

# KUNSTGESCHIEDENIS EN KUNSTBESCHOUWING

OPENBARE LES

GEHOUDEN BIJ DE OPENING VAN ZIJN  
COLLEGES IN DE KUNSTGESCHIEDENIS  
AAN DE LANDBOUWHOGESCHOOL OP  
10 DECEMBER 1947

DOOR

JHR DR J. S. WITSEN ELIAS



H. VEENMAN & ZONEN — WAGENINGEN

*Mijne Heren Curatoren van deze Hogeschool,  
Mijne Heren Professoren,  
Mevrouw en Mijne Heren Lectoren en Docenten,  
Dames en Heren Assistenten,  
Dames en Heren Studenten,  
en voorts Gij allen, die hier tegenwoordig zijt,*

*Zeer geachte Toehoorders en Toehoorders,*

De Kunstgeschiedenis is aan deze Hogeschool een nieuw leervak. Bij het aanvaarden van de taak dit vak te doceren, drongen zich dan ook vanzelfsprekend aan mij verschillende vragen op. Hoe zal ik het brengen, welk doel moet ik er mij bij voor ogen stellen, welk nut zal het hebben voor de studenten.

Kunstgeschiedenis, de naam geeft het reeds aan, is feitelijk tweeledig. Zij houdt zich enerzijds bezig met de geschiedenis van een bepaalde uiting van het geestelijke en culturele leven van de mensheid. Maar zij is niet geschiedenis alleen. De geschiedenis, immers, verdiept zich in gebeurtenissen, die in het verleden plaats vonden en waaraan de mensheid als het ware alleen de herinnering heeft bewaard. De kunstgeschiedenis echter heeft tot studie-object kunstwerken, die nog dagelijks om ons heen zijn en deel uitmaken van ons leven. Zij zijn niet als de voorbije gebeurtenissen der politieke of staatkundige geschiedenis, abstracties, maar levende werkelijkheid. Tot hen den weg te banen, de aanschouwing ervan te vergemakkelijken en, als het kan, vruchtdragend te doen zijn, behoort eveneens tot haar taak.

Als historische wetenschap mag voor haar gelden wat HUIZINGA van de historie in het algemeen heeft gezegd: „dat zij, evengoed als de filosofie en de natuurwetenschap een vorm van de waarheid is, aangaande het leven. Haar te beoefenen is een wijze van te zoeken naar den zin van ons bestaan. Wij wenden ons tot het verleden uit een waarheidsaspiratie en uit een levensbehoefte”<sup>1)</sup>.

En wat de tweede opgave betreft, te brengen tot begrijpende aanschouwing van de kunstwerken? Men zou zich kunnen afvragen en men doet dit misschien ook wel: Is het dan niet voldoende om te zien en te genieten, zonder zich in de feitelijkheden te verdiepen, die tot het ontstaan van de kunstwerken aanleiding hebben gegeven? Wat baat het ons, wanneer wij, al of niet bewonderend, voor een bouwwerk, een beeld of een schilderij staan, te weten door wien het is gemaakt en wanneer dit is geschied. Ervaren wij de schoonheid van Rembrandt's Nachtwacht in sterker mate, wanneer wij weten wat de aanleiding was tot deze opdracht, wie de meester had voor te stellen, onder welke omstandigheden hij werkte en wat de verdere lotgevallen

van het schilderij waren? Brengt de kunstgeschiedenis ons nader tot het wezen van het kunstwerk?

*Wat kunst is weten wij niet en de kunstgeschiedenis zal het ons niet leren. Maar zij kan ons wel iets leren over kunst en over de kunstwerken, waardoor deze laatste ons nader komen en in een juister licht worden geplaatst. Problemen, die op den inhoud en op den vorm betrekking hebben, de betekenis, die het werk gehad heeft voor den maker ervan en voor degenen, voor wie het gemaakt werd, de functie, die het innam in de samenleving, waarbinnen het ontstond, al deze dingen zijn van belang voor een nauwer contact met dat wat wij aanschouwen.*

Waarom schilderde of tekende de holbewoner, die meer dan 15.000 jaar voor onze jaartelling leefde en voor wien alleen de allersimpelste levensbehoeften van belang waren, een bison of hert, zo natuurgetrouw en levendig op den rotswand en welke betekenis had dit werk voor hem? Hij deed het als jager, wien het met aandacht achtervolgde wild onuitwisbaar voor den geest stond. Door het beeld ervan vast te leggen op den wand meende hij macht over het dier zelf te kunnen krijgen. Zijn kunst, voortgekomen uit een primitief bezitsinstinct, hield dus een magisch element in. Dit bewijzen ten overvloede de opzettelijk door lansstoten, pijlen of werptuigen aangebrachte beschadigingen. <sup>2)</sup>

Wat bewoog den Egyptenaar er toe in reliëfs en schilderijen het dagelijks leven weer te geven van een vorst of een aanzienlijke? Het geloof in de heilzame uitwerking, die deze voorstellingen zouden hebben voor den gestorvene, wiens levensdaden hier waren afgebeeld. De dood en het leven na den dood vormen voor een groot deel den achtergrond, waartegen het kunstzinnig scheppen in het oude Egypte moet worden gezien. <sup>3)</sup>

Hoe kwamen de Grieken er toe hun vaatwerk te beschilderen met voorstellingen ontleend aan de mythologie of aan het dagelijks leven? Uit een schoonheidsbehoefte, waarvan de inscripties op verschillende vazen gevonden, getuigenis afleggen, en die hen vreugde deed vinden in deze smaakvolle versieringen. <sup>4)</sup>

Voor de Romeinen was de kunst veeleer een middel tot het doen van mededelingen, het zij over bedreven krijgsdaden, gevierde triomfen, gebeurtenissen van staatkundig of particulier belang, terwijl het vastleggen van de gelaatstrekken van overledenen of nog levende tijdgenoten uit een zelfde geestegesteldheid schijnt te zijn voortgekomen.

De reeksen fresco's, waarmede in de Middeleeuwen de muren der kerken werden voorzien, vormden een Bijbel of een boek met heiligenlegenden waarvan de ongeletterden de gewijde geschiedenissen konden aflezen en wanneer de kerkportalen hun plastische versiering krijgen, en in de ramen het „lichtdoorstroomde beeld" van het gebrandschilderd glas verschijnt, schrijft Abt SUGER van S. DENIS: „Men moet de zielen leiden door middel van de zichtbare dingen naar de onzicht-

bare". De Middeleeuwse kunst kan alleen worden begrepen door haar te beschouwen in verband met het Godsdienschtig leven. Wat de kunstenaars voortbrachten was een verzichtbaring van het kerkelijk gedachten-systeem, dat hemel en aarde en alles wat zich daarin bevindt, omvatte en dat de aardse dingen slechts zien kon als een afspiegeling van een hogere werkelijkheid. Nergens dan ook blijkt kennis van den inhoud der voorstellingen van zo onmisbare betekenis als juist bij deze kunst.

Hoe stond de mens van de Renaissance tegenover de kunst van zijn tijd? Het verband met den Godsdienschtig blijft voor een groot deel van de kunstproductie bestaan maar tevens krijgen de kunstwerken aesthetische waarden, geheel los van hun Godsdienschtige functie, die de kunstenaars hun welbewust verlenen.

In de grote werkplaatsen van de tweede helft van het quattrociento vinden kunst en wetenschap beide beoefening. Perspectiefleer, anatomie, wiskunde en werktuigkunde nemen er evenzeer een plaats in als schilder- en beeldhouwkunst en terecht heeft DVORAK opgemerkt, dat onze moderne kunst en onze moderne natuurwetenschap, daar een gemeenschappelijk uitgangspunt vinden. <sup>5)</sup>

Voor LEONARDO DA VINCI is de schilderkunst een wetenschap en zelfs een exacte wetenschap, die zich bezig houdt met de studie en de weergave der zichtbare dingen. Tevens echter wijst hij op de schepende gave van den kunstenaar, wanneer hij schrijft: „De kunstenaar wil een schoonheid zien, die hem bekoort, hij is meester om die te scheppen. Wanneer het hem behaagt vreselijke monsters op te roepen of kluchtige en lachwekkende tonelen of wel andere, die ontroerend zijn, hij is er de meester en de God van" en verder „Inderdaad, wat in het Universum als essentie, presentie en immaginatie aanwezig is, moet eerst in den geest van den schilder zijn en vervolgens in zijn handen; en deze zijn van een dergelijke uitnemendheid, dat zij een harmonische verhouding voortbrengen op het zelfde oogenblik, waarop een enkele blik het voorwerp omvat". <sup>6)</sup>

MICHELANGELO is misschien de eerste voor wien het maken van een kunstwerk ten volle een vrije geestelijke werkzaamheid is, waardoor hij eigen gevoelens en gedachten tot uitdrukking kan brengen. Zijn beelden vertolken zijn gemoedsleven bijna even direct als zijn verzen en zijn brieven en hijzelf achtte het van geen belang, dat de beelden van Lorenzo en Giuliano de Medici in de grafkapel van S. Lorenzo te Florence weinig of geen gelijkenis met de voor te stellen personen vertonen. Voor hem waren het denkbeelden en geestelijke ervaringen, die hij ten eigen behoeve vorm had gegeven. De een symboliseerde het beschouwende leven, de ander het daadkrachtige-, en de beelden van de Dag, de Nacht, de Morgenstond en de Avondschemering rustend op de tomben voor hun voeten zijn vervuld van zijn eigen droefheid, wanhoop, onvoldaanheid en innerlijken strijd.

In ons eigen land zien wij in de zeventiende eeuw een overweldigend grote kunstproductie, die uit geen ander motief voortkomt, dan het

verlangen een persoonlijke levensbehoefte te bevredigen. De afscheiding van de Zuidelijke Nederlanden en de overgang naar de Hervorming hebben de kerkelijke opdrachten doen wegvallen, terwijl de bestellingen voor openbare gebouwen betrekkelijk schaars zijn. Zo krijgen die verschillende genres als landschapschildering, stillevens en interieur, stadsgezicht en huiselijk tafereel een volkomen zelfstandig bestaan. Men heeft er wel een uiting van het zelfbewustzijn der zeventiende-eeuwse Hollanders in willen zien, die hun eigen omgeving en hun dagelijks leven belangrijk genoeg achtten om te worden vastgelegd op doek of paneel. Misschien weerspiegelt deze kunst ook iets van een nieuw religieus besef, een gevoel van verbondenheid met al het bestaande, waarvan de kunstenaars de vertolkers waren.

Geld of eer zochten deze kunstenaars niet. Op hen zijn veelal Rembrandts woorden van toepassing: „Als ik mijn geest uitspanninge wil geven, dan is het niet eer, die ik zoek maar vrijheid.”

In dezen tijd ontstaat het type van den bohémien-kunstenaar, die ter wille van zijn kunst zorgen en armoede riskeert. Daarnaast zien wij anderen, die behalve hun artistieke werkzaamheid een beroep uitoefenen of een bedrijf exploiteren, teneinde als kunstenaars een grotere onafhankelijkheid te genieten.

Wie dit niet deed kon het vergaan als den armen Hercules Seghers van wien SAMUEL VAN HOOGSTRATEN in zijn „Inleyding tot de Hooge School der Schilderkonst” verhaalt, dat niemand zijn werken kopen wilde, waardoor hij tot zo'n armoede en wanhoop geraakte, dat hij „allen raet ten eynde zijnde, zijn droefheid in de wijn wilde smoren en op eenen avont buyten zijn gewoonte beschonken zijnde, quam t'huis, maar viel van de trappen en storf, openende met zijn dood de oogen aen alle liefhebbers, die van die tijd af zijn werken in zoodanige waarde hebben gehouden, als ze verdienen en altijd verdienen zullen.”<sup>7)</sup>

Maar Seghers behoorde stellig tot de uitzonderingen. Over het algemeen werd het werk van onze zeventiende eeuwse schilders door de tijdgenoten wel gewaardeerd en ook gekocht, zij het dan, dat voor vele burgers de waarde van hun schilderijen misschien meer heeft gezeten in de verbluffende natuurgetrouwheid of in het weergegeven verhaaltje, dan in de waarlijk aesthetische qualiteiten. Wie echter, als ADRIAEN VAN DE VENNE het noemt „koopers-gunst” had, kon zich met zijn penseel een bestaan verwerven.<sup>8)</sup> De kunstenaar nam in dezen tijd dan ook een goed gefundeerde plaats in de samenleving in en de kunst zelve is niet uit het beeld, dat wij ons van het culturele en maatschappelijke leven in de zeventiende eeuw maken weg te denken.

Wat tenslotte is de kunst geworden in de negentiende eeuw?

Van de tijdperken, die er aan vooraf zijn gegaan, kan gezegd worden, dat zij stijlvol waren, stijlvol ook in het dagelijks leven. De woning, de gebruiksvoorwerpen en de kleding waren schoon, uit zich zelf. In de negentiende eeuw treedt een stijlverval op, dat tot stijl-

loosheid leidt. Men vraagt ten slotte van de dingen, waarmede men zich omringt of die men gebruikt geen schoonheid meer. Practische bruikbaarheid wordt tot enige en hoogste norm en daaraan voldoet ook het fabriekmatig vervaardigde massa-product.

Kunst wordt luxe. Wie een kunstvol voorwerp verlangt, moet zich daarvoor geldelijke offers getroosten, die alleen enkelen zich kunnen veroorloven. Dit geldt ook voor al wat men aan de wanden van de kamers hangt. Het lelijke en smakeloze veroverd de binnenhuizen en vestigt er zich.

Hierbij speelt, behalve de geest van den tijd, nog een bijzondere factor een rol. Door de Franse revolutie waren ook de laatste overblijfselen der gilden verdwenen. Wie thans penseel of tekenstift ter hand neemt, kan voor kunstenaar fungeren en zijn producten aan de markt brengen, ook al verstaat hij het vak van den schilder in genen dele. Ook dit werkt smaakbedervend. \*)

Het is echter een complex van factoren, dat er toe heeft medegewerkt, den kunstenaar van de massa te vervreemden en hem tot een figuur te maken, die in zekeren zin buiten het maatschappelijk verband komt te staan. Het is geen toeval, dat in dezen tijd de leuze opkomt van het „l'art pour l'art", waarmede aan de vrijheid van den schependen kunstenaar uitdrukking wordt gegeven, maar ook aan een zeker tekort.

Bij de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw zijn er tekenen van een kentering: enerzijds een doorbreken van een nieuw idealisme in velerlei vorm, anderzijds een opbloei der monumentale kunsten, waarbij het streven ontstaat den mensen met de kunstwerken bepaalde ideeën of ethische waarden voor te houden. Hier liggen nieuwe mogelijkheden en opent zich een perspectief voor de toekomst.

In het twintigste eeuwse expressionisme is niet meer de waargenomen werkelijkheid uitgangspunt van het kunstzinnig scheppen, maar de innerlijke beleving van de scheppende persoonlijkheid. Meer dan van enig ander kunstwerk zou men van het expressionistisch beeld of schilderij kunnen getuigen, dat het is „de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie". Een werkstuk krachtens deze opvatting ontstaan kan, vanzelfsprekend, een hoge artistieke waarde bezitten. Het zal dan velen geluk en bevrediging kunnen schenken. Het kan echter ook een product zijn, waarin de vervaardiger de verdrongen complexen van zijn labielen geest heeft afgereageerd. Een dergelijk werk kan merkwaardig zijn en de nieuwsgierigheid opwekken. Het is echter de vraag of in dit laatste geval de kunst haar sociale functie niet heeft verloren.

Er is geen kunstwerk denkbaar zonder vorm. Zij is de taal waardoor de kunstenaar zich aan anderen verstaanbaar maakt. In haar leeft zijn innerlijke ontroering en spanning.

Maar ook ieder tijdperk heeft zijn eigen taal en zonder enige kennis hiervan is de toenmaals voortgebrachte kunst niet te begrijpen.

Het is noodzakelijk, dat wij er ons rekenschap van geven, dat voor den Egyptenaar niet de met het oog waargenomen werkelijkheid uitgangspunt van zijn beeldend scheppen was, maar het *denkbeeld*, dat hij zich in den geest van de werkelijkheid had gevormd. Vandaar de afwezigheid van perspectivisch weergegeven verkortingen en het naast elkaar voorkomen van onderdelen, die voor ons begrip niets met elkaar uitstaande hebben. <sup>10)</sup>

Lang heeft het geduurd eer men een zekere belangstelling voor de Romaanse beeldhouw- en schilderkunst heeft gekregen, nog langer eer men deze kunst naar waarde is gaan schatten, doordat men de vormen taal, waarvan de kunstenaars in de elfde en twaalfde eeuw zich beedienden, niet verstond. Men stelde zich tegenover haar op het realistische standpunt, dat sinds de Renaissance had gegolden, en dat VASARI in zijn „Vite” bij de waardering der verschillende kunstenaars reeds tot uitdrukking had gebracht. Men beschouwde de sterke afwijking van de natuurlijke vormen in de Romaanse kunst als een gevolg van een zekere onbeholpenheid bij de kunstenaars en zag in hun werk een primitief stadium van een latere periode, waarin men tot een meer realistische vormgeving in staat zou zijn.

Misschien heeft het expressionisme van de twintigste eeuw het inzicht gebracht, dat ook een andere dan de realistische zienswijze mogelijk is, misschien heeft een sterker belangstelling voor de geestelijke achtergrond van alle kunstzinnig scheppen hier verhelderend gewerkt. Zeker is het, dat men in onze eeuw is gaan begrijpen, dat door de Romaanse kunstenaars een wereld is geschapen, die aan eigen wetten gehoorzaamt en waarin niet, als in de Oudheid of de Renaissance, de mens de maatstaf is van alle dingen. Het besef werd levendig, dat daardoor de maatverhoudingen van de menselijke figuur niet meer werden bepaald door de verhoudingen in de werkelijkheid, maar door de ruimte, waarin de figuur moest worden ondergebracht. Men begreep, dat het hier niet ging om een weergave van aardse mensen en dingen, maar om een tot uitdrukking brengen van begrippen, van abstracties en dat dit als vanzelf een styleren en schematiseren meebracht. <sup>11)</sup>

Door dit alles werden tevens de ogen geopend voor de hoge decoratieve waarde van deze kunstscheppingen, die samen met het bouwwerk, waaraan of waarin zij zijn aangebracht, een onverbrekelijke eenheid vormen.

Niet langer werden de gelijkvormige strakke, zuigelijke beelden aan de koninklijke portalen te Chartres beschouwd als een primitief stadium van de latere Gothische portaalbeelden te Amiens of te Reims, maar veeleer als het eindresultaat van een gestadige ontwikkeling, een tot volledige rijpheid komen van een kunst, die sinds lang een eigen doelstelling had nagestreefd.

Het is begrijpelijk, dat de Gothiek, eerder dan het Romaans de aandacht van de kunsthistorici en de kunstliefhebbers heeft getrokken.

In haar immers zag men een realistisch element, dat haar meer deed gelijken op wat in de negentiende eeuw zelf werd voortgebracht. Maar hoe verkeerd is ook zij dikwijls niet geïnterpreteerd, hoe vaak is ook voor haar niet een volkomen verkeerde maatstaf aangelegd, een maatstaf, die voor de kunstwerken uit den eigen tijd passend geacht mag worden, maar niet voor deze in den grond geheel anders gearde scheppingen.

Het is vooral aan MAX DVOŘAK te danken, dat wij ook hier juister zijn gaan zien. In zijn meeslepende studie over naturalisme en idealisme in de Gothische beeldhouw- en schilderkunst heeft hij de geestelijke achtergrond van de Gothische kunst op zodanige wijze blootgelegd, dat SWOBODA met recht kon getuigen: „dat zij, die DVOŘAKS opstellen met begrip hebben gelezen, de kunstwerken naderhand als met nieuwe ogen en wel op een meer verinnerlijkte en indringende wijze zijn gaan zien.”<sup>12)</sup>

Toch, wanneer wij spreken over de vormproblemen in de kunst van een vroeger tijdperk, moeten wij ons hoeden voor een overschatting van de bereikte resultaten. Zien wij deze problemen werkelijk zo, als de mensen van dien tijd ze zagen? Of zijn het niet veeleer *onze* problemen, die wij in het verleden projecteren?<sup>13)</sup>

Deze veronderstelling zouden wij met een enkel voorbeeld aan de bouwkunst ontleend willen toelichten.

De nieuwe Abdijkerk, die Abt SUGER van S. Denis van 1137 af laat oprichten en waarvan ons thans nog den Westelijken gevel, zij het vernieuwd en gerestaureerd, en de kooromgang met aangrenzende kapellen is overgebleven — het overige van de kerk werd in de dertiende eeuw vernieuwd — doet zich aan ons voor als een voor dien tijd geheel nieuwe architectonische schepping. In den gevel wordt het schema van de latere driedelige kathedraalfassades met hun portalen geflankeerd door portaal-beelden en het roosvenster er boven, vastgelegd, terwijl de kooromgang met haar straalkapellen een tot dan ongekende ruimtelijke werking te zien geeft. Door de daad van een ontegenzeggelijk geniaal bouwmeester is hier een nieuwe bouwstijl tot stand gekomen, de Gothische, die feitelijk eerst later de Romaanse zal vervangen.

Nu heeft Abt SUGER zeer uitvoerig over de bouw en de vernieuwing van zijn nieuwe kerk geschreven.<sup>14)</sup> Hij verhaalt over de onverwachte ontdekking van nieuwe steengroeven, de wonderbaarlijke vondst van bijzonder zware boomstammen voor den dakstoel, hij beschrijft uitvoerig de versiering van de kerk, de daarvoor gebruikte materialen, de aangebrachte voorstellingen en het symbolisch karakter daarvan zowel als van de architectuur zelf. Maar dat hier een nieuwe bouwstijl ontstaat, dat ook nieuwe aesthetische waarden worden geschapen, daarover rept hij met geen woord. Hij schijnt het zich niet bewust te zijn.

Een zelfde indruk, als uit SUGER's verhandeling krijgt men ook uit andere Middeleeuwse historische, liturgische of wijsgerige geschriften.



Een artistieke scheppingsdaad had op zichzelf voor den Middeleeuwer nog geen waarde. <sup>15)</sup>

Anders is dit echter bij Giotto, die er in zijn fresco's te Padua en te Florence, in het begin van de veertiende eeuw, welbewust naar streeft aesthetische waarden te scheppen, geheel los van de religieuze functie, die zijn voorstellingen hebben. De middelen, die hij daarvoor aanwendt zijn een weloverwogen wijze van componeren, evenwichtige groepering der voorgestelde personen in de door hem weergegeven ruimte en tenslotte een tot uitdrukking brengen van een psychisch gebeuren door houdingen en gebaren. Willen wij zijn werk ten volle genieten, dan is het nodig ons rekenschap te geven van de toegepaste middelen en van het doel, dat de meester er mee heeft beoogd. Giotto spreekt hier zijn eigen taal en wel met een volkomenheid, die hem tot een der allergrootste meesters van alle tijden maakt.

Hoe onjuist zou het zijn hem er een verwijt van te maken, dat hij geen perspectivische verkortingen geeft, de anatomie van het menselijk lichaam niet schijnt te kennen en dat de door hem geschapen ruimte ons als een luchtledig aandoet, zonder atmosferische werking. Giotto wilde het niet anders. Juist zo als hij het deed, ontstond dat beeld van een hogere idiële wereld, die hij de mensen voor ogen wilde voeren.

Hij geeft de diepte in zijn werk weer, door zijn figuren op verschillende plans achter elkaar te plaatsen, vergelijkbaar met de coulissen van een toneel. De perspectief had hij niet nodig. Ja, men heeft het eens ongeveer zo uitgedrukt: „Wanneer Giotto de perspectiefleer nodig gehad zou hebben, dan zou hij haar wel uitgevonden hebben, maar hij behoefde haar niet.”

De wijze van uitbeelden, die in de vijftiende eeuw een aanvang neemt en zich tot op den huidige dag heeft gehandhaafd, is ons uit den aard der zaak vertrouwd, dan die in de Middeleeuwen. Men gaat bij het kunstzinnig scheppen sinds de gebroeders van Eyck en sinds Masaccio immers uit van de waargenomen werkelijkheid. Maar ieder nu volgend tijdperk ziet die werkelijkheid met andere ogen en leidt op andere wijze en met andere middelen daaruit weer de vormen af, waarmede de nieuwe werkelijkheid wordt geconstrueerd, die het kunstwerk is.

Terwijl men in de vijftiende eeuw de verschillende onderdelen van de voorstelling onverbonden naast elkaar zet, de dingen als het ware breeduit vertelt, zonder meer, onderscheidt men in de zestiende eeuw hoofdzaken en bijzaken en vat men het geheel samen, door aan de compositie een zeker schema ten grondslag te leggen.

Was in de vijftiende eeuw de enkele figuur zo natuurgetrouw mogelijk weergegeven, zo krijgt zij in de zestiende eeuw een zekere zwierigheid en grootse allure, die haar boven het alledaagse uitheft. Men streeft er, toegerust met de nieuw verworven kennis aangaande anatomie en lichaamsstructuur, perspectief en ruimtevorming, naar opnieuw een geïdealiseerde wereld te scheppen, waarin echter niet het

religieuze, maar het aesthetische hoogste norm is. De aldus ontstane vormen worden overgenomen, doorgegeven, herhaald en ten slotte overdreven en verwrongen tot een maniërisme, waarin zij hun oorspronkelijke betekenis verliezen. Maar ook hier dienen wij ons reken-schap te geven van de bedoelingen der kunstenaars, teneinde tegen-over deze kunst het juiste standpunt in te nemen.

Uit het maniërisme groeit de barok, op de gelegde grondslagen voortbouwend, maar toch in wezen van het voorafgaande verschillend, met nieuwe mogelijkheden en nieuwe doelstellingen.

WÖLFFLIN heeft in een baanbrekende studie de kunst van de zes-tiende eeuw vergeleken met die van de zeventiende, om daarbij te komen tot het opstellen van vijf begrippen-paren, die de kenmerkende verschillen tussen de kunst in deze beide perioden demonstrenen.<sup>16)</sup> Zo zet hij tegenover elkaar: lineair en schilderachtig, componeren in het vlak en componeren in de ruimte, gesloten vorm en open vorm, veelheid en eenheid, absolute duidelijkheid en relatieve duidelijkheid. Met de geestelijke achtergrond der kunstvormen bemoeit hij zich niet. In het centrum van de belangstelling zet hij den vorm zelf. Anderen hebben op zijn werk voortgebouwd of het gecritiseerd. Men heeft aangevoerd, dat tegenover het schilderachtige niet het lineaire staat, maar het plastische. Men heeft bezwaar gemaakt tegen het werken met twee aan elkaar tegengestelde stijlphasen, waar een indeling in drie uit elkaar voortvloeiende ontwikkelingsstadia logischer en juister is. Hoe dit ook zij, met deze studie is de blik voor de kunstvormen op zich zelf uitermate verhelderd.

Van groot belang is een juist inzicht in de gekozen vormgeving opnieuw, wanneer in de negentiende eeuw de impressionisten naar een geheel nieuwe weergave van de waargenomen werkelijkheid streven.

Tot dan was men feitelijk niet verder gegaan dan de dingen weer te geven zoals ze zijn. De impressionisten willen ze vastleggen, zoals het oog ze waarneemt, dat wil zeggen als kleuren en toonwaarden. Hier-medede komt de plastische vormgeving, het bezigen van omtreklijnen, het aangeven van schaduwen door meer of minder opaque partijen te vervallen, om plaats te maken voor een schilderen van kleurvlekken in verschillende nuances, waarmede volume, ruimte en diepte worden gesuggereerd. Het licht is de enige bestaande werkelijkheid. Ook schaduw is een vorm van licht, waarin blauw, roze en groen overheersen. Het licht wordt ontleed in zijn bestanddelen, de complemen-taire kleuren, die onverbonden naast elkaar worden gezet, waarbij het aan het oog van den toeschouwer wordt overgelaten ze ineen te doen vloeien.

Wij weten hoe de tijdgenoten aanvankelijk afwijzend tegenover deze manifestaties gestaan hebben. In den „salon" van 1863 werden Manet en de zijnen geweigerd en het was alleen aan de interventie van den keizer te danken, dat de impressionisten een afzonderlijke zaal kregen toegewezen, waar het publiek echter heen ging om zich met de daar

geëxposeerde kunstwerken te vermaken.

Thans wordt de waarde van deze kunst algemeen erkend. Men heeft haar leren zien en met haar uitdrukkingswijze zich vertrouwd gemaakt.

Zij is verleden geworden, historie. Het heden doet geheel andere kunstvormen ontstaan. Voor het benaderen van de waargenomen werkelijkheid is een sterk abstraheren daarvan in de plaats gekomen. Het naturalisme van de negentiende eeuw is omgeslagen in haar tegendeel. Was er vroeger echter steeds een zekere eenheid van richting geweest, zelfs nog in de negentiende eeuw, thans zien wij een verwarrende veelheid van stromingen.

Het is moeilijk, zo niet onmogelijk, de kunst van onzen eigen tijd naar juiste waarde te schatten. Eerst wanneer zij in het grote verband der algemene kunstontwikkeling gezien zal kunnen worden, zal een gefundeerd waarde-oordeel mogelijk zijn. Een zeker historisch bewustzijn doet de dingen in juiste proporties zien.

Met deze beschouwing zijn wij echter weer teruggekeerd naar die andere zijde van de kunsthistorie. Kunstgeschiedenis is ook geschiedenis. De objecten van haar studie, de kunstwerken, volgen elkaar op in den tijd. Zij wil deze tonen in een historisch verband. Er loopt door de eeuwen heen een draad, die kunstwerk verbindt met kunstwerk. Aan ieder bouwwerk, beeld of schilderij gaan andere vooraf, die er als een voorbereiding en inleiding toe zijn. Nieuwe vormen worden niet uit niets geboren. Zij groeien op uit het voorhandene, zelfs daar waar, als in het heden, de kunstenaar soms meent alle banden met het verleden te hebben verbroken. Anderzijds houdt ieder kunstwerk weer nieuwe mogelijkheden in voor de toekomst. Zij verwekt, of kan althans verwekken, nieuwe scheppingen, die van het heden iets naar de toekomst dragen.

Reeds binnen het oeuvre van den enkelen kunstenaar heeft ieder kunstwerk zijn phase van groei en zijn nawerking. Wanneer Leonardo da Vinci aan de uitvoering begint van zijn Aanbidding der Koningen te Florence, dan ligt aan zijn compositie een reeks studies ten grondslag. In sommige zien wij afzonderlijke gestalten, die telkens weerkeren, op andere, groepen van figuren of een poging de compositie van het geheel vast te leggen. Geleidelijk aan rijpt bij den meester de idee.

Maar het stappend ros, dat wij op het schilderij zelf, links voor een fantastisch architectuur-fragment ontwaren, schijnt op zijn beurt een later werk van den meester aan te kondigen, het ruitersstandbeeld van Francesco Sforza te Milaan. In het landschap rechts is een ruitergevecht gaande en ook hier denken wij aan wat nog komen moet, de studies voor den slag bij Anghiari, het fresco, dat Leonardo zal beginnen aan te brengen op een der muren in het Palazzo Vecchio te Florence.

Bij het zoeken naar een goede compositie sluit Leonardo zich echter, bewust of onbewust, aan bij een wijze van componeren, die Donatello reeds in enkele zijner reliëfs te Padua heeft toegepast, waarbij twee sterk bewogen groepen tegenover elkaar worden geplaatst, die zich naar een centraal punt richten. Nog meer direct zet Leonardo het werk van Donatello voort, wanneer hij in een van zijn ontwerpen voor den achtergrond de perspectivisch geconstrueerde architectuur navolgt in diens reliëf met de genezing van den berouwvollen zoon.

Aan den anderen kant zien wij Rafaël, die naar Vasari ons vertelt, sprakeloos stond voor Leonardo's Aanbedding, daaraan motieven ontlenuen voor zijn carton met de School van Athene, in de Ambrosiana te Milaan.

Leonardo's driehoekschema, waarbinnen hij zo vaak zijn groepen opbouwt, neemt Rafaël over voor zijn Madonna's met het Christus-kind en den jeugdigen Johannes.

Hoe de vormen der Italiaanse Hoog-Renaissance weer worden opgenomen door Nederlanders, die Italië bezoeken en zodoende onze kunst bevruchten, is bekend genoeg.

Oudere meesters bereiden den weg voor jongeren, deze laatsten buiten de door voorgangers geschapen mogelijkheden uit en geven ze door. Zonder Donatello zou de kunst van Michelangelo niet mogelijk zijn geweest, zonder Michelangelo is een Bernini niet denkbaar.

Ook zij, die heden ten dage geroepen worden, om in ons leven dat element van schoonheid te brengen, dat overbodig maar niettemin onmisbaar is, knopen aan bij een bestaande traditie. Aan wat zij scheppen is iets voorafgegaan, dat ten dele den aard van hun eigen werk bepaalt. Deze natuurlijke keten te verbreken zou een fout, zo niet een onmogelijkheid zijn. Dit geldt ook voor hen, die tot taak zullen krijgen vorm te geven aan het landschap, waarin wij wonen en werken. Ook het uiterlijk aanzien van dit landschap is door de eeuwen heen gegroeid, tot wat het thans is, dank zij de werkzaamheid van den mens, die het in cultuur heeft gebracht. Hij heeft daarin gebouwd, er wegen in aangelegd, den grond er van bewerkt. Hij heeft er iets van zich zelf aan gegeven. In zoverre is ook het landschap een kunstwerk.

Is het dan niet van belang, dat zij, die zich met den steeds veranderenden vorm van dit kunstwerk bezig zullen houden, kennis nemen van de ontwikkeling der verschillende kunsten, van hun groei en de factoren, die hun aard bepalen en meer in het bijzonder van onze eigen kunst, waarin immers, evenzeer als in ons landschap, iets van onze eigen geest is vastgelegd?

Evenmin behoeft het betoog, dat wie tot onderwerp van studie hebben, de geschiedenis van de tuinkunst, teneinde straks zelf op dit gebied scheppend werk te verrichten, van de geschiedenis der andere kunstsoorten op de hoogte dienen te zijn. Maar het onderwijs in de kunstgeschiedenis heeft tevens een wijdere strekking.

„Het is het voorrecht en de dure plicht der historie,” zegt HUIZINGA „om zich verstaanbaar te maken voor alle ontwikkelden. Elke wetenschap tracht in zekere mate naast haar enkel voor geschoolden toegankelijke arbeid ook een product voor populair gebruik te leveren. Voor de meeste blijft dit een bijproduct. Voor de historie is het een essentieel deel van haar werkzaamheid.”<sup>18)</sup>

Wat hier van de historie in het algemeen is gezegd, geldt zeker en zelfs in bijzondere mate voor de kunsthistorie. De hoge waarden, die haar terrein van studie vormen, zijn ten slotte bestemd voor allen.

*Mijne Heren Curatoren,*

Dat het College van Herstel mij, die aan deze Hogeschool een onbekende was, heeft willen voordragen voor het docentschap in de kunstgeschiedenis, beschouw ik als een blijk van vertrouwen, dat mij met grote dankbaarheid vervult. Ik moge U de verzekering geven, dat ik de mij opgedragen taak naar mijn beste vermogen zal trachten te vervullen.

*Mevrouw en Mijne Heren Professoren, Lectoren en Docenten,*

Het is mij een bijzondere onderscheiding te mogen behoren tot den kring van docenten van deze Hogeschool. Enkelen Uwer zijn mij, bij een eerste kennismaking, reeds zo vriendelijk tegemoet gekomen, dat ik behoefte gevoel daarvoor mijn oprechten dank te betuigen. Voor de meesten Uwer ben ik echter een onbekende. Ik hoop, dat ik door mijn werkzaamheid hier daarin verandering zal mogen brengen en met U in nauwer contact zal mogen komen.

*Hooggeleerde Bijhouwer,* het is in het bijzonder in en voor Uw afdeling voor tuin- en landschapsarchitectuur, dat ik werkzaam zal zijn. De wetenschap, die Gij beoefent en mijn vak grenzen aan elkaar, ja, ten dele bestrijken zij zelfs een zelfde terrein. Dezelfde studenten, die onder Uw leiding zich zullen vormen tot tuin- en landschapsarchitecten, zal ik het gebied van de kunstgeschiedenis mogen binnen voeren. In deze afdeling met U samen te mogen werken reken ik mij tot een bijzonder voorrecht.

*Dames en Heren Studenten,*

De gewoonte brengt mee, bij een gelegenheid als deze het woord het laatst tot U te richten. Uit het voorgaande hebt U echter reeds eniger mate kunnen opmaken hoe ik mijn taak ten opzichte van U opvat.

De studie van de kunstgeschiedenis is bovenal een leren zien en, ziende, leren onderscheiden. Bij het onderwijs hoop ik dan ook zo veel mogelijk van de kunstwerken zelf uit te gaan, zij het dan ook, dat ik deze uitteraard alleen in reproductie kan vertonen. Ik beschouw

mijn taak echter geenszins volbracht door het geven van enkele uren college. Wie mijn voorlichting of hulp op enigerlei wijze nodig heeft, zal bij mij altijd welkom zijn.

Uw belangstelling voor het vak mocht ik reeds ondervinden en ik wil U gaarne bekennen, dat deze mij zeer heeft verheugd.

Er is in deze na-oorlogse wereld nog veel, dat duister is en verwarrend. Het vertoeven, zo nu en dan, bij de kunstwerken, die de mensheid door de eeuwen heen heeft voortgebracht, al is het dan maar in den geest en met behulp van afbeeldingen, zal U in aanraking brengen met haar hoogste en edelste streven. De gedachte daaraan zal U in het leven sterker doen staan en U hoop geven voor de toekomst.

Ik dank U voor Uw aandacht.