

Raoul Hynckes

(1893-1973)

Rehabilitatie van een ondergesneeuwd oeuvre

masterscriptie Marieke Jooren

begeleider: dr. J.P. ten Berge

© Marieke Jooren, 2008

INLEIDING

‘Hynckes, is dat niet die magisch realist met die doodshoofden?’ was een veelgehoorde reactie wanneer ik iemand vertelde over het onderwerp van mijn afstudeeronderzoek, indien de naam Raoul Hynckes (1893-1973) überhaupt een belletje deed rinkelen. Inderdaad heeft Hynckes zijn plaats in de kunstgeschiedenis bovenal, zo niet uitsluitend, te danken aan de technisch perfecte stillevens die hij in de jaren dertig en veertig schilderde, waarin de doodskop een veelvoorkomend motief is. Met dit werk werd hij al tijdens zijn leven in de kunstgeschiedenis bijgezet als een van de vertegenwoordigers van het magisch realisme, tezamen met Pyke Koch en Carel Willink en soms ook met Dick Ket, Johan Mekkinck en Wim Schuhmacher. Door de beladen, drukkende sfeer in hun ambachtelijk geschilderde werken werden de magisch realisten vaak gezien als schilders van ‘de bange jaren dertig’ die in hun kunst uitdrukking gaven aan de oorlogsdreiging en het cultureel verval van hun tijd.¹ ‘Altijd maar die jaren dertig’, merkte Hynckes in 1960 hierover geërgerd op tijdens een interview, ‘alsof ik nu niet meer schilder’ (afb. omslag).² Dat hij gedurende de zestig jaar dat hij actief was als kunstenaar behalve de magisch realistische stillevens ook ander verdienstelijk werk heeft gemaakt is tegenwoordig inderdaad maar weinigen bekend.

Hynckes’ oeuvre is omvangrijk: hij schilderde ten minste tweehonderd stillevens en daarnaast nog ontelbare landschappen en havengezichten. In de literatuur over Hynckes wordt zijn oeuvre meestal opgedeeld in vier periodes, namelijk de impressionistische beginjaren (van circa 1910 tot 1924), de stilerende of ‘kubistische’ periode (1924 tot 1933), het magisch of neorealisme (van 1933 tot circa 1946) en de late periode van landschappen en meer alledaagse stillevens (circa 1946 tot zijn dood in 1973).³ Deze schilderijen vormen zijn autonome werk, maar vooral in de jaren tien en twintig maakte hij ook affiches, illustraties en decorontwerpen en op latere leeftijd schreef hij kritische essays en anekdotische memoires. Gedurende zijn hele leven kon zijn werk op waardering rekenen, zij het met wisselende intensiteit, en ook de persoon Hynckes werd regelmatig met bewondering besproken.

‘Raoul Hynckes [...] welk een zeldzame persoonlijkheid! Hij is zachtaardig en bruto, deemoedig en opstandig, vredelievend en strijdvaardig, een dromer en een denker, devoot en fanatiek, een romanticus en een realist, een fantast en een rationalist.’⁴ Met deze opsomming van tegenstrijdigheden omschreef de journalist Frits Hes in 1965 met eerbied het charmante

¹ Van der Marck 1960

² Wingen 1960

³ Kolks 1981; Broos 1992; Boere 1999; Ansenk 2001

⁴ Hes 1965

karakter van de kunstenaar naar aanleiding van een bezoek bij hem thuis. Levenslustig zou er nog aan kunnen worden toegevoegd, want hoewel Hynckes zich graag in zijn huis op de Gooise hei afzonderde, was hij niet te beroerd om nog op hoge leeftijd journalisten met de fiets van het station te halen, die dan werden getrakteerd op een razendsnelle monoloog waarin hij afwisselend Nederlands en Frans (zijn moedertaal) sprak om zijn gedachten zo treffend mogelijk te verwoorden.

Zowel tijdens zijn leven als in de drie decennia daarna is redelijk wat over Hynckes geschreven, veel over het magisch realistische werk, iets minder over de tweede periode en slechts summier over de eerste en laatste perioden. Naast talrijke tentoonstellingskritieken in kranten en tijdschriften verscheen in 1937 het essay *Schilders van een andere werkelijkheid* van de kunstcriticus S.P. Abas, waarin Hynckes tezamen met Carel Willink en Pyke Koch werd gerekend tot de ‘duidelijkste’ kunstenaars van het magisch realisme – toen neorealisme genoemd.⁵ Drie jaar later, in 1940, werd door de uitgeverij *Elsevier* een monografie over Hynckes uitgebracht, gevolgd door een herdruk in 1947. De auteur, psychiater J.H. van der Hoop, gaf hierin een doorwrochte (psycho)analyse van zowel de persoon Hynckes als van zijn magisch realistische stillevens, waarbij hij opmerkte dat de schilder ‘vanaf 1933 [...] de eigen stijl in een nieuw realisme gevonden [had]’, wat impliceert dat hij Hynckes’ eerdere werk niet ‘eigen’ genoeg vond om lang bij stil te staan.⁶ In 1960 werd Hynckes’ werk getoond op de tentoonstelling *Neo-realisme in de schilderkunst: De bange jaren '30* en in 1980 werd de kunstenaar met de tentoonstelling *Les Réalismes 1919-1939* in het Centre Pompidou in Parijs ingelijfd in de internationale context van realistische tendensen in de schilderkunst van de jaren dertig. Ook in bestandscatalogi van musea die Hynckes’ werk verzamelen, het Museum voor Moderne Kunst in Arnhem en het Scheringa Museum voor Realisme in Spanbroek, gaat de aandacht vooral uit naar zijn werk uit de jaren dertig en vroege jaren veertig al komt het werk uit de tweede periode wel aan bod als opmaat naar het magisch realisme.⁷

De eenzijdige aandacht voor Hynckes’ magisch realistische werk werd in 1964 door Hans Redeker aan de kaak gesteld in een tweede monografie over Hynckes, *In mijn ogen: Raoul Hynckes als schilder en schrijver*: ‘En zo ontstaat omstreeks 1933 de stijlopvatting van een lange reeks composities, die Hynckes in die jaren aan de smalle top van onze schilderkunst brachten, waarmee men hem heeft vereenzelvigd en die juist daardoor het ware

⁵ Abas 1937, p. 3.

⁶ Van der Hoop 1947, p. 11.

⁷ Broos 1992; Ansenk 2006.

zicht op zijn complete oeuvre, op de factoren die daarin meespelen en op zijn betekenis hebben belemmerd.⁸

Hoewel de nadruk op Hynckes' magisch realistische stillevenen nog steeds in belangrijke mate het beeld van de kunstenaar bepaalt, zijn sinds halverwege de jaren zestig wel enkele kleine correcties gedaan die het beeld enigszins hebben getracht te nuanceren. Zo werd op een overzichtstentoonstelling van Hynckes in 1967 in het Arnheems Gemeentemuseum werk getoond uit de periode 1925-1967 en vond in hetzelfde museum in het najaar van 1973, een half jaar na Hynckes' overlijden, de expositie *Raoul Hynckes: een overzicht* plaats. Het onbepaalde lidwoord 'een' in de tentoonstellingstitel moet hier echter zeer letterlijk worden opgevat, want het overzicht was allerm minst compleet: noch het vroege werk (tot 1924), noch de late landschappen waren er te zien. In de tentoonstellingscatalogus werd de vroege periode weliswaar kort genoemd, maar als 'eerste periode van Hynckes' werkzaamheid' golden volgens auteur J.R. de Groot de jaren tussen 1924 en 1932.⁹ Feitelijk betrof het een overzicht van Hynckes' stillevenen, niet van zijn oeuvre. In 1971 in Brussel en in 1980 in Enschede werd uiteenlopend werk van Hynckes geëxposeerd op tentoonstellingen die het magisch realisme tot onderwerp hadden en de kunstenaar zodoende wederom in de inmiddels geijkte context van Koch, Willink en andere magisch realisten plaatsten.¹⁰

De belangrijkste tentoonstellingen met het oog op een revisie van het beeld van Hynckes' oeuvre waren *De andere Raoul Hynckes* bij de (destijds Amsterdamse) kunsthandel Van Wisselingh & Co in 1974, *De oneindige veelzijdigheid van Raoul Hynckes* in 2001-2002 in het Frisia Museum (nu Scheringa Museum) in Spanbroek en *Raoul Hynckes in Kinderdijk: De collectie Smit-de Haan (1921-1931)* in 2003 in Museum Simon van Gijn in Dordrecht. De eerste twee richtten zich op de volledige breedte van het oeuvre, de laatste op de periode van circa 1915 tot 1928. De voornaamste verdienste van deze tentoonstellingen was het bijeenbrengen en tonen van minder bekend werk, al verscheen bij de laatste ook een interessante publicatie waarin Hynckes' artistieke ontwikkeling in periode 1915-1928 van enige toelichting werd voorzien.¹¹

Een goede publicatie waarin Hynckes' oeuvre als geheel wordt behandeld bestaat tot op heden niet, terwijl over de andere kunstenaars die als magisch realist te boek staan, Koch,

⁸ Redeker 1964, p. 13

⁹ De Groot 1967

¹⁰ Buyck 1971; Kolks 1980

¹¹ Warnaars en Nicolaisen 2003. Bij de tentoonstelling bij Van Wisselingh verscheen een kleine catalogus met enkele pagina's tekst door Hans Redeker en Ed Wingen, waarin vooral wordt ingegaan op de herwaardering van het realisme in die periode. Bij de tentoonstelling in het Frisia Museum werden de zaalteksten, die het werk volgens de vier periodes opsplitten, gebundeld in: E. Ansenk, *De oneindige veelzijdigheid van Raoul Hynckes*, Spanbroek 2001.

Willink en ook Schuhmacher, reeds in de jaren zeventig en negentig monografieën met oevrecatalogi verschenen.¹² Het was de redactie van de reeks monografieën over Nederlandse kunstenaars van het Prins Bernhard Cultuurfonds die de tijd rijp achtte voor het opvullen van dit opmerkelijke hiaat in de Nederlandse kunstgeschiedschrijving. Het doel van deze scriptie is een start te maken met de te verschijnen monografie in de hoop dit onderzoek vervolgens in opdracht van het fonds verder te kunnen uitbreiden en aan te vullen met een oevrecatalogus. Ik heb daarom voor een brede invalshoek gekozen waarmee wordt geprobeerd recht te doen aan Hynckes' oeuvre als geheel.

In dit onderzoek heb ik een eerste aanzet gedaan om de ontwikkelingen in Hynckes' oeuvre in kaart te brengen en te beredeneren en de mijns inziens niet te ontkennen continuïteit binnen en samenhang tussen de periodes zichtbaar te maken. Omdat het werk in de literatuur wordt opgedeeld in periodes en de aandacht bijna uitsluitend uitgaat naar de magisch realistische periode ontstaat de indruk dat het oeuvre tamelijk gefragmenteerd is en lijkt iedere periode een abrupte koerswijziging te hebben betekend. Of dat zo is, valt te betwijfelen. De periodisering zoals die in de literatuur wordt gehanteerd vormde daarom het uitgangspunt voor een drietal onderzoeksvragen: hoe is het werk uit iedere periode te typeren, hebben er ook binnen de periodes ontwikkelingen plaatsgevonden en zo ja, hoe zijn die te typeren en tenslotte hoe en in welke context ontstonden en verliepen de overgangen tussen de periodes.

Voor de gekozen invalshoek was het noodzakelijk om in de hoofdstukindeling de gekozen periodisering in chronologische volgorde te handhaven zonder daarmee echter de houdbaarheid ervan te vooronderstellen. De opzet van de afzonderlijke hoofdstukken verschilt enigszins. In de eerste twee hoofdstukken ligt de nadruk op de stapsgewijze stilistische ontwikkeling die de kunstenaar in de eerste twee periodes doormaakte. Om die ontwikkeling zo helder mogelijk te schetsen worden werk, inspiratiebronnen, tentoonstellingen, receptie en andere contextuele informatie op geïntegreerde en chronologische wijze besproken. Binnen de laatste twee periodes is sprake van meer stilistische continuïteit terwijl de receptie en canonisering van het werk juist complexer worden. Daarom heb ik ervoor gekozen in beide hoofdstukken het werk als een geheel te behandelen en de receptie en context apart te bespreken. Wel beginnen en eindigen alle vier de hoofdstukken met een analyse van de overgang tussen de periodes.

In hoofdstuk 1 komt de eerste periode aan bod die doorgaans wordt omschreven als een tijd van crisis en twijfel waarin de kunstenaar impressionistisch werk maakte dat niet van

¹² Blotkamp 1972; Jaffé 1979; Van Geest 1997

belang zou zijn geweest voor zijn latere artistieke ontwikkeling. In het jaar 1924, ook door Hynckes zelf aangemerkt als ‘belangrijk en ingrijpend’, zou de kunstenaar plotseling het licht hebben gezien. Of die overgang inderdaad zo abrupt verliep, is echter nog maar de vraag. Het werk uit de tweede periode, dat in hoofdstuk 2 wordt besproken, wordt in de literatuur voornamelijk benut om de inspiratie die Hynckes’ uit het kubisme putte te bespreken. Hoe ontwikkelde zich vanuit dit werk de magisch realistische stijl? In hoofdstuk 3 staat dit magisch realisme centraal en wordt vooral ingegaan op de vraag wat Hynckes’ magisch realisme behelst en wat dit werk nou precies onderscheidt van de andere periodes uit Hynckes’ oeuvre. Dat deze laatste vraag niet zo eenvoudig is te beantwoorden komt aan bod in hoofdstuk 4, wanneer blijkt dat er meerdere grenzen te trekken zijn tussen de derde en vierde periode, niet alleen qua stijl en inhoud maar ook wat betreft receptie en canonisering. In de conclusie wordt ingegaan op de samenhang tussen alle periodes en de noodzaak Hynckes’ volledige oeuvre te rehabiliteren.

Om greep te krijgen op de ontwikkeling in Hynckes’ oeuvre maakte het inventariseren, dateren en analyseren van het werk een belangrijk deel uit van dit onderzoek. Gezien het beperkte tijdsbestek heb ik hierbij geen volledigheid nagestreefd, maar hoop ik wel tot een representatieve dwarsdoorsnede van ruim honderdvijftig schilderijen te zijn gekomen. Voor het systematisch raadplegen van het werk heb ik een Adlib database aangelegd met afbeeldingen en basisgegevens als titel, datering, materiaal, afmetingen en collectie. De opgenomen afbeeldingen zijn afkomstig uit de literatuur, (online) collectiedatabases van musea, online databases van kunsthandels en veilingshuizen en beelddocumentatie uit het RKD. Indien een werk niet gedateerd was, wat bij het meeste werk uit de eerste periode het geval was, heb ik dit zelf gedaan aan de hand van uiteenlopende aanknopingspunten zoals titels in tentoonstellingscatalogi, beschrijvingen van stijl en motieven in kritieken, afbeeldingen en beschrijvingen in het archief van de kunsthandel Van Wisselingh & Co in het RKD, topografische of andersoortige aanwijzingen in Hynckes’ memoires *Vrienden van middernacht* uit 1973, opmerkingen van Hynckes in brieven aan de criticus Albert Plasschaert, en door het werk zelf te vergelijken en te groeperen.

Behalve het werk zelf zijn verschillende archieven een belangrijke bron van informatie geweest, zoals het (ongeinventariseerde) Hynckes archief in het RKD met zijn nalatenschap bestaande uit brieven, artikelen, notities, knipsels en paspoorten van de kunstenaar, de brieven van Hynckes aan Albert Plasschaert in de brievencollectie van het RKD, de brieven van Hynckes aan Jan Engelman uit de collectie van het Letterkundig Museum en de handgeschreven inventaris die Hynckes bijhield van zijn stilleven uit de periode 1924-1973,

die zich in het archief van Van Wisselingh & Co in het RKD bevindt. Hoewel geen volledig onontgonnen terrein, zijn deze archieven tot op heden zeer selectief benut.

Dankzij de kunstenaar, die van 1911 tot 1973 redelijk consequent plakboeken heeft bijgehouden met krantenknipsels over zijn tentoonstellingen, kon ik de kritiek systematisch doornemen en een genuanceerd beeld vormen van de waarderingsgeschiedenis. Waar gaten vielen heb ik gebruik gemaakt van digitale kranten- en tijdschriftarchieven. De secundaire literatuur was vooral van belang voor het onderzoek naar het magisch realisme en voor het plaatsen in een context van het onderzoek.

CONCLUSIE. DIVERSITEIT IN CONTINUÏTEIT

In de karakterschets die Pyke Koch in 1973 schreef voor het omslag van Hynckes' memoires, *Vrienden van middernacht*, is 'vasthoudend' een van Hynckes' genoemde eigenschappen.¹³ Koch doelde hiermee op de persoon Hynckes, maar ook voor de typering van diens oeuvre is 'vasthoudend' treffender dan men wellicht zou denken. Het woord moet dan niet worden geïnterpreteerd als star of in herhaling vallend, maar als aanduiding van de continuïteit in een oeuvre die door de veel gehanteerde opdeling in vier periodes onderbelicht blijft. Want terwijl het onderscheiden en benoemen van periodes een oeuvre beter grijpbaar kunnen maken, wordt het werkelijk begrijpen van het oeuvre als geheel er juist door bemoeilijkt. Met dit onderzoek heb ik een poging gedaan een beter begrip van Hynckes' oeuvre te krijgen door de stappen en veronderstelde breuken in zijn ontwikkeling aan een kritische beschouwing te onderwerpen en daarmee de samenhang tussen de periodes in kaart te brengen. De voornaamste constatering die hieruit is voortgekomen is dat Hynckes' artistieke ontwikkeling en oeuvre worden gekenmerkt door een grotere mate van geleidelijkheid en continuïteit dan doorgaans wordt gesuggereerd. De stilistische veranderingen zijn niet terug te voeren tot een aantal specifieke momenten en duidelijk aanwijsbare oorzaken, maar werden ingegeven door een persoonlijke artistieke groei en het willen ontwikkelen van een bepaald, meestal visueel aspect van zijn kunst, daartoe geïnspireerd door externe factoren van uiteenlopende aard.

De periode tot 1924 was bovenal een proces van *trial and error* waarbij verschillende stijlen de revu passeerden. Hynckes' stijlexperimenten duiden op een zoeken naar de voor hem meest geschikte manier om de werkelijkheid weer te geven, een manier die beantwoordde aan zijn doelen als kunstenaar zoals hij die in 1955 optekende: een volmaakte afwerking en een 'absoluut' beeld van de werkelijkheid in plaats van een tijds- of persoonsgebonden weergave. Vanuit deze optiek hoeft het niet te verbazen dat de kunstenaar zijn vroege impressionistische landschappen en havengezichten sinds 1924 verloochende aangezien ze met hun vluchtige karakter niet strookten met een visie die hij, afgaande op zijn artistieke keuzes, sinds 1920 steeds helderder voor de geest had. Dit wil echter niet zeggen dat zijn aanvankelijk impressionistische koers, die gezien het behoudende Belgische kunstklimaat op zich voor de hand liggend was, een slaafse navolging van zijn omgeving was of dat deze van geen belang voor zijn verdere oeuvre is geweest. De kunstenaar koos namelijk zeer bewust voor de vrije natuur als belangrijkste leermeester en raakte in deze periode bedreven in de weergave van lichteffecten en kleurgradaties, aspecten die voor zijn volledige oeuvre

¹³ Hynckes 1973, omslag

van belang zijn geweest en die hij vanaf circa 1920 een meer absolute waarde verleende. Om het vluchtige en toevallige uit zijn kunst te elimineren wonnen lijn, vorm en compositie sinds Hynckes' verhuizing naar Nederland geleidelijk aan belang om aan het begin van de jaren twintig de overhand te krijgen. Hoewel het werk uit de late jaren tien en vroege jaren twintig een tamelijk heterogeen is, vormt de ontwikkeling van de genoemde beeldende middelen een duidelijke rode draad binnen deze periode. Moderne stromingen zoals het luminisme en vooral het kubisme waarmee Hynckes in Amsterdam in aanraking kwam, moeten bij hem vooral een bewustwording van de verschillende artistieke mogelijkheden hebben bewerkstelligd: hij experimenteerde met aspecten van verschillende stijlen maar nam een stijl nooit geheel over.

In 1924 kreeg zijn visie, letterlijk en figuurlijk, meer contour en ging een periode van start waarin de kunstenaar geconcentreerd werkte aan de ontwikkeling en verdieping van een stijl met, de kunstenaar vergeve mij, een heel persoonlijke signatuur. De geleidelijkheid waarmee de aanvankelijk gestileerde vormen in de periode 1924-1933 werden voorzien van een steeds groter realisme in een steeds verfijndere techniek doen veronderstellen dat Hynckes zijn artistieke doel inmiddels duidelijk voor ogen had zodat de ontwikkeling in deze periode kan worden aangemerkt als een logische artistieke groei. Daarbij moet wel opgemerkt worden dat het internationale kunstklimaat in de jaren twintig werd gekenmerkt door een groeiende hang naar het realisme, iets waardoor Hynckes mogelijk nog meer overtuigd raakte van zijn eigen artistieke richting.

In plaats van te spreken van het jaar waarin zich een stijlbreuk voltrok, moet 1933 worden gezien als het jaar waarin Hynckes' stilistische ontwikkeling voorlopig tot stilstand kwam: tot na de Tweede Wereldoorlog zette hij dezelfde stijl ongewijzigd voort. Na zich jarenlang voornamelijk met formele problemen te hebben beziggehouden richtte hij zijn aandacht nu op een combinatie van visuele en inhoudelijke zeggingskracht, een nieuw aspect in zijn oeuvre. In de meeste werken uit die tijd is de suggestieve lading tamelijk pregnant aanwezig, maar vanaf het einde van de jaren dertig bereikte Hynckes in sommige werken een meer subtiele mysterieuze sfeer die ook het naoorlogse werk kenmerkt.

In zijn stilleven bleef dit tot ver in de jaren vijftig gepaard gaan met de reeds verworven illusionistische schilderstijl, waardoor wederom niet van een stijlbreuk gesproken kan worden. Wel doet zich een opmerkelijke stilistische verandering voor in de landschappen die Hynckes vanaf 1948 tijdens zijn reizen naar België maakte. Behalve dat de kunstenaar in dit werk terugging naar de niet-gecomponeerde werkelijkheid is een aanzienlijke versobering van detaillering te zien, iets wat hij vanaf 1956 ook naar zijn stilleven vertaalde. Hierdoor

treden de beeldende middelen zoals compositie, lijn en vorm maar ook de verf zelf weer meer op de voorgrond, zoals ook in de jaren twintig het geval was geweest. De late landschappen en stillevens zijn echter geen herhaling van het vroegere werk maar juist een vernieuwing en verdieping van het oeuvre. Alle aspecten die Hynckes' werk sinds de start van zijn carrière hadden gekenmerkt komen hier op uitgebalanceerde wijze samen: een fraaie compositie, een subtiel spel van lijn en vorm, voldoende aandacht voor detail, een geraffineerde lichtval en een tijdloze sfeer. Het is moeilijk om deze ontwikkeling, die bovenal een natuurlijke en noodzakelijke groei was, los te zien van de nasleep van de oorlog en de verminderde waardering voor het realisme in die tijd. Deze 'klimaatsverandering' was voor Hynckes' mogelijk een extra stimulans om naar nieuwe artistieke mogelijkheden op zoek te gaan.

Door bij elke verandering in Hynckes' oeuvre de nadruk te leggen op de natuurlijke of noodzakelijke groei wil ik niet suggereren dat hij, zoals Paul Citroen in 1945 schreef, een 'ivoren-toren-artist' was. Uit de context die ik in dit onderzoek heb geschetst moge duidelijk zijn geworden dat er tussen Hynckes' werk en verschillende externe factoren verbanden zijn te leggen die niet als toevallig kunnen worden beschouwd, zoals de hang naar realisme op internationaal niveau in de jaren twintig en dertig en de roep om artistieke vernieuwing na de Tweede Wereldoorlog. Hynckes was echter een kunstenaar die wist wat hij wilde. Binnen de kaders van zijn visie deed hij zijn voordeel met de inspiratie of bevestiging die de omgeving en omstandigheden hem boden. Hij toonde zich weliswaar gevoelig voor kritiek, maar hij liet zich, voor zover nu valt te overzien, niet *leiden* door dat wat om hem heen gebeurde of werd gezegd. Nader onderzoek naar tentoonstellingen die hij gezien kan hebben en naar mogelijke correspondentie met andere kunstenaars zou dit beeld wellicht kunnen nuanceren.

Tussen al het rumoer van het twintigste-eeuwse kunstklimaat ontwikkelde Hynckes een persoonlijke stijl waarin hij in een gedegen techniek en met fraaie composities uitdrukking gaf aan een verstilte werkelijkheid. Dit maakt het voor een groot deel van zijn oeuvre onmogelijk om het in een kunsthistorisch hokje te plaatsen. De term impressionist, die vaak gebruikt wordt om het werk uit de volledige eerste periode mee aan te duiden, geldt alleen voor het werk dat Hynckes tot circa 1916 maakte. Het etiket magisch realist is weliswaar treffend voor het werk dat ermee bedoeld wordt maar zou, in een ruimere opvatting, ook toegepast kunnen worden op de latere landschappen en stillevens. Typeringen als 'de periode met ... invloeden' zijn nog het minst geforceerd en zeker niet onbruikbaar maar leggen vooral de nadruk op dat wat niet specifiek aan Hynckes' werk is. Net als de periodisering kunnen stijlbenamingen houvast bieden, maar om tot een beter begrip van zijn

oeuvre te komen moeten mijns inziens juist de geleidelijkheid en continuïteit in zijn ontwikkeling worden benadrukt.

Met de titel van mijn onderzoek, *Rehabilitatie van een ondergesneeuwd oeuvre*, doel ik dan ook op het onder de aandacht brengen van de diversiteit én samenhang binnen Hynckes' gehele oeuvre, vooral om het eenzijdige beeld dat van de kunstenaar bestaat, namelijk dat van een magisch realist die jarenlang in dezelfde stijl sombere stillevens schilderde, bij te stellen. Door deze periode in te bedden in Hynckes' totale artistieke ontwikkeling wordt duidelijk dat het magisch realisme niet het begin- en eindpunt van zijn carrière was maar dat de kunstenaar hard heeft gewerkt om tot zijn magisch realistische werk te komen en ook erna nog een aanzienlijke ontwikkeling heeft doorgemaakt. Hierdoor wordt niet alleen het belang van het magisch realisme binnen Hynckes' oeuvre gerelativeerd maar ook het vermeend sombere karakter van zijn werk dat zou samenhangen met 'de bange jaren dertig'.

Het belang van het werk uit de verschillende periodes voor Hynckes' artistieke ontwikkeling en voor het begrip van zijn oeuvre maakt het uiteraard niet per definitie goed en interessant. Het magisch realistische werk heeft door het belang ervan voor de Nederlandse kunst van het interbellum echter wel wat al te vanzelfsprekend alle aandacht gekregen. Ik ben van mening dat een aanzienlijke hoeveelheid werk uit de andere periodes kwalitatief niet onder doet voor het magisch realistische werk. De voornaamste reden hiervoor is dat de rode draad in Hynckes' oeuvre wordt gevormd door zijn preoccupatie met de ontwikkeling van beeldmiddelen en het vakmanschap waarmee hij deze toepast en niet door de inhoud. Wanneer, zoals in het magisch realistische werk, de beeldmiddelen te veel in dienst komen te staan van een illusionistische weergave van de werkelijkheid en de suggestie van inhoud, neigt Hynckes' stijl meer naar kunde dan kunst. Vooral de landschappen en de stillevens uit de periode 1956-1973 bezitten een evenwichtige combinatie van picturale waarde en zeggingskracht. Juist doordat de kunstenaar zich toen wat beperkte in de detaillering, de lichteffecten en het kleurgebruik ademt dit werk naar mijn idee het sterkst wat Hynckes 'een essentiële waarde' noemde. Iets soortgelijks geldt voor de enigszins 'naïeve' of 'primitieve' werken uit de periode 1928-1931. 'In der Beschränkung zeigt sich der Meister' is een formule die zeker ook voor Hynckes geldt, zij het voor zijn minder bekende werk.

Hoewel Hynckes in de jaren dertig en begin jaren veertig tot de top van de Nederlandse of zelfs Europese kunst werd gerekend, was zijn werk nooit baanbrekend en zou de loop van de kunstgeschiedenis er zonder hem niet anders hebben uitgezien. Zijn stillevens getuigen weliswaar van een nieuwe, persoonlijke interpretatie van een oud genre, maar de

invloed daarvan op jongere kunstenaarsgeneraties lijkt gering. Er is wel een enkele hedendaagse kunstenaar wiens stilleven enigszins aan Hynckes' werk doen denken, namelijk de Deense Dennis Møgelgaard (1959), vooral qua motiefkeuze en sfeer (afb. 88). Hij zou zich echter evengoed hebben kunnen laten inspireren door bijvoorbeeld Ket, Schuhmacher of Van Tongeren. Hynckes' mogelijke invloed op andere realisten zou nader onderzocht kunnen worden, maar een bepalende rol voor de ontwikkeling van het realisme in de moderne tijd zal daar hoogstwaarschijnlijk niet uit voortkomen. Het ontketenen van nieuwe artistieke richtingen is maar voor weinigen weggelegd maar het uitblijven daarvan mag geen reden zijn om iemands oeuvre te begraven, hoezeer kunsthistorici ook gericht zijn op het aanwijzen van vernieuwingen. Een kunstenaar die verdienstelijk werk heeft gemaakt en daarmee tijdens zijn eigen leven aanzienlijke waardering genoot, verdient op zijn minst een goed overzichtsboek aan de hand waarvan kunstkenner en -liefhebbers zich nu en in de toekomst een gedegen oordeel kunnen vormen.