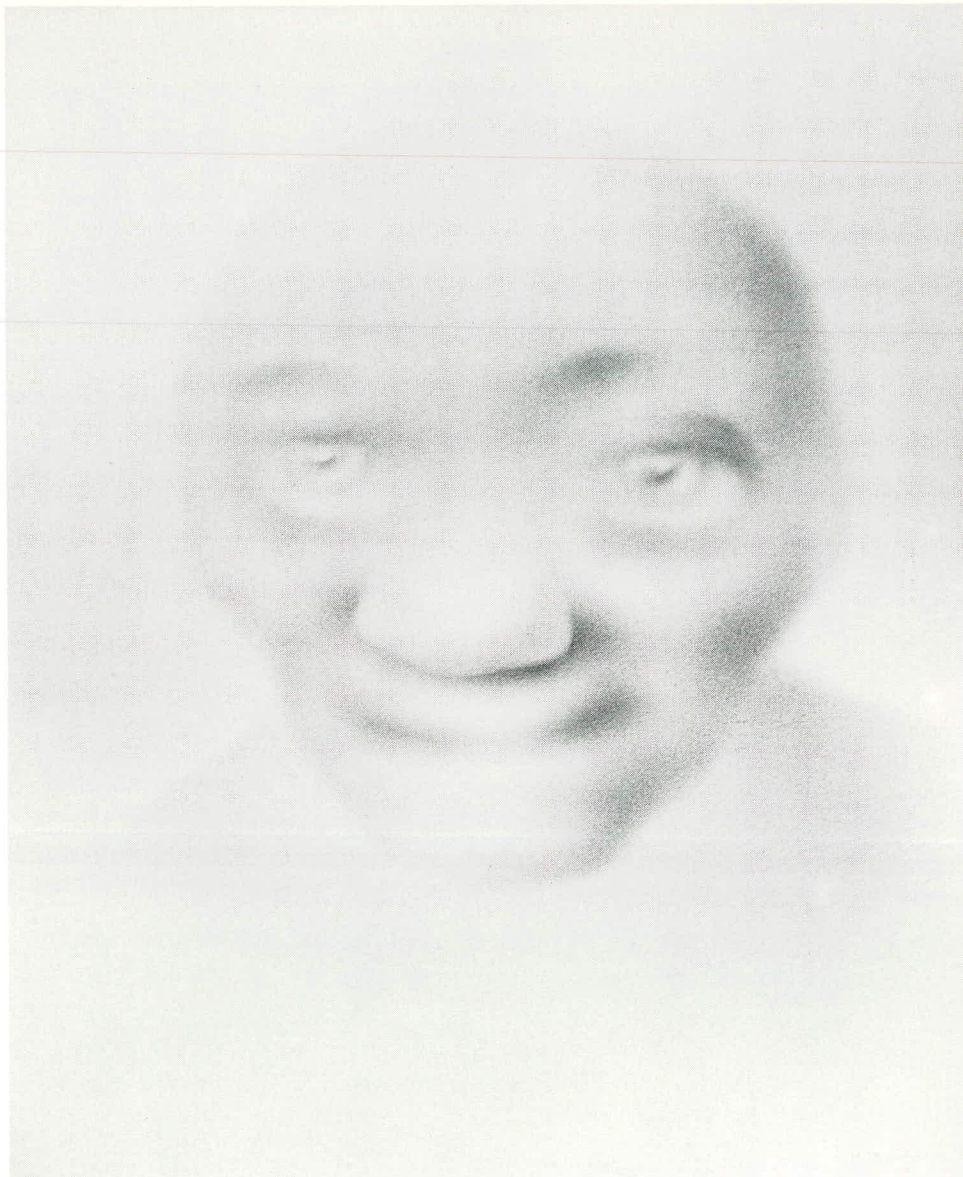
82 **Abstracte lijnen-compositie**
 Oostindische inkttekening, 91 x 61 cm
 Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller
 Museum, Otterlo

82



83 **Don Quichotte**
 Oostindische inkttekening
 Verblijfplaats onbekend





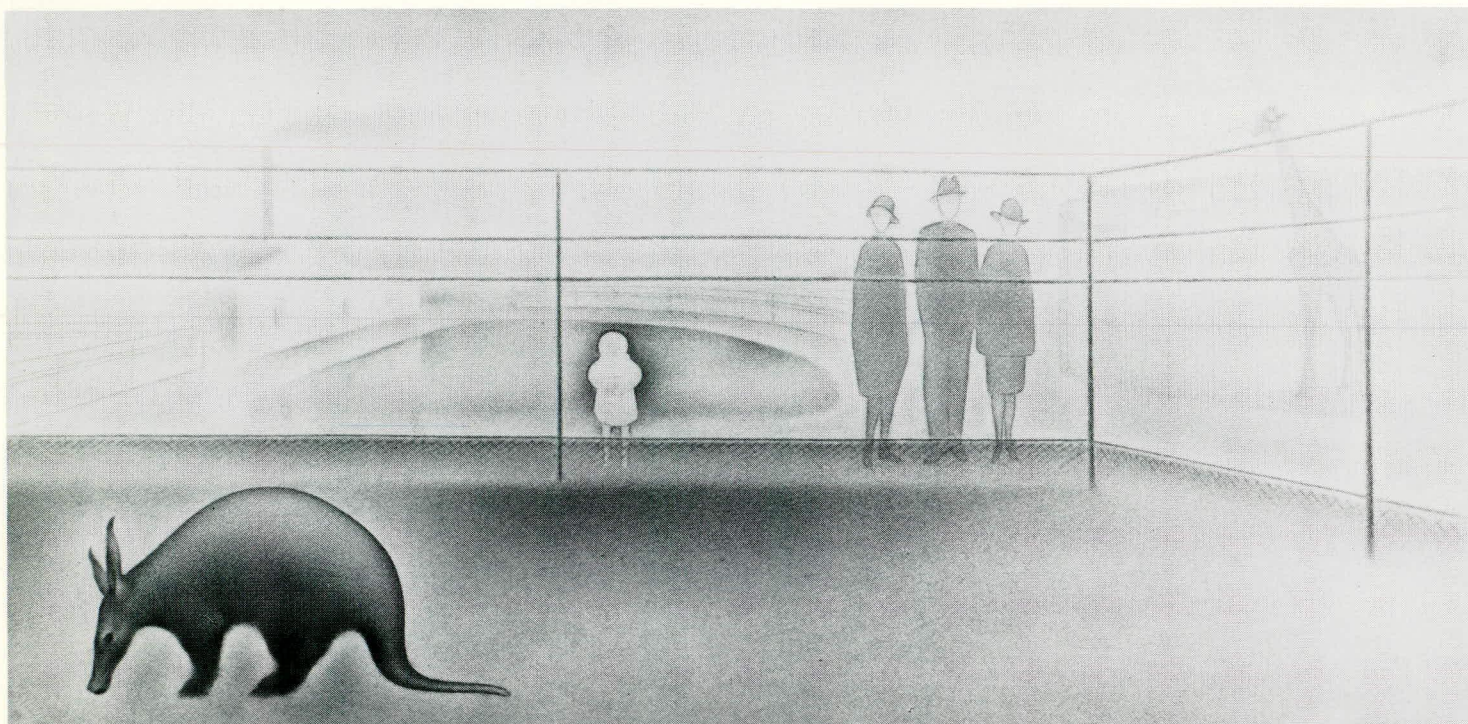
84

84 De arme van geest
Potloodtekening, 57 x 49 cm
Part. coll.



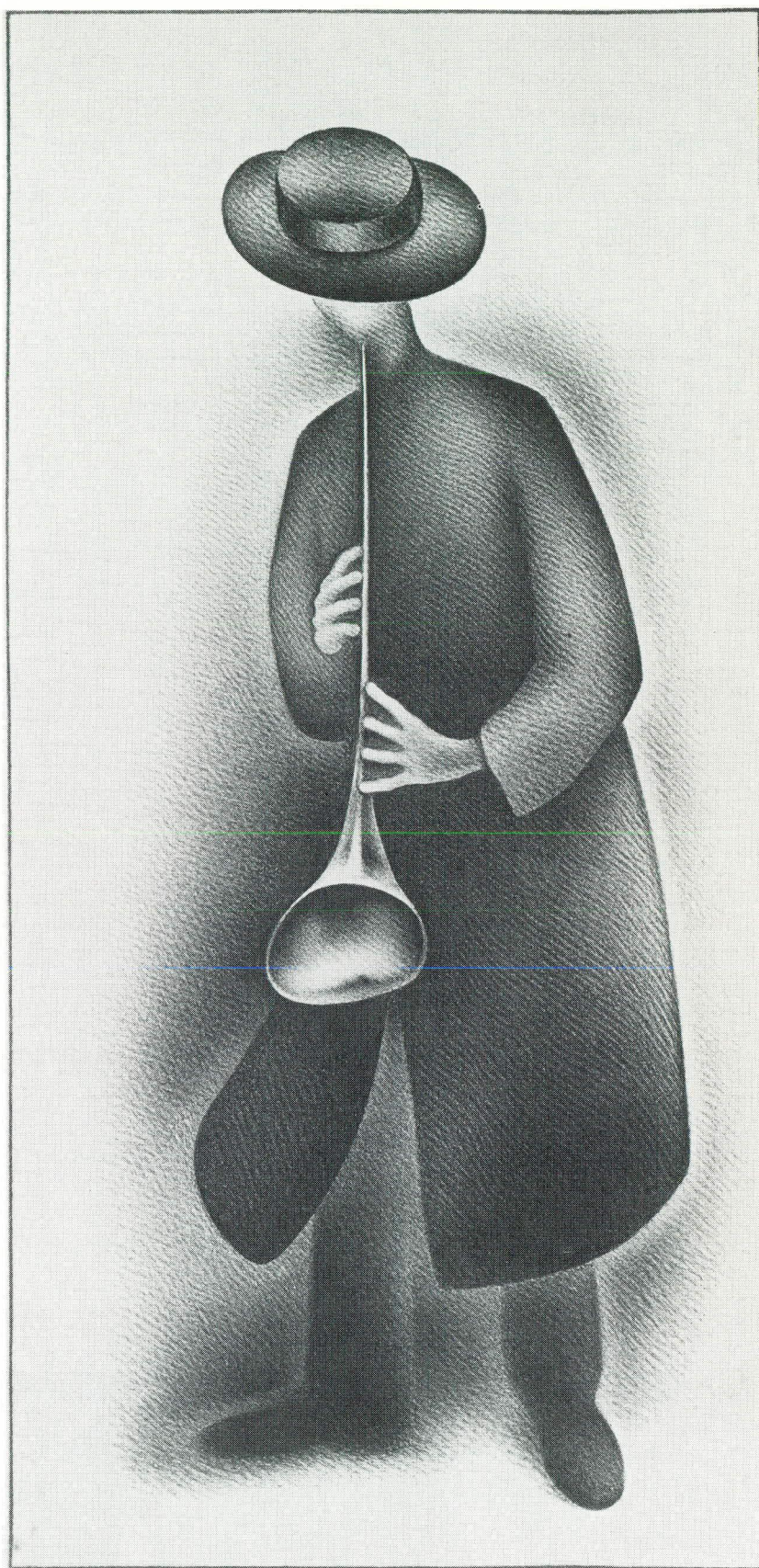
85

85 Portret
Potloodtekening, 61 x 47 cm
Part. coll.



86

86 De dierentuin - Menschen en dieren
Potloodtekening, 52,5 x 100 cm
Part. coll.



87 Het muzikantje
Litho, 52,3 x 24,5 cm
Part. coll.



88

88 **Masker**
Olieverf op doek, 46 x 93 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam



90

90 Bruidspartje
Verblijfplaats onbekend



92

91 Portret An Harrenstein

Potloodtekening, 36,5 x 26 cm
Part. coll.

92 Dubbelportret

Conté-tekening, papier op karton,
47,3 x 54,8 cm
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam

93 Zelfportret

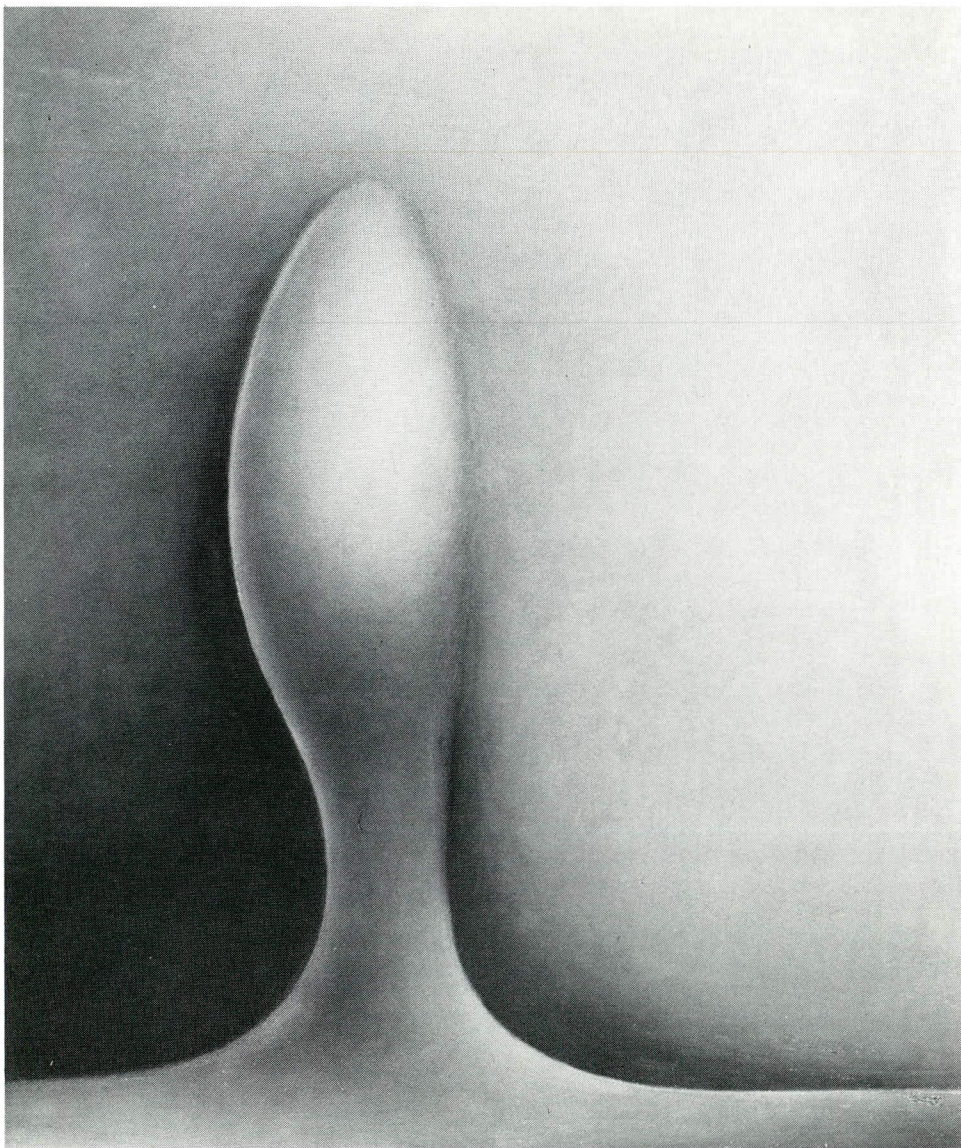
Potloodtekening, 32 x 25 cm
Part. coll.



91



W. Pender



94

94 **Druppel**
Olieverf op doek, 58,5 x 47,5 cm
Part. coll.



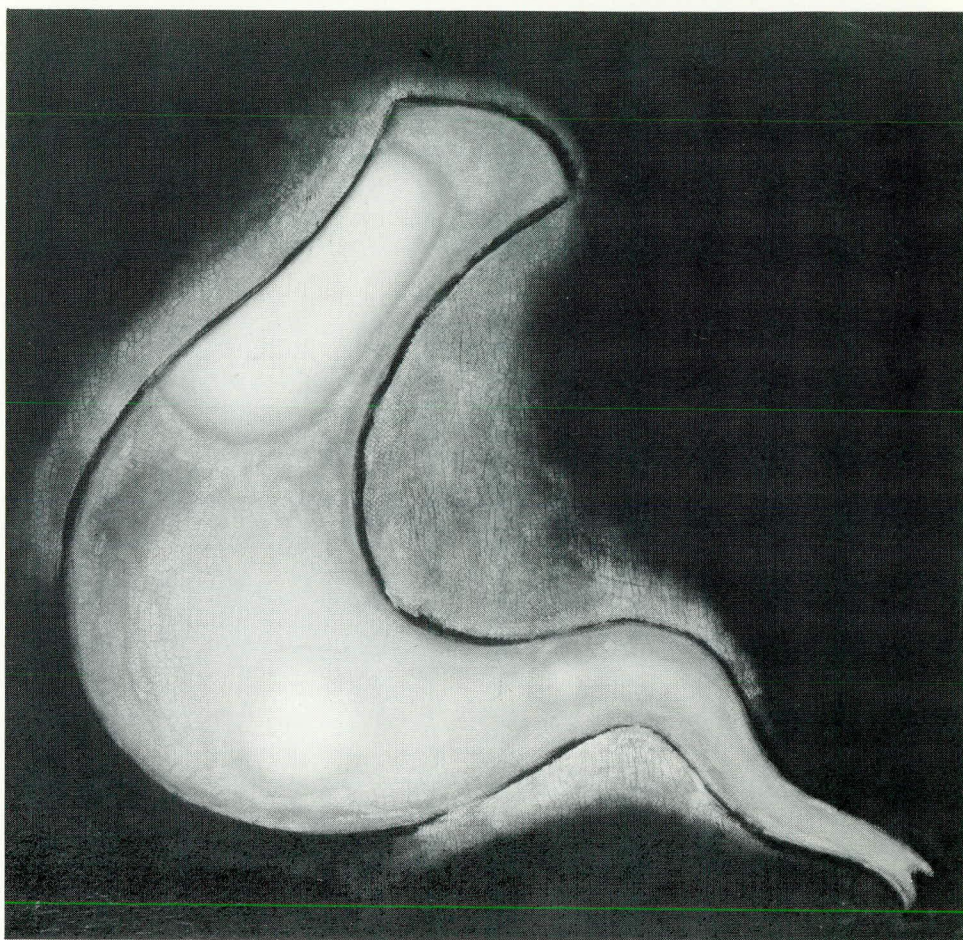
95

95 **Sculptuur**
Vernikkeld brons, h. 37 cm
Part. coll.



96

96 **Compositie**
Olieverf op doek, 57 x 57 cm
Part. coll. in bruikleen aan Rijksmuseum
Kröller-Müller, Otterlo

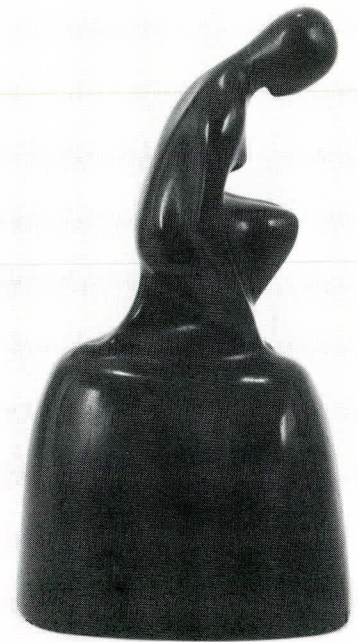


97

97 Compositie
Olieverf op doek, 56 x 56 cm
Coll. Haags Gemeentemuseum



98



99

98 **Knielende vrouw**
Ebbehout, h. 30 cm
Part. coll.

99 **Knielende vrouw**
Ebbehout, h. 30 cm
Part. coll.

Bespreking van Bendiens artikelen en van zijn boek 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst'

Zijn ideeën over kunst en kunstgeschiedenis heeft Bendien pas in de laatste drie jaar van zijn leven schriftelijk geuit. Hij krijgt hiervoor tijd, doordat een steeds verslechterende gezondheid hem het tekenen en schilderen bemoeilijkt. Daarnaast wordt hij waarschijnlijk ook gestimuleerd door zijn zwager Paul Citroen, die bij het Bauhaus met allerlei theorievorming in aanraking is gekomen.

Een aantal artikelen is afgedrukt in het door Citroen samengestelde 'Herinneringsboek'. Andere artikelen bevinden zich voornamelijk in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. Hoewel het waarschijnlijk geen volledig overzicht is, geeft het een aardig beeld van Bendiens 'vingeroefeningen' voor zijn boek 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst'. Voor dit boek blijkt echter tijdens Bendiens leven geen uitgever te zijn. Het wordt na zijn dood bij Brusse in Rotterdam uitgegeven.

Rede voor de opening van de tentoonstelling bij Artibus Sacrum in Arnhem (1)

(1) Afgedrukt in: Citroen, P., (ed.), *Jacob Bendien*. Rotterdam, 1940. blz. 55-58. Het origineel bevindt zich in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

(2) Voor zover ik heb kunnen nagaan is dit Bendiens eerste rede. Op het originele exemplaar staat vermeld dat er op de tentoonstelling van Artibus Sacrum in Arnhem, 7-28 februari 1931, werken zijn te zien van Citroen, Bendien, Rietveld en Schröder.

Bendien schrijft zijn eerste rede voor de opening van de tentoonstelling bij Artibus Sacrum in Arnhem op 7 februari 1931, waar werken te zien zijn van Citroen, Bendien, Rietveld en Schröder (2). In deze rede komt de kwestie abstracte of concrete schilderkunst aan de orde, een onderwerp dat in al zijn geschriften een belangrijke rol speelt.

Bendien begint met op te merken dat een schilder misschien in eerste instantie de abstracte richting het belangrijkste zal vinden, omdat hier het gevoelsleven direct uitgedrukt wordt in de taal van de schilderkunst zelf, d.w.z. in de verf, zonder extra's als natuuruitleiding. Volgens Bendien vergeet men dan ten onrechte dat de concrete schilderkunst uit twee gedeelten bestaat: 1. Onze kijk op de natuur. 2. De omzetting van die visie op een vlak. Dit laatste is het eigenlijke schilderen en daar kan evenveel gevoelsleven uit spreken als uit de visie. Bovendien kan men bij het in beeld brengen op twee manieren te werk gaan: 1. De visie met verf op het vlak imiteren. 2. Uitgaan van verf en pas daarna de visie. Bendien geeft de voorkeur aan de tweede manier, daar een schilder toch in de eerste plaats houdt van schilderkunstige middelen, de verf en het tweedimensionale vlak – en niet in de eerste plaats van de werkelijkheid.

Toch zijn dit voor Bendien maar 'vorm'-problemen. Hij maakt een ander onderscheid, dat het uitgangspunt is van al zijn theorieën, namelijk een 'onderscheid van instelling tot het leven' (3). Er zijn volgens hem twee stromingen te onderscheiden, de ene komt voort uit de drang naar leven en de andere komt voort uit de drang naar verantwoording. De eerste, dynamische groep is primitief en streeft naar grilligheid, strijd en hartstocht. De tweede, statistische groep is beschaafd en streeft naar eenvoud, overzichtelijkheid, rust en evenwicht. 'De eene zoekt duistere, brandende of bloeiende kleureffecten; de andere tracht naar helderheid en vastheid in de kleur' (4). Bendien vindt het daarom belangrijk dat men niet in de eerste plaats op de voorstelling let, maar

(3) *Jacob Bendien 1890-1933*, blz. 57.

(4) Idem, blz. 57.

(5) Idem, blz. 58.

(6) Citroen, P., (ed.), *Palet*. Amsterdam, 1931. blz. 10-15.

(7) Palet, blz. 11.

(8) Palet, blz. 15.

(9) Origineel bevindt zich in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.

(10) Dat Briefperiodiek is opgericht door Rietveld blijkt uit: -mondelinge informatie van R. Rolf; -K. Niehaus schrijft in een in memoriam-artikel in *De Telegraaf*, 18-12-1933. 'Hij schreef soms in het door de laatste (Rietveld) uitgegeven Brieftijdschrift'; -Bovendien begint het derde nummer met een redactioneel stukje ondertekend door R.; -Kennelijk wordt er iedere maand een nummer uitgegeven (3e nummer in dec. 1931 en 5e nummer in feb. 1932). We mogen aannemen dat het 1e nummer in okt. 1931 is uitgebracht.

(11) Idem noot 9.

(12) Idem noot 9.

(13) Deze kritiek staat kennelijk in het 4e nummer van jan. 1932. Dit nummer heb ik niet kunnen achterhalen.

probeert mee te leven met het werk, dat beschouwd moet worden 'als een uiting van de behoefte en drang van den innerlijken mensch naar leven, naar leven zoals bij den eenen, en zuivering, zooals bij den anderen exposant' (5).

Het land van Rembrandt

Ook in 'Het land van Rembrandt', dat hij in 1931 schrijft voor het door Citroen samengestelde boek *Palet*, wordt benadrukt dat de kwestie abstract of concreet niet de belangrijkste is, maar dat het vooral gaat om de levensinstelling die er uit de schilderijen spreekt (6).

Hij zet zich fel af tegen publiek en critici die menen dat gevoelens alleen over te brengen zijn door 'natuurvoorstellingen, vies van kleur en slordig en verward geteekend' en dat wanneer een voorstelling helder en duidelijk van kleur en lijn is, deze voor te intellectualistisch en te cerebraal wordt uitgemakt (7). Om in deze manier van kijken verandering te brengen moeten we proberen de zelfstandige taal van de verf te leren kennen. Daarvoor moeten we ons openstellen voor de diepere werking die de kleur (d.w.z. de verf) op ons gevoel heeft. Het makkelijkst te begrijpen zijn de kleuren met innerlijke overeenstemming, het moeilijkst te begrijpen zijn de kleuren die niet door innerlijke overeenkomst, maar in hun innerlijk verschil, harmoniëren. Het makkelijkst te begrijpen zijn dan weer de kleuren die dramatisch op elkaar inwerken. Bendien vindt dat de kunst met de hoogste en rijkste mogelijkheden, die kunst is 'waar de kleuren niet met elkaar innerlijk overeenstemmen, noch drastisch strijden, maar slechts met elkaar praten' (8). Het bewijs voor deze redenatie ziet Bendien bij Rembrandt, die op oudere leeftijd overging van natuur-imitatie naar het eigenlijke schilderen.

Briefperiodiek

Felheid gecombineerd met verontwaardiging is ook te zien in het artikel dat hij schrijft in *Briefperiodiek* in december 1931 (9).

Briefperiodiek wordt in oktober 1931 door Rietveld opgericht (10). Voor f 1, - zijn 7 nummers te krijgen, waarvan het niet de bedoeling is ze alleen passief te lezen, maar vooral om de eigen gedachten erin uit te spreken en daarover in discussie te treden. In de inleiding van het derde nummer schrijft R. (Rietveld): 'Het is niet zoo belangrijk of iets met kracht en nadruk of volkomen juist gezegd is (...) als er maar een streven in te raden is' (11).

Bendien schrijft een artikel over 'Gemeenschapskunst', waarin hij de rooms-katholieke en de socialistische kunst met elkaar vergelijkt. De schrijver vindt dat de roomse gemeenschapskunst meer respect voor zijn onderwerp heeft dan de socialistische. Onbegrijpelijk vindt hij het dat er niet meer verzet is tegen de manier waarop arbeiders worden afgebeeld. Het is zelfs opvallend, dat over het algemeen de socialistische kritiek kitsch erg waardeert en kunst met 'pathetische verontwaardiging' vervolgt, alleen wanneer de werkelijke kunst een arbeider afbeeldt, wordt deze geroemd. Bendien vraagt zich af, wanneer 'de revolutionaire kunstenaars eens breken met hun laffe gedweeheid en zich verzetten tegen de gelijkheid van waardering van socialistische kitsch en socialistische kunst'.

In het 5e nummer in februari 1932 verdedigt hij zich tegen de kritiek die de heer Kamphuis, Mevrouw Prins en Kolthoff hierop hebben (12, 13). Hij geeft toe dat het duidelijker zou zijn geweest als hij geschreven had: 'socialistische kunst ver boven katholieke kunst; socialistische kitsch ver beneden katho-

lieke kitsch'. Dit heeft hij echter bewust niet gedaan, hij maakt liever gebruik van ruimere en vagere aanduidingen, omdat zijns inziens kunst niet begripsmatig te definiëren is en hij liever vaag blijft dan positieve fouten te maken. Nog een keer zet hij uiteen dat het onbegrijpelijk is, dat de socialistische kunstenaars er vrede mee hebben dat dergelijke kitsch in de socialistische pers hemelhoog geprezen wordt, te meer daar hij een enorme afstand ziet tussen socialistische kunst en socialistische kitsch. Bendien concludeert 'de katholieken trachten – dikwijls averechts – kunst en kitsch uit elkaar te houden. De socialisten is het om het even en de socialistische kunstenaars verzetten zich daar niet tegen'.

Mondriaans 60ste verjaardag

Uit het artikel dat Bendien in Elseviers geïllustreerd maandschrift schrijft ter gelegenheid van Mondriaans 60ste verjaardag blijkt niet alleen bewondering en respect voor het feit dat Mondriaan zo lang gevochten heeft voor de zuiverheid en echtheid in de schilderkunst, maar ook inzicht in Mondriaans ontwikkeling en streven (14).

Aangegeven wordt hoe Mondriaan door zijn kennismaking met het kubisme de suggestieve kracht van de schilderkunstige modellen leert kennen, waardoor hij de natuuruitbeelding niet meer nodig heeft en als uiterste consequentie hiervan een nieuwe richting creëert: 'Het Neo-Plasticisme'. Mondriaan gaat schilderijen maken met heldere, primaire kleuren, die niets voorstellen en ook geen sterke emoties weergeven.

Bendien legt uit dat Mondriaan uitgaat van vorm en kleur, d.w.z. de niet-samengestelde kleuren en de niet-keuren en de horizontale en verticale lijn. Mondriaan ziet het leven namelijk als 'een voortdurend op elkaar inwerken en elkaar opheffen tot een hogere eenheid van uiterste tegendeelen' (15). Bendien is het met Mondriaan eens dat dit moeilijk te bereiken evenwicht van uiterste tegendelen 'het rijkste evenwicht met de tederste en sterkste spanning' is (16). Bendien is het niet met Mondriaan eens dat er alleen optisch-zuivere kleur-tegenstellingen bestaan, hij is van mening dat er 'in de werkelijkheid van de verf geen twee volstrekt tegengestelde kleuren' zijn (17). Hij vervolgt: 'De concrete innerlijke tegendeelen moeten door den schilder geschapen worden door keuze en menging der verf, zoowel als door vorm, plaatsing en omvang der kleurvakken' (18).

Het verstaan der onderlinge elementen bij een werk van Mondriaan kan helpen het evenwicht te verstaan. Volgens Bendien kan het echter ook, wanneer we er te veel bij blijven stilstaan, verhinderen dat het evenwicht beleefd wordt, doordat er aan de elementen allerlei allegorische betekenissen en gedachte-associaties gehecht worden, die niets te maken hebben met hun directe werking op het gevoel.

Kortom, in dit artikel uit Bendien zijn grote, maar niet kritiekloze bewondering voor Mondriaan.

Verf en kunst

In 1932 schrijft hij samen met Citroen over het abstract-concreet probleem in Verf en kunst, het maandblad van N.V. P.A. Regnault's Verf, Inkt- en Blikfabriek van het toenmalige Indië (19).

(14) Bendien, J., *Piet Mondriaan – 60 jaar*.
In: *Elseviers geïllustreerd maandschrift*,
LXXXIV (1932), blz. 168-174.

(15) Elseviers, 1932, blz. 170.

(16) Elseviers, 1932, blz. 170.

(17) Elseviers, 1932, blz. 171.

(18) Elseviers, 1932, blz. 171.

(19) Dit artikel is niet gepubliceerd en bevindt zich in de coll. Citroen. 'Verf en kunst' wordt in 1931 opgericht.

De nieuwe-zakelijkheid in de schilderkunst

In Forum schrijft Bendien samen met An Harrenstein-Schröder over 'De nieuwe-zakelijkheid in de schilderkunst', met als ondertitel 'Een dialectische beschouwing', hetgeen betrekking heeft op het tegenover elkaar stellen van de statisch-beschouwende en de dynamisch-hartstochtelijke levensbeschouwingen, die hij tot uiting laat komen in twee verschillende kunststromingen die ieder ontstaan als reactie op de andere (20). Bijvoorbeeld: op het losse impressionisme reageren de strenge kubisten. Het expressionisme stelt tegenover het kunstmatige kubisme het natuurlijke. Uit reactie op de duistere oerinstincten van het expressionisme ontstaat de nieuwe-zakelijkheid. Wanneer dit te droog wordt, komt het surrealisme, dat zich tevens tegen de expressionistische gevoelsuitingen verzet en opkomt voor lichtere, ijlere en voor het degelijke verstand onbereikbare waarden.

Bendien komt tot een omschrijving van de nieuwe-zakelijkheid, door deze richting te stellen tegenover het expressionisme. Hij constateert met tevredenheid, dat de nieuwe-zakelijkheid de subjectieve gevoelens onderdrukt en zoekt naar objecten, die buiten ons zelf liggen, om op deze manier een objectieve maatstaf voor het eigen subjectieve gevoel te vinden. Zo wordt de natuur afgebeeld zoals die in werkelijkheid is, nuchter, zakelijk. Dit in tegenstelling tot de expressionist, die zich wil over geven aan het 'machtige stromen van zijn gevoel' (21). De nieuwe-zakelijkheid wantrouwt dit machtige gevoel en bepaalt zich tot dagelijkse dingen.

Als bezwaar tegen deze redenatie heeft Bendien, dat we weliswaar objectief het uiterlijk bekijken maar dat, wanneer we proberen het wezen daarvan uit te beelden, we altijd een subjectieve keuze zullen doen. De nieuwe-zakelijkheid ontkent ook een ander principe van Bendien, namelijk dat door middel van het eigentijdse schilderen, dus d.m.v. verf op een vlak uit te strijken, het gevoelsleven direct op een ander is over te brengen. De nieuwe-zakelijkheid daarentegen wil zich binden aan de uit te beelden objecten, om een weerstand tegen het gevoel te hebben. Bendien is van mening dat de nieuwe-zakelijkheid hierdoor de neiging heeft 'de grens tusschen natuur-interpretatie en natuur-imitatie te overschrijden en in engheid en dorheid dood te lopen' (22).

Een andere richting in de nieuwe-zakelijkheid, die door middel van overdrijving de emotionele richting belachelijk wil maken, vindt Bendien te negatief.

Voor het vërisme, dat naar zijn idee ten onrechte bij de nieuwe-zakelijkheid wordt gerekend, heeft hij meer waardering. Deze richting, waartoe de door Bendien bewonderde Otto Dix en Georg Grosz behoren, heeft tot doel de ontstellende waarheid te ontmaskeren. Vëristen zijn vaak sociaal ingesteld en dienen in hun kunst een politieke partij. Dit in tegenstelling tot de nieuwe-zakelijkheid, die het gevaar loopt in knusse, burgerlijke ordelievendheid begraven te worden. Bendien vindt dat we in Nederland alleen Charley Toorop vëristisch zouden kunnen noemen.

Bendien ziet een overeenkomst tussen de nieuwe-zakelijkheid en Mondriaan in het zoeken naar een objectieve uitingsvorm voor de subjectieve gevoelens: 'een uitingsvorm waarin een rustige, evenwichtige en toch grote spanning tot uitdrukking gebracht wordt' (23). Nederland kent echter volgens hem geen echte nieuw-zakelijke schilderkunst; misschien vertonen enkele schilders er uiterlijke overeenkomsten mee, maar ze zijn er innerlijk niet mee verwant.

(20) Bendien, J., Harrenstein-Schröder, A., *De nieuwe zakelijkheid in de schilderkunst*. In: *Forum* II (1932) nr. 4, blz. 292-303.

(21) *Forum*, blz. 295.

(22) *Forum*, blz. 299.

(23) *Forum*, blz. 301.

Surrealisme

(24) *De Groene Amsterdammer*, 2-9-1933.

Het artikel over het surrealisme in *De Groene Amsterdammer* is als het ware een vervolg op het voorgaande (24). Bendien legt uit dat de surrealisten proberen het 'naakte gevoelsleven', dat in het onderbewustzijn ligt, te ontdekken. Ze maken hiervoor gebruik van het historisch-materialisme van Marx en van de psycho-analyse van Freud. Onder andere door middel van de droom proberen ze in het onderbewustzijn door te dringen, waardoor op den duur een nieuwe realiteit kan ontstaan: de surrealiteit. Het zijn vooral de ex-dadaïsten geweest, die het surrealisme tot een betrekkelijk gesloten systeem ontwikkeld hebben.

In Bendiens ogen is het surrealisme in de eerste plaats een revolutionaire levensleer. Er zijn namelijk vele uiteenlopende manieren van surrealistisch schilderen, die als enige overeenkomst het irrationele en het ongeremde hebben. Bovendien ziet Bendien al veel eerder een surrealistische schilderwijze bij Picasso en De Chirico. Waarbij hij vooral Picasso waardeert, die zich niet door dogmatiek laat meeslepen.

Bendiens belangrijkste bezwaar tegen de surrealisten is, dat ze niet alleen breken met de gangbare ethiek, maar ook met de gangbare esthetiek. De surrealistische esthetiek is in zijn ogen vrijwel geheel een uitvloeisel van de surrealistische moraal. Hierdoor zijn ze niet geïnteresseerd in de schilderkunstige zuiverheid, wat één van Bendiens belangrijkste principes is. Bendiens waardering gaat dus vooral uit naar het surrealisme als levenshouding.

(25) *De Groene Amsterdammer*, 16-9-1933.

De schilder Postma valt in een reactie Bendien aan op het feit dat hij het surrealisme definieert aan de hand van manifesten, reacties en pamfletten (25). Hij ziet geen vanzelfsprekende relatie tussen Marx en Freud en het surrealisme. Bovendien wordt, volgens hem, door daar vanuit te gaan, het begrip voor het surrealisme als kunstuiting bemoeilijkt. Hij vindt dat Bendien te veel spreekt in algemeenheden en te weinig ingaat op het wezen van de surrealistische uitingsvormen.

(26) *De Groene Amsterdammer*, 23-9-1933.

Bendien antwoordt hierop, dat uit de surrealistische geschriften blijkt dat ze voor alles revolutionair en communist willen zijn (26). Het is volgens hem evenmin te ontkennen, dat in iedere aflevering van een surrealistisch tijdschrift een verhandeling over Marx en Freud staat. Desalniettemin vindt hij Postma's kritiek wel begrijpelijk, daar uit zijn werk geen revolutionaire gezindheid spreekt, waardoor hij het belang ervan niet inziet. Postma bekijkt het surrealisme vooral met een esthetisch oog, terwijl de meeste surrealistten juist felle bestrijders zijn van de, in hun ogen, burgerlijke esthetica.

Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst

(27) Bendien, J., Harrenstein-Schröder, A., *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*. Rotterdam, 1935.

In 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst', dat Bendien samen met An Harrenstein-Schröder heeft geschreven, zien we dezelfde uitgangspunten als in zijn artikelen (27). Bendien geeft een a-historische, psychologische kijk op de kunststromingen. Dat wil zeggen, hij maakt een indeling vanuit een psychologisch gezichtspunt, waarin hij onderscheidt: schilderkunst die door zelfbeschouwing probeert te komen tot grotere zuiverheid en richtingen die meer waarde hechten aan hevigheid van gevoel en direct, vitaal en emotioneel zijn.

Het tweede indelingscriterium hebben we ook al eerder gezien: het dogmatische (d.w.z. aan een systeem gebonden) gevoelsleven tegenover het vrije (niet aan bepaalde regels gebonden) gevoelsleven.

(28) Idem, blz. 12.

Op deze manier ontstaan er 4 verschillende richtingen, die in het eerste deel van het boek behandeld worden: systematisch-zuiver, vrij-zuiver, systematisch-hevig, vrij-hevig. In het tweede deel wordt deze indeling gehandhaafd, maar worden richtingen besproken die tussen deze uitersten inliggen. Aan de hand hiervan hoopt Bendien 'een vruchtbare basis te geven voor een helder inzicht in het labyrint der moderne – evenals trouwens der oude – schilderkunst' (28). Dat het boek geen objectieve kijk geeft, maar duidelijk de voor- en afkeur van de schrijver laat zien, zal uit de volgende korte samenvatting blijken.

Meteen in de inleiding worden de beschouwende richtingen verdedigd tegen de veel gehoorde mening, dat het streven naar helderheid cerebraal zou zijn. De schrijver wijst er op dat het uitgangspunt altijd de intuïtie is, datgene wat ons aangrijpt, en het verstand het werktuig is. Bovendien, merkt hij op, is het streven naar verantwoordelijkheid niet in strijd met de hartstocht: het gaat immers niet om de kracht, maar om de inhoud van een levenswaardering. Er zijn volgens de schrijver 2 manieren om tot helderheid te komen: 1. Uitgaan van zuivere beeldingsmiddelen (de vorm, het uiterlijk) met betekenis tot het innerlijk. 2. Zich minder bekommerend om de middelen en zich direct richtend tot het innerlijk.

De eerste manier is de eerste richting die besproken wordt: de systematisch beschouwende richting. Hieronder valt het neo-plasticisme, dat de zuivering van vorm en kleur tot het meest essentiële doorvoert. De neo-plastici streven het universele en het kosmische na, dat zich uit in het (gevoels)evenwicht tussen uiterste tegendelen. Op deze manier wordt de oriëntatie van het individu in het universum tot uitdrukking gebracht.

De schrijver vindt dat de neo-plastici zich te kort doen door te beweren dat ze dit evenwicht uitbeelden alléén door de verhouding van 'niets zeggende middelen'. Hij vindt dat de middelen van de neo-plastici niet zo uitdrukingsloos zijn, dat we kunnen spreken van 'zuivere middelen', immers de individualiteit uit zich alleen al in de hantering van de middelen, de compositie, de factuur etc. Bovendien is er, volgens de schrijver, alleen in de wetenschap sprake van zuivere tegenstelling en in de kunst kent men alleen contrastwerking. Hij constateert daarom, dat de neo-plastici niet in staat zijn zich te houden aan de zuivere middelen en dus ook niet aan de zuivere contrasten. De neo-plastische kunststijl zal naar zijn mening niet uitgroeien tot een levensstijl. Wél stelt hij vast 'dat Mondriaan, de schepper van het neo-plasticisme, en Van Doesburg, wier werk toch slechts door zoo weinigen wordt verstaan, op de bouwkunst in bijna alle landen direct of indirect van grooten invloed zijn geweest' (29).

(29) Idem, blz. 44.

Als voorbeeld voor de tweede manier om tot helderheid te komen wordt het – vrij beschouwende – neo-classicisme behandeld, dat het streven naar innerlijke zuiverheid centraal stelt. De schrijver gebruikt de zelfbedachte term neo-classicisten voor die groep mensen die de klassieken als Da Vinci en Ingres als hun voorgangers zien, maar gebruik maken van de strengere, eenvoudiger vormgeving van de kubisten. Zij twijfelen aan de eeuwigheidswaarde van gevoelens en proberen door zuivering van het gevoelsleven alles te verwijderen wat niet eeuwig is. Zij willen zich niet laten misleiden door gevoelens die door de omringende werkelijkheid worden opgeroepen. Zij verschillen van bijvoorbeeld de im- en expressionisten doordat ze nagaan wat de oorzaak van hun beweging is. Het gevolg hiervan is dat het onderwerp óf niet, óf uitvoerig be-

handeld wordt. In het eerste geval is het onderwerp nauwelijks terug te vinden (als voorbeeld hiervan wordt Bendiens eigen werk genoemd) en in het tweede geval wordt geprobeerd het onderwerp geestelijk en emotioneel zo objectief mogelijk te benaderen (bijvoorbeeld Scholz en Pollack).

De schrijver spreekt een duidelijke voorkeur uit voor de eerste methode, daar naar zijn mening werkelijke objectiviteit bestaat 'in zoover het de schoolse weergave van het uiterlijk object betreft. Ernstige, het innerlijk van het onderwerp betreffende objectiviteit bestaat niet' (30). De schrijver vindt daarom ook dat het neo-classicisme het best tot uiting komt wanneer de werkelijkheid min of meer wordt omgevormd. Een dergelijk neo-classicisme heeft een sterk individualistische inslag. Volgens de schrijver is 'Dit zoo zuiver maar volledig mogelijk doen gelden van de levende persoonlijkheid (...) een der verhevendste en vruchtbaarste beginselen' (31). Met deze mening staat hij dus lijnrecht tegenover het dogmatische, universele neo-plasticisme.

Alle kunst die naar innerlijke zuiverheid streeft, wordt door de schrijver tot het neo-classicisme gerekend. Tot deze richting behoort daardoor ook de nieuwe-zakelijkheid, die probeert iedere subjectiviteit te vermijden door onderwerpen uit het dagelijkse bestaan te nemen en hierdoor beschouwd wordt als uiting van in hoofdzaak dezelfde levenshouding.

Hier tegenover staan de richtingen waarin de directe levensdrift tot uiting komt, als bijvoorbeeld het futurisme en het expressionisme. Zij wantrouwen de boven omschreven bezinning en hechten meer waarde aan de uitingen van het directe leven, dat wil zeggen het primitieve, niet-meditatieve leven met sterke emoties. Zij zijn van mening dat in de praktijk het leven zichzelf controleert.

De schrijver heeft weinig waardering voor deze mening en wijst er op, dat juist de beschouwende richtingen twijfelen aan de eeuwigheidswaarde van gevoelens en door zuivering van het gevoelsleven alles willen verwijderen wat niet eeuwig is. Dit in tegenstelling tot het expressionisme, dat de beschouwende geest totaal loslaat en alleen waarde hecht aan de innerlijke oerstaat. Volgens de schrijver is het onmogelijk om terug te keren naar de oerstaat en naar zijn mening moeten we gewoon de culturele grenzen aanvaarden.

In het tweede deel van het boek worden de richtingen besproken die tussen de 4 hoofdrichtingen – levensbeschouwingen – in zitten.

Bij de systematisch-beschouwende richtingen worden het kubisme, purisme, constructivisme en suprematisme besproken. Met waardering wordt geschreven over de kubisten die proberen de constructie – in de meest letterlijke zin van het woord – tot uitdrukking brengen, als uiting van geestelijke soliditeit tegenover het luchtige impressionisme. Het wetenschappelijke uitgangspunt van het purisme is vanzelfsprekend verguisd. Tevreden daarentegen is de schrijver met het constructivisme, dat zich wil losmaken van de subjectiviteit van het expressionisme en zoekt naar de abstracte, ideële objectiviteit. De oerelementen van de schilderkunst worden opnieuw vastgesteld en van daaruit wordt een nieuwe schilderkunst opgebouwd. Er ontstaat op deze manier een gevoelswereld van objectief bepaalde waarden, die aan duidelijkheid en overzichtelijkheid niets te wensen overlaten. Waardering ook voor de suprematisten (vooral Malewitsch), die het gevoel de suprematie geven, omdat zij van mening zijn dat de doelmatigheid na enige tijd zijn zin verliest; zij erkennen dus het *l'art pour l'art* principe. De schrijver is het op dit punt niet met de suprematisten eens. Volgens hem heeft de realiteit één belangrijke functie,

(30) Idem, blz. 49.

(31) Idem, blz. 46.

namelijk de levenswekkende functie door haar contact met de kunstenaar. Op deze manier kan sociale bewogenheid het gevoel van de kunstenaar opwekken, waardoor een grotere kunstwaarde ontstaat. De schrijver wijst er met nadruk op, dat de intensiteit van de kunstwaarde voor hem het belangrijkste is.

Tot de vrij-beschouwende richting behoort alleen het meditisme. Een door de schrijver bedachte stroming, waarvan hijzelf de enige exponent is. Hij omschrijft het meditisme als: gedachten en gevoelens die zich toeleggen op zuiverheid, beschouwend van aard zijn en tot uiting komen in de gedragingen en gebaren van de lijnen. Het gaat vooral om de aard en het ritme van deze lijnen, het kunnen zowel figuratieve als abstracte voorstellingen zijn, waarvan we bovendien niet per sé vantevoren de symboliek hoeven te kennen. Alle belangrijke eisen van de schrijver zijn in deze richting verenigd.

Het elementarisme behoort tot de systematisch-emotionele richtingen. Het is een stroming die voortgekomen is uit, maar staat tegenover, het neo-plasticisme. Het conflict tussen deze twee stromingen wordt volgens de schrijver veroorzaakt doordat beide partijen niet inzien dat ze uitgaan van wezenlijk verschillende houdingen: het hoge, voorname, innerlijke neo-plasticisme en het elementarisme, dat met twee benen op de grond staat. Hierdoor ontstaan wezenlijk verschillende opvattingen. Bijvoorbeeld: wat de elementarist als natuur ziet, is voor de neo-plasticist een contrast van geestelijke waarden.

Tot de vrij-emotionele richting worden gerekend het fauvisme, het dadaïsme, en het surrealisme. Het fauvisme wordt door de schrijver als erg oppervlakkig beschouwd, als het uiterste van de l'art pour l'art-gedachte. In dit verband merkt hij op, dat naar zijn mening de beschouwende richtingen zich bezighouden met zowel ethische als esthetische aspecten; de emotionele richtingen daarentegen alleen met of ethische of esthetische. Bijvoorbeeld: fauvisten alleen esthetisch gericht, futuristen, expressionisten en surrealisten wijzen alles af wat op goede smaak wijst.

Sympathie heeft de schrijver voor het dadaïstische verzet tegen de burgercultuur en het zoeken naar nieuwe beeldingsmiddelen. Het kent een soortgelijke ontmaskeringswoede als het realistisch-expressionisme, of vërisme van Grosz en Dix. Uit het dadaïsme ontstaat het surrealisme. Hierin bewondert de schrijver dat men de goede verworvenheden van de cultuur niet overboord zet, maar zich alleen keert tegen de burgerlijke cultuur en het intellect. De surrealistische schilderwijze, die voortvloeit uit de moraal, bekommert zich – tot spijt van de schrijver – weinig om de esthetische eisen. De surrealist accepteert namelijk alles wat ons kan bevrijden van de misbruikte logica. Daarom is de surrealist voor de schrijver een medestrijder tegen de oppermacht van de rede.

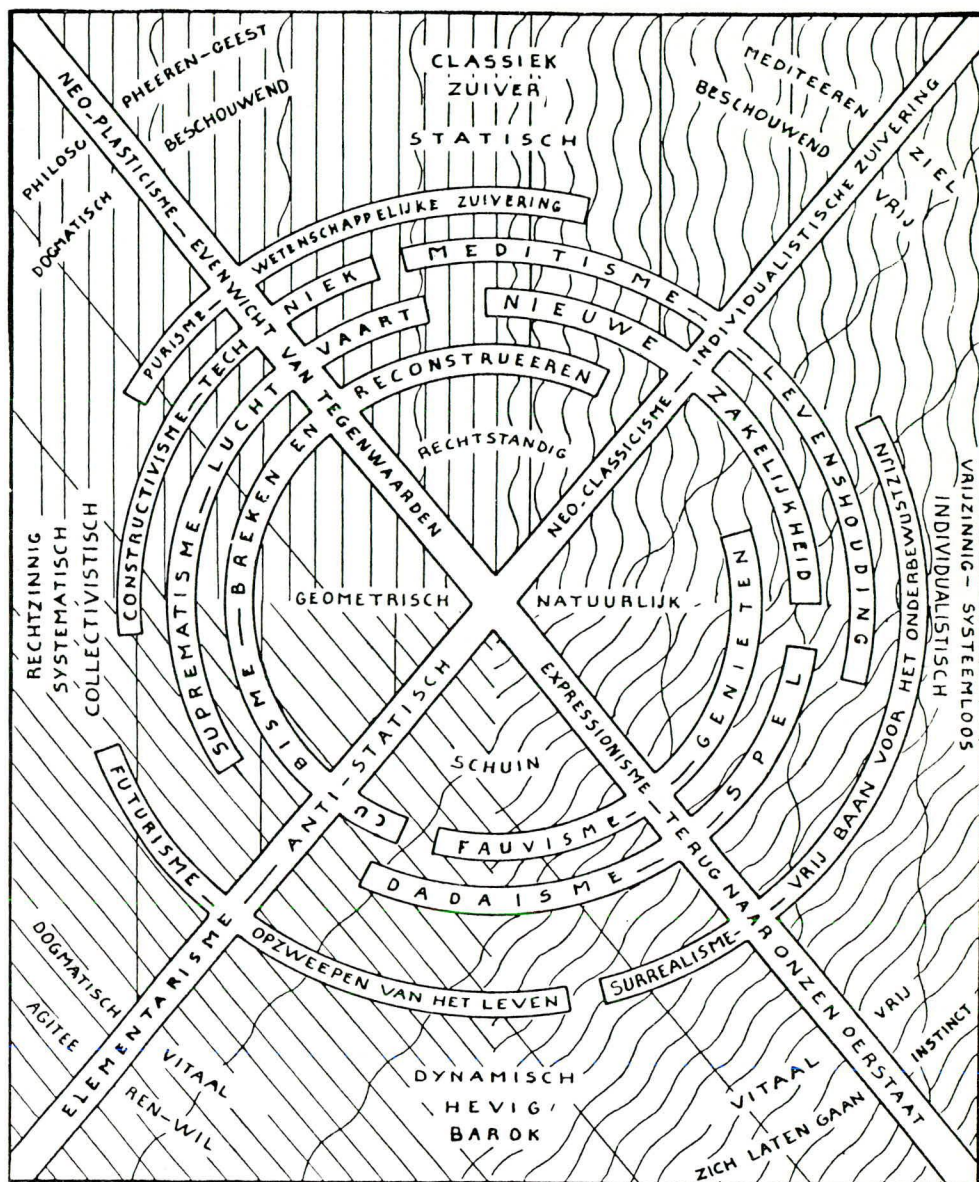
Het surrealisme is de laatste stroming die behandeld wordt. De schrijver besluit zijn verhaal met een grafische weergave van zijn indeling, waarop in één oogopslag de verhouding van de verschillende richtingen tot elkaar duidelijk wordt (32).

(32) Zie het hierbij afgebeelde schema dat Bendien in zijn boek plaatste.

We kunnen constateren dat Bendiens benadering van de kunst sterk bepaald wordt door zijn eigen levenshouding. Dat deze levensopvatting een duidelijke theosofische basis heeft, blijkt vooral uit het belang dat hij hecht aan het streven naar innerlijke zuiverheid.

Vanuit zijn belangstelling voor de architectuurrichting 'Het nieuwe bouwen' is hij zich gaan verdiepen in Mondriaans neo-plasticisme, dat een soortgelijk streven naar 'ijle, klare en zuivere hoedanigheden' kent (33). Bendien is echter

(33) A. M. Hammacher, 1931, blz. 94.



geen dogmaticus als Mondriaan, voor hem hoeft een schilderij niet per se voorstellingsloos te zijn.

Bovendien is Bendien bekend met de theorievorming in het buitenland. Door zijn eigen contacten en door de Bauhausbücher, waarvan er enkele in zijn boek worden aangehaald, heeft hij kennisgemaakt met de ideeën van Kandinsky, Malewitsch en Lissitzky, voor wie hij openlijk zijn bewondering uitsprekt. Hij neemt gedeeltes uit hun theorieën over en vermengt ze met zijn eigen gedachten. Zo doen bijvoorbeeld Bendiens kleurtheorieën en zijn begrippenapparaat, met opvallende woorden als gevoels- en verstandslijnen en kleuren, heldere en troebele kleuren, aan Kandinsky's theorieën denken.

Waarschijnlijk begint Bendien met het ontwikkelen van zijn eigen theorieën in de tweede helft van de twintiger jaren, wanneer hij ook betrokken is bij de oprichting van 'De Brug' en de 'A.S.B.'-tentoonstellingen. Bendien moet o.a. van Charly Toorop gehoord hebben van de oprichting van 'i 10' en

(34) *Museumjournaal*, 17 (1972), blz. 245.

de 'Filmliga'. In Parijs wordt in 1929 'Cercle et carré' opgericht door Seuphor, Mondriaan, Arp en Vantongerloo. In zijn boek verwijst Bendien naar het door hen uitgegeven tijdschrift, evenals naar het, in 1931 door Vantongerloo, Herbin en Béothy opgerichte 'Abstraction et création' (waarbij alle vroege abstracten met occulte neigingen zich aansloten) (34).

Bendien is in Nederland de enige die aan deze nieuwe initiatieven een theoretische bijdrage levert. Hij probeert door een andere, psychologische benaderingswijze een oplossing aan te geven voor de bestaande conflicten, waarin beide partijen aan hun standpunt vasthouden (b.v. de neo-plastici tegenover de elementaristen). Hij bepleit een niet-dogmatische benadering van de kunst, waardoor hij ook hoopt dat o.a. vooroordelen over abstract en concreet werk weggenomen worden. Hij maakt hierbij echter gebruik van een vrij starre, dialectische methode van tegenover elkaar plaatsen, waarbij hij zijn eigen voorkeur nauwelijks kan verbergen. Het nadeel van een dergelijke methode geeft hij zelf in het nawoord van zijn boek aan: 'Een groot deel der moderne kunst is in het geheel niet bij een of andere richting onder te brengen. Nu de verschillende levenshoudingen in de schilderkunst in de verschillende richtingen haar uitdrukking hebben gevonden, zien we steeds meer allerlei tusschenvormen de overhand krijgen' (35).

(35) *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, blz. 140.

Opvallend is dat er in het boek wél een duidelijke plaats is voor Bendiens eigen werk. Hiervoor heeft hij zelfs twee nieuwe stromingen gecreëerd: het meditisme en het neo-classicisme. Het lijkt alsof hij hiermee wil aangeven dat zijn werk niet in de tradionele kunstgeschiedenis is in te delen. Aan de andere kant brengt hij – weliswaar op zijn manier – duidelijke verbanden aan met erkende stromingen, als de nieuwe-zakelijkheid en het surrealisme.

Hoewel deze poging tot theorievorming in Nederland in deze tijd uniek is, is er weinig belangstelling voor Bendiens boek. Een moeilijke schrijfstijl en een wat verouderd begrippenapparaat zijn er waarschijnlijk de oorzaak van, dat men niet begrepen heeft wat Bendien met zijn boek wilde bereiken. De kunstcriticus Abas schrijft hierover: (36) 'De onvoldoende techniek van het schrijven wreekt zich dubbelsterk, doordat zij in wezen neerkomt op onvoldoende techniek in het denken (...). Later werd mij duidelijk, dat achter dit moeizaam formuleren en onder een wat brokkeligen vorm (het schema mist blijkbaar vormscheppende kracht) een boeiend gedachtenleven aan het werk is geweest. Boeiend en zelfs prikkelend, desnoods tot verweer. Misschien is het als psycho-autografisch document van een schilder, die actief deel nam aan het leven van zijn tijd, niet alleen zoo als het zich in de schilderkunst uitte, belangrijker dan om enige andere reden'.

(36) In de kritiek op Bendiens boek, in *N.R.C.*, 8-1-1936.

Wat Abas zich echter niet realiseert, is dat Bendien in een tijd schrijft, waarin nieuwe initiatieven moeilijk van de grond komen. Bendien ondervindt dit aan den lijve: er worden maar twee 'A.S.B.'-tentoonstellingen georganiseerd, de 'Briefperiodiek' doet geen discussie losbranden. Om hem heen zijn dezelfde verschijnselen te zien: 'Cercle et carré' heeft maar 3 tijdschriftnummers uitgebracht, 'Abstraction-création' 6 nummers en het in 1931 door Van Doesburg uitgebrachte 'Art concret', heeft alleen een proefnummer gekend. Voor Bendien uit dit gebrek aan belangstelling zich in het feit dat hij geen uitgever voor zijn boek kan vinden.

In een dergelijk klimaat is het niet verwonderlijk dat het posthuum uitgegeven boek van Bendien zelfs geen – zoals Abas veronderstelt – aanleiding tot verweer heeft gegeven.

Conclusie

Bendiens streven om 'innerlijke dingen', 'het eigenlijke' of 'het wezenlijke' weer te geven, brengen hem – als één van de eerste Nederlanders – ertoe, schilderijen zonder voorstelling te maken en de werking van de kleuren en de verf op de voorgrond te plaatsen. Hoewel onder andere Freundlich, Van Rees en Delauney rond 1912-1914 in een soortgelijke richting zoeken, mogen we aannemen dat Bendien, samen met Van Deene, Hassoldt en Rädcker, via een eigen ontwikkeling op de abstracte schilderkunst terecht is gekomen. De vreugde over deze ontwikkeling blijkt zowel uit brieven als uit de verklaring van de 'absolute schilderkunst', waarin de Nederlanders de bedoeling van hun werk uiteenzetten.

Toch heeft Bendien, evenals de andere 'absolute schilders', niet lang op deze manier gewerkt. Hiervoor zijn een aantal oorzaken aan te wijzen, waarvan de meest voor de hand liggende is dat er geen vervolg mogelijk is op het bereikte doel; maar ook de teleurstelling over het negatieve oordeel van het publiek en de critici en het uiteenvallen van het 'Parijse groepje' zal van invloed geweest zijn.

De werken die Bendien in de hierop volgende periode maakt zijn minder optimistisch, haast somber te noemen. De nadruk ligt op de lijnvoering en op de zwart-wit, licht-donker effecten. Nog steeds wordt iets 'geestelijks' uitgedrukt, maar hij maakt nu gebruik van symbolen. Een tendens die ook bij de Rotterdamse 'Branding'-schilders is waar te nemen.

Ook dit blijkt een doodlopende weg te zijn en in de laatste tien jaar van zijn leven komt Bendien als het ware tot een synthese. Hij combineert zijn voorkeur voor abstractie met de symbolentaal, terwijl hij vasthoudt aan zijn uitgangspunt iets 'hogers' of 'wezenlijkers' uit te drukken. Bovendien oriënteert hij zich bij verschillende stromingen als De Stijl, het constructivisme, het dadaïsme en het surrealisme, maar laat zich er nooit in meeslepen.

De werken die uit deze aanpak ontstaan, krijgen een eigen karakter. De onderwerpen geven blijk van een subtiële waarneming, waarin de hogere betekenis verborgen zit. Doordat uitgangspunt en onderwerp zozeer met elkaar verbonden zijn, is Bendien zich vaak niet eens bewust van de dubbele betekenis. Zo realiseert hij zich later vaag, dat met de 'Winkel'-tekening (afb. 67.), ook een 'godsdiensstige ritus' bedoeld wordt. Alle werken zijn zorgvuldig en overdacht uitgevoerd. In de schilderijen is een afgestemd kleurgebruik te zien. Het meest opvallend is echter de tekentechniek, die 'niet spontaan, niet schools en niet droog, maar levendig en beheerscht' is. Deze combinatie van onderwerp en techniek geeft de werken een 'in zichzelf gekeerde', 'meditatieve' betekenis. Hoewel de werken aanvankelijk in lijken te staan, tussen de stromingen van het symbolisme, de abstractie en het surrealisme, vallen ze door dit belangrijke meditatieve aspect hier ook weer buiten.

Zijn uitgangspunten en opvattingen zet Bendien uiteen in artikelen, gesprekken met tijdgenoten en in zijn boek 'Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst'. Hij wil door een niet-dogmatische opstelling de discussie weer op gang brengen, de hokjesgeest verdrijven en bepleit een andere kunsthisto-

rische benadering. Deze theorieën hebben echter weinig gehoor gekregen.

De kunstgeschiedenis gaat nog steeds voornamelijk uit van een indeling naar stromingen en groeperingen. Met als gevolg, dat een 'éénling' als Bendien, die een eigen weg zoekt in de toenemende verstarring en verharding van de standpunten aan het eind van de twintiger en begin dertiger jaren, moeilijk te plaatsen is. Wél is het mogelijk Bendiens geïsoleerde positie iets duidelijker te omschrijven, door te kijken welke plaats hij inneemt in het kunstleven van zijn tijd.

Zoals we gezien hebben, heeft Bendien veel contacten met andere kunstenaars, neemt hij regelmatig aan tentoonstellingen deel, werkt hij mee aan de oprichting van 'De Brug' en de 'A.S.B.' en schrijft artikelen. De musea kopen weliswaar maar drie van zijn werken, hier staat tegenover dat zijn werk erg geliefd is bij de Amsterdamse verzamelaars Birza, Ide en Harrenstein. Bij zijn familie, vrienden en kennissen is veel respect en waardering voor de eigen weg die Bendien volgt.

Tegen deze achtergrond wordt niet alleen het karakteristieke 'eigene' van Bendien duidelijk, maar ook de integriteit en de intensiteit van zijn werk. Daarnaast komt naar voren aan de ene kant Bendiens veelzijdigheid en aan de andere kant het consequent vasthouden aan zijn uitgangspunt. Juist deze combinatie van eigenschappen bepaalt Bendiens betekenis voor de kunstgeschiedenis, maar is tegelijkertijd de oorzaak van zijn geïsoleerde plaats.

Literatuurverwijzing

(in chronologische volgorde)

Eigen publicaties

- Bendien, J., *Het land van Rembrandt*. In: Citroen, P., (ed.) *Palet*. Amsterdam, 1931, blz. 10-15.
- Bendien, J., *Inleiding tot een tentoonstelling*. In: Citroen, P., (ed.), *Jacob Bendien 1890-1933*. Rotterdam, 1940, blz. 55-59.
- Bendien, J., *Piet Mondriaan 60 jaar*. In: *Elseviers geïllustreerd maandschrift*, LXXXIV (1932) blz. 168-174.
- Bendien, J., Harrenstein-Schröder, A., *De nieuwe-zakelijkheid in de schilderkunst*. In: *Forum* II nr. 4 (1933) blz. 292-303.
- Bendien, J., Harrenstein-Schröder, A., *Het surrealisme*. In: *De Groene Amsterdammer*, 2 sept. 1933.
- Bendien, J., *Het surrealisme*. In: *De Groene Amsterdammer*, 2 sept. 1933.
- Bendien, J., Harrenstein-Schröder, A., *Rich-tingen in de hedendaagsche schilderkunst*. Rotterdam, 1940.

Literatuur over Bendien

- Veth, C., *Teekeningen van Jacob Bendien*. In: *Elseviers geïllustreerd maandschrift*, 27 deel III, (jan.-jun. 1917), blz. 247.
- Huebner, F. M., *Holland. Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas*. Leipzig/Amsterdam, 1921. blz. 71.
- Huebner, F. M., *Die neue Malerei in Hol-land*. Leipzig/Arnhem, 1921. blz. 71-72.
- De kunst in Nood*, deel 2 (1931?).
- Hammacher, A. M., *Het werk van den tee-kenaar en schilder Bendien*. In: *Elseviers ge-illustreerd maandschrift*, LXXXVI (1931), blz. 89-99.
- Bromberg, P., *Het hollandsche interieur*. 2e dr. Amsterdam, 1931. blz. 78, 80, 82.
- Fierens, P., *L'art hollandais contemporain*. Paris, 1933. blz. 20-21.
- Engelman, J., *Nieuwe schilderkunst in Nederland*. In: *De Vrije Bladen*, schrift 7, jrg. 10 (1933), blz. 28-29.
- Gruyter, W. Jos de, *Jacob Bendien*. In: *Het Vaderland*, 20-12-1933.
- Hammacher, A.M., *In memoriam Jacob Bendien*. In: *Forum* 3 (1934) nr. 2.
- Citroen, P., (ed.), *Jacob Bendien 1890-1933*. Rotterdam, 1940.
- Gelder, J. B. van, *Jacob Bendien 1890-1933*. In: *Kroniek voor kunst en cultuur*, 3e jrg. no. 15/16 (1940).
- Wiessing, H. P. L., *Jacob Bendien*. In: *De Groene Amsterdammer*, 22 sept. 1951.
- Gruyter, W. Jos de, *De Europese schilder-kunst na 1850*. Antwerpen, 1954. blz. 26, 33, 262, 263, 279.

Hammacher, A. M., *Stromingen en persoon-lijkheden*. Amsterdam, 1955. blz. 110, 60, 59, 76.

Hammacher, A. M., *Beeldhouwkunst van deze eeuw*. Amsterdam, 1955. blz. 29, 35, 47.

Loosjes-Terpstra, A. B., *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*. Utrecht, 1959. blz. 321, 323, 174-175.

Joosten, E., *Jacob Bendien 1890-1933*. In: *Museumjournaal* 7 (1962), blz. 206-216.

Catalogus schilderijen moderne kunst, Ge-meente Museum Den Haag, 1962.

Cat. tent. *150 jaar Nederlandse kunst*, Ste-delijk Museum, Amsterdam, 1963. blz. 114, 116, 126, 135.

Catalogus beeldhouwwerken, Rijksmuseum Kröller-Müller. 4e dr. 1967. blz. 43.

Catalogus tekeningen uit de 19e en 20e eeuw, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1968. blz. 30-34.

Catalogus Sculptures of the Rijksmuseum Kröller-Müller. 3e dr. 1970. blz. 46-47.

Catalogus Honderd tekeningen uit het Kröller-Müller. Antwerpen, 1971.

Rolf, R., *Jacob Bendien*. In: *Proef*, G.U. Amsterdam, 1972/1973. blz. 58-66.

Hoogendoorn, M., *Nederlanders in Parijs*.

In: *Museumjournaal* 17 (1972) blz. 247-253.

Schippers, K., *Holland Dada*. Amsterdam, 1974. blz. 94.

Blok, C., *Piet Mondriaan*. Amsterdam, 1974 blz. 47, 49.

Museumjournaal 20 nr. 5 (1975), blz. 228.

Blok, C., *Geschiede der abstrakten Kunst 1900-1960*. Keulen, 1975. blz. 27, 165.

Centraal Museum Utrecht Mededelingen, nr. 12 (1975), blz. 33.

Venema, A., *De Bergensche school*. Baarn, 1976. blz. 35.

Deene, J. F. van, *Rechtvaardiging*. In: *Centraal Museum Utrecht Mededelingen*, nr. 16/17 (1977).

Blotkamp, H., *Toegepaste kunst*. In: *S. van Ravesteyn*. Architectuur Museum Amsterdam 1977. blz. 41, 59, 58.

Mulder, H., *Kunst in crisis en bezetting*. Utrecht/Antwerpen, 1978. blz. 41.

Catalogus Kunstenaren der idee. Den Haag, 1978. blz. 17, 96, 145, 159, 176.

Venema, A., *Nederlandse schilders in Parijs, 1900-1914*. In: *Engelbewaarder winterboek*. Amsterdam, 1978. blz. 201-204.

Venema, A., *De stormachtige beginjaren van de Moderne Kunstkring*. In: *Tableau*, 1e jrg. nr. 2 (1978-1979), blz. 39.

Catalogus Van Gogh tot Cobra, Utrecht, 1980. blz. 95-134, 264.

Gribbling, F., *Tussen De Stijl en het con-structivisme*. In: *Berlijn-Amsterdam*

1920-1940. Amsterdam, 1982. blz. 276.

Brederoo, N. J., *Charly Toorop*. Epe, 1982. blz. 65, 67, 205, 211.

Lexica

Hall, H. van, *Repertorium voor de geschie-denissen der nederlandse schilder- en graveer-kunst, sedert het begin der 12e eeuw tot het eind van 1932*. 's-Gravenhage, 1936.

Waller, T. G., *Biografisch woordenboek van Nederlande graveurs*. 's-Gravenhage, 1938.

Scheen, P. A., *Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*. Den Haag, 1969.

Mak van Waay, S. J., *Lexikon van Neder-landsche schilders en beeldhouwers 1870-1940*. Amsterdam, 1944.

Hall, H. van, *Repertorium voor de geschie-denissen der nederlandse schilder- en gra-veerkunst, sedert het begin der 12e eeuw tot het eind van 1946*. 's-Gravenhage, 1949.

Vollmer, H., *Allgemeines Lexikon der bil-denden Künstler des XX. Jahrhunderts*. Leipzig, 1953.

Winkler Prins van de kunst, Amsterdam/Brussel, 1958.

Hall, H. van, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*. Amsterdam, 1963.

Lijst van tentoonstellingen

Moderne Kunstkring, Stedelijk Museum Amsterdam, 6 okt. - 7 nov. 1912.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, 15 nov. - 15 dec. 1913.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, september 1922.
De Branding, Rotterdam, 1922.
Hollandsche Kunstenaarskring, Stedelijk Museum Amsterdam, mrt. - apr. 1923.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, maart 1924.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, 23 mei - 17 juni 1925.
Tentoonstelling ten bate van het B.Rookersfonds, Stedelijk Museum Amsterdam, 1925.
Hollandsche Kunstenaarskring, Stedelijk Museum Amsterdam, mtr. - apr. 1925.
Kunsthandel Vecht, Amsterdam, 1926.
Hollandsche Kunstenaarskring, Stedelijk Museum Amsterdam, mrt. - apr. 1926.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, 22 mei - 20 juni 1926.
De Brug, Stedelijk Museum Amsterdam, 20 nov. - 13 dec. 1926.
Tentoonstelling van grafische kunst, Stedelijk Museum Amsterdam, dec. 1926 - jan. 1927.
Rotterdamse Kunstkring, Rotterdam, 1927.
De Brug, Stedelijk Museum Amsterdam, 30 juli - 28 aug. 1927.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, 3 mrt. - 1 apr. 1928.
De Brug, Stedelijk Museum Amsterdam, 1 sept. - 1 okt. 1928.
Kunsthandel D. A. Hoogendijk, Amsterdam, 1928.
A.S.B., Stedelijk Museum Amsterdam, 4 febr. - 1 mrt. 1928.
A.S.B., Stedelijk Museum Amsterdam, 2 - 25 nov. 1929.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, 10 mei - 9 juni 1930.
Kunst en Techniek, Stedelijk Museum Amsterdam, 13 - 30 dec. 1930.
Kunsthandel Buffa, Amsterdam, 1931.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, 3 - 26 jan. 1931.
Artibus Sacrum, Arnhem, 7 - 28 feb. 1931.
Kunsthandel Wagenaar, Utrecht, 28 sep. - 15 okt. 1931.
Schilderijen, wandschilderingen, beeldhouwkunst, sierkunst, Stedelijk Museum Amsterdam, december 1931.
Kunsthandel Huinck & Scherjon, Amsterdam, 2 - 30 juli 1932.
Kunsthandel Goudstikker, Amsterdam, december 1933.

De Brug, Stedelijk Museum Amsterdam, 20 jan. - 11 febr. 1934.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, apr. - mei 1934.
Abstracte kunst, Stedelijk Museum Amsterdam, april 1938.
De Brug, Stedelijk Museum Amsterdam, april 1940; Herdenkingstentoonstelling.
A pintura holandesa de 1880 até hoje, Rio de Janeiro, aug. 1948.
Stadsschouwburg, Amsterdam, 1951.
Kunsthandel Hubers, Bergen (N.H.), 21 juli - 11 aug. 1951; Herdenkingstentoonstelling.
De Brug, Stedelijk Museum Amsterdam, 10 jan. - 10 febr. 1953.
De Onafhankelijken, Stedelijk Museum Amsterdam, 7 mrt. - 13 apr. 1953.
Art graphique aux Pays-bas, Frankrijk, 1955.
Nederlandse kleinplastiek van 1900-1956, Rijksmuseum Twente, Enschede, 18 nov. - 16 dec. 1956.
Mens en muziek, Dordrechts Museum, 13 juli - 1 sept. 1957.
Nederlandse beeldhouwkunst tussen de twee wereldoorlogen, Hopmanshuis, Zwolle, 4 okt. - 3 nov. 1957.
Kunst na 1850 tot heden, Centraal Museum Utrecht, 1958.
Van Jongkind tot Jorn, Van Abbe Museum Eindhoven, 5 nov. - 13 dec. 1960.
150 jaar Nederlandse kunst, Stedelijk Museum Amsterdam, juli - sept. 1963.
Keuze van de aanwinsten, Haags Gemeente Museum, 14 sept. - 13 okt. 1963.
125 jaar Centraal Museum Utrecht, Utrecht, 14 mrt. - 31 mei 1964.
Collectie Guépin, Van Abbe Museum Eindhoven, 14 dec. 1964 - 24 jan. 1965.
Nederlandse grafiek, Gemeente Museum Gouda, juli - okt. 1965.
Nederlandse zelfportretten, Dordrecht-Arnhem, 1967.
Moderne kunstkeuze, Frans Hals Museum Haarlem, 14 mrt. - 19 apr. 1970.
Het Nieuwe Wereldbeeld. Het begin van de abstracte kunst in Nederland, 1910-1925, Centraal Museum Utrecht, 1973.
Kunstenaren der Idee, Haags Gemeente Museum, 1978.
Van Gogh tot Cobra, Centraal Museum Utrecht, 1980 - 1981.

