

# HET SCHOONE VAN NATUUR PASSEERT DOCH ALLE CONST REDE

UITGESPROKEN BIJ DE AANVAARDING VAN HET  
AMBT VAN LECTOR IN DE KUNSTGESCHIEDENIS  
AAN DE LANDBOUWHOGESCHOOL TE  
WAGENINGEN OP 10 FEBRUARI 1966

DOOR

DRS. E. R. MEIJER



H. VEENMAN & ZONEN N.V. — WAGENINGEN

*Mijne Heren Leden van het Bestuur van de Landbouwhogeschool,  
Dames en Heren Hoogleraren, Lectoren, Docenten en  
Leden van de Wetenschappelijke Staf,  
Dames en Heren Studenten,  
en voorts Gij allen die door Uw aanwezigheid blijkt  
geeft van Uw belangstelling,*

*Zeer gewaardeerde toehoorders,*

Het was mijn ernstig voornemen om U vanmiddag op een amu-  
sante wijze bezig te houden. U hebt immers de moeite genomen om  
deze les te komen aanhoren en daar moet mijns inziens tegenover  
staan, dat ik het U verder niet al te lastig maak.

Nu biedt de kunstgeschiedenis gelukkig stof genoeg, die aanlei-  
ding kan geven tot een luchtige causerie. Als Nederlanders denken  
wij dan in de eerste plaats aan een kunstenaar als Jan Steen, van  
wie wij te pas en te onpas vernemen dat hij de lachers op zijn hand  
heeft. Nu moet ik daar onmiddellijk aan toevoegen, dat ik nog  
nooit iemand heb gezien, die voor een van zijn schilderijen stond te  
schateren.

Gaan wij iets meer naar het Zuiden, dan vinden we Pieter Brue-  
gel. Karel van Mander schreef al in 1604 over hem: 'Men ziet dan  
ook weinig stukken van hem, waarnaar een beschouwer ernstig,  
zonder lachen kan kijken, ja hoe stuurs, grimmig en deftig hij ook  
is, hij moet op zijn minst meesmuilen of grinniken'.<sup>1)</sup>

En wil men niet spreken over Pieter Bruegel of Jan Steen, dan  
zijn er talloze andere episoden uit de kunstgeschiedenis, die in aan-  
merking komen om te bewijzen dat humor en spot, parodie en sa-  
tire een glimlach te voorschijn kunnen toveren op het serene gelaat  
der Muzen, ook al spreekt men in zo'n geval van a-musement.

Maar hoe ik ook mijn best deed, telkens als ik een luchtige opzet  
van mijn les beproefde, dan werd het spel al spoedig ernst. Het spel  
dat ernst wordt. Is dat niet een aardige definitie van kunst? Mis-  
chien wel, maar als begripsbepaling verre van origineel.

Tenslotte heb ik een ander uitgangspunt gekozen, en wel een  
versregel van Brederode, die luidt: 'Het schoone van natuur pas-  
seert doch alle const'.<sup>2)</sup>

Deze gedachte, waarmee Brederode een van zijn meest beroemde  
sonnetten besluit, heeft me al in mijn schooljaren beziggehouden.  
Is de natuur schoner dan de kunst? Voor mijn klasgenoten, die er  
met de botaniseertrommel op uittrokken, was dat geen probleem.  
Maar voor mij was de kunst schoner dan de natuur. De heerlijk-

heid van het Hollandse landschap werd mij pas duidelijk binnen de muren van het museum, als ik voor een schilderij van Jan van Goyen of van Jacob Maris stond. Hoe boeiend en vol onverwachte uitdrukkingmogelijkheden het menselijk gelaat is, leerde mij Rembrandt.

Maar excuseert U mij. Ik sta hier niet om iets van mijn persoonlijke ervaringen te vertellen. Breero was aan 't woord met de categorische uitspraak, dat de natuur schoner is dan de kunst. Het leek me een mooie uitspraak om aan dit gezelschap voor te leggen. U wordt immers, uit hoofde van Uw verbintenissen met de Landbouwhogeschool, dagelijks geconfronteerd met de mogelijkheden en onmogelijkheden van de natuur. De kunst neemt daarentegen bij het onderwijs aan deze instelling maar een kleine plaats in. Hoe klein wel, dat leert ons het register van de Gids.<sup>3)</sup> Slechts tweemaal vinden we daarin het woord 'kunst' vermeld: Kunstgeschiedenis en Kunstmeststoffen.

Zonder op het belang van de laatste te willen afdingen, zal ik het voornamelijk hebben over het eerste, zoals U wel begrijpt.

Nu denkt U wellicht: 'Daar gaat Breero'. Een kunsthistoricus zal wel geen dichters naast zich kunnen velen, die hem — zij het dan ook metrisch fraai gesteld — erop wijzen dat de kunst het loodje moet leggen als haar schoonheid wordt afgewogen tegen die van de natuur.

Ik wil U daaromtrent gedurende enkele ogenblikken in het onzekere laten. Het is immers een geruststellende gedachte als men weet, dat men straks zijn betoog zal kunnen afronden bij monde van een groot dichter.

Om nu 'to the point' te komen, ga ik U eerst drie betekenissen van het woord 'kunst' voorleggen.

1. Het 'kunnen', d.w.z. de door oefening verkregen vaardigheid om iets te verrichten of tot stand te brengen. Bijv.: hij verstaat de kunst om met mensen om te gaan; hij verstaat de kunst van zwemmen.
2. Wat door mensen is gemaakt, in tegenstelling tot het natuurlijke. Bijv.: Is deze grot een werk der kunst of van de natuur?
3. Het vermogen van de mens om de indrukken die op zijn zintuigen of op zijn geest en gemoed worden gemaakt in zichtbare of hoorbare vorm weer te geven. Bijv.: De schone kunsten, de dichtkunst enz.

Ik ben van mening, maar ik kan het niet bewijzen, dat men het woord 'kunst' gewoonlijk toepast volgens de derde definitie. Misschien denk ik dat uit hoofde van mijn beroep, waarin ik dagelijks omga met mensen voor wie 'kunst' betekent: de schone kunst.

Maar aan de andere kant is het toch zo, dat als ik de vraag stel: 'Noemt U mij eens een bekend kunstwerk', U naar ik veronderstel

niet zult antwoorden: 'de Hondsbosse zeewering', maar bijvoorbeeld: 'de Venus van Milo'.

Aangezien de taal wel wordt beschouwd als de spiegel van de maatschappij, mogen we dus stellen dat de beeldende kunst zich een belangrijke plaats heeft veroverd in ons dagelijks leven. Het begrip 'kunst' is opgenomen in ons denk- en spreekpatroon.

De volgende vraag die we ons mogen stellen is deze: 'Welke dingen rekenen wij vandaag tot kunst?'. Een beeldhouwwerk van Michelangelo, een ets van Rembrandt en een schilderij van Mondriaan rekenen wij tot kunst. Het produkt van een 'pop'-kunstenaar blijft daarentegen een twistappel.

Het criterium dat geldt bij de beantwoording van de vraag of iets al dan niet als kunst mag worden beschouwd, blijft enigszins duister. In 't algemeen is men het er echter wel over eens, dat kunst ons moet pakken, schokken of ontroeren.

De mogelijkheid bestaat echter ook dat kunstwerken, of althans voorwerpen die het resultaat zijn van een creatieve daad, heftige emoties oproepen, die evenwel de betrokkene *niet* het gevoel geven, dat hij met 'kunst' in aanraking is. Integendeel, zijn emoties zijn juist het gevolg van het feit, dat hij meent, dat hij met iets te maken krijgt, dat géén kunst is. Karel Appel en zijn medestanders uit de Cobra-groep hebben tot heftige polemieken aanleiding gegeven. Hun werken werden niet genegeerd: neen, men voelde zich erdoor gekwetst. Meent U niet, overigens, dat dit een specifiek verschijnsel is van onze tijd. Er zijn al eerder kunstenaars uitgejouwd en kunstwerken bespot, die nu met eerbiedige schroom door museumbezoekers benaderd worden. Het meest sprekende voorbeeld daarvan vormen de Impressionisten die, bij hun eerste optreden bespot en verguisd, nu de limiet zijn tot waar de bedachtzame kunstliefhebber wenst te gaan. Ook de moderne kunsthistoricus — dit tussen twee haakjes — onderzoekt bij de Impressionisten de banden met het verleden en niet die met de toekomst. Een criterium voor kunst is blijkbaar niet, dat men geëmotioneerd wordt, maar hóe men geëmotioneerd wordt.

Men zou, summier, twee soorten emoties kunnen onderscheiden: de emoties die men ondergaat bij het aanvaarden, en die welke men ondergaat bij het verwerpen van een kunstwerk.

Van beide categorieën zijn er duidelijke voorbeelden aan te wijzen. Het volledig aanvaarden zou ik willen illustreren met een citaat uit de monografie over Rembrandt van Knuttel, die in 1956 is verschenen. Over het Joodse Bruidje schrijft hij o.m.: 'Dat is het wonder van het Joodse Bruidje, waar in grote uiterst fijn geschaakte plannen de kleuren tegen elkaar gezet zijn, maar in ieder plan zelf ook weer een weelde van schildering, van differentiatie van toets, van zinnelijk genieten in het bedrijf van den schilder te bewonderen valt. Maar ook hier is dit abstracte sensualisme, dat eerst

weer in de 20ste eeuw opgekomen is en dan tot zelfstandige heerlijkheid verheven werd, het begeleidend ornaat voor de uitdrukking van een diepe ziele schilderij.'<sup>4)</sup>

Als voorbeeld van afwijzing zal ik U nu citeren uit een artikel van de criticus Doelman.<sup>5)</sup> Het lijkt me daarom een goed voorbeeld, omdat Doelman onbedoeld raakt aan het antwoord op de vraag, waarom nieuwe stromingen in de kunst zoveel conflictstof bevatten. In zijn artikel: de crisisverschijnselen in de kunst en het schilderij, schrijft hij: 'Om mogelijke misverstanden te voorkomen, zou ik nu eerst met nadruk willen zeggen, dat ik niets tegen neodadaïsme, pop, zero en alle min of meer navenante richtingen heb, zoals ik nooit iets heb tegen welke stroming, kunsttendentie of -isme ook. Wat voor mij telt zijn nooit de -ismen etc., maar de resultaten, die de kunstenaars van -ismen etc. bereiken. Tot op heden (maar men weet nooit wat er nog komen kan) heb ik van de hiervoor genoemde tendenties nog geen enkel werkstuk gezien, dat me op enigerlei wijze kon boeien *als beeldende kunst* (curs. v. d. schr.). Ik pleeg een werk van beeldende kunst nu eenmaal te beoordelen naar de beeldende kwaliteiten die het heeft en in dat opzicht is alles wat tot dusverre van de kanten van Zero, Pop of daarmee samenhangende tendenties onder mijn ogen kwam, volgens mij, zacht gezegd, uiterst zwakjes ofwel: ontbreekt er elke beeldende waarde aan.'

Aangezien citeren heel vaak onrechtvaardig is jegens de bedoelingen van de auteur, zou ik Doelman niet willen ophangen aan de tegenstrijdigheden die uit dit citaat aan het licht komen. Het moge slechts gelden als een voorbeeld van de afwijzing van bepaalde kunstuitingen, en wel door iemand die uit hoofde van zijn functie als kunstcriticus bij de Nieuwe Rotterdamse Courant gezag doet gelden.

Doelman verwerpt niet emotioneel, althans, hij laat daarvan in zijn trant van schrijven niets merken. Gewoonlijk is het echter zo, dat het afwijzen van een bepaalde stroming in de kunst zich uit in emoties als vernietigingsdrang en hilariteit. Deze emoties nu ontladen zich meestal tegenover *het nieuwe*.

Dit brengt ons als vanzelf tot de vraag: Wat is nieuw in de kunst? Is nieuw bijvoorbeeld datgene wat door een jonge kunstenaar wordt gemaakt, uit protest tegen een oudere generatie? Uit de leuzen en manifesten, die doorgaans een nieuwe kunstvorm begeleiden, zou men die conclusie mogen trekken. De nieuwlichters doorbreken een traditie en zij kweken een gevoel van onzekerheid en onbehagen bij de behoudzuchtigen. De vergelijking met de jeugd, die tegen de ouders in opstand komt, ligt voor de hand. Maar die vergelijking wordt door de feiten gelogenstraft.

Toen, in 1917, de groep van 'De Stijl' zich formeerde, een gebeurtenis van doorslaggevende betekenis in de ontwikkeling van de moderne kunst, was hun voorman Piet Mondriaan al 46 jaar

oud, Bart van der Leek 41, Theo van Doesburg 34 en Rietveld 29. Men kan hier dus moeilijk van opstandige pubers spreken.

Neen, als criterium voor wat nieuw is in de kunst mag de leeftijd van de kunstenaar niet gelden, want het voorbeeld dat ik gaf kan met nog andere worden aangevuld.

Dan misschien de tijd van ontstaan van het kunstwerk? Evenmin. Er worden vandaag nog schilderijen en beelden gemaakt, die men naar de manier waarop zij zijn geschilderd of gebeeldhouwd gerust in het begin van onze eeuw zou mogen dateren.

Hieruit volgt, dat 'stijl', namelijk de manier waarop iets wordt uitgebeeld, een maatstaf is. De stijl van een kunstwerk bepaalt of het nieuw is. Deze maatstaf is evenwel geen absolute, maar slechts een vergelijkende maatstaf. De stijl van het nieuwe wordt afgewogen tegen het oude, en wordt bovendien met zichzelf vergeleken. Immers, al ruim vijftig jaar geleden maakte Kandinsky zijn eerste abstracte aquarellen. Abstractie is dus op zichzelf geen kenmerk van het nieuwe, tenzij men de abstractie als een eenmalige vernieuwing wil beschouwen. Zo niet, dan dient men de verschuivingen en ontwikkelingen binnen de abstracte stijl na te gaan om de mate van 'nieuwheid' van een abstract kunstwerk te bepalen.

Een dergelijke bepaling geschiedt altijd volgens een redenering a posteriori; een prognose is uitgesloten. Wij moeten dan ook onze stelling, dat stijl een maatstaf is voor het nieuwe, iets scherper formuleren. Nieuw in de kunst is datgene, wat buiten de bestaande stijlbepalingen valt. Aan de criticus valt dan de taak ten deel om het nieuwe te incorporeren in bestaande stijlbegrippen, dan wel geheel andere stijlbegrippen te constitueren.

Het alternatief dat hieruit voortvloeit is duidelijk. Of men accepteert het nieuwe hetzij als variant op het oude, hetzij als iets geheel anders, of men wijst het af in zijn totaliteit. Doet men dit laatste, dan wil dit zeggen dat men het nieuwe niet als kunst beschouwt.

Het gestelde alternatief geldt alleen, als men ervan uit gaat, dat men van een kunstwerk niet de stijl kan verwerpen, maar desondanks de inhoud aanvaarden. Als men de vorm van een kunstwerk niet accepteert, vindt er ook geen overdracht van de inhoud plaats. Ik meen dit te kunnen bewijzen door een eenvoudige omkering.

Er wordt bij herhaling gesteld, dat de hedendaagse kunst een beeld geeft van onze tijd. Angst, haat, protest, maar ook: vitaliteit en visioenen van een wordende wereld zijn de trefwoorden in het register van de moderne kunstbeschouwing. Moet ik nog bewijzen, dat al deze begrippen worden aanvaard door ontelbaren, voor wie de moderne beeldende kunst *niet* acceptabel is? De stelling dat men niet de inhoud van een kunstwerk kan begrijpen en ervaren, zonder ook de stijl waarin het is gemaakt te billijken, lijkt me derhalve zeer goed houdbaar.

Maar genoeg nu van deze subtiliteiten. Ik wil het ter afwisseling eens met U hebben over iets, dat meer houvast geeft. Bijvoorbeeld over de schilderijen van Rubens.

Houdt U van Rubens? Of roept de aanblik van zijn schilderijen bij U de gedachte op aan een vleeswinkel? Ik zou me ook kunnen voorstellen, en dat lijkt me het meest waarschijnlijk, dat U geen bewonderaar van hem bent, maar hem niettemin een groot kunstenaar vindt. Er moeten dus andere normen zijn dan emotionele gebondenheid om een kunstenaar als zodanig te waarderen.

Bij Rubens spreekt ons in de eerste plaats zijn overweldigende en veelzijdige persoonlijkheid aan, zijn genie en zijn barokke overdaad aan creatieve vermogens. Hij is de man die alle verworvenheden sinds de Renaissance: perspectief, anatomie, compositie en ordonnantie volledig beheerst. Het schijnt alsof zelfs bij de meest ingewikkelde opgaven, bij voorstellingen ter verheerlijking van vorsten, bij taferelen uit hemel en hel, bij allegorieën en bij landschappen, bij de tekening van architectuur, ornament of van de menselijke gestalte, alsof bij al die problemen de oplossing er al was, voordat ze werden gesteld, zoals het begin van een ochtendmist optrekt door de warmte van de eerste zonnestralen.

Het oeuvre van Rubens is niet een oeuvre, dat men in zijn samenstellende delen, stuk voor stuk, bekijkt. Het is een complex, dat in zijn totaliteit als het ware een kunstwerk op zichzelf is.

Jacob Burckhardt, groot historicus en groot bewonderaar van Rubens, schreef: '... was er vermag — gleichviel ob es unserm Geschmack entspreche oder nicht — das vermag er sogleich vollständig.'<sup>6)</sup>

Bij de Noordnederlanders ligt dit anders. Iedereen kent van Rembrandt: De Nachtwacht, van Vermeer: Het Straatje, van Paulus Potter: De Stier. Natuurlijk kan men ook van Rubens afzonderlijke schilderijen noemen, maar men denkt er niet in de eerste plaats aan, en die afzonderlijke schilderijen hebben niet het unieke van bijvoorbeeld Het Joodse Bruidje, of De Molen bij Wijk-bij-Duurstede, of Het Laantje van Middelharnis.

Bij Rubens is het niet het innige contact van de beschouwer met één van zijn schilderijen, maar steeds weer de bewondering voor het pathos, voor het overweldigende gebeuren, voor zijn wonderbaarlijk kunnen. Door die bewondering heen speelt dan het gevoel van reserve, dat wij Nederlanders hebben, als we een overdaad zien.

In vergelijking met Rubens beweegt Rembrandt zich anders: moeizaam en in afzondering. Hij gaat geen probleem uit de weg en wantrouwt de oplossing, als ze hem te gemakkelijk schijnt. Zijn werken maken de indruk, alsof het hemzelf pas duidelijk werd, hoe het moest worden, op het moment dat hij de laatste verftoets op het doek zette. Rubens, zo schijnt het, achtte zijn werk voltooid, als het in overeenstemming was met het beeld dat hij zich van te voren,

in een geniale flits, had gevormd. Daaruit laat zich ook begrijpen, dat Rubens vele van zijn werken door medewerkers en leerlingen liet schilderen, naar zijn eigen ontwerp op kleine schaal. Een Rembrandt is alleen denkbaar van 's meesters hand.

Ik moet U zeggen, dat de vergelijking die ik zojuist heb gemaakt tussen Rembrandt en Rubens verre van origineel is. Het is de standaardvergelijking, die berust op het beeld dat generaties van historici en critici hebben gevormd.

Bij het lezen van dergelijke beschrijvingen van kunstenaars en kunstwerken treft het ons, dat zij vaak beurtelings op de maker en op het gemaakte betrekking hebben, zonder dat er een duidelijke scheidslijn is. Zo verhaalt Karel van Mander in zijn *Schilder-Boeck* van 1604 hoe Pieter Bruegel, de Boeren-Bruegel dus, zich met een vriend als boer verkleed naar de kermis begaf, of ter bruiloft ging, om zo de boeren in hun doen en laten waar te nemen, zonder zelf opgemerkt te worden.<sup>7)</sup> Een soort 'candid camera'-methode avant la lettre.

Van Mander apprecieerde vooral Bruegels humor en fantasie. Latere schrijvers over Bruegel hebben de ernstige en geleerde kant van zijn werk geschat, en hem dienovereenkomstig geschetst als een humanist, een geleerde van wie men niet wilde veronderstellen, dat hij zich zou hebben verlaagd om als boer verkleed boeren te bespieden. In die opvatting schuilt trouwens, terloops gezegd, een opmerkelijk brokje sociale ethiek. Voor anderen weer was Bruegel de ketter, die spotte met geloof en clerus.<sup>8)</sup>

Boer, ketter, geleerde. Niet alleen Bruegel verschijnt ons als een proteus, maar ook de kunsthistoricus, die het hem toedicht. De cirkel wordt gesloten, als de persoonlijkheid die de kunsthistoricus uit het werk van kunstenaar distilleert, door een schrijver wordt geromantiseerd, zodat het publiek op zijn beurt de gefantaseerde persoonlijkheid van de kunstenaar terugprojecteert in zijn werken.

De oorzaak van al deze onzekerheden moet naar mijn mening worden gezocht in het feit, dat men uitgaat van de vooronderstelling, dat het kunstwerk intermediair is bij de overdracht van de gedachten en gevoelens van de kunstenaar op de beschouwer. Hieruit heeft men geconcludeerd, dat een analyse van het kunstwerk een tweeledige uitkomst heeft: zij onthult de persoonlijkheid van de maker en zij voorspelt de reacties van de beschouwer. Om de analyse aan te vullen of te corrigeren maakt men dan gebruik van eventuele uitlatingen van de kunstenaar zelf of van tijdgenoten. Met een enkel sprekend voorbeeld kan ik U de subjectiviteit van deze methode aantonen. 'Ik rotzooi maar wat an', heeft Karel Appel gezegd. De bewonderaars van Appel trekken de consequentie van die uitspraak niet, zijn tegenstanders doen dat wél.<sup>9)</sup> Goed, zult U zeggen, maar het eigentijdse is altijd controversieel: de historie kunnen wij objectiever zien. Dat dit niet waar is, wilde ik U



laten horen uit een citaat van wat Gerard de Lairese over Rembrandt zegt in zijn Groot Schilderboek.<sup>10)</sup> De Lairese schreef in 1707: '... tast uw werk met een kloeke hand aan. Evenwel niet op zijn Rembrandts of Lievensz, dat het sap gelyk drek langs het Stuk neêr loope...' Het is in de Rembrandtliteratuur een gretig aangehaalde passage, met nog enkele andere opmerkingen die De Lairese over de vereerde Rembrandt ten beste heeft gegeven. U begrijpt dat dit majesteitschennis was en De Lairese heeft er dan ook van gelust.

'Deze dilettant' gaat Schmidt-Degener in 1913 te keer, 'Deze dilettant zwelgt in de depreciatie van grootheden. Hoe zalig wanneer hij in één phrase Rembrandt en Titiaan opzij kan zetten. Zelfs Rafaël, van wien hij gaarne den mond vol neemt, ontsnapt niet aan zijn verwaten critiek. Laatdunkende Thersites die hij was, beet hem, feller dan zijn kwaal, wangunst en haat.'<sup>11)</sup>

Over deze zelfde De Lairese schrijft Emmens in 1964: 'Het boek getuigt van een systematische en helder doordenkende geest en een geïntegreerde belezenheid...' en: 'Dat het boek nu niet meer de reputatie geniet die het verdient, is niet alleen te wijten aan de Lairese's classicistische instelling, maar zeker ook aan de critiek die hij zich vermeten heeft te leveren op de sedert de tweede helft van de 19e eeuw boven alle critiek verheven Rembrandt.'<sup>12)</sup>

Dit is wel een heel ander geluid, een geluid, dat men vóór Emmens al zwakker kon beluisteren in de studies van Seymour Slive uit 1953<sup>13)</sup> en van Knuttel uit 1956.<sup>14)</sup> Schmidt-Degener wierp zich op tot advocaat in de zaak Rembrandt en oordeelde, dat de rechter partijdig en incompetent was, zonder acht te slaan op diens normen, nadat hij zijn eigen normen in den brede had uitgemeten.

Niet alleen dus, dat men de persoonlijkheid van een kunstenaar meent te kunnen aflezen uit zijn werk, maar men gaat zelfs zover, dat men de persoonlijkheid van een andere kunstenaar in ongunstige kleuren conterfeit, als deze een afwijkend oordeel velt. Kort gezegd: Schmidt-Degener beoordeelde het karakter van De Lairese naar het werk van Rembrandt.

Ik begrijp heel goed, dat ik met deze enkele voorbeelden geen doorslaggevend bewijs heb geleverd dat het onmogelijk is om uit het werk van een kunstenaar iets te weten te komen omtrent zijn persoonlijkheid. Ik wilde alleen maar mijn overtuiging enigszins aannemelijk maken.

Het lijkt me evenmin mogelijk om uit de analyse van een kunstwerk de reacties van de beschouwer te voorspellen.

Van het werk van de Franse 19de-eeuwse schilder Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) worden tegenwoordig voornamelijk zijn portretten en in het bijzonder zijn getekende portretten hooggeschat. Zijn historische en bijbelse taferelen daarentegen vallen om hun koel-klassicistisch voorkomen minder in de smaak. Ingres, die

een bewonderaar was van Rafaël, werkte uitermate minutieus. Hij bracht in zijn composities een rijke en uitvoerig geschilderde stof-fering aan. Hoewel het kunsthistorisch gezien een ketterij is en misbruik van een gepatenteerde term, zou men zijn werk voor ons doel het eenvoudigste als 'realistisch' kunnen bestempelen. In dit op-zicht staat hij diametraal tegenover de belangrijkste moderne stro-mingen in de kunst. Zozeer zelfs, dat men zich de ogen moet uit-wrijven bij het lezen van een voortreffelijke essay van de Franse schilder André Lhote, getiteld: 'Ingres, vu par un peintre'. In dit uitmuntend gestelde en van een scherpe waarneming getuigende essay komt Lhote tot de slotsom, dat Ingres de vader is van het Kubisme.<sup>15)</sup>

In geen enkel kunsthistorisch overzicht nu zult U Ingres ont-moeten in zijn, hem door Lhote aangemeten, kwaliteit van vader van het Kubisme. Die eer wordt toegekend aan Paul Cézanne, op grond van een formele analyse van zijn werk en van een hem toe-geschreven uitspraak, dat alle vormen in de natuur zijn te herleiden tot de bol, de kegel en de cylinder.

Laten we het nu eens zo stellen, dat zowel de visie van Lhote als die van de kunsthistorici juist is. Dan mogen wij Ingres de groot-vader en Cézanne de vader van het Kubisme noemen. Het zou dan ook aannemelijk zijn, dat Cézanne zich verwant voelde aan Ingres. Niets is echter minder waar. Cézanne was een en al bewondering voor Ingres' tegenstander, de vurige, barok-romantische Eugène Delacroix, die op zijn beurt Rubens vereerde.

De enige methode om het logische verband in de ontwikkeling van de 19de-eeuwse schilderkunst, zoals die in de kunstgeschiedenis wordt beschreven, te handhaven, is: Lhote's visie op Ingres te ver-werpen. Maar Lhote's betoog is zo zuiver, scherp en overtuigend dat ik persoonlijk althans daar weinig voor voel.

Lhote's visie op Ingres verwerpen is één ding. Ingres zelf ver-werpen is een tweede. Gombrich noemt hem niet in zijn boek: *The Story of Art*, een boek met een uitstekende reputatie.<sup>16)</sup> John Re-wald kraakt hem af in zijn standaardwerk *The History of Impres-sionism*. 'Ingres', zo schrijft hij, 'was zonder enige belangstelling voor de pogingen van degenen, die nieuwe wegen hadden gekozen, en hij vroeg zich nooit af of zijn opvattingen nog wel in overeen-stemming waren met de tijd waarin hij leefde.'<sup>17)</sup>

Ingres reactionnair, Ingres revolutionnair; de kunsthistorie meet met ruime maten.

Is de kunsthistorie dan een reus op lemen voeten, is de kunst-critiek een stuurloos vehikel? Als ik die indruk mocht hebben ge-wekt, dan is dat niet mijn bedoeling geweest. Integendeel, dank zij de kunstgeschiedenis en de kunstcritiek treden al deze tegenstrijdig-heden aan het licht. Zij zijn er echter wel de oorzaak van, dat voor velen en ook voor vele beoefenaren van andere wetenschappen de

kunstgeschiedenis een uitermate speculatief karakter schijnt te hebben. Ik begrijp dat het voorbeeld dat ik heb gegeven van de tegenstrijdige evaluatie van het werk van Ingres die opinie schijnt te bevestigen.

Op welke gronden dan zouden zulke geheel verschillende meningen omtrent dezelfde kunstenaar en dezelfde kunstwerken kunnen berusten? In de eerste plaats moeten wij ons ervan bewust zijn, dat niet iedereen hetzelfde kunstwerk of dezelfde kunstuitingen op dezelfde aspecten beoordeelt. Als simpel zwart-wit voorbeeld mag daartoe de zedelijkheidsnorm gelden. Een burgemeester die een schilderij laat verwijderen van een tentoonstelling, omdat hij het aanstootgevend vindt, beoordeelt een ander aspect — namelijk de voorstelling op zichzelf, de blote voorstelling dus —, dan degene die het schilderij een plaats op de tentoonstelling heeft waardig gekeurd.

Op een tweede grond van de divergentie in de beoordeling van kunst wil ik iets dieper ingaan.

Het is een lofwaardige eigenschap van de menselijke geest dat zij de verscheidenheid der dingen wil ordenen in duidelijk te onderscheiden categorieën en dat zij tot het wezen van elk van deze categorieën wil doordringen.

Bij de vraag naar het wezen van 'kunst' deed zich in de loop van de eeuwen telkens de vraag voor naar het wezen van 'schoonheid'. Kunst en schoonheid werden beschouwd als twee onafscheidelijke begrippen. Hoezeer deze opvatting nog actueel is blijkt uit de moeite die velen ondervinden om een weezinwekkende voorstelling als 'kunst' te accepteren.

Daartegenover staat de opvatting, waarvan men de opkomst in de 17de eeuw mag dateren, die het 'lelijke' als kunst aanvaardt. Immers, de kunst heeft betrekking op de realiteit, de realiteit is de onvolmaakte afspiegeling van de idee, en is dus niet-schoon: lelijk. De waarde van het kunstwerk ligt bij deze opvatting dan ook niet in de ideale schoonheid van de voorstelling en van het voorgestelde, maar in de wijze waarop de realiteit is vertolkt.

De eerste opvatting wordt gehuldigd door de aanhangers van het ideaal van de klassieke kunst; voor de aanhangers van de tweede opvatting bestaat geen samenvattende aanduiding. Tot deze groep kunnen bijvoorbeeld gerekend worden: Rembrandt, de kunstenaars van het Franse Rococo, Goya, Turner, de kunstenaars uit de school van Barbizon, de Impressionisten, Expressionisten, een gedeelte van de abstracte kunstenaars, de Cobra-groep, de 'Pop'- en de 'Op'-kunstenaars.

Dit was, zoals U begrijpt, maar een willekeurige greep. Misschien hebt U zich verbaasd over de aanwezigheid van abstracte kunstenaars in het rijtje voorbeelden. Vele abstracte kunstenaars baseren echter hun kunst op begrippen, die betrokken kunnen worden op

het begrip 'realiteit', niet naar de vorm, uiteraard, maar naar de inhoud: zij verbeelden stemmingen en gevoelens, geen ideeën. Een kunstenaar als Mondriaan kan men daarentegen niet bij deze groep onderbrengen. De puur-formele inhoud van zijn abstracte werken stempelt hem tot een vertolker van ideeën.

Beide groeperingen hebben hun opvattingen niet alleen daadwerkelijk in beeld gebracht, maar ook op schrift gesteld. Hierbij moet worden opgemerkt dat, wat dit laatste betreft, de groepering die het klassieke ideaal aanhangt aanmerkelijk produktiever is geweest. De 'klassicisten' gaan namelijk uit van de gedachte, dat kunst aan regels onderworpen is en dat schoonheid kan worden gemeten. Kunst, zo zeggen zij ongeveer, is een denkproces. De kunstenaar die zich onderwerpt aan de regels van de kunst streeft naar schoonheid.

Ik heb de classicistische opvatting terwille van mijn betoog zo simpel mogelijk gesteld, maar het zal U niettemin duidelijk zijn, dat deze rationele benadering van kunst en schoonheid onherroepelijk moest samengaan met het formuleren van theorieën.

Tot de theoretici over kunst, van wie de archaeoloog Johann Winckelmann misschien wel het meest algemeen bekend is, behoort ook diens tijdgenoot de Duitse schilder Anton Raphael Mengs. Deze publiceerde in 1765 zijn 'Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey'. Ik ga er niet uit citeren, maar wil U de titel van een van de hoofdstukken niet onthouden. Deze titel luidt: 'In der Schönheit kann die Kunst die Natur übertreffen'.<sup>18)</sup>

Dit is dus precies het tegenovergestelde van wat Brederode dichtte: 'Het schoone van natuur passeert doch alle const'. En mocht U zich nog herinneren wat ik in de aanvang van mijn betoog over mijn persoonlijke ervaringen heb verteld, dan zult U mij nu wellicht voor een classicist verslijten. Toch is dit niet zo.

Wij staan nl. op het punt ten onder te gaan in onzuivere begripsbepalingen. Wat is kunst en wat is natuur? Kunst is niet: het schilderij, het beeldhouwwerk of het bouwwerk. Natuur is niet: de zee, het land, de wolken, de boom, of het blad. Om de uitspraken van Brederode en Mengs te begrijpen dient men onder natuur te verstaan: de realiteit met haar schoonheden en onvolmaaktheden, grillen en toevalligheden, en onder kunst: de verbetering van die realiteit door mensenhand naar een voorbeeld dat wij niet uit eigen aanschouwing kunnen leren kennen, maar dat ons als ideaal voor de geest staat.

De grote voorstanders van het 'natuurlijke' in de kunst zijn vooral enkele 18de-eeuwse Engelsen geweest, van wie de belangrijkste William Gilpin<sup>19)</sup> en Uvedale Price<sup>20)</sup> waren. Zij spraken evenwel niet van het 'natuurlijke', maar noemden het 'The Picturesque', 'Het Schilderachtige'. Zij stelden het Schilderachtige tegenover of naast het Schone en het Verhevene, twee categorieën die in de 18de-

eeuwse esthetica herhaaldelijk aan de orde kwamen. Zowel de gedachten omtrent het Schone als die omtrent het Verhevene waren gebaseerd op de klassicistische formule.

Naar zijn wezen was het begrip van het Schilderachtige uitermate moeilijk in een formule te vangen. Het Schilderachtige was immers het natuurlijke, het toevallige, het grillige, het onverwachte. Gilpin, Price en hun geestverwanten hebben zich dan ook uitgeput in definities en voorbeelden. Zoals de voorstanders van het klassieke ideaal steeds opnieuw verwezen naar de kunst van Oudheid en Renaissance, met de goddelijke Rafaël als stralend middelpunt, zo verwezen Gilpin en Price naar de Venetiaanse schildersschool, naar Rembrandt, Hobbema en Van Ostade, en naar schilders van het landschap als Claude Lorrain en Salvatore Rosa.

Helaas kan ik U de werken van deze meesters niet zichtbaar maken om U te wijzen op de specifieke kenmerken, die hen stempelen tot protagonisten van het 'Schilderachtige'. De grondgedachte is deze: een schilderij van Adriaen Brouwer wordt erkend als kunstwerk. Het beantwoordt echter in geen enkel opzicht aan de normen van schoonheid, zoals een Johann Winckelmann<sup>21)</sup> of een Edmund Burke<sup>22)</sup> deze hebben gesteld. Volgens welke andere normen is het dan niettemin een kunstwerk?

William Gilpin vangt zijn essay: 'On Picturesque Beauty' als volgt aan: 'Disputes about beauty might perhaps be involved in less confusion, if a distinction were established, which certainly exists, between such objects as are *beautiful*, and such as are *picturesque* — between those, which please the eye in *their natural state*; and those, which please from some quality, capable of being *illustrated by painting*'.

'Geschikt om te worden geschilderd'. In die formulering ligt het twistpunt besloten. Een eenvoudige, ongeglazuurde pot, bijvoorbeeld, een stuk gebruiks aardewerk dus, kan uitermate geschikt zijn om een schilder als motief te dienen. Als object is het geen kunstwerk. Het motief van een schilderij van Brouwer, een gelagkamer met drinkende, rokende en vechtende boeren, is verre van schoon, maar het is geschikt om geschilderd te worden.

Het essay van Gilpin bevat een analyse van het on-schone als motief voor een kunstwerk. Als essentieel kenmerk van het on-schone, maar niettemin schilderachtige, ziet hij ruwheid van oppervlak en onregelmatigheid van omtrek, zoals deze worden aangetroffen in stam, takken en schors van een boom. Dit voorbeeld uit de natuur kan ad libitum worden vermeerderd met andere: een gegroefd ge-laat, zoals het door Rembrandt werd geschilderd; een brokkelige en kantige rotspartij in een landschap door Salvatore Rosa; de verkleurde en bemorste kiel van een boer van Brouwer.

U ziet, dat uit de tegenstelling tussen de klassicistische en de schilderachtige opvatting van het begrip kunst resulteert, dat het

begrip in klassicistische zin heel dicht nadert tot het begrip: kunstmatigheid, namelijk als produkt van het menselijk inventief en normaliserend vermogen. Met andere woorden: kunst wordt opgevat als een constructie, die niet deugdelijk is, wanneer zij niet voldoet aan de gestelde technische eisen. Dat het adjectivum: technisch in dit verband niet misplaatst is, kan ik aantonen door te verwijzen naar het Griekse woord: technè, dat zowel kunst als handwerk en ambacht betekent. Omgekeerd zou ik kunnen verwijzen naar het 'Nieuw en Volkomen woordenboek van Kunsten en Wetenschappen' van Egbert Buys, dat van 1769 tot 1778 is verschenen in tien delen. Daarin zal men tevergeefs zoeken naar Rafaël of Rembrandt, maar men vindt er wel in beschreven wat wij zouden samenvatten onder: techniek.

Uitgaande van de wetenschap dat er een vorm van kunst bestaat, die aan welomschreven wetten onderworpen is, en waarin het element van de menselijke kennis en van het menselijke kunnen een hoofdrol speelt, is men tot de conclusie gekomen, dat er een andere vorm van kunst is, welke *niet* aan die wetten gehoorzaamt.

Met het begrip 'Picturesque' of 'Schilderachtig' lijkt deze andere vorm ontoereikend omschreven. Behoren Dada, Action Painting, Pop-art en andere tendenties tot het 'Schilderachtige'?

Gezien het feit, dat de theorieën omtrent het 'Schilderachtige' uit de 18de eeuw stammen, lijkt die gedachte niet alleen onwaarschijnlijk, maar zelfs absurd.

Bij lezing van de geschriften van Gilpin, Price en anderen komt men evenwel tot de verrassende ontdekking, dat de term 'Picturesque' vele moderne begrippen behelst. Zo zou men 'Picturesque' kunnen vervangen door 'Impressionisme', 'Expressionisme', 'Symbolisme', 'Surrealisme', 'Action-Painting', ja zelfs door 'Op-Art'! De opvattingen en denkbeelden die aan deze stromingen ten grondslag liggen kan men alle — zij het uiteraard impliciet — vinden bij Gilpin, Price en hun geestverwanten.

Nu ik deze fundamentele tegenstelling in de beeldende kunst ter sprake heb gebracht als een van de oorzaken van de tegenstrijdigheden in de kunstbeoordeling, moet ik dit waar maken.

Daartoe grijp ik terug op de uiteenlopende beoordelingen van de klassicistische schilder Ingres en op de waardering van Cézanne voor Delacroix.

André Lhote analyseerde de verhoudingen van vlakken en volumina in de schilderijen van Ingres.<sup>23)</sup> Dit is de partiële benadering, die ik als eerste oorzaak van de verwarringen heb genoemd. Over de vlakken en volumina op de schilderijen van Ingres zegt Lhote, dat zij een eigen leven leiden, onafhankelijk van, ja zelfs in strijd met de 'vérité anatomique'. Om zijn gevoelens uit te drukken, offert Ingres zijn kennis op: 'il entrera en contradiction avec ce que son esprit *sait* pour exprimer ce que son coeur *vient d'apprendre*'.

De visie van Lhote op Ingres is dus een geheel andere dan die van de kunsthistorici, die in hem de leerling van Louis David, de neo-klassicist, zien. De kunsthistoricus herkent bovendien in de schilderijen van Ingres zijn bewondering voor Rafaël.

Beide schijnbaar met elkaar zo strijdige visies zijn echter goed verenigbaar, als men erkent dat Ingres een kunstenaar is in het tweestromenland van kunst en natuur, in de zin die wij daaraan in dit betoog hebben gegeven.

En dan nu Cézanne's bewondering voor Delacroix, en Delacroix's bewondering voor Rubens. Cézanne bewonderde Delacroix om zijn coloriet, zoals Delacroix op zijn beurt Rubens. Het coloriet, het sensuele spel van de kleur, is het wapen van de 'Schilderachtigheid'.

Jacob Burckhardt, de classicist, bewonderde Rubens daarentegen om zijn harmonieuze, evenwichtige composities. Rubens, zo oordeelt Burckhardt, schikt de elementen van zijn compositie in een niet opvallende symmetrie, een haast mathematische figuur.<sup>24)</sup> De verschillende standpunten van Cézanne, Delacroix, van de cultuurhistoricus Jacob Burckhardt, van de schilder-schrijver André Lhote en van de kunsthistorici worden verklaarbaar vanuit de U zo langzamerhand welbekende antithese.

Wetten en voorschriften in dienst van een ideale voorstelling enerzijds, improvisaties op het thema natuur in zijn ruimste betekenis anderzijds, ziedaar het dubbele spoor waarop wij door de kunstgeschiedenis worden gevoerd.

Toen Brederode schreef: 'Het schoone van natuur passeert doch alle const' doelde hij op een schone jonge vrouw, die het haar los over de schouders liet golven. Maar Vergilius had al eeuwen vóór hem de schoonheid beschreven van de haren van Venus, los waiend in de winden. In die geest schilderde de schilderachtige Goya zijn 'Maja' met lokken die los op haar schouders vallen. Mengs, die op zijn Parnassus tronende schreef dat de schoonheid van de kunst soms die van de natuur passeert, zou het niet gewaardeerd hebben. Hij gaf de voorkeur aan een kunstig opgemaakt kapsel, zoals Paolina Bonaparte droeg toen de classicist Canova haar in het marmer vereeuwigde.

Het zij mij vergund deze gelegenheid aan te grijpen om aan Hare Majesteit de Koningin mijn eerbiedige dank te betuigen dat Zij mijn benoeming tot lector Kunstgeschiedenis aan de Landbouwhogeschool heeft willen bekrachtigen.

*Mijne Heren Leden van het Bestuur,*

De kunstgeschiedenis staat in betekenis dicht bij de kennis van de kunstmeststoffen, als men kunst wil begrijpen in de zin die door de classicisten daaraan werd gegeven, namelijk als een verbetering van de natuur. Maar dit is, zo vertrouw ik, niet de enige band, die

haar met het onderwijs aan deze instelling verbindt. De bestudering van de kunstgeschiedenis kweekt een sterke kritische zin, en deze is een eis die elke wetenschap stelt. Voor de studierichting Tuin- en Landschapsarchitectuur is zij onmisbaar als documentatie, als oriëntatie en als discipline bij het ontwerpen van nieuwe, nuttige en schone projecten.

Ik moet bekennen, dat ik een ogenblik heb gevreesd, dat U het belang van de kunstgeschiedenis voor de Landbouwhogeschool onderschatte, toen U van de leerstoel een lectoraat maakte. Het besef dat het hier de waardering van de persoon betrof en niet van de functie als zodanig, heeft mij echter in dit opzicht volledig gerustgesteld. Ook naar Uw college gaat derhalve mijn oprechte dank uit en ik verzeker U, dat ik deze functie naar beste kunnen zal vervullen.

#### *Dames en Heren, Hoogleraren, Lectoren en Docenten,*

De manier waarop ik in mijn rede heb gesproken over kunst is een andere dan die waarop wij in het dagelijks leven kunst beschouwen. In het dagelijks leven zien wij kunst niet als een fase in een historisch proces, maar als een versiering van de hoogste orde van ons bestaan. Wij aanvaarden of verwerpen, zonder acht te slaan op de invloeden van buitenaf, die ons oordeel helpen bepalen. Het tentoonstellingsbeleid van de musea, de kunsthandel, de dagblad-critieken, de kunstrubrieken van radio en televisie, ziedaar enkele van de verborgen verleiders, die Uw keuze beïnvloeden. Zolang het niet Uw eigen vak betreft, kunt U daar wellicht genoeg mee nemen. Voor mij ligt dit uiteraard anders. Ik meen dat het deze kritische, zich steeds vernieuwende, ja zelfs vaak onzekere houding ten aanzien van het eigen vak is, die ons verbindt, hoezeer de aard van de wetenschappen ook uiteenloopt. Het wil mij toeschijnen dat deze houding alleen maar een heilzame invloed op de studenten kan uitoefenen.

#### *Waarde Bijhouwer,*

De Dinsdag dat ik Wageningen-waarts tigt stelt mij niet alleen in het vooruitzicht van de colleges, die ik ga geven, maar ook van de ontmoeting met Uw wijze en creatieve persoonlijkheid. Ik weet dat U mij straks deze indiscretie voor de voeten zult werpen. Zij is eigenlijk ook tegen mijn aard: zoiets begrijpt men doorgaans stilzweigend. Ik haast mij dan ook het persoonlijke vlak te verlaten, en een ogenblik te speculeren over het voorrecht, dat de studierichting Tuin- en Landschapsarchitectuur in U haar voornaamste promotor vindt. U kunt zich als het ware vereenzelvigen met de natuurlijke ruimte om ons heen, U kunt er vorm aan geven, en U weet bovendien zowel Uw liefde voor de natuur als Uw vermogen om er vorm aan te geven over te dragen op Uw studenten.



*Waarde Aldenberg,*

U bent in eerste instantie degene, die mij op deze plaats heeft gebracht. Ik hoop dat niemand U er kwaad om aankijkt! De contacten, die wij steeds hebben gehad, moeten naar mijn mening worden voortgezet, zowel in het belang van de studenten, als in het belang van de persoonlijke vriendschap. Uw taak en de mijne komen elkaar zeer nabij en een regelmatige uitwisseling van opvattingen en gedachten kan de vervulling van onze opdracht slechts ten goede komen.

*Waarde collega's van de studierichting Tuin- en Landschaps-architectuur!*

Hoe gaarne had ik op dit moment enkele woorden gesproken tot Professor Ir. A. Kraayenhagen. Het heeft niet zo mogen zijn. Ik gedenk hem met eerbied en ik moge Mevrouw Kraayenhagen in deze dagen van beproeving alle kracht van geest toewensen.

Hooggeleerde Witsen Elias, het is met dankbaarheid dat ik het woord richt tot U, mijn voorganger. U blijft met het hart gebonden aan de afdeling, zoals mij vele malen is gebleken. Uw belangstelling voor het wel en wee van de studenten is onverflauwd. Ik heb het voorrecht gehad samen met U in een examencommissie te zitten. Bij die gelegenheid heb ik niet alleen Uw gedegenheid in de behandeling van de materie bewonderd, maar ook Uw spel van vraag en antwoord met de kandidaten. Sommige examinatoren verheugen zich, wanneer de candidaat het antwoord schuldig blijft, andere verheugen zich wanneer hij het antwoord weet. Naar aard en aanleg behoort U tot de laatstgenoemde categorie en dat kenschetst de ware vakgeleerde en docent.

Waarde Petri: met U is het contact tot nu toe slechts vluchtig geweest. Ik ben immers maar één dag per week op De Dreyen. Met een grootscheepse excursie in het vooruitzicht zal daar, vertrouw ik, spoedig verbetering in komen.

Tenslotte wil ik niet nalaten te vermelden hoezeer ik het werk van Mejuffrouw Bos waardeer, die als secretaresse op de haar eigen wijze voor orde en netheid op de afdeling zorgt, evenals het werk van de heer Westrup, onze amanuensis met de gouden handen.

*Dames en Heren Studenten!*

Zoals U reeds kunt hebben opgemerkt, zie ik mijn taak niet in het doceren van feiten en jaartallen, al zijn die onmisbaar bij de bestudering van de kunstgeschiedenis. Daarvoor bestaan gelukkig de handboeken. Uw toekomst ligt, zoals men dat tegenwoordig

uitdrukt, in het creatieve vlak. Op die toekomst richt ik mijn colleges. De kunstgeschiedenis en de kunstbeschouwing kunnen Uw arsenaal van vormen en denkbeelden aanvullen, zodat Uw punt van uitgang op een hoger niveau komt te liggen. Uw vooroordelen tegen bepaalde tendenties in de kunst zullen verdwijnen, evenals overigens sommige met liefde gekoesterde voorkeuren. Misschien zal het U steeds lastiger worden, om een houvast te vinden bij de beoordeling van het werk van anderen en van dat van U zelf. Maar U zult, hoop ik, nooit het slachtoffer worden van leuzen of van partis pris. Door zelf te leren denken en zelf te leren zien, zult U straks zelf onafhankelijk kunnen ontwerpen. Immers: kunstbegrip is niet zozeer het begrijpen van kunst, dan wel het begrijpen dat de kunst onuitputtelijk is.

Ik heb gezegd.

## NOTEN

1. Carel van Mander, *Het Schilder-Boek*; in hedendaagsch Nederlandsch overgebracht door A. F. Mirande en G. S. Overdiep, Amsterdam 1936, p. 254. (eerste ed. Haarlem, 1604)
2. G. A. Brederode, *Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-boeck*, Amsterdam, 1622 (II.; *De Grootte Bron Der Minnen*, p. 80).
3. Landbouwhogeschool Wageningen Gids 1965-1966, p. 517
4. G. Knuttel Wzn, *Rembrandt, de meester en zijn werk*, Amsterdam 1956, p. 216.
5. *Museumjournaal voor moderne kunst*, serie 10 no 9-10, 1965, p. 232
6. Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, 3de druk, Basel 1918, p. 35. (eerste ed. 1897).
7. Carel van Mander, o.c. p. 254.
8. F. Grossmann, *De Schilderijen van Pieter Bruegel*. Ned. ed, Utrecht 1956, p. 21 e.v.
9. Verg. L. Gans, *De Mythe van Karel Appel's 'anrotzooien'*, in: *Album Discipulorum Prof. Dr. J. G. van Gelder*, Utrecht 1963, p. 179 e.v. Verg. in ons verband in het bijzonder de zinsnede: 'Of de woorden van Appel 'ik rotzooi maar een beetje an' nu betrekking hadden op zijn werkwijze of bedoeld waren als aanduiding van zijn wijze van leven, zeker is dat hier het begin en zelfs het *Leitmotiv* van de sensationele verhalen over Appel lagen' (p. 182-183).
10. Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek*, deel I, Amsterdam 1707, Vijfde Boek, Hoofdstuk 22, p. 324.
11. F. Schmidt-Degener, *Rembrandt's portret van Gérard de Lairese*, in: F. Schmidt-Degener, *Rembrandt*, Amsterdam 1950, p. 109.
12. J. A. Emmens, *Rembrandt en de Regels van de Kunst*, Utrecht 1964, p. 80-83
13. Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics, 1630-1730*, Den Haag, 1953, p. 159-166.
14. Knuttel o.c., p. 229.
15. André Lhote, *Ingres vu par un peintre*, in: André Lhote, *Ecrits sur La Peinture*, Parijs/Brussel 1946, p. 50 e.v.
16. E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Londen 1956.
17. John Rewald, *The History of Impressionism*, New York 1946, p. 18
18. A. Raph. Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zürich 1774, p. 32. (eerste ed. 1765)
19. William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*;..., 3rd ed., London, 1808, p. 3 e.v. (eerste ed. 1792).
20. Sir Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful*,... London, 1794.
21. Joh. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhaukunst*, 2de druk, Dresden & Leipzig, 1756.
22. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an introduction and notes by J. T. Boulton, London 1958. (eerste ed. 1757).
23. André Lhote, o.c. p. 53.
24. Geciteerd in: H. A. Enno van Gelder, *Jacob Burckhardts Denkbeelden over Kunst en Kunstenaars*, Amsterdam 1962, p. 34 (*Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 25, no.6).