

BEGRIP EN ONTVANKELIJKHEID

REDE

UITGESPROKEN BIJ DE AANVAARDING VAN
HET AMBT VAN BUITENGEWOON HOOG-
LERAAR IN DE KUNSTGESCHIEDENIS AAN DE
LANDBOUWHOGESCHOOL TE WAGENINGEN
OP DONDERDAG 8 OKTOBER 1959

DOOR

JHR. DR. J. S. WITSEN ELIAS



H. VEENMAN & ZONEN N.V. — WAGENINGEN

*Mijne Heren Bestuurders van de Landbouwhogeschool,
Dames en Heren Hoogleraren, Lectoren en Docenten,
Dames en Heren Wetenschappelijke Medewerkers en
Assistenten,
Dames en Heren Studenten,
en voorts Gij allen, die door Uw tegenwoordigheid blijk
geeft van Uw belangstelling.*

Zeer geachte Toehoorders en Toehoorders,

Toen twaalf jaar geleden aan deze hogeschool een zelfstandige studierichting Tuin- en Landschapsarchitectuur werd ingesteld, werd daarmee plaats ingeruimd voor de opleiding tot een vak, dat naast exacte kennis ook artistieke aanleg en creatief vermogen vereist.

Tuinarchitectuur behoort tot de schone kunsten en haar beoefenaars zullen niet alleen aandacht dienen te besteden aan hun wetenschappelijke scholing, maar evenzeer aan hun aesthetische vorming.

Reeds in het begin van de 18e eeuw vinden wij deze gedachte tot uitdrukking gebracht in een werk over tuinkunst: „Théorie et Pratique du Jardinage”, dat voor het eerst het licht heeft gezien in 1709 en daarna herhaaldelijk is herdrukt.

De auteur zou volgens sommigen Le Blon zijn geweest, een leerling van Le Nôtre, volgens anderen een zekeren Désallières d'Argenville 1). In dit boek wordt een aantal eisen opgenoemd, waaraan de tuinarchitect dient te voldoen en daartoe behoort, naast kennis van planten, van geometrie en van het ontwerpen: „bekendheid met de bouwkunst en met het ornament en een intelligentie en een goeden smaak, die gevormd moet zijn door het zien van mooie dingen en het critiseren van lelijke.”

Wij vinden hier eigenlijk in de kiem reeds aanwezig, wat thans is opgenomen in ons huidige studie-programma.

De 18e eeuwse schrijver verlangt bekendheid met de bouwkunst en dit is, in die dagen, een vanzelfsprekend iets, want zo er ooit twee kunsten voortdurend in nauw contact met elkaar hadden gestaan, dan waren het wel de tuinkunst en de architectuur. Er is telkens een wisselwerking tussen beide geweest en de auteur legt hier elders in zijn boek nog eens den nadruk op door te verklaren: „Men moet zo werken, dat de tuin beantwoordt aan het gebouw en het gebouw aan den tuin.”

Wat het ornament betreft, waarover hij spreekt, dient men te denken aan de beelden, tuinvazen en dergelijke versieringen, die eeuwen lang in de tuinkunst een grote rol hebben gespeeld.

In onzen tijd zal de tuinarchitect evenzeer worden geconfronteerd met bouwwerken, waarbij zich zijn ontwerpen aan hebben te passen.

Ook voor hem is het daarom gewenst, dat hij zich rekenschap geeft van den aard en het karakter van verschillende gebouwen, dat hij bouwstijlen leert kennen en de principes, waarop bouwkunst berust.

Daarnaast geldt voor onzen tijd nog het volgende: De tuinarchitect zal uiteraard behoefte gevoelen de ontwikkeling na te gaan van de kunst, die hij zelf beoefent, maar hij zal ook dit niet kunnen doen, zonder tevens aandacht te besteden aan de ontwikkeling van de bouwkunst. Tuinkunstgeschiedenis en bouwkunstgeschiedenis gaan voortdurend hand in hand.

Voorts zal de tuinarchitect van onzen tijd, evenals zijn 18e eeuwse voorganger te maken krijgen met de beeldhouwkunst. Het komt in onze dagen herhaaldelijk voor, dat een verbinding tot stand dient te worden gebracht tussen een plastisch kunstwerk en een omringenden tuinaanleg en de vraag dringt zich telkens op, hoe park of tuin kan medewerken, om een beeld tot zijn recht te doen komen, of, omgekeerd, welke functie het beeld kan vervullen in de schepping van den tuinkunstenaar.

Tot zover hebben de opmerkingen in de 18e eeuwse verhandeling betrekking op een praktisch samengaan van de tuinkunst met andere kunsten en de wenselijkheid voor den tuinarchitect, zich in verband daarmee, van die kunsten op de hoogte te stellen, een wenselijkheid, die ook wij, in onzen tijd, kunnen onderschrijven. Anders is het gesteld met het laatste gedeelte van de aangehaalde passage. Daarin wordt gesproken over het zien van mooie dingen en het critiseren van lelijke, uitsluitend en alleen opdat de tuinarchitect daardoor zijn smaak en zijn intelligentie zal ontwikkelen. De 18e eeuwse schrijver beveelt den omgang aan met kunstwerken van allerlei aard, om zich zelfs wil.

In onzen tijd komt deze eis tot uiting door het opnemen in het studie-programma van het vak kunstgeschiedenis.

Kunstgeschiedenis is feitelijk een onderdeel van wat men, met een minder gelukkig woord, wel eens noemt de kunstwetenschap. Een ander onderdeel daarvan is de *aesthetica*. Beide vinden hun ontstaan in de 18e eeuw.

De *aesthetica*, door Baumgarten omstreeks 1750 als de wetenschap der sensitieve kennis aangeduid, houdt zich bezig met het wezen en met de eigenschappen van de kunst in het algemeen. De kunstgeschiedenis richt haar aandacht meer op de afzonderlijke kunstwerken. Zij heeft tot voorlopers gehad de kunstenaars-biografieën, die van oudsher geschreven zijn, als de „*Vite*” van Giorgio Vasari, het Schilderboek van Carel van Mander en de Grootte Schouburg der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen van Houbraken. Daarin wordt meer verteld over de wederwaardigheden van degenen, die kunst hebben voortgebracht, dan over de kunst zelve. Zij zijn veelal doorspekt met anecdotes. Dit genre is echter op een hoger plan gebracht door den Jezuïeten-pater Luigi Lanzi, die in

1789 een geschiedenis van de Italiaanse schilderkunst het licht heeft doen zien, waarin talrijke bronnen op scherpzinnige wijze zijn verwerkt, zodat hier van een werkelijk wetenschappelijk onderzoek sprake is 2). Toch is ook zijn boek nog niet een kunstgeschiedenis maar een kunstenaars-geschiedenis.

Tot een geschiedenis van de kunst had inmiddels echter een archaeoloog, Winckelmann, den eersten stap gedaan met zijn „Geschichte der Kunst des Altertums”, waarin hij de kunstwerken zelf *stijlcritisch analyseert* 3).

De 19e eeuw heeft tot een intensief onderzoek geleid van de kunst uit verschillende tijdperken. Allerlei soorten kunst worden bestudeerd: bouwwerken, beelden, schilderijen, tekeningen, prenten, gebrandschilderd glas, geweven stoffen, meubelen en voorwerpen van dagelijks gebruik. Men inventariseert en catalogiseert en de taak van de kunsthistorici is het analyseren der vormen en het toeschrijven van werken aan bepaalde kunstenaars. Het is of men in de 19e eeuw nog eens terugschouwt naar het verleden om zich rekenschap te geven van de schatten, die de eigen beschaving heeft voortgebracht en die men bezit als een kostelijk erfgoed. Men leert een overstelpende hoeveelheid kunstwerken kennen en stelt zich, in zekeren zin, tevreden met de verworven feitenkennis. Het werk der kunsthistorici is eigenlijk, evenals dat der natuuronderzoekers, doordrongen van den geest van het 19e eeuws positivisme.

De overgang naar de 20e eeuw brengt hierin verandering.

De kentering, die het 19e eeuws rationalisme doet wankelen en ineenstorten laat ook de kunsthistorische wetenschap niet onberoerd. Allerwegen vraagt men naar den dieperen zin van de levensverschijnselen. In de kunstgeschiedenis zoekt men naar de oorzaken der stijlveranderingen en vraagt men zich af of aan die veranderingen bepaalde wetmatigheden ten grondslag liggen.

Waarom verandert de kunst? Riegl heeft reeds in 1901 deze vraag aan de orde gesteld voor het tijdvak, dat de overgang vormt van de Oudheid naar de Middeleeuwen 4). Wannier Wölfflin zijn „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe” opstelt, vergelijkt hij niet alleen de kunst van de 17e eeuw met die van de 16e eeuw, maar hij gaat een stap verder en maakt duidelijk, hoe het zien zelf van den mens aan verandering onderhevig is 5). Dvorak heeft getracht voor het tijdvak van de Gothiek het verband op te sporen, dat er ligt tussen de filosofie en de religie enerzijds en het kunstzinnig scheppen anderzijds 6) en ten onzent heeft Pit, voortbouwend op Riegl's gedachtengang, de aandacht gevestigd op de gemeenschappelijke ontwikkeling van het beeldend vormen en het denken door de eeuwen heen 7). Er ontstaat een kunstgeschiedschrijving, waarbij niet meer de kunstenaarspersoonlijkheden naar voren worden gebracht, maar de stylistische verschijnselen op zich zelf worden beschouwd. Toch gaat daarnaast ook de kunstenaars-

biografie om nieuwe en verdiepte aandacht vragen. De ontwikkeling wordt in beschouwing genomen, die zich voltrekt in den geest van den scheppenden mens. De enkele persoonlijkheid wint daarvoor opnieuw aan betekenis.

Een grote plaats is de iconologie in gaan nemen, de wetenschap, die de geestelijke, culturele en literaire achtergronden naspoot, waaruit de kunstenaars bij de uitbeelding van hun voorstellingen geput hebben.

Overal grijpt de kunstgeschiedenis over de oude grenzen van het vak heen en gaat zij samen met andere wetenschappen.

De toekomstige tuinarchitect, die zich tijdens zijn studie met dit vak bezig houdt, doet dit echter niet om ook kunsthistoricus te worden. Het gaat er voor hem niet om de eindeloze verscheidenheid van vormen te leren kennen, die in den loop der eeuwen is voortgebracht, evenmin verdiept hij zich in de problemen, die het vak als zodanig aan den onderzoeker kan stellen.

Hem interesseert, waarin de grootheid bestaat van Michel Angelo, van Bernini of Rembrandt. Hij verlangt de aesthetische waarden te leren kennen van kunstwerken, waarmee hij in aanraking komt en de kunstgeschiedenis moet hem daarbij een hulpmiddel zijn. De vraag, die zich van zelf aan ons opdringt is dan ook deze: Wat vermag de kunstgeschiedenis in dit opzicht te geven aan den kunstliefhebber en den kunstenaar. Brengt zij hem met de kunstwerken in nader contact?

De kunstgeschiedenis heeft een grote hoeveelheid gegevens verzameld over kunstwerken, gegevens van verschillenden aard. Zij hebben betrekking op historische gebeurtenissen, op de namen van opdrachtgevers en makers, op technische bijzonderheden, constructie-methoden, gebruikte materialen en op den inhoud der voorstellingen en de bronnen, die daarvoor zijn geraadpleegd. De aanschouwing van de werken heeft de vormen doen kennen, hun herkomst, hun karakter, hun functie. Men heeft zich bezig gehouden met composities, ruimtevorming en ruimteuitbeelding, plasticiteit, schilderachtigheid, clair-obscur en coloriet.

Maar al deze gegevens raken toch niet aan het eigenlijke wezen van het kunstwerk.

Om een enkel concreet voorbeeld te geven.

Wij weten van den David van Michel Angelo, dat de kunstenaar op 16 augustus 1501 van de Operai van Santa Maria del Fiore te Florence de opdracht ontving deze voorstelling te maken en dat hij in april 1504 er mee gereed was. Ter uitvoering er van moest hij gebruik maken van een marmerblok, dat van een 15e eeuws beeldhouwer afkomstig was en dat feitelijk te smal was om ook de zij-aanzichten van de figuur tot hun recht te doen komen. Wat de

inhoud betreft koos Michel Angelo niet als zijn voorgangers Donatello en Verrocchio een moment, waarop de jonge held in rust verkeert maar hij gaf hem weer op het ogenblik, dat hij den vijand ziet naderen en zich gereed maakt voor den strijd. De spieren zijn gespannen, de blik richt zich in de verte. Wat de vormgeving betreft is het van belang te weten, dat Michel Angelo anatomie heeft bestudeerd, dat hem waarschijnlijk de groep der rossenbedwingers van Monte Cavallo door het hoofd heeft gespeeld en dat hij voor de behandeling van het haar en de uitgeboorde pupil van het oog bij Romeinse sculptuur zal te rade zijn gegaan.

Deze bijzonderheden maken ons den gekozen vorm begrijpelijk, zij verduidelijken het karakter, dat de beeldhouwer aan zijn figuur heeft willen verlenen, maar zij verklaren niet, wat het is, dat deze in marmer gehakte gestalte tot een kunstwerk maakt, wat het is, dat er een eigen leven aan geeft, dat ons ontroert en fascineert.

Zo is het ook met andere werken. Waarom boeit ons het door een kunstenaar-pottenbakker gemodelleerde voorwerp en laat ons het fabriekmatig verkregen massa-produkt onverschillig. Waarom geeft ons een Griekse tempel, een Gothische kathedraal, de koepel van St. Pieter te Rome een gevoel van bevrediging, van geluk zelfs? In het algemeen gesproken, hoe wordt een door mensen gemaakt ding tot een kunstwerk?

Is het door ambachtelijke bekwaamheid alleen, door goed vakmanschap? Zij spelen bij de tot stand koming van een werk wel een rol, maar op zich zelf verwekken zij geen kunst.

Wanneer sommigen het denkbeeld naar voren brengen, dat in bouwkunst en ambachtkunst doelmatigheid op zich zelf aesthetische waarden te voorschijn roept en dus resulteert in het ontstaan van kunst, dan is dit een misvatting die voortvloeit uit een miskenning van het wezen van de kunst.

Kunst ontstaat niet automatisch, zij ontstaat niet door een toeval. Kunst ontstaat door een werking van den geest.

Kunst is een mededeling van een innerlijke ervaring door middel van vormen. Dit geldt voor een bouwwerk of een voorwerp van *ambachtkunst* evenzeer als voor een beeld of een schilderij. Kunst is expressie en uiteraard zelf-expressie. Een andere expressie is niet mogelijk.

Kunstgeschiedenis wil zij op bevredigende wijze worden beoefend, vraagt dan ook naast kennis tevens ontvankelijkheid voor kunst.

Het aanschouwen van kunstwerken is niet alleen een passief constateren, een aflezen van de elementen, waaruit zij bestaan. Kunst aanschouwen is ook een actieve werkzaamheid. Het is het herscheppen in den geest van het aanschouwde.

Een der grootsten onder de kunsthistorici, Max Friedländer, wiens nauwgezet stijl-critisch onderzoek ons vooral de Nederlandse

schilderkunst van de 15e en 16e eeuw heeft leren kennen heeft dit eens zo uitgedrukt: „Het scheppen en het aanschouwen van kunst zijn werkzaamheden, die met elkaar meer gemeen hebben, dan over het algemeen wordt aangenomen. De scheppende fantasie verhoudt zich tot de ontvangende, als het drijvende tot het gedreven tandrad" 9).

De vraag mag daarom worden gesteld of de kunstgeschiedenis wel een wetenschap is. Wetenschap berust op verifiëerbare feiten, op kennis, die men aan anderen over kan dragen. De kunsthistoricus bevindt zich bij zijn arbeid feitelijk in een grensgebied tussen wetenschap en kunst in.

Ontvankelijkheid is niet overdraagbaar. Men kan een ander niet leren van kunst te genieten. Wie dit wel zou willen doen door te trachten aan anderen eigen schoonheidsbeleving te suggereren loopt het gevaar de oordeelvelling bij de anderen te belemmeren en zo hun vermogen tot het maken van contact met de kunstwerken te beknotten.

Ontvankelijkheid voor kunst kan men wel ontwikkelen door het zien van kunstwerken of, beter gezegd, door den omgang er mee. Omgang met kunstwerken vraagt behalve ontvankelijkheid ook begrip en begrip wordt gewonnen uit kennis. Men zou begrip kunnen noemen geordende kennis en hier vindt de docent in de kunstgeschiedenis zijn taak.

Omgang met kunstwerken vraagt begrip voor den inhoud en begrip voor den vorm. Weliswaar maakt de inhoud van een kunstwerk, van een beeld of schilderij, niet de artistieke waarde daarvan uit — dit doet de vorm — maar om een voorbeeld te noemen, wie in het tympaan van een Gothische kathedraal slechts een menigte figuren kan zien, maar niet beseft, dat hier als waar-schuwing aan de gelovigen, het Laatste Oordeel is voorgesteld, zal ook den gekozen vorm niet begrijpen, gebonden als deze is aan bepaalde tradities. Of, een stap verder gaande, wie zich geen reenschap geeft van de grootse samenhang, die er heerst in de gehele plastische versiering van de kerk, wie niet bedenkt, welke kosmische visie hierin tot uitdrukking wordt gebracht, een visie, die weer ieder onderdeel doordringt, gaat tenslotte aan het wezen van deze kunst voorbij.

Het Gentse altaar van de gebroeders Van Eyck krijgt voor den aanschouwer eerst zijn volle waarde, wanneer men zich verdiept in de daarin vervatte symboliek.

Om een laatste voorbeeld te noemen: het Sixtijs gewelf te Rome, beschilderd door Michel Angelo. Aan de hier uitgebeelde reeks van voorstellingen ligt evenzeer een diepe gedachtengang ten grondslag. Men heeft het genoemd een monument voor de mensheid, gezien in een hoger licht. Charles de Tolnay ziet er het denkbeeld in uitgedrukt, dat de menselijke ziel van Goddelijke

oorsprong is en in staat tot God weder te keren, een samenvatting van Christelijke en Platonische gedachten. De interpretaties van dit kunstwerk zijn, in onzen tijd, verschillend, maar toch geldt ook hier, dat een zich verdiepen in den inhoud van het werk het belevan van de schoonheid ervan in sterke mate verhoogt.

Ook de beeldende kunst van de 16e eeuw was, evenals de geschreven taal, een middel om denkbeelden tot uitdrukking te brengen en wel een zelfstandig middel, dat een eigen taak had te vervullen.

Wie beeldende kunst beschouwt, dient te beginnen met zich rekenschap te geven van den inhoud der kunstwerken. Daarna vraagt de gekozen vorm om begrip.

Kunst is de uiting van een innerlijke ervaring door middel van vormen. Kunst is een taal. Het is van belang de vormtaal van een kunstenaar te leren verstaan. Zij wordt voor een goed deel bepaald door zijn gevoel en temperament. Ieder kunstenaar heeft zijn eigen individuele vormgeving. Maar ieder kunstenaar is tevens kind van zijn tijd en als zodanig vertolkt hij in zijn vormen, zij het onbewust, wat er leeft in den tijd, waartoe hij behoort.

De kunst verandert, omdat de geestelijke structuur van de mensheid verandert. Wie kunst beschouwt uit verschillende tijdperken zal telkens een ander standpunt in dienen te nemen. Wie dit niet doet vervalt in eenzijdigheid.

Wanneer Goethe in 1787 zijn vermaarde reis naar Italië maakt, een reis, waarop Homerus en Sophocles zijn reislectuur is, dan loopt hij met afgewend hoofd langs de S. Francesco in Assisi, omdat hij het „Gothische monster” niet wil zien en hij spoedt zich naar het tempeltje van Minerva, om het te bewonderen. Ofschoon hij in zijn jonge jaren een hymne op de kathedraal van Straatsburg had geschreven, is hij nu zo in den ban der klassieken, dat voor hem alleen de Oudheid en de Hoog-Renaissance de ware schoonheid hebben gebracht.

De romantici beginnen in de Middeleeuwse kunst een eigen nationale uiting te zien. Wanneer in 1835 in Engeland een prijsvraag wordt uitgeschreven voor het nieuwe gebouw van de Houses of Parliament, dan moet het ontwerp in Gothischen stijl zijn of in den stijl van Koningin Elisabeth en omstreeks het midden van de 19e eeuw schrijft Viollet-le-Duc, dat de bewonderaars van de Griekse- en Romeinse vormen er in zijn geslaagd Europa gedurende twee of drie eeuwen te misleiden 11). Beide zienswijzen, die van Goethe en van Viollet-le-Duc getuigen van een zekere vooropgezetheid. Maar ook waar deze ontbreekt, heeft zich nog dikwijls een wat eenzijdig en daardoor verkeerd oordeel gevormd, door onvoldoende begrip.

De vroeg-Christelijke kunst heeft men eertijds alleen benaderd van het standpunt der klassieke archaeologie uit. Het gevolg was

dat men haar produkten als uitingen van verval beschouwde en in haar gesimplificeerde vormen de gevolgen van onvermogen zag. Toen men ook van andere zijde, van kunsthistorischen kant, er zich toe wendde en deze kunst meer beschouwde in verband met wat daarna is gekomen, herkende men er het streven in naar een bewuste, nieuwe vormgeving en de kiemen van een verdere ontwikkeling.

Langen tijd heeft men de Romaanse beeldhouwkunst, die met sterk geabstraheerde vormen werkt, als een primitief stadium beschouwd van de latere Gothiek, omdat men gewend was op het realistisch standpunt te staan van de 19e eeuw. Eerst in de 20e eeuw is men haar vormtaal gaan begrijpen als het geëigende en — meesterlijk gehanteerde — middel om een bovenzinnelijke wereld van Christelijke ideeën te vertolken.

Het Maniërisme van de 16e eeuw is als een ontaarding beschouwd, na de Hoog-Renaissance; het woord heeft een enigszins depreciërende klank gekregen. Deze opinie is veranderd toen men deze kunststroming leerde zien tegen den achtergrond van een tijd vol geestelijke en staatkundige spanningen, die naar nieuwe uitdrukkingsmiddelen zocht.

Wie zich in Vlaanderen heeft gekoesterd aan de intimiteit van Van Eyck en van Memling, zal daarna Rubens misschien gezwollen en uiterlijk vinden. Maar wie in diens werk de verwerkelijking leert zien op ongekend virtuoze wijze van een kunstvorm, waarnaar generaties vóór hem tevergeefs hebben gezocht, die kan ook den Barok-meester waarderen en de wijze waarop hij aan den geest van zijn tijd een passende gestalte heeft weten te geven.

Begrip voor kunst wordt verkregen door zich rekenschap te geven van de vormen, die een kunstenaar gebruikt, zich af te vragen, waarom hij juist deze gebruikt en wat hij ermee heeft willen zeggen.

Begrip voor kunst wordt ook verkregen door er indachtig aan te zijn, dat zij voortdurend een groeiproces doormaakt, voortdurend verandert.

Een nieuwe kunstvorm wordt ons dan ook vaak duidelijker door het worden van dien vorm na te gaan, een wordingsproces, dat dan weer samenhangt met een algemene verandering in het geestelijk klimaat.

Als voorbeeld denk ik hierbij aan de kunst van de 20e eeuw. Zij vormt het laatste hoofdstuk van de kunstgeschiedenis en geen hoofdstuk is zo rijk aan problemen als juist dit. De 20e eeuw heeft verschillende nieuwe vormgevingen gebracht en niemand kan ontkennen, dat er vaak een kloof is tussen de hedendaagse kunst en het publiek waarvoor zij bestemd is.

Men heeft wel eens gezegd, dat het uiteindelijke doel van de

kunstgeschiedenis is, het juiste begrip te verschaffen voor de kunst van den eigen tijd.

Voor wat het kunstgeschiedenis-onderwijs aan de Landbouwhogeschool betreft, zou ik mij daar enigermate bij aan kunnen sluiten. De tuin- en landschapsarchitect dient mijns inziens kennis te nemen van kunstwerken uit verschillende tijdperken en stijlfazen, maar als schieppend kunstenaar dient hij in het bijzonder aandacht te schenken aan de kunst, die in deze eeuw om hem heen is ontstaan. Ik zou daarom thans dan ook een ogenblik stil willen blijven staan bij de moderne kunst, of beter gezegd, bij het worden van die kunst.

Dat de toeschouwer tegenover de kunst van de 20e eeuw vaak moeilijk zijn standpunt vermag te bepalen is niet onbegrijpelijk, wanneer men bedenkt, dat sinds eeuwen een kunst voort was gebracht, die haar uitgangspunt vond in de zichtbare werkelijkheid. Geboren in de Renaissance, tegelijk met het eerste natuurwetenschappelijk onderzoek heeft zij zich voortgezet tot diep in de 19e eeuw. Het positivisme, dat een wereldbeschouwing op trachtte te bouwen op de basis der zintuigelijk waarneembare feiten bracht als zijn exponent voort een kunst, die er naar streefde de stoffelijke wereld zo nauwkeurig mogelijk uit te beelden. De nieuwe ontdekking der fotografie heeft deze tendens zeker versterkt. Daarnaast brengen weldra de Impressionisten een andere werkwijze. Zij beijveren zich, om de indrukken vast te leggen, die het oog daadwerkelijk opvangt; zij schilderen het licht en de kleuren in dat licht. Maar de geestelijke achtergrond van hun kunst is toch dezelfde als die der Realisten. Ook zij kennen geen andere werkelijkheid, dan die welke de zintuigen hen voor ogen hebben gevoerd.

Buiten beschouwing wil ik hier laten, de onderstroming van andere geaardheid, die te vervolgen zou zijn van William Blake, via de Prae-Rafaeliten, Gustave Moreau, Odilon Redon en Puvis de Chavannes naar de Symbolisten.

Het is, meen ik, altijd zo, in iederen tijd, dat een bepaalde geestesgesteldheid overheersend is, maar dat een andere daaraan tegengestelde voort blijft leven, half in het verborgene, als wachtend op het moment om zich kenbaar te maken.

Een reactie op het Impressionisme brengt Cézanne in zoverre, dat zijn doel niet meer is de natuur als het ware op een gegeven moment te betrappen en zo direkt mogelijk vast te leggen op het doek, maar naar aanleiding van het aanschouwde een compositie op te bouwen. Er schuift zich, om zo te zeggen, een fase meer tussen het waarnemen der natuur en het samenstellen van het schilderij. Dit laatste komt verder van het oorspronkelijke uitgangspunt af te staan; het krijgt ten opzichte daarvan groter zelfstandigheid. Cézanne veroorlooft zich vrijheden bij de uitbeel-

ding der dingen. Hij styleert en deformeert ter wille van een harmonische opbouw. Hiermede zet een proces in, dat naar een nieuwe kunst leidt.

Ondertussen zien wij een verwante verandering bij Gauguin en Van Gogh, met dit verschil, dat bij hen ook de inhoud van het schilderij een nieuwe betekenis krijgt.

Deze omslag naar een nieuwe tendens in de kunst wordt ons duidelijker, wanneer wij ons rekenschap geven van de geestelijke verandering, die bezig is zich te voltrekken.

De rede, die een tijdlang zo oppermachtig geheerst had blijkt onmachtig het leven te begrijpen. Het rationalisme van de 19e eeuw stort ineem en de materialistische levensopvatting laat onbevredigd.

Bergson betoogt in zijn „Essai sur les données immédiates de la conscience” van 1889, dat de intuïtie, het innerlijk schouwen, de ware bron van kennis is en Berthelot verklaart in 1895, dat men overal een offensief ziet van de mystiek tegen de wetenschap. Men neemt steeds meer een voor het wetenschappelijk denken ondoor-dringbaar mysterie aan.

De nieuwe geest weerspiegelt zich in de literatuur en in de kunst. Men wendt zich af van het naturalisme, van de romans van Zola, die alle aspecten van de samenleving tot zijn arbeidsveld had gekozen. In deze jaren komt de symboliek op van Maeterlinck en tracht Mallarmé door middel van rythme en klank een gedachte te suggereren. De bron van inspiratie ligt niet meer in de buitenwereld maar in de dichters en prozaschrijvers zelf en in de schilderkunst zien wij het zelfde. Gauguin noemt het Impressionisme een oppervlakkige kunst, die zuiver materialistisch is omdat er geen gedachte in zit. Hij wil met vormen aan de werkelijkheid ontleend eigen gevoelens tot uitdrukking brengen. Was voor de Impressionisten het weergeven van de werkelijkheid een doel op zich zelf geweest, voor Gauguin, evenals voor Van Gogh, wordt het een middel om eigen innerlijk leven kenbaar te maken.

Vanzelf brengt deze tendens een verandering in den vorm mee. Het is opmerkelijk, dat steeds wanneer het intuïtieve weten het logisch denken verdringt, de kunst een symbolisch karakter aanneemt en het uiten van ideeën brengt mee, dat men zich bedient van klare, suggestieve vormen, dat wil zeggen, dat men gaat styleren en schematiseren.

Het schilderij wordt ten opzichte van de zichtbare wereld autonoom. De vormen gehoorzamen aan eigen wetmatigheden, kleuren wijken af van de kleuren in de natuur, zij worden vrijelijk door den kunstenaar gekozen.

De schilder Maurice Denis heeft deze gedachte kort samengevat, wanneer hij zegt: „de kunstenaar moet er aan denken, dat een schilderij voor alles een vlak is, waarop kleuren zijn aange-

bracht in een bepaalde ordening. Een schilderij kan een landschap voorstellen, een vrouwefiguur of een stillevens, maar de voorstelling maakt niet de kunstwaarde uit. Dit doet de schikking van de kleuren op het vlak, hun onderlinge verhouding en groepering."

Hier ligt het uitgangspunt voor de gehele 20e eeuwse kunst. Van nu af aan zien wij deze zich in verschillende richtingen ontwikkelen. De stromingen volgen elkaar op of lopen naast elkaar.

De Nabis trekken uit de woorden van Denis nog niet de volle consequentie, de Fauves doen dit meer. Zij streven er naar op het doek vlakken aan te brengen in ongebroken kleuren. Had Van Gogh de kleuren in de natuur verhevigd om op deze wijze gevoelens uit te drukken, de Fauves kiezen willekeurige kleuren, al naar hun scheppingsbehoefte hen ingeeft. Zij wijken geheel af van de werkelijkheid.

Bij de Expressionisten wordt het schilderij als een spiegel, waarin het zieleleven reflecteert van den maker, de natuur is niet meer een gegeven werkelijkheid, maar een probleem, waarop zij het antwoord zoeken. De Cubisten trachten met behulp van hun intellect een nieuwe wereld op te bouwen. De oude ruimte-weergave door middel van de perspectief is immers een drogbeeld. Door aanschouwing alleen kan men de dingen niet leren kennen. Door een werking van den geest moet men er zich rekenschap van geven hoe ze zijn. Daarom worden verschillende aanzichten van een voorwerp of een mens tegelijk op het doek gebracht. Ze worden geprojecteerd op vlakken die schijnbaar achter elkaar liggen en ten dele over elkaar heen schuiven.

Ook dit proces is misschien alleen goed te begrijpen, wanneer men zich rekenschap geeft van de ingrijpende veranderingen, die de natuurwetenschap ter zelfder tijd ondergaat. Het werken met een vier-dimensionale wereld, die aanneembaar is, maar niet voorstelbaar, heeft bij Picasso en zijn kring waarschijnlijk den stoot gegeven tot dezen kunstvorm. Ook de kunstenaars willen ontdekkingen doen.

Dan werpen de Surrealisten, onder den invloed der psychologie, weldra op het doek, wat uit hun onderbewuste opwelt, waar het juist aan de controle van het verstand ontsnapt.

Abstracte of niet-figuratieve kunst is de logische consequentie van een voorafgaande ontwikkeling. Hadden de Fauves de kleuren uit de natuur losgelaten, om zich in kleuren te uiten naar eigen keuze, Kandinsky voelt ook de natuurvormen als een belemmering voor het weergeven van eigen gevoelens. Zijn streven is zelfs de herinnering aan de aanschouwde werkelijkheid uit te bannen.

Uiteraard heb ik hier slechts zeer summier het opkomen van de nieuwe kunstvormen kunnen weergeven. Wie stap voor stap en bij wijze van spreken van kunstwerk tot kunstwerk haar

ontwikkeling nagaat wint daaruit voor deze kunst beter begrip.

De vergelijking van de kunstontwikkeling met gebeurtenissen op andere terreinen der menselijke activiteit houdt niet in, dat er altijd een causaal verband moet worden aangenomen tussen de uitingen op geestelijk en wetenschappelijk gebied enerzijds, en de uitingen op artistiek gebied anderzijds. Wel mogen wij denken aan een gemeenschappelijke voedingsbodem, een diepere ondergrond, waaruit tenslotte alle menselijke creativiteit krachten opneemt.

Kunstgeschiedenis is een middel om tot beter begrip te komen van kunstwerken. Begrip voor kunstwerken houdt echter tevens in kunstcritiek. Het oordeel over kunstwerken van onzen eigen tijd wordt gescherpt, wordt zuiverder, door ze te zien in historisch verband. Kunstcritiek zou als basis dan ook dienen te hebben kunstgeschiedenis.

Kunstcritiek, die alleen het kunstwerk tot uitgangspunt neemt voor een literaire ontboezeming of wel het omspint met een net van geleerde woorden, brengt het ons niet nader en opent evenmin den weg tot een oordeelvorming. En een poging om tot oordeelvorming te komen, hoe moeilijk ook voor kunst uit den eigen tijd, is thans meer nodig dan ooit.

De ontwikkelingsgang van de kunst kunnen wij begrijpen uit de voorhanden feiten en de geestelijke achtergronden, maar dit houdt nog niet in, dat wij ieder verschijnsel op kunstgebied nu ook moeten waarderen.

De bekende kunstcriticus Claude Roger Marx heeft eens ter toetsing van eigentijdse kunstwerken aanbevolen ze te plaatsen — in werkelijkheid of in de verbeelding — naast oudere werken, waarover zich reeds een min of meer definitief oordeel heeft gevormd, om te zien of de eerste het uithouden naast de laatstgenoemde 12). Een dergelijke vergelijkende beschouwing brengt kwaliteiten en zwakheden aan het licht.

Ik heb daareven de vraag opgeworpen, wat het is, dat een door mensen gemaakt ding tot een kunstwerk maakt of met andere woorden, wat kunst is.

De kunstgeschiedenis moet het antwoord daarop schuldig blijven. Wat kunst is weten we niet.

Hoe kunst ontstaat is een vraag, als Hoogewerff in zijn boek „Verbeelding en Voorstelling” heeft gezegd, naar een deel van het levensgeheim zelf.

Kunstgeschiedenis kan echter wel het contact tot stand brengen met kunst.

Door begrip bij te brengen voor een kunstwerk ruimt zij vaak

de belemmeringen uit den weg, die er kunnen zijn om tot ontvankelijkheid te komen. Begrip voor een kunstwerk, voor de structuur ervan, voor de bedoelingen van den maker, voor de middelen, die hem — in zijn tijd— ten dienste hebben gestaan, baant den weg tot ontvankelijkheid.

Begrip en ontvankelijkheid samen, in onderlinge wisselwerking, verschaffen het contact, dat het aanschouwen van kunst maakt tot een onbeperkt genieten.

Bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar, moge ik allereerst mijn dank betuigen aan Hare Majesteit de Koningin, die mij daartoe heeft benoemd.

Mijne Heren Bestuurders van de Landbouwhogeschool.

Het onderwijs aan deze hogeschool is uiteraard overwegend gericht op de beoefening der exacte wetenschappen. Des te groter is mijn erkentelijkheid, dat U ook aan de kunstgeschiedenis, die men tot de geesteswetenschappen rekent, een hoogleraarschap hebt willen verbinden. Het zij mij vergund U mijn dank te betuigen dat U mij tot dit ambt hebt willen voordragen.

Mijn benoeming meen ik ook te mogen zien als een blijk van vertrouwen en ik wil U daarom de verzekering geven, dat ik alles in het werk zal stellen om mij dit vertrouwen waardig te maken.

Een afzonderlijk woord van dank moge ik richten tot U Zeergeleerde Boonstra, voor de wijze waarop U mij gedurende de twaalf jaar van mijn docentschap bij herhaling met raad en daad hebt gesteund. Wanneer ik bij U aanklopte om over de belangen van mijn vak of van mij zelf te spreken was U altijd op de meest welwillende wijze bereid mij te woord te staan.

Dames en Heren Hoogleraren.

In de jaren van mijn docentschap, zowel als bij mijn nieuwe benoeming, zijn velen van U mij vriendelijk tegemoet gekomen. Ik heb gastvrijheid en vriendschap mogen ontvangen en het is mij dan ook een behoefte U daarvoor thans dank te brengen. Het is mij een grote eer in Uw rangen te zijn opgenomen en ik breng U tevens dank, dat U aan mijn benoeming Uw steun hebt willen geven.

Daar mijn werkzaamheden voor een deel elders liggen heb ik, vooral in de laatste jaren, niet zoveel contact met U kunnen hebben als ik zelf toch zo gaarne gewenst had. Ik hoop in de toekomst alles te doen, wat in mijn vermogen is om daarin verbetering te brengen.

Het spijt mij in bijzondere mate, thans in Uw midden Professor Sprenger niet meer aan te treffen, die van mijn eerste intrede hier,

tot in zijn laatste levensjaren een zo levendige belangstelling aan den dag heeft gelegd voor mijn vak en die mij vaak met raad heeft terzijde gestaan.

Hooggeleerde Bijhouwer.

Gedurende de twaalf jaar, dat ik in en voor de door U gestichte en geleide afdeling Tuin- en Landschapsarchitectuur heb gewerkt, heb ik ervaren, hoe U aan deze kleine gemeenschap van docenten en studenten een eigen karakter hebt weten te geven. Het is Uw persoonlijkheid, Uw artistieke begaafdheid en Uw veelzijdige belangstelling, die daarop een stempel hebben gedrukt en er een eigen sfeer aan hebben gegeven. In die door U geschapen sfeer gevoel ik mij uitstekend thuis.

Het zal mij dan ook een bijzonder genoeg en een voorrecht zijn, in een nieuwe en wat ruimere behuizing, samen met U te werken aan de verdere uitbouw en de stabilisering van de studierichting Tuin- en Landschapsarchitectuur, waarin het aesthetisch element van zelf een zo ruime plaats inneemt.

Hooggeleerde Van der Pluym.

In de jaren, dat U privaot-docent was voor de bouwkunst aan de Amsterdamse Universiteit, ben ik aldaar Uw leerling geweest en de herinnering aan Uw boeiende colleges, is bij mij altijd levend gebleven. Maar niet op die colleges alleen hebt U mij veel gegeven. In de talrijke gesprekken, die ik in den loop van vele jaren met U mocht hebben, in Uw studeerkamer, heb ik veel van U geleerd. Door Uw artistieke geest en Uw veelzijdig gerichte belangstelling, wist U ieder onderwerp levend en boeiend te maken. In U vond ik iemand met een grote hoeveelheid kennis, die toch juist het tegendeel van een droog geleerde is. Van U heb ik geleerd, wat een docent in de kunstgeschiedenis feitelijk moet zijn.

Ik moge U thans dank zeggen, voor wat U mij in al die jaren gegeven hebt en niet het minst voor Uw vriendschap, die voor mij steeds van zo grote waarde is geweest.

Op dezen dag gaat mijn dank in bijzondere mate uit naar haar, wier inspirerende kracht mij zo vaak tot steun is geweest en zonder wie ik, in het leven en in het werk, niet zou hebben bereikt, wat mij thans is gegeven om te doen.

Dames en Heren Studenten.

Mijn woorden hebben misschien enigszins den indruk kunnen wekken, dat ik mijn onderwijs alleen bestemd acht voor de studenten in de afdeling Tuin- en Landschapsarchitectuur en dat ik dit onderwijs ook daarop uitsluitend gericht houd. Niets is minder waar. Voor degenen, die tot deze afdeling behoren is de kunst-

geschiedenis gebonden aan hun studieprogramma. Dit neemt echter niet weg, dat dit vak ook voor anderen van belang zal kunnen zijn en dat ik het evenzeer als mijn taak beschouw het ook voor hen dienstbaar te maken.

De takken van wetenschap, die U bestudeert verschaffen U kennis, die van waarde is voor Uw leven en voor Uw werk. Maar ook de kunst kan in het leven een verrijking betekenen. Zij openbaart ons een wereld van scheppende krachten. De aanschouwing ervan draagt bij tot onze geestelijke groei.

Ieder, die zich tot de kunst aangetrokken gevoelt, die zich bezig zou willen houden met de kunstgeschiedenis of met een bepaald onderdeel daarvan, zal bij mij ten allen tijde welkom zijn. Voor mij zal het steeds een voldoening zijn U binnen te leiden in dat domein, waarin ik zelf een levenstaak heb mogen vinden.

Ik dank U voor Uw aandacht.

AANTEKENINGEN

1. Zie ERNEST DE GANAY. *Les Jardins de France*. 1949, blz. 133.
2. Zie JULIUS SCHLOSSER. *Die Kunstliteratur*. 1924, blz. 435.
3. J. J. WINCKELMANN. *Geschichte der Kunst des Altertums*. 1764.
4. ALOIS RIBGL. *Spät-Römische Kunstindustrie*. 1e druk 1901.
5. H. WÖLFFLIN. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 1915.
6. M. DVOŘÁK. *Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei*. 1918. Later opgenomen in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. 1924.
7. Dr. A. PTT. *Denken en Beelden*. 1922.
8. Zie hierover uitvoeriger Dr. G. J. HOOGWERFF. *Verbeelding en Voorstelling. De ontwikkeling van het kunstbesef*. 1939, blz. 19 e.v.
9. MAX J. FRIEDLÄNDER. *Kunst en Kennerschap* 1948, blz. 120.
10. CHARLES DE TOLNAY. *Michel Angelo dl. II, The Sistine Chapel*. 1945.
11. G. VIOLETT-LE-DUC. *Entretiens sur l'architecture*, 2 dln. 1863-1872.
12. CLAUDE ROGER MARX. *Avant la Destruction d'un Monde*. 1947, blz. 188 e.v.