

C. KLOOS

ONDERGANG VAN DE BEELDENDE KUNST?

EEN RATIONELE AESTHETIEK

INLEIDING

"Steek toch de bibliotheken in brand! Leid de kanalen om, zodat ze de Musea overspoelen!", zo luidde in 1909 het manifest van de Futuristen.

Het gebruik van de titel voor deze studie: Ondergang van de Beeldende - let wel Bééldende = Afbeeldende - Kunst is dus in overeenstemming met de wens van verschillenden. Want deze uitspraak staat niet alleen. Theo van Doesburg, die in ons land optrad als de woordvoerder van de nieuwe schilders, schreef in 1915:

"Na 8 jaren reeds ligt het cadaver der traditionele kunst tot voedsel der gieren."

Ondanks deze vrome wensen is er nog steeds een restje over - zodat de directrice van het Museum voor Moderne Kunst in New York, Hella von Rebay, het kon betreuren, dat de bommen in de Tweede Wereldoorlog niet grondiger het oude hadden vernield, terwijl de architect Le Corbusier had gehoopt dat de kern der oude steden, met hun domkerken en kathedralen, was vernietigd.

Natuurlijk behoeven we dergelijke uitingen niet allemaal au sérieux te nemen. Toch betwijfel ik het of dergelijke uitspraken ooit zijn voorgekomen in vroeger tijden - of de schilders bijvoorbeeld van de Renaissance zich zó zouden hebben uitgelaten over de Gothiek.

De bovengeschetste mentaliteit wijst wel op een Crisis - een crisis in de Beeldende Kunst, die veel meer de grondvesten daarvan aantast, dan ooit tevoren is geschied. Een crisis die daarom zo ingrijpend is, omdat het fundament van de Beeldende Kunst: het Afbeelden - wordt aangetast.

Het heeft weinig effect, wanneer we om de nieuwe kunst alleen maar lachen of erop schelden. Om te kunnen oordelen of veroordelen zijn maatstaven nodig. Geen rechter zal recht spreken zonder wetboek. Juist in deze tijd van crisis - vol tegenstrijdigheden, vol richtingen die elkaar snel verdringen, is er een behoefte aan maatstaven als basis voor ons oordeel.

Wie is bevoegd een oordeel uit te spreken?

Dikwijls waren het de schrijvers die de toon aangaven, en dan komen de schilders er slecht af.

Plato rekende de kunstenaars bij de ambachtslieden en de potsenmakers. - Zouden er weer potsenmakers onder schuilen? - Maar goed: Plato zegt, dat wie een stoel maakt slechts een onmachtig nabootser is ten opzichte van het "idee" stoel. Maar de

schilder die de stoel nabootst is minder nog dan de stoelenmaker en een dubbele leugenaar.

Plutarchus, iets milder, moet gezegd hebben: "Behagen scheppend in het kunstwerk - zo minachten we desniettemin de kunstenaar".

Weer een paarduizend jaar later noemt Goethe, die zelf ook tekende, de Gothiek een "Barbarenstijl" en vereerde hogelijk Angelica Kaufmann, die wij een middelmatige schilderes noemen.

Veelal is het oordeel over de Beeldende Kunst in handen van schrijvers: journalisten, critici - een klein groepje mensen, waarvan de bevoegdheid moeilijk is vast te stellen. Zijn ze mild, dan matigen ze zich geen absoluut oordeel aan en erkennen hun subjectiviteit.

Dat neemt niet weg dat het publiek dit oordeel als maatgevend aanneemt, en de criticus kan iemand maken en kraken.

Ook de schilders zelf kunnen we niet als deskundigen accepteren. Ze zijn teveel partij - staan er teveel middenin.

Michel Angelo vond de Vlaamse landschapskunst "kunst en redeloos - zonder verhoudingen of symmetrie, zonder keuze of zekerheid".@

Vasari noemde in 1550 de Gothische Kunst een kunst van Gothen Barbaren.@

Er zouden lijsten van uitspraken samen te stellen zijn van schilders over hun collega's - vooral in de laatste eeuw en een Van Gogh heeft daar genoeg onder geleden.

Zouden de officiële instanties bevoegd zijn tot oordelen?

Vijftientig jaar geleden bepaalde Hitler wat "ontaarde" kunst was en nu is de toestand in Rusland niet ver daarvandaan.

De jury's en commissies, die de regering hier moeten voorlichten zijn even weinig bevoegd als de museumdirecteuren, want er is geen maatstaf om hun deskundigheid te meten.

De Academie's, vroeger bolwerken van conservatisme, zijn nú dikwijls "plus royaliste que le roi" omdat zij net als de pers vooral willen bewijzen, dat ze met hun tijd meegaan.

Ook het Publiek is moeilijk als deskundig aan te merken, te meer daar "het publiek" op dit gebied bijna niet bestaat. Mag al op het gebied van levensmiddelen, op het gebied van politiek een algemeen geldend oordeel worden opgemaakt uit de kwantiteit - op het gebied der schilderkunst is er bijna geen publiek (wellicht geen procent van de bevolking, zie Sociologie van de Schilderkunst) en dat publiek acht zichzelf meest onmondig. Wanneer het publiek een oordeel nodig heeft gaat het naar een "expert" die voor geld bepaalt wat mooi of waardevol moet worden gevonden. (Denk aan de zaak Van Megeren.@)

Tenslotte zou ook het oordeel kunnen worden overgelaten aan het "Nageslacht".

Het is natuurlijk niet zeker, dat het oordeel van het nageslacht juist is dan van het levende geslacht. Honderd jaar geleden werd het latere werk van Rembrandt als slecht beschouwd door seniele aftakeling - nú juist hoog geschat. Maar wel is het

oordeel "nageslacht" als geheel meer waard, omdat het de som is van de beoordelingen van de beste deskundigen en verzamelaars. Tenslotte is de kunst niet bestemd voor een ideaal - maar niet bestaand publiek, maar voor de samenleving zoals die is samengesteld.

Hier echter is bij het volgende uitgegaan van een selectie uit het grote publiek. (Wanneer we uit willen maken hoe de franse taal gesproken wordt gaan we naar Frankrijk niet naar Afrika. De statistiek geldt voor de gelijksoortigen. Wie nooit een schilderij zag telt weinig of in 't geheel niet mee.) Immers de grote massa, die nooit met goede kunst in aanraking komt, heeft geen scholing in het zien ondergaan. Op eigenlijk alle gebieden van cultuur moeten we ons tot de selectie richten, omdat meer dan de helft van de grote massa niet ver boven de ontwikkeling van het 13de jaar uitkomt.

Echter een oordeel van het nageslacht is voor het ogenblik niet voldoende. Immers wíj, publiek en opkomende schilders, moeten nú kiezen en niet alleen de opleidingsscholen maar ook de musea en tentoonstellingen, boeken- en schilderijenhandel hebben nú hun standpunt in te nemen.

Daarom heb ik al 25 jaar gezocht naar een methode om ook voor de kunst een objectieve basis te vinden en deze theorie getoetst aan meningen van anderen en aan de praktijk, terwijl natuurlijk steeds verdere ontwikkeling van deze wijze van oordelen mogelijk is.

Ik ga er van uit, dat élke kunst meer is dan alleen een ontboezeming van een kunstenaar - maar uiteindelijk bedoeld is voor een publiek. Ook de Beeldende Kunst is een communicatiemiddel, een taal. Aan deze taal zijn wél objectieve eisen te stellen. De taal is berekend op algemene verstaanbaarheid gedurende langere tijd, en die verstaanbaarheid is gekoppeld aan een min of meer vaststaand mensentype.

Het kan niet genoeg gezegd worden, dat ik kunst niet beschouw als wetenschap, dat kunst niet gemaakt kan worden door het machinaal toepassen van recepten. Ook wil ik niet beweren, dat de kunstwaarde: de kwaliteit van een schilderij is af te meten aan een schaal - een soort thermometer. Het effect bij de toeschouwer is evenmin geheel berekenbaar. Hetzelfde geldt voor bijvoorbeeld: druiven. Ik kan niet zeggen hóe lekker die of die de druiven zal vinden. Maar daarom onttrekken ze zich nog niet aan een wetenschappelijke definitie - een meetbare samenstelling.

Deze theorie wil niet een middel geven om te meten of en hoe geniaal Rembrandt of Picasso zijn. Maar wél is vast te stellen of een voorwerp al of niet tot de Beeldende Kunst behoort en welke factoren daarvoor aanwezig moeten zijn. en wél of de kunst als taal voldoet. Hierdoor is uit te maken, dat veel van wat tegenwoordig als Beeldende Kunst wordt aangediend daartoe niet behoort en ook niet wil behoren. Desondanks dient het zich wel aan als kunst en als kunst die voor het oog bestemd is.

Traditie

"On ne peut pas transporter avec soi le cadavre de son père."

Ook al is een "Mona Lisa" dan niet letterlijk het cadaver waarvan Apollinaire, de verdediger van het kubisme, in 1913 hierboven spreekt en dat al als voedsel der gieren moest zijn opgegeten, men transporteerde dit oude schilderij met daverend succes naar het moderne Amerika.

Daarmee logenstraffend de bewering, dat wij mensen van de 20ste eeuw niet meer in staat zouden zijn, die oude kunst te waarderen. Telkens en telkens blijkt, dat een tentoonstelling van werk van vroeger tijden - of het nu van Egyptenaren, Etrusken, Rembrandt of Van Gogh is, meer gewaardeerd wordt dan het werk van kunstenaars uit eigen tijd. Zelfs in Amerika - het Amerika dat alle buitensporigheden van onze tijd tot geniale prestaties uitroept. In de Verenigde Staten werken (1962) een 60.000 abstracte schilders tegenover een handjevol hopeloos ouderwetse prutsers. Maar desondanks is het gemiddeld inkomen van de moderne schilders maar 18 dollar per jaar, wat niet een teken is van waardering. Het is waar dat we leven in een tijd, waarin de trekschuit niet meer past. Onze techniek, onze sociale omstandigheden, zelfs ons tempo is veranderd. Maar de wezenlijke dingen, waar het in de kunst op aankomt, zijn niet zó veranderd: onze ogen zijn - zij het ook met brillen, nog dezelfde als die van vóór de trekschuit. Onze grote emoties van leven, liefde en dood zijn onveranderd.

Zó langzaam verandert de mens, dat de papoea's die nog pas uit het "Stenen Tijdperk" zijn tevoorschijn gekomen, nu direct mee kunnen doen aan onze westerse politiek - oude talen leren en begrijpen.

Ook op andere gebieden van kunst valt hetzelfde vast te stellen.

De Letterkunde van de Grieken wordt na 2½ duizend jaar nog op de scholen geleerd. Bijbelse verhalen zijn ook nu nog goed leesbaar. Shakespeare en Dostojevski doen soms bijna modern aan.

Het opschrift op de wand van een Egyptische pyramide luidde: "Grote zorg vervult ons, want waar moet het met onze jeugd naartoe, die zich steeds meer misdraagt. Wij hebben geen vat meer op de jongelieden."

Er is niet zoveel nieuws onder de zon. Zelfs niet in Amerika, wanneer het om de mens zelf gaat.

De Beeldhouwkunst bleef 5000 jaar lang zichzelf gelijk. Een Egyptische schout - een gazel van 1350 v. Christus blijven aanvaardbaar voor onze tijd en een tors van 2000 jaar geleden werd - tot voor kort, ook bijna net zo gemaakt in ons Europa.

De Tekunst, zo aanverwant aan de Schilderkunst, vertoont die stabiliteit over nog langer tijd. Grottekeningen van 20.000 jaar geleden verschillen niet principieel van buffeltekeningen van Pisanello, en het hertje van v. Megeren is bijna net zo getekend.

Tijdsbeeld

De kunst der Middeleeuwen is in overeenstemming met de maatschappij uit die dagen.

Maar hoe zou deze tijd af te lezen zijn uit de schilderkunst van de 20ste eeuw. Is het Van Gogh of zijn het de rechthoeken van Mondriaan? Zouden de expressionisten als Kokoschka onze tijd weerspiegelen of de surrealisten, een Miro, Dali, Delvaux? Is het Picasso vroeg of Picasso laat - of moeten we uit de kartonachtige poppetjes van Leger opmaken, dat we met machines van doen hebben? Kandinsky of Appel?

Deze Chaos wil nog niet zeggen, dat onze maatschappij een chaos is, maar dat ieder als individu tracht anders te zijn dan de ander. In de Barok werkte ieder min of meer barok. Nu ontbreekt één allesomvattende kunst, tenzij men ontbinding als tijdsbeeld wil aanmerken.

Achteruitgang

De snelle vooruitgang op het gebied van de techniek, de welvaart en verbetering op sociaal gebied houden geenszins in, dat vooruitgang een normaal verschijnsel is - ook op het gebied van de kunst. Na de val van het Romeinse Rijk is de maatschappij en de kunst eeuwenlang achteruitgegaan.

Het is evengoed mogelijk, dat de Beeldende Kunst ontaardt - bezig is te verdwijnen, als dat we bezig zijn aan een nieuwe ontwikkeling.

Kunstenaar zijn tijd vooruit?

De opvatting, dat het de kunst is die vooruitgaat en het publiek achterblijft is even aanvechtbaar als het sprookje, dat de kunstenaar nooit in zijn eigen tijd wordt gewaardeerd, al komt dat óók voor. In vroeger tijden was het zelfs ondenkbaar, dat een schilder lang kon bestaan zonder waardering door zijn tijdgenoten.

Het leven was veel te moeilijk, er moest 12-14 uur gewerkt worden om de maatschappij gaande te houden en er was geen mogelijkheid om te gaan schilderen zonder opdrachten van kerk of vorst. Bovendien liet het gilde alleen toe wie zich geheel naar tijd en tijdgenoten schikte en zijn vak verstond. De kleine uitzonderingen bevestigden de regel.

Rembrandt werd zeer hoog gewaardeerd en kreeg alleen daardoor belangrijke opdrachten, zelfs nog na de mislukking van de "Nachtwacht". De kritiek op de Nachtwacht was trouwens niet onbillijk. Wie een portret bestelt en betaalt mag verwachten dat het hem geleverd wordt. Als het een oudere Rembrandt een oudere Frans Hals niet goed gaat is dat meer aan levenshouding dan aan kunstprestatie toe te schrijven.

Wanneer Karel de Vijfde de penselen van Titiaan opraapt die gevallen waren tijdens het schilderen van zijn portret weerspiegelt dat de positie van deze Titiaan, die net als Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Velasquez, Rubens en zoveel anderen tijdens hun leven gewaardeerd werden, ook al mogen ze dan niet door een ieder begrepen zijn. Niet begrijpen zal altijd voor een deel kunnen voorkomen.

Alleen in deze tijd van welvaart en sociale verzorging is het

mogelijk, dat een schilder werkt in strijd met de waardering van zijn tijdgenoten. Alleen door subsidies en de algemene welvaart is het mogelijk geworden de eis van de publieke waardering te ontgaan.

Heeft de kunst geen tijd zich te ontwikkelen?

Het is evenmin juist dat wij te traag zijn om de kunstontwikkeling te volgen.

Achttenvijftig jaar zijn de "moderne" kunstenaars nu al bezig en dat in tegenstelling tot vroeger, met alle steun en propaganda van pers, museumdirecteuren en opvoeders van de jeugd.

Het impressionisme won het terrein ondanks voortdurende tegenkanting van een deel van het publiek in korter tijd.

De moderne kunst heeft alleen vat op het kleine groepje van confraters, wat journalisten en "deskundigen"!

Critici

Zoals reeds gezegd beroept de moderne criticus zich erop dat de publieke opinie zich altijd verzet tegen het nieuwe. Wat maar gedeeltelijk waar is want juist "modern" zijn is veelal een aanbeveling. Het onbekende trekt en vooral de jeugd is principieel vooruitstrevend.

Ook herhaal ik nog eens dat in vroeger tijden nooit een schilder een bestaansmogelijkheid had wanneer hij niet in zijn eigen tijd werd gewaardeerd. Dat geldt ook voor de 19de eeuw. De impressionisten verkochten veel.

Maar het zich beroepen op het "onbegrepen zijn" (nu reeds 60 j. Picasso) betekent niet "kunst zijn".

Het onderlijnt echter ook dat de critici onbevoegd waren. Zij waren het die Breitner, Courbet, Bosboom enz. kraakten en meest ten onrechte.

De criticus is als regel de onvolwaardige kunstenaar die wel kunstenaar zou willen zijn maar het niet kan en dan gaarne zijn gal uitspuwt. Het beroep brengt het "kraken" mee en ze kunnen zich gemakkelijk op een podium stellen omdat ze ongeveer geen tegenspraak ontmoeten. Als een politieagent en een sergeant-majoor zijn ze met een macht bekleed die niet overeenstemt met hun capaciteiten. Zij kunnen conservatief of doorslaand modern zijn omdat ze een oordeel gaarne uitspreken omdat ze dictator zijn. Zo is ook de museumdirecteur met een macht bekleed door andermans geld.

Appel verkoopt zelden aan particulieren, meest aan musea en een enkele snob die verzamelt.

Geen publiek kan als regel een schilderij van Rauschenberg (1968) betalen van f100.000 minimum dat hij nieteens@ kan opstellen.

Naast dus het foute oordeel van de critici in het verleden zijn er evenwel in het heden die fout over moderne kunst oordelen.

Ook zijn er wel kunstenaars die een onjuist inzicht hebben

òf door een éézijdigheid aan hun eigen werk ontleend of door een blinde aanleg maar beperkt verstand.

De literatoren, eenmaal de bezitters van de pen, zullen over Beeldende Kunst uit de aard van hun beroep literair denken en vooral maatstaven van inhoud of levensbeschouwing naar voren brengen.

Reden te meer om een rationele esthetiek naar waarde te schatten.

Oorzaken van de crisis

Deze gang van zaken is niet zo verwonderlijk. Het is meer dan een eeuw geleden, dat de gilden werden opgeheven.

Aanvankelijk bleef het vakmanschap gehandhaafd omdat de sociale toestanden niet gedoogden, dat velen uit liefhebberij gingen schilderen en tentoonstellen.

Maar de sociale omstandigheden wijzigden zich. De welvaart nam toe - het contact met de voornaamste opdrachtgevers kwam te vervallen. Niet meer de kerk gaf de schilders werk en vooral toen de Fotografie opkwam werd het portretschilderen niet meer zo onontbeerlijk. Nú kan de horde aan de kunstproductie meedoen en dat des te gemakkelijker naarmate het vakmanschap minder vereist werd.

Wanneer Titiaan voor zijn kleurenspeel een vlek wit boven nodig had moest hij een veer schilderen op het hoofd van het afgebeelde meisje en moest voorstelling en vorm aanpassen aan die eis van kleur en het weer zo kiezen, dat niet belichting of atmosfeer zijn kleurenspeel in de war stuurden. (@Gemakkelijkheid) - De tachist heeft minder moeilijkheden. Hij kwakt in enkele seconden de verf op de gewenste plaats zonder zich om vorm, licht of voorstelling te bekommeren.

Ook de productiesnelheid, die nu al is opgevoerd tot beneden de minuut, komt tegemoet aan de oppervlakkigheid van deze horde, die geen geduld kan opbrengen als dat van de schilders in de gothiek.

Zucht naar oorspronkelijkheid

Er zijn nog meer redenen, die deze ontwikkeling stimuleerden. De pers en de zucht naar roem eisten van elk oorspronkelijkheid.

Vroeger schilderden tal van goede schilders net zo als hun leermeesters. Ze gebruikten hetzelfde rood en blauw, dezelfde typen van Madonna's en wilden hun meesters evenaren.

Nú is het een schande te werken als een voorganger en zal de criticus hem mores leren.

Dat wordt wel moeilijk, want alleen al in Parijs waren in 1962 48000 schilders geregistreerd - met daarnaast nog de nodige amateurs. Wanneer deze mensen niet alleen in de kroeg zitten maar af en toe een schilderij maken zal met de tegenwoordige productiesnelheid het aantal schilderijen miljoenen per jaar bedragen. Moeten deze mensen nog allemaal oorspronkelijk-creatief zijn dan wordt wel veel geeist.

In de weinige vroegere tijdperken waren de meeste schilders navolgers, die het zo goed deden, dat de kunsthistorici de

grootste moeite hebben om ze uit elkaar te houden.

Het is ook niet te verwachten, dat de kunst zo plotseling verandert. Het nieuwe is meest heel langzaam gegroeid uit het oude en alleen door kleine toevoegingen aan een bekend recept.

Rembrandt vond het licht-donker niet uit, maar nam het over van de Italianen (Honthorst, Caravaggio) V.d. Helst, Bol, Maes en anderen schilderden ook zo, dezelfde kragen maar minder goed. Rembrandt vond niet uit, maar verbeterde. Tegenwoordig is dat anders: De beeldhouwer Moore gebruikt niet "de lukrake vormen der natuur maar scheidt zelf volgens de wetten der natuur".

Deze tijd, die zoveel duizenden doet tentoonstellen, maakt het steeds moeilijker op te vallen. Op enkele grote tentoonstellingen komt meer te hangen dan in eeuwen gemaakt is en in onze musea hangt. Alleen door gekker te doen dan een ander kan men nog opgemerkt worden en deze tijd - deze pers - wakkert de zucht naar sensatie aan. Men is direct een genie. Geen ambachtsman! En wil vooral niet gelijken op een fotoapparaat, dat machinaal de natuur nabootst.

ONDOORDACHTE THEORIEËN

Ook kan de crisis mede veroorzaakt zijn door onvoldoende doordachte theorieën - vooral de jeugd accepteert en hanteert slagzinnen en uitspraken van meesters als hoogste wijsheid. In een bijzondere uitgave over Picasso wordt de meesterspreuk neergeschreven:

"Dikwijls heb ik een rood nodig - en dan heb ik geen rood. Dan zet ik blauw in de plaats van rood." (Een leek zou antwoorden: man koop er wat rood bij.) Maar door de volgelingen wordt dit geaccepteerd als diepere wijsheid. Misschien wordt verondersteld, dat het hier een hogere macht is die dit heeft voorbeschikt. Inplaats van onmacht.

Van Doesburg schrijft in 1916:

"De kubist trekt de mathematische van de natuurvorm af en houdt zodoende de zuivere kunstvorm over"

Vooreerst heeft elke vorm een - zij het ook zeer ingewikkelde mathematische vorm - dikwijls een samenstel van hogeregraadsoppervlakken. Bij dit raadselachtige afpellen echter blijft niets over, maar ook al bleef wat over - dan volgt uit niets dat er een kunstvorm zou overblijven.

Bovendien handelt de kubist niet zo, maar gaat meestal als volgt te werk zoals Bissière^o onderwijst, wanneer hij zegt "Een hals is geen samenstel van spieren maar een cylinder". Natuurlijk niet: een hals ontleent juist zijn levende soepele lijn aan zijn samenstelling uit spieren en de oppervlakkig daarop gelijkende cylinder is eenvoudig een andere dode vorm. Ook hier is weer een "de klok horen luiden zonder te weten waar de klepel hangt".

De kunstenaar kan dan, door het weglaten van toevallige details, door een vereenvoudiging, de essentie van een vorm beter naar voren brengen. Het doel is het vormkarakter te onderlijnen.

Hij de kubist echter maakt een cylinder. Wanneer Lhote ons trachtte te leren - en we slikten het ook - dat een ellips geen ellips maar een dikwijls asymmetrische veelhoek is, is dat natuurlijk juist niet het karakter van de ellips maar een deformatie. Het komt overeen met de bewering van een leerling die meende te weten: "Als je een appel maar hoekig tekent is het altijd goed"

Ook hier weer de verwisseling van twee dingen. De natuur toont veelal vormen die uit bogen bestaan van verschillende straalgrootte, die elkaar oversnijden. Wie deze overgangen niet juist opmerkt krijgt een slappe natuurvorm.

Het gaat er dus om het juiste karakter te ontdekken en niet: om de natuurvormen, die meest gebogen lijnen vertonen, te vervangen door rechte lijnen - zogenaamd styleren. Het opzoeken van een zekere eenheid, een overzichtelijkheid, is heel iets anders dan het negeren van een vormkarakter.

Van dergelijke oppervlakkige theorieën wemelt de tegenwoordige kunsttaal. Een theorie die onvoldoende doordacht is brengt een gevaarlijke misleiding - juist omdat men erop vertrouwt. Ook mijn beweringen moeten wel zeer scherp getoetst worden op hun juistheid want een bouwsel staat of valt met de basis en herhaaldelijk ontdek je te vroegtijdig een conclusie te hebben getrokken. Maar dat is geen reden om een theorie te verwerpen, alleen om die aan te vullen en te corrigeren.

We hebben allen ondervonden hoe gevaarlijk theorieën kunnen zijn. Een onvolwaardige Hitler heeft de wereld met de grootste misère opgescheept en bedreigd door een aantal theorieën, die kinderlijk oppervlakkig waren maar die intussen toch door duizenden primitieve geesten werden geslikt. Helaas worden juist in de kunstwereld dergelijke halve wijsheden zoveel gelanceerd.

Een schilder (Schrofer@) zegt op een congres "Mij dunkt ik ben voor een schilder nog al duidelijk geweest" en een museumdirecteur (Oxenaar) verklaart: "Gezond verstand is voor een kunstenaar platvloers". Inderdaad wemelt de kunstliteratuur van beweringen die klinkklare nonsens zijn en tal van critici zouden met dergelijke wartaal het niet ver brengen op de lagere school.

Ook dat is niet geheel toevallig want er is een zekere vijandigheid van vele kunstenaars en soortgenoten tegen intellect. Het is helaas waar, dat er kunstenaars zijn, in het bijzonder ook op muziekgebied, die een éézijdige begaafdheid bezitten zonder dat de persoonlijke menselijke ontwikkeling daarbij schijnt te behoren (wonderkinderen). Ook goede schilders zijn niet altijd lieden die het buskruit hebben uitgevonden. Van goede schrijvers - lijkt me - is die scheiding niet goed mogelijk. Onze tijd heeft een voorkeur - wellicht als tegenwicht tot de 19de eeuw - om het instinct sterk te doen gelden. Misschien zijn vele instincten ook wel in onderdrukking geweest door de beschaving - vooral de moraal.

Een type als Appel valt in de smaak. Wanneer hij als een aap in zijn kooi rondspringt tot vermaak van het publiek bij film of televisie kan hij inderdaad een publieke vermakelijkheid zijn. Een

arts merkte op: als hij het werk gedaan heeft stroopt hij zijn rubberhandschoenen af als een slager.

De televisie is meer gebruikt om de geestelijke onmacht te demonstreren. De beeldhouwer Volten treedt met een criticus voor het front en zegt: Hier heb ik in mijn hand een stuk ijzererts - vormloos - daar een stuk schroot - weer vormloos. Daartussen staat het H ijzer - zo is de gang van het leven. Ik beeld uit de relatie van de mens tot het H ijzer.

"Hier heb ik een hoopje lompen" kan ook ik zeggen, daar een vuilnisbak met verfrommeld papier, daartussen staat de courant met al zijn nieuws. Zo is het leven. En als we er ons in verdiepen eindigt alles in de vuilnisbelt en is de vuilnisbak de vergaarbak van het menselijk streven.

En zo kan ook ik de relatie van ons tot de vuilnisbak uitbeelden - een nauwere relatie dan die tot het H ijzer, dat bovendien nog niet in zijn materieschoonheid van roestig ijzer gegeven wordt, maar verzinkt.

Of dat nu iets met kunst te maken heeft is niet erg duidelijk.

De verheerlijking van negerkunst en alle primitieven die geen kunst wilden is evenals het negergeschreeuw voor de radio een extase waarbij je zoudt vrezen, dat ze werkelijk gek geworden zijn. Het wijst allemaal in dezelfde richting.

Inderdaad spreken deze gevoelsuitbarstingen de mens aan - inderdaad zijn emoties van primair belang in de kunst vooral. Maar alleen schreeuwen is nog geen kunst. Het menselijke is juist, dat het verstand, de beheersing, deze gevoelsuitingen in banen van kunst en verstaanbaarheid kan leiden. Het verstand is geen gevoel maar kan met het gevoel samenwerken. Ook een Leonardo da Vinci schijnt verstand te hebben gehad.

Het is ook waar, dat soms instinct en intuïtie oplossingen brengen die het intellect niet bij machte was te brengen.

Dat betekent niet, dat het verstand mis was maar ontoereikend. Soms kan een hoeveelheid ervaring door ons onbewust beter verwerkt worden dan bewust. Reden temeer om groter verstand te wensen.

Als iemand zegt: "Ik voel, dat die of die me bedriegt" voelt hij dat niet maar leest het onbewust af aan mimiek, gesticulatie, en verwerkt dat vliegensvlug met vroegere ervaringen tot een conclusie.

Wanneer wij een tennisbal terugslaan gaat dat onbewust door ons spiergevoel, opgebouwd uit zeer zeer veel ervaringen. Met mechanica zou de oplossing, rekening houdende met snelheid hoeken van inval afstand enz., een bijna onoplosbare moeilijkheid opleveren. Ons verstand kan niet vlug genoeg maar dit is geen pleidooi tegen de mechanica.

Nog een voordeel van gevoel of intuïtie. De filosoof Prof. Poortman schreef erover het boekje "Noodzaak der éénzijdigheid". De intellectueel, die met alle factoren rekening houdt, kan soms moeilijk tot een beslissing komen omdat vóór en tegen bijna even zwaar wegen. De éénzijdige gevoelsmens neemt die beslissing en

komt tot daden eigenlijk bij gebrek aan verstand, soms ten goede, soms ten kwade.

De conclusie moge luiden dat gevoel, instinct, drift, belangrijke bijdragen kunnen leveren tot de kunst - maar dat het verstand, het juiste verstand, dit ook geenszins wil onderdrukken of negeren.

Maar dit is geenszins een vrijbrief voor alle nonsens die wordt opgedist onder het mom van diepe levenswijsheid.

Het zijn de onvolwaardigen, die onze cultuur kunnen bedreigen.

ORIGINALITEIT

Wanneer in het voorafgaande de traditie, het bijna onveranderlijke van de goede kunst naar voren is gebracht wil dat niet zeggen, dat in de kunst alleen conservatisme waarde zou hebben. Mijn betoog is niet gericht tegen vernieuwing maar tegen achteruitgang.

Voor de schilderkunst is deze noodzaak van of behoefte aan vernieuwing niet zo groot als dikwijls wordt beweerd. Wij zijn op het oude nog niet uitgekeken. Wanneer de inhoud der musea 30-50.000 schilderijen moge zijn, dan heeft misschien amper één procent van de mensheid die goed gezien.

In Nederland is misschien één duizendste van de bevolking in staat een goed van een slecht schilderij te onderscheiden. Van de wereldbevolking véél en veel minder. De museumvoorraad is voor het grootste deel van de wereld niet bereikbaar. Nog maar een klein gedeelte van die museumvoorraad is belangrijk, zodat de kans op overvoering door Beeldende Kunst wel heel gering is.

Het aantal mensen dat een goed schilderij in huis heeft is nog weer veel kleiner dan dat van hen die een enkele maal een goed schilderij zagen. De schilders kunnen dus zonder gewetenswroeging nog heel lang schilderijen schilderen als Rembrandt of Degas, zonder dat onze cultuur eronder zou lijden. Maar ze voelen zich dan minder geniaal.

Maar dat alles neemt niet weg, dat originaliteit altijd wenselijk is. Ik meen, dat het juist deze eigenschap is die bij een kunstenaar past. Hij kan wat de massa - wat de machine niet kan. Hij is het die ons leert zien wat we niet bewust gezien hadden.

Het is daarom zeker niet te zeggen@, dat er geen nieuwe Beeldende Kunst mogelijk is en nog minder hoe die zou moeten zijn. Het is juist dit onbekende wat we met een groot woord "schepping" zouden kunnen noemen. Wanneer alles wetmatig was, was er sprake van een kunst@.

Wanneer een steen valt zijn we niet verwonderd. We konden het zien aankomen, we konden het berekenen. Maar wanneer die steen eens níet zou vallen, en we de oorzaak van die weigering niet konden ontdekken, dan zouden we ons terecht verwonderen.

Of de kunstenaar zo gemakkelijk kan scheppen, of hij überhaupt kan scheppen, is een vraag die ik hier niet nader wil

stellen - laat staan beantwoorden. Wel is het statistisch vast te stellen, dat wat wij scheppingen noemen meest combinaties zijn van bekende grootheden. Op het gebied van de kunst groeit het nieuwe heel heel langzaam en gebruikten we tot voor kort nog de zuilenmotieven, die de Grieken weer aan anderen hadden ontleend.

Maar aangenomen, dat alle moderne schilders wél creatief zijn, dan wil ik juist aantonen dat ze de schilderkunst niet verrijkt maar verarmd hebben.

De film was inderdaad een nieuw medium, dat ook weer niet geheel zomaar uit de lucht kwam vallen.

De moderne kunst is geen nieuwe taal, geen nieuw middel om kunstenaar en publiek met elkaar in contact te brengen. Zij gebruiken de oude middelen der vlakversiering met de bewering en de hoop met een soort geheimtaal nog een inhoud op de beschouwer over te brengen. Wanneer ze daarvoor de Beeldende Kunst laten vallen, de kunst die wél het middel kende om meer te zeggen dan alleen de vlakversiering doet, zullen ze dat in de praktijk moeten bewijzen@ en hebben het althans op het ogenblik nog niet bewezen, wat weer statistisch zou zijn aan te tonen.

Aan een nieuwe taal naast de Beeldende Kunst hebben we geen behoefte zolang die oude taal nog zo weinig wordt gehoord. Wel hebben we behoefte aan schilders die even goed of beter dan hun voorgangers met die taal kunnen omgaan. Het voordeel van de traditie is juist, dat de taal die gebruikt werd algemeen verstaanbaar is en bewezen heeft te voldoen aan de eisen die we voor een Beeldende Kunst kunnen stellen. Stellen we te hoge eisen - ik noem bijvoorbeeld een groter emotionele waarde, een inlichtingendienst over de Kosmos - dan zal dat waarschijnlijk tot een mislukking leiden.

De kunst van de smakelijke maaltijd heeft zich natuurlijk snel ontwikkeld. Wel zijn er in de loop der eeuwen nieuwe gerechten ontdekt, maar het principe van steling van tong en neus is gebleven en nieuwigheden die daarbuiten willen gaan als opium en nicotine wreken zich.

Het principe van de taal is ook in korte tijd ontwikkeld, want of we Chinese, bijbelse of Griekse verhalen lezen maakt geen belangrijk verschil. Dat is duizenden jaren gebleven. Wanneer ook nu nieuwe dichters die grenzen willen uitbreiden komen ze ook dikwijls in conflict met de bruikbaarheid van de taal. Wanneer we ja en nee verwisselen is dat in strijd met de afspraak en krijgen we spraakverwarring. Wanneer de dichterlijke vrijheid zich beperkt tot napluisbare vergelijkingen: "Haar karakter was een onbeschreven blad" is dat een variant die ons een nieuwe kijk op het van ouds bekende kan geven en dat hoort bijna tot de plicht van de dichter. Maar als ik schrijf: "Haar karakter was een bezinksel van roze-rode tranen in eeuwig voortschrijdende melancholie", dan wordt het een onoplosbare puzzle en verliezen we het contact met de dichter.

Ook de Beeldende Kunst heeft in betrekkelijk korte tijd haar mogelijkheden afgetast. Van Giotto tot Leonardo is ruim een eeuw.

Daarna is er niet zo heel veel nieuws gevonden.

Het licht was ontdekt al was het dan niet zozeer als zonlicht gebruikt. De impressionistische werkwijze vinden we bij Velasquez, Frans Hals en in de schetsen van tal van meesters.

Wanneer de onderwerpen al wisselen van bijbelse naar wereldse motieven, de voorkeur van heldere kleuren - Foucquet -, lichte kleuren - Fragonard - of sombere kleuren - Rembrandt - al uiteenloopt, is dat een periode-schommeling. Een drama van Caravaggio eist andere kleuren dan een landschap van Monet.

Maar binnen dergelijke grenzen speelt zich hetzelfde af, en een goed kerkinterieur van Bosboom verschilt niet principieel van een latere Rembrandt. Zelfs een Modigliani niet van een vroege Italiaan - alleen in zorgvuldigheid van uitvoering. Alleen wanneer hij trucjes gaat gebruiken van scheve gezichten en neuzen begint hij over de grens te gaan. Wanneer een impressionist in de verf blijft steken, een expressionist een rake tekening door een mistekening vervangt, overschrijdt hij de mogelijkheden van zijn taal. Onze organen - tong, oor, oog en onze geest stellen nu eenmaal eisen, die niet veel gewijzigd zijn in duizenden jaren.

Mijn betoog zal er dan ook op gericht zijn vast te stellen welke middelen de beeldende kunstenaar ten dienste staan, en daarnaast aan te tonen dat de moderne kunstenaar geen nieuwe middelen vond - een gedeelte echter van de geijkte taal niet gebruikt of misbruikt.

Hij behoeft zich niet in bochten te wringen om oorspronkelijk te zijn. In vroeger tijden waren de meesten nánvolgers - Rafael vond niets nieuws en was toch een behoorlijk kunstenaar. Toen éénmaal een Gothische kathedraal was gebouwd waren alle andere kopieën, mooie kopieën. Oorspronkelijkheid wordt dikwijls een kwestie van auteursrechten, van kunstgeschiedenis. Het werk zelf is goed of slecht ook al is het niet nieuw.

Maar om de aandacht te boeien is het nieuwe altijd gewenst, al moet dat dan bestaan in een aan grenzen gebonden gebruik van een bekende taal.

Zo is het ook met de ontwikkeling in de muziek gegaan. De componisten gebruikten gaarne motieven die ze bij anderen hadden gevonden of verwerken volksmelodieën, die succes hadden bewezen. Elke uitvoerende musicus speelt ná en eigenlijk nog het best wanneer hij de opvatting van de componist onveranderd weergeeft.

Zo deden de schilders en er zijn heel wat kunstenaars geweest die, ondanks dat ze weinig nieuws brachten, toch belangrijk werk hebben gemaakt.

Nog kortelings heeft Han v. Megeren bewezen, dat hij belangrijker werk leverde toen hij Vermeer zo veel mogelijk wist na te bootsen dan toen hij eigen werk maakte.

Hoofdzaak is dat de schilder of de uitvoerende musicus of wie ook zich volkomen en enthousiast in zijn werk inleeft. Door de - kleine of grotere - karakterverschillen komt dan meest een

persoonlijke noot in het werk, waarvoor het helemaal niet nodig is zo revolutionair te werk te gaan. En, zoals gezegd: de wereld kan nog best een miljoen goede Titiaan-kopieën gebruiken.

SMAAK

Een van de meest bekende doodoeners op het gebied van kunst is de slagzin "Over smaak valt niet te twisten". Daarmee is elke bespreking afgedaan. Ik zou echter deze uitspraak bijna willen omdraaien en zeggen "Over smaak hoeft nauwelijks getwist te worden omdat de menselijke smaak in hoofdzaak vaststaat".

Dit is ook niet zo verwonderlijk, omdat de smaak gemeten wordt met organen, die daarvoor bestemd zijn en die op chemisch-mechanische wijze reageren op vaststaande prikkels.

De mens is van nature gedwongen bitter bitter te vinden en zoet zoet. Dat is zo algemeen bekend en zo constant, dat de banketbakkers weten dat in december de boterletter in de smaak valt. (De vulling van de boterletter - met amandel - was al aan de Egyptenaren in de oudheid bekend.) De Sint brengt suikergoed en marsepein. De kinderen - en ook grotere mensen, worden met snoepgoed zoet gehouden.

Ook ons menu kent regels. De kookboeken geven de recepten en dat houdt al in dat er iets wetmatigs daarvoor bestaat. De koks weten hoe ze een goed diner moeten klaarmaken. Het bestaan van goede en slechte koks bewijst reeds dat men van een - beperkte - kookkunst kan spreken.

Natuurlijk - als met alle kunst - zijn er variaties mogelijk binnen een beperkte speelruimte. Soms zijn het gewoontes, soms suggesties, die de afwijkingen veroorzaken. Het niet houden van oesters - voor wie nooit oesters heeft gegeten - is een suggestiekwestie. Het glibberige onaantrekkelijke uiterlijk veroorzaakt een onberedeneerde tegenzin. Iets moeten leren eten is ook bij kinderen al een veel voorkomend geval.

Het is ook mogelijk onze smaak enigszins om te buigen. Door het wennen aan een kleine dosis van wat we oorspronkelijk als een gif zouden afwijzen gaan we de kleine prikkelingen appreciëren. De kleine dosis als de dissonant in de muziek is in meer gevallen een kleine contrastversterking. Bitterkoekjes zijn in zo geringe mate bitter dat ze het teveel aan zoet wat temperen maar niet opheffen.

Alcohol en nicotine moeten we van nature als schadelijk afwijzen, maar door voorbeeld-beïnvloeding en dan gewoonte kunnen we aan die kleine dosis gewend raken. Het zijn als de specerijen: pikante uitzonderingen, die het eentonige van een gewoonte onderbreken, die extra aandacht opvragen maar die beslist uitzondering moeten blijven. Enkel alcohol, enkel nicotine, enkel mosterd maken ons dat wel duidelijk.

Hoezeer ook hier weer de natuur zijn wetmatige grenzen stelt blijkt hieruit, dat de nicotine op den duur zich toch doet gelden als een gevaar voor onze gezondheid, als een mogelijke oorzaak

van longkanker. Het zou ook onlogisch zijn als een zo ingewikkeld apparaat als de mens niet aan grenzen en wetten gebonden was, en dus ook alle zintuigen, het oog inbegrepen. Natuurlijk zijn er, soms vrij grote, individuele verschillen - vooral bij de tweede associaties - in verschillende landen en tijden, maar de afwijkingen vóóronderstellen de norm. Mens, dier of plant die zich niet aan een norm aanpast verdwijnt uit de natuur.

De conclusie uit deze inleiding moge volgende zijn:

Nooit heeft de Beeldende Kunst een dergelijke crisis beleefd, die wel het meest bevorderd werd door het loslaten van de taal door deze kunstenaars: het afbeelden.

De reactie van het publiek gedurende meer dan een halve eeuw wijst uit, dat ondanks alle propaganda en massale productie het contact met dat publiek geheel verloren dreigt te gaan.

Het lijkt waarschijnlijk, dat we hier meer van doen hebben met een ontbinding dan met een vooruitgang.

Om hierover te oordelen zijn subjectieve uitspraken niet voldoende.

In het volgende heb ik gezocht naar een wetenschappelijke meest empirische grondslag voor ons oordeel.

Het gaat hier over een oordeel betreffende het door de schilder en beeldhouwer gebruikte communicatiemiddel, o.a. het afbeelden.

DE WETTEN VOOR DE BEELDENE KUNST

ALGEMEEN

Misschien drukt "wetten" het niet geheel juist uit, maar het woord "wet" omgrenst toch het dwingende karakter van de factoren, die een werk tot Beeldend-Kunstwerk maken. Het zal dikwijls voorkomen dat een werk niet aan alle eisen die we kunnen stellen voldoet, maar in het goede werk overhéersen de kwaliteiten en doet het ons tekortkomingen over het hoofd zien. Het zal blijken, dat de nieuwe kunst van de 20ste eeuw deze eisen òf negeert of maar gedeeltelijk toepast, zonder er nieuwe kwaliteiten tegenover te stellen.

Ik wil deze, zonder al te dwingende indeling, tot tien wetten terugbrengen.

De eerste drie, de kleurwetten, ontleen hun bestaan aan de eigenschappen van het oog, het zintuig dat vrijwel onveranderd is gebleven. Deze kleurwetten: Harmonie, Synthese en Materieschoonheid hebben daarom aanspraak op algemeengeldigheid, omdat ze directe, onbewuste reacties inhouden. Het zijn als 't ware chemisch-fysieke reacties.

De tweede groep: Stofuitdrukking, Compositie, Vormkarakteristiek en Raakheid noem ik die der Associaties - de eerste Associaties. Het zijn de associaties die ook weer werktuigelijk bij een ieder optreden gedurende de verwerking van de gezichtsindrukken. Het is een koppeling mét, een oproeping ván andere waarnemingen en herinneringen. Het is hier dat we van afbeelden gaan spreken.

De laatste groep, die der tweede Associaties, zal meer individuele verschillen vertonen. Het gaat hier over Natuurschoonheid, Inhoud en Teken, en over Licht en Mysterie. Hier is de invloed van milieu en ervaring groter, maar ook hier is gezocht naar dat wat de mensen gemeen hebben.

DE ZINTUIGEN

De menselijke constitutie is in hoofdzaak vastomlijnd. Als zodanig is de mens voorwerp van wetenschap. De medische wetenschap en de psychologie gaan uit van deze constante eigenschappen en bepalen de grenzen waartussen het leven als mens mogelijk is. Gaat de mens buiten deze betrekkelijk nauwe grenzen, dan houdt hij op te bestaan of wordt krankzinnig.

Het bestaan van het organisme is vooral gebaseerd op zelfbehoud en handhaving van de soort. Voor het leven in de natuur zoals die nu is, en voor de samenleving met mens en dier in de omgeving is onder meer nodig een kennis over die omgeving. Het zijn de zintuigen die dat contact, die wetenschap bewerkstelligen. Uit de aard der zaak zijn die naar buiten gekeerd en zijn grotendeels gelegen aan de oppervlakte van het lichaam. Ieder trekt een deel van het waarnemingsveld tot zich.

HET GEVOEL

Het minst gedifferentieerde, het minst verfijnde zintuig is wel het gevoel. De huid is alleen in staat ons inlichtingen te verschaffen over wat direct met ons in aanraking komt. De gevoeligheid is ook betrekkelijk gering. We kunnen drie prikjes op onze rug niet onderscheiden van twee, wanneer ze niet te ver uit elkander gelegen zijn. Plaatselijk, zoals bij oogleden of vingertoppen, is die gevoeligheid groter.

Elke - louter mechanische prikkeling wordt in de hersenen begeleid door een gevoel. De dubbele betekenis van dit woord komt wel voort uit de vaste relatie, die tussen deze twee bestaat.

Ook al is het apparaat betrekkelijk grof, de daaraan verbonden emoties zijn wel de hevigste, die de zintuigen opwekken en hangen dan ook nauw samen met de handhaving van het individu. De pijn kan - soms bijna onevenredig aan het belang, zoals kiespijn - heftig zijn. De erotische gevoeligheid behoort weer tot de grootste positieve reacties.

Voor ons verdere betoog is van belang te onthouden, dat de zintuigen bron zijn van de belangrijke emoties en dat ze zich bewegen tussen grenzen van bruikbaarheid.

Het apparaat is te grof, te heftig om een kunstontwikkeling mogelijk te maken. Het leent zich niet voldoende tot een vastleggen, niet voldoende tot een verfijnde persoonlijke interpretatie.

SMAAK EN REUK

De plaatselijke verfijning van het zintuig gevoel in de huidoppervlakte en de vatbaarheid voor weer andere indrukken van de buitenwereld geven ons Smaak en Reuk - ik zou willen schrijven "te zien", wat een vooruitlopen is op hetgeen zal volgen. Ook hier is kennelijk het belang van het leven van de mens hoofdzaak. Het voedsel moeten we niet alleen kunnen onderscheiden in bruikbaar en onbruikbaar, maar de koppeling met de aantrekkelijke smaak zorgt voor de neiging tot eten. Ook hier weer het dubbele woordgebruik, letterlijk en overdrachtelijk: smaak.

Het principe is weer hetzelfde. Het is een algemeen menselijk registrerend apparaat, berustend op chemische reacties met de beperking tot de voornaamste smaken als zuur, bitter en zoet. Het contact met de stof moet weer direct zijn, al is de reuk verderreikend door het vervoer door de lucht van de stoffen in dampvorm. De samenwerking met andere zintuigen heeft hier meer nog dan bij de tastzin, hoewel ook daar aanwezig, invloed op het effect. Een maaltijd kan oneetbaar worden door groen licht, de wijze van opdienen, de vorm hebben hun invloed. De roker schijnt door het zien van roken pas het ware genot te smaken.

Vooral van belang is, dat hier door ontwikkeling en een

soort sublimatie de smaak en de reuk losgemaakt kunnen worden van het eerste doel: het keuren van het voedsel van de mens. We eten niet meer om onze gezondheid, maar we eten om het lekkere eten. ook wanneer dat schadelijk voor onze gezondheid zou zijn. Teveel eten, drinken en vooral drinken en roken is tegen ons belang van gezondheid in. Vooral doordat die schade niet direct wordt ondervonden schuiven we de nadelige uitwerking van ons af. Maar het wetmatige in onze constitutie blijft bestaan en wrekt door, soms onherstelbare, schade.

De grotere differentiatie vooral door de toevoeging van de reuk, doet hier al meer de mogelijkheid voor een persoonlijke beheersing verschijnen. Als reeds gezegd bestaat er een kookkunst. Ook de genietter zelf kent al een ontwikkeling en er bestaan fijnproevers, die hoge eisen stellen. Vandaar, dat een Dumas zich zelfs verwaardigde een kookboek samen te stellen.

Eten en drinken nemen dan ook een grote plaats in bij het levensgenieten en waarschijnlijk heel wat groter dan de Beeldende Kunst.

Een beperking voor deze kookkunst is ook de kortstondigheid. Lekker is maar een vinger lang. Tempo - hoeveelheid zijn betrekkelijk willekeurig regelbaar.

Maar aan inensiteit van genot overtreffen ze meestal het gehoor en het gezicht.

HET GEHOOR

Weer een plaatselijke verfijning van de uitwendige oppervlakte van het lichaam is het hoorapparaat. Doordat het weer op andere aandoeningen van de buitenwereld is ingesteld heeft het contactorgaan veel meer betekenis gekregen.

Het geluid, dat 300 M in de seconde aflegt, is snel genoeg om ons voor vele gevaren te behoeden. De directe binding aan het instandhouden van het leven is niet zo naar voren tredend. Het is als 't ware minder egocentrisch en is ook minder fel verdeeld in genot en pijn. Wel kan het oorverdovend lawaai overgaan in het scheuren van het trommelvlies door een kanonschot.

Overeenkomend weer met de andere zintuigen is dat aan elke uitwendige oorzaak - de luchttrilling - een inwendige sensatie verbonden is.

Er is hier een aantal gelijktijdig optredende effecten mogelijk: het akkoord - aangenaam door de combinatie van de tonen, harmonie - onaangenaam wanneer die combinatie een disharmonie, een dissonante combinatie vormt.

De analogie met de schilderkunst komt later ter sprake.

Veel belangrijker en daardoor een mogelijkheid openend tot muziek is de opvolging der geluiden. Het verloop in de tijd, dat we als ritme en tempo kennen.

Het grote aantal combinaties naast en vooral na elkaar stijgt daarmee zeer snel. Is de rangschikking van twee knikers maar $1 \times 2 = 2$, dan is die voor 3: $1 \times 2 \times 3 = 6$, voor 4: $1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$,

voor 5: $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$, voor 6: $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 = 720$, voor 7: $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 = 5040$. Waarna we direct tot bijna onbegrensde mogelijkheden komen. Daardoor is de persoonlijke keuze, de compositie, bijna verwarrend groot.

Er zal ook hier weer een verband gelegd moeten worden met de natuurlijke oorsprong van deze emoties, die aan de geluiden gebonden zijn.

Wij kennen de angstschreeuw, de vreugdekreten, de stilte en de donder, die de eerste aanleidingen zijn geweest en die wellicht verklaren, dat de emoties van de muziek geestlijk dieper zijn dan die van de schilderkunst.

Het zingen is meer algemeen goed - vooral omdat het op hoger peil staat dan meest het schilderen van de amateur. Op het ogenblik zijn in West-Duitsland (1964) 14000 muziekverenigingen. Ook de radio maakt de muziek veel meer tot algemeen goed.

Het lijkt me echter onjuist aan de muziek enige belangrijke vormkennis te ontlenuen.

Een Carnaval des Animaux mag dan af en toe associaties oproepen. Een Schilderijtentoonstelling is in principe een onmuzikaal gegeven (ook al is er voor de componist een aanleiding in gevonden). Wanneer Strauß, zoals het heet, Tijn Uilenspiegel ten voeten uit tekent, is dat inlegkunde, waarvoor honderden andere uitlegmogelijkheden gelijke rechten zouden hebben.

Het voornaamste bezwaar echter, wat ik tegen al die verklaringen van muziek heb, is dat het de betekenis van de muziek naar beneden haalt. Of een knuppel uit of in de zak van Tijn komt, of hij dit of dat doet heeft niet de minste interesse op muziekgebied, en het directe verband met de ons omringende natuur is heel moeilijk te leggen en waarschijnlijk ook niet nodig. Wat daarom nog niet uitsluit dat er een verhalend, een reproducerend karakter aan ten grondslag kan liggen. Het is al niet mogelijk de sonate van achter naar voor te spelen met hetzelfde resultaat.

De voor onze cultuur bijzondere betekenis van het gehoor is gelegen in de taal. Deze staat echter, behalve door de intonatie, geheel los van de muziek, ook al laat deze zich in de zang ermee combineren.

De taal eist afspraak, eist kennis van de betekenis der letters: lettercombinaties, zinnen en bewandelt dus heel andere wegen voor onderling contact. De taal behoort niet tot het directe effect.

HET ZIEN

Tenslotte kom ik tot het zintuig, waardoor de Beeldende Kunst mogelijk is geworden: Het oog. Na het voorafgaande was wel te verwachten, dat ik een zekere analogie tussen de zintuigen meen te constateren. Het oog heeft, net als de andere zintuigen, een taak, welke vooreerst bestaat uit het contact leggen tussen ons en de

buitenwereld. Het is weer aan de buitenzijde gelegen en weer gespecialiseerd voor het opnemen van een beperkt aantal aandoeningen, in dit geval de lichttrillingen. De analogie met de andere zintuigen leek me ook bevestigd door de mededeling, kortelings uit Rusland gedaan, dat in Leningrad een vrouw was, die met haar vingertoppen door een glasplaat heen kon lezen. Een abnormale gevoeligheid van de reeds meer gevoelige huid van de vingertop.

Er is weer, zoals bij de andere zintuigen, een directe koppeling van de indruk met een gevoel: aangenaam of onaangenaam. Er is hier - evenals bij het gehoor, niet een zo intensief reageren als dat van de huid. Er is geen ondukbare pijn, geen onstuimige vreugde aan verbonden. Er is een levensverband maar niet zo dwingend, want zelfs een blinde kan leven. Maar de ontwikkeling van de mens wordt door het zien in hoge mate gemakkelijk gemaakt.

Meer dan elk ander zintuig geeft het ons inlichtingen over de ons omringende wereld. We kunnen zien tot aan de sterren, en het licht bereikt ons met een snelheid van 300.000 Km per seconde. Terwijl bij het gehoor het zwaartepunt ligt in het nà elkaar is hier het zwaartepunt gelegen in het naast elkaar, waarnaast toch ook een nà elkaar mogelijk is. Terwijl het gehoor alleen ons leert kennen wat geluid geeft of terugkaatst is het bereik van het oog tal van malen groter.

Door de uitgebreidheid van het beeld is het vergelijken en meten gemakkelijk. Hoewel het beeld ongeveer plat is kunnen we door de twee ogen diepte berekenen. De oogafstand vormt de basis van een driehoek, waarvan het te bekijken voorwerp de top vormt. We zien twee zijkanten, althans in zeer beperkte mate. We zien stereoskopisch.

Door de gegevens die onze bewegingen ons verschaffen krijgen we een volledig beeld van ruimte en voorwerpen.

Zonder het zien zou onze cultuur het niet ver gebracht hebben. Zozeer zijn we gewoon onze kennis met "zien" aan te vullen dat onze meeste voorstellingen gezichtsbeelden zijn. "Stel je eens voor" beginnen we een verhaal. Grafische voorstellingen, vergelijkingen in grootte, zijn allemaal door het beeld vergemakkelijkt.

Voor de Beeldende Kunst betekent dit bijna een nadeel. Voor de muziek is de afstand tot de werkelijkheid, het uitbeelden van een werkelijkheid zoveel moeilijker, dat we ons niet dezelfde vragen stellen die voor het schilderij bij ieder opkomen. Daar toch wil ieder "weten". Wat stelt het voor? Wat gebeurt er?

Het zien staat dicht bij de wetenschap dan het horen.

Overeenkomend met de andere zintuigen is het oog een apparaat, dat min of meer gereconstrueerd kan worden. Wij bouwen fototoestellen - alziende ogen, die nog beter zijn dan het natuurlijke oog.

De samenstelling doet geheel aan een modern apparaat denken. Het netvlies omvat drie zones. Eén daarvan, de

staafjeszone - alleen staafjes bevattend (12.500.000, kegeltjes 6.500.000), meet de lichtsterkte door omzetting van het gezichtspurper. In het donker verloopt de reactie omgekeerd. De veranderingen in de energie worden naar de hersenen doorgegeven met een snelheid van 7 M per seconde. Een andere, een kleine zone is de gele vlek - de meest gevoelige plaats. Een stof, de roodgroenstof, wordt door kleur, gekleurd licht, ontleed. Weer komt energie vrij. Door de tegengestelde kleur, de complementaire kleur, verloopt de reactie omgekeerd, er wordt energie gebonden. In deze zone is het beeld het scherpst. We fixeren het beeld door het in deze zone te brengen. Een gemengde zone bevat staafjes en kegeltjes en is vooral gevoelig voor blauw en geel.

Die omzettingen vorderen tijd: 1/22 seconde en het kan zijn, dat nieuwe beelden moeten wachten voor de andere beelden zijn verdwenen. De beelden kunnen dan niet verwerkt worden. De projectie van de film houdt hiermee rekening. De tekenfilm geeft daarentegen te weinig beelden om een continu gebeuren duidelijk te maken. Er is ook nog een nawerking. Er bestaat de neiging om de complementaire kleur aan te vullen. Rood en groen zijn samen wit licht.

Evenals elk apparaat kent het oog zijn grenzen. Wat buiten het spectrum van kleuren valt kunnen we niet waarnemen.

Het apparaat is evenzo als elk lichaamsdeel te beschadigen door misbruik. Ultraviolet licht zal het oog schaden.

De conclusie is dus: Het oog is een chemisch-fysisch apparaat, dat voor alle normale mensen vrijwel gelijk is, waardoor dus een wetmatigheid voor het zien is te verwachten.

HOOFDSTUK I DE KLEURWETTEN

DECORATIEF DIRECT ONBEWUST

Het is voor de Beeldende Kunst vooral om de nevenwerking van het zien te doen. Zoals gezegd is aan elke prikkeling van het netvlies een gevoelsreactie verbonden, die vrijwel vaststaat. Vandaar dat het mogelijk is hieop een psychologie te bouwen - een kleurenpsychologie, die dus tot de wetenschap kan behoren, omdat die gebouwd is op een mensentype, waarbij wel enige verschillen, enige archetypen worden onderscheiden, maar dat constant is. Dat wijst wel op wetmatigheid.

Zo gaat dus rood-rose als voorkeurcombinatie voor meisjes tot 9 jaar. Het zien van kleuren begint pas na het derde jaar, roodgroen nog een jaar later. De combinatie oranje geelgroen is geliefd door meisjes van 9-11 jaar, blauw boven de 11 jaar.

Soms zijn de conclusies nog onzeker, wat door verdere onderzoeken kan worden aangeuld. Men meent geel nodig te hebben voor fantasierijke dromerige kinderen, groen voor kinderen die behoefte hebben aan moederliefde.

Het zijn allemaal bevestigingen of verbeteringen op wat

reeds vroeger werd verondersteld. Goethe schrijft zijn "Wirkung der Farben", Spengler meent een voorkeur van de Grieken voor geel, goud en blauw samenhangend met een positieve optimistische wereldbeschouwing, terwijl de zware mosgroene sombere tinten bij de Germanen thuis behoren.

Wetenschappelijk worden deze gegevens reeds veel toegepast. Het onderzoek naar het ziekteverloop van geesteszieken wordt door het gebruik van kleuren ondersteund.

We hebben hier namelijk steeds te maken met onbewuste directe - dus interpsychische effecten waardoor de wetenschappelijke methodes gemakkelijker zijn toe te passen.

De invloed van de kleur wordt bestudeerd en toegepast in de reclame.

De omzet van koolzuurhoudende dranken steeg met 300% door juiste kleuring, van sportartikelen met 100%. Een slager die zijn vlees op rood hing verloor zijn klanten.

Kleur beïnvloedt ook de huid. Rood licht bevordert bloedvorming en ontstekingen, terwijl blauw licht vertraagt. Rood licht kan, bij gesloten ogen, gespreide armen naar voren doen bewegen.

Men kan door een juiste beschildering van de wanden de indruk bereiken, dat men het 3-4° warmer heeft. Een zwaar bromgeluid wordt door geel gecompenseerd. In een fabriek voor fijn-mechanische instrumenten had het beschilderen van de wanden met rose-beige het gevolg dat er meer gezongen werd, meer bloemen kwamen, meer lippenstift werd gebruikt en de zieken verminderden. Zelfs geven zwarte bruggen meer aanleiding tot zelfmoord dan gekleurde bruggen.

Ook de dieren worden door de kleur beïnvloed en eigenlijk zijn de toepassingen al reeds vrij lang bekend. Niet voor niets is het vaatwerk op de boerderijen blauw evenals horren en schilderwerk. Het weert de vliegen.

Uitsluitend blauw licht kan een muis gek maken en misschien is de opwekkende invloed van een blauwe zee te danken aan de kleinere dosis van dit actieve blauw.

Ook de intensiteit van de kleuren verschilt. Oranje is 5 maal meer intensief dan blauw, rood 4 maal meer dan blauwgroen enz. enz. Goed voor reclame.

Het is begrijpelijk dat de kleurenpsycholoog ook de voorkeur van de schilders in zijn onderzoek betreft, zeker van wat extreme typen als Gauguin en Van Gogh.

Maar het is niet nodig hier de gehele kleurenpsychologie te behandelen. Vast staat, dat er duidelijk verband is tussen kleur en de uitwerking op de mens.

EERSTE WET KLEURHARMONIE

Het schilderij is gebaseerd op het kleurenspeel. De kleur op zichzelf - zo blijkt uit het voorafgaande - heeft een emotioneel effect, maar de combinatie van verschillende kleuren geeft oneindig meer

mogelijkheden.

We hebben hier niet in de eerste plaats behoefte aan grote effecten. Daarvoor is in de meeste gevallen het schilderij veel te klein en zijn - vooral bij de afbeeldende kunst de kleuren dusdanig afwijkend van de primaire kleuren, dat de verschillen gering zijn. Licht-schaduw en atmosfeer beperken de sterke kleuren en het is te veel poten van een schaaap verwachten wanneer de Beeldende Kunst naar ongebroken heldere kleuren streefde.

Daarvoor is de interieurkunst geschikt. Die kan met gordijnen, wand- en vloerbedekking, met grote weinig gebroken vlakken werken van de mooiste materie. De reclame, de kleuren aan het strand, het glas in lood, het gekleurde licht, zijn elk veel beter geschikt voor grote effecten.

Van een schilderij is vooral in de tijd van de barok maar ook van vele impressionisten de lijst veel intensiever van kleureffect dan het schilderij zelf. Als decoratief effect aan de wand is menig Rembrandt niet anders dan een donker vlak in een gouden lijst. Daarom moet de schilder niet alleen geïnteresseerd zijn bij het doek, maar ook bij de lijst en de achtergrond.

Doordat het schilderij gebouwd is op kleine kleurnuances is het misschien meer kunst dan door de grove effecten. Chemie en medicijnen kunnen met een zeer kleine dosis hun effect bereiken. Het is ook de gang van de beschaving, die wijst op de kleine gevoelige nuances. Het zijn de kinderen en de wilden - de luiden van beginnende cultuur, die om sterke kleuren vragen. De jonge Amerikaanse cultuur gebruikt harde reclameachtige effecten. Een typisch Amerikaanse film als West Side Story geeft bedoeld of niet bedoeld de gruwelijkste kleurcombinaties.

Hiertegenover staat de verfijnde beschaving van de Rococo met alleen fletse kleuren - vieux rose, pastelblauw, oud groen, tot tenslotte de wandversiering onder Lodewijk XVI zich bijna beperkt tot wit en goud. Overeenkomend met deze beperking worden de schilderijen met het nevelige bleke pastel geschilderd.

Heel anders de moderne kunst, die juist door het opgeven van het beperkende afbeelden met primaire kleuren kan werken.

"De kleuren", erkent iemand die de moderne kunst verdedigt (A. Berendsen), "zijn vaak afstotend - op zichzelf en in hun samenspel. Mooi of lelijk telt hier al bijzonder weinig". Hierin is vooral een reactieverschijnsel te zien - het verzet tegen de verfijnde harmonie.

De oude kunst - vaak nog als gevolg van het geel worden van het vernis - heeft dikwijls een soort "galerytoon"@, een wat saaie en soms ook niet mooie overheersing van warme tinten. Toch komen bij Velasquez, Greco en ook al in vroeger perioden de actieve prikkelende kleuren al voor. Het zijn niet alleen de impressionisten, die met koele daglichkleuren voor de dag kwamen.

Het afstotend effect van moderne kunst als schreeuwend vloekende kleur heeft alleen als revolutie, niet als "kunst" waarde. Om iets af te breken hebben we geen schilders nodig. Schreeuwen,

vloeken en beledigen zijn ook niet anders bedoeld dan "onaangenaam zijn". In dát opzicht natuurlijk voldoen ze aan de groep die wél vloeken. We hebben evenmin behoefte aan kiespijn.

Het nieuwe kan ook gebouwd worden naast het oude. Afbreken is geen primaire voorwaarde. Maar het is begrijpelijk, dat in een tijd waarin de jeugd toonaangevend wordt ook de kunst naar een jeugdstadium teruggrijpt.

Want het is meer teruggrijpen dan nieuw bouwen. De nieuwe kunst wil terug naar het uitgangspunt, de wanddecoratie. Altijd is de neiging geweest om het oppervlak van dingen, wanden en kleding met kleuren aantrekkelijker te maken. Te versieren. De natuur doet dat ook bij dieren, bij bloemen en de mensen met haar, kleur, lippen, ogen.

Het verschil van de vroegere decoratie met de moderne kunst is eigenlijk alleen een verschil in beschaving en beheersing. De kleur was vroeger dikwijls sterk maar goed uitgewogen. Volkskunst is zelden grof. De verdeling van de kleur was weloverwogen - sierlijk, evenwichtig, aan vrij vaststaande regelen gebonden. Het onbeheerste van de moderne decoratie staat dikwijls dicht bij dat van de zwakzinnige en de kinderen. Het toeval speelt een zeer grote rol. Want de vaardigheid en evenwichtigheid ontbreekt om tot een overwogen vlakverdeling te komen.

De moderne kunst wil ook geen sierlijn of geometrische verdeling omdat dat te dicht bij een gebondenheid, een receptmatige uitvoering staat.

De moderne kunstenaar wil echter meer zijn dan een decorateur en hij spreekt dan ook van het scheppen van een kleursymfonie. De vergelijking met de muziek is gezocht om het afbeelden - het zgn. natuurkopiëren - te kunnen afwijzen.

Het woord kleursymfonie is natuurlijk onjuist. Het typerende in de muziek is het verloop in de tijd, het effect van een aaneensluitende, culminerende volgorde. Beter zou voor het schilderij gesproken kunnen worden van een kleurakkoord - een gelijktijdigheid van kleuren zoals dat in de muziek met de klanken is.

We zullen later zien, dat ook in het schilderij het element tijd een rol speelt, maar op geheel andere wijze dan in de muziek.

Juist die vastgestelde volgorde - het tempo enz. kenmerkt het werk van de componist. Wanneer we de noten van een wals van Chopin uitknipen uit papier en dooreengeschud in een doos deden kunnen we zeggen: Daar zit een wals van Chopin in. Maar het is een meester, die er die wals weer uit kan halen. In het schilderij zijn de kleuren wellicht de noten, maar niemand zegt in welke volgorde en met welk tempo die kleuren elkaar moeten opvolgen.

Natuurlijk streeft de moderne schilder naar een kleurenspeel, maar dat hebben alle vroegere goede decorateurs en schilders steeds gedaan. Wetende hoe moeilijk het was beperkten zij zich tot bekende combinaties van hun voorgangers. Zo het veel voorkomend rood blauw wit van madonna's.

Het kleurenspeel is aan regels gebonden. De reacties van het

netvlies eisen een evenwicht. Het teruglopen van een reactie wordt door de tegenkleur bevorderd. Complementaire kleuren als rood en groen houden elkaar in evenwicht. Hetzelfde evenwicht is niet te verwachten van een sterke en een zwakke kleur in combinatie. Het fletse rose is niet tegen het sterke groen opgewassen.

Ook de intensiteit telt hier mee. Geel en rood zijn op grote afstanden zichtbaar maar blauw en groen zijn al op 200 M afstand moeilijk van elkaar te onderscheiden. De helderheid speelt ook een rol.

Er zijn kleuren, die met elkaar in evenwicht zijn wanneer de oppervlakken niet teveel verschillen. Door verandering van oppervlak verandert het samenspel. De afstand waarop de kleuren van elkaar staan is mede een factor in het spel. Evenzo de begrenzing. Kleuren die elkaar moeilijk verdragen doen het beter door ze in een zwarte contour te zetten.

Net als de muziek kent het kleurenspel de dissonant, de vloekende kleur. Toch wordt daarvan soms een gebruik gemaakt, dat het schilderij ten goede komt. De late Middeleeuwen gebruikten dikwijls in een schilderij met overheersend bruingroen een rose, dat er eigenlijk niet bij zou passen. De violette koele kleuren horen niet in het milieu van de warme combinaties. Maar als uitzondering, als dissonant kan de uitspringende kleur gebruikt worden om de aandacht in het kleurenspel te spannen. Het is als het bitter in het bitterkoekje opgenomen in het overheersende geheel, bij het bitterkoekje het zoet. Het is een accent, een middel om op iets de nadruk te leggen.

Vanzelfsprekend vooronderstelt de uitzondering de regel. Wanneer iedereen schreeuwt horen we niemand apart. In de stad horen we overdag onze voetstappen niet omdat overal rumoer is, maar 's nachts wel. Het kleine geluid vooronderstelt de stilte van de omgeving.

Wanneer - wat ook in de moderne kunst herhaaldelijk voorkomt, op alle plaatsen accenten of disharmonieën geplaatst worden verliezen ze dus hun waarde als uitzondering, als accent.

Het is voor de schilderkunst niet nodig en niet doenlijk daarvoor tabellen op te stellen. De combinaties zijn zo oneindig veel, dat we bewust die regels niet kunnen toepassen. Om in die chaos een weg te vinden is vereenvoudiging nodig. Alle kleuren doen het goed op zwart en wit omdat ze geen veeleisende concurrenten hebben.

De leerschool voor het kleurenspel is de ervaring, ervaring van ons persoonlijk en van onze voorgangers. Wel berust de eis van harmonie op wetten die het oog en zijn bouw als grondslag hebben. Maar het gebruik van wetten is even moeilijk als het nu voor vele meteorologen is het weer te voorspellen. Het weer berust op wetten, maar die wetten zijn vele, té vele nog.

Het vaststellen van een harmonie of het vaststellen van het tegendeel os dus een empirische wetenschap. Daar is de mensheid als geheel wel toe in staat en zijn niet alleen kunstenaars nodig. Zoals gezegd is enige scholing noodzakelijk. Wie pas enkele

woorden van een taal kent kan niet over literatuur oordelen.

Voor de schilderkunst is het goede samenspel wel te ontdekken in de schilderijen der musea. Het zijn de resultanten van de meningen van geschoolden, van deskundigen. Grote fouten in harmonie zijn daar uitzondering, al toont bijvoorbeeld het begin van de 19de eeuw wel herhaaldelijk slechte kleurcombinaties.

Dat de beschaafde mens wel degelijk een goed kleurenoordeel heeft toont de mode. Doordat zo velen er zich dagelijks mee bezighouden en de vrouwen er zo sterk bij zijn geïnteresseerd is het juist oordelen vrij algemeen. De meeste verkoopsters zullen U kunnen zeggen welke blouse bij welke rok past, welke das bij welk pak behoort. Natuurlijk worden fouten gemaakt en dikwijls wordt de grootte van het kleuroppervlak onvoldoende in rekening gebracht. Men let wél op de kleur van de ogen, minder op die van de grote oppervlakken van huid of kousen, maar de verfijning is op dit gebied aanwezig.

Het huisininterieur, de bloemenschikking zijn evenzo speelterrein van degene die met kleur wil werken. Wordt het te moeilijk, dan wordt de hulp van de vakman, de binnenhuisarchitect, ingeroepen.

Hoezeer de kleurharmonie gebonden is aan spelregels blijkt uit de prijs. De prijs drukt in cijfers uit wat kwaliteit is - sterkte. Maar de prijs geeft ook een beeld van de kleurcombinatie. Een goed Perzisch kleed - goed door dessin, maar vooral door kleur - is beslist veel duurder dan een namaak van goede sterkte maar slechte kleur. De prijs is de bevestiging van het bestaan van de kleurwet Harmonie.

Telkens zal ik moeten herhalen dat er soms sterke afwijkingen voorkomen, dat een neger of een mens uit de middeleeuwen soms andere opvattingen heeft, maar in elke samenleving streeft men naar de harmonie.

TWEEDE WET SYNTHESE

Het geval synthese ligt anders dan dat van de kleurharmonie. Wanneer de harmonie meer bepaald wordt door het netvlies wordt de eis van synthese vooral gesteld door de hersenen, die het ontvangen beeld moeten verwerken.

Zij moeten het kunnen verwerken. Wanneer bijvoorbeeld we op een plein staan en er komen van tien kanten tegelijk auto's op ons aan is de kans groot, dat we onder een van die auto's komen. We werden overstelpt door indrukken, die we niet voldoende konden verwerken. We raken in de war en handelen onbeheerst.

Dat is dus gelegen in het apparaat, dat niet berekend is om zoveel indrukken tegelijk te verwerken.

Voor een vogel zou het nog moeilijker zijn. Wanneer uit het nest van een vogel, waarin drie eieren liggen, er één wordt weggenomen, zal hij het bemerken. Maar lagen er zes, dan ziet hij niet als er één minder is.

De mens kan meer met één oogopslag overzien, maar toch

maar hoogstens 7 knikkers. Willen we negen knikkers tellen, dan moeten we ze verdelen in groepjes van vier en vijf.

Deze eis van synthese was de kunstenaar vroeger onbewust wel bekend. Wanneer een groot vlak versierd moest worden werd de overzichtelijkheid verkregen door een bepanking en herhaling van kleuren. De geometrische vormen, die zich herhalen, bevorderen ook de eenheid.

De aanvankelijk zeer decoratief ingestelde schilderkunst is hieruit ontstaan, eerst als mozaïek, dan als schilderij. Ondanks de dikwijls overladen voorstelling zorgt de herhaling van kleur en lijn voor een totaalindruk als een tapijtje - een rijk maar overzichtelijk versierd vlak. Toch zijn er wel minder goede schilderijen gemaakt van bijbelse voorstellingen, die zo druk zijn, dat we geen indruk krijgen van wat er gaande is.

Met de Renaissance en de Barok kwam daarin verandering. De aandacht werd op het middelpunt samengetrokken. Belichting en compositie maakten dat mogelijk. De kleurverdeling was eenvoudig. Een rood bijvoorbeeld wordt na één overheersende partij nog maar een paar maal in mindere mate herhaald.

Het evenwicht is aanwezig. Drie punten bepalen een plat vlak.

De opgave die de kunstenaar gesteld werd maken het soms moeilijk. Een Phidias wist de eenheid in zijn fries te bevorderen door de paarden extra klein te maken.

Bij schilderijen van schutters is de opgave soms onvoldoende opgelost. Wanneer v.d. Helst alleen één man heeft te schilderen is het resultaat veel bevredigender. Door groeperingen, zoals in het Avondmaal van Leonardo da Vinci en sommige schutterstukken van Frans Hals is wel meer of minder de eenheid bereikt maar pas Rembrandt slaagde in die synthese met zijn Nachtwacht - door heel veel schutters in het donker te dompelen. Met zoals te verwachten was, het protest van de misdeelden.

Behalve de "groepering" stonden de schilders nog andere middelen ten dienste om de synthese te bereiken. Hiertoe behoort de toon.

De toon is een kleur, die zich in alle andere kleuren laat terugvinden, zij het ook in mindere mate. De kleuren zijn variaties op die eenheidston.

De toon en eenheid worden ook verkregen door het overal terugkerende geel van olie en vernis, die met de tijd tot een teveel aan geel in de Galerytoon@ leiden wanneer de vernis gekleurd wordt door ouderdom. Bij sommige Rembrandts bevordert die geelheid de goudglans en dan lijkt het schoongemaakte schilderij minder goed dan het vergeelde. Het wordt te nieuw en is misschien ook minder goed.

Soms wordt de toon ongewild verkregen. Ik zou het het principe van de vuile penselen willen noemen. De amateur heeft er dan ook nog voordeel van. Door vuile penselen en een vuil palet komt een eenheidskleur onbedoeld tevoorschijn - veel bij de half-figuratieven. Het gebruik van wat schimmelachtige kleur @ -

afstomping door kleurtempera en plakkaatverf - maakt, dat veel kindertekeningen beter uitvallen dan ze in olieverf zouden zijn geweest. Veel fresco's hebben door de ouderdom en verwerking een prachtige toon verkregen.

Deze synthese ontbreekt in de moderne kunst veel meer dan vroeger. Wanneer we een portret van Rembrandt vergelijken met de meeste koppen door Picasso zullen de laatste al flink rammelen. Gaan we dan over tot een Kandinsky, dan is er geen touw meer aan vast te knopen.

Door de overzichtelijkheid is het mogelijk, dat iemand die maar een beetje kan tekenen uit zijn herinnering de voorstelling kan aangeven van een kop door Rembrandt. Voor een Picasso wordt het al moeilijk. Maar het zal bijna niemand mogelijk zijn een Kandinsky uit het hoofd weer te geven, ook al gebruikt Kandinsky dikwijls dezelfde zonnen en krabbels. Er was geen eindindruk blijven hangen in onze herinnering. De meesten herinneren zich een Mona Lisa. Niemand haast een Kandinsky.

Die synthese is niet alleen nodig om ons verwarring te besparen. Het is een onontkoombare eis om een kleurenspeel te bereiken. Alleen dan kunnen twee kleuren met elkaar spelen, wanneer die gelijktijdig zijn waar te nemen. Harmonie is een combinatie van kleuren die in relatie tot elkaar staan en wel op dat ene moment. Dus niet elke kleur een tijdje later. Geen samenspel zonder synthese.

De moderne kunst kan dikwijls niet tot synthese komen door gebrek aan beheersing.

Wie maar een paar kleuren gebruikt krijgt ongemerkt synthese. Ook door vuile penselen. Er zijn Picasso's waarin duidelijk te zien is dat hij uit oppervlakkigheid dezelfde penseel gebruikte en pas langzamerhand de nieuwe kleur tevoorschijn komt.

Daarom is het gebruik van veel kleuren voor de moderne schilder dikwijls fataal. Hij kan ze niet aan en door de grote rol die het toeval speelt is verwarring het gevolg.

Voor wie wat zeggen wil is synthese noodzakelijk. Anders blijft hij onverstaanbaar.

DERDE WET MATERIESCHOONHEID

Onder Materieschoonheid versta ik de schoonheid van het oppervlak. De twee voorgaande wetten zijn in hoofdzaak algemeen toegepast, bewust of onbewust.

In deze zaak gaat het over een element van de Beeldende Kunst, dat er meest niet toe wordt gerekend: het element Tijd. Wel niet zoals we die in de muziek kennen, maar toch een onderdeel nodig voor het kunsteffect.

We denken wanneer we een schilderij of beeld bekijken met een momenteel en stabiel effect te doen te hebben. Inderdaad hebben deze werken maar één onveranderlijke gedaante. Maar wijzelf zijn er ook in betrokken en in ons waarnemen ligt de tijd

besloten.

Wij lopen heen en weer, wij bewegen ons hoofd en vooral wij bekijken nu ens déze, dan weer díe partij van het kunstwerk. Het gevolg is, dat ons netvlies niet één, maar een reeks van beelden heeft door te geven. Het éne beeld zou maar 1/22 seconde duren maar weer gevolgd worden door beelden, die een ander fixatiemiddelpunt, een andere verdeling en voor een beeld soms een andere zijde hebben.

Deze aandoeningen van onze hersenen vormen een reeks, die toch een vrij constante tijdsfactor bevat - maar niet iets totaal nieuws zoals in de muziek. Maar wanneer het werk goed is heeft elk onderdeel die meterieschoonheid, dikwijls de toon, de terugkerende kleur, bijvoorbeeld rood groen. Er heeft voortdurende omschakeling in ons oog plaats, een soort vibratie.

De vergelijking met prikkeling van de huid ligt voor de hand. Wanneer wij iemand een klap geven is het gevolg: pijn. De prikkeling was onaangenaam door de heftigheid en de onverwachtheid.

Hetzelfde doet zich voor bij het zien van een harde kleur in groot oppervlak - vooral wanneer die begrensd wordt door een even felle, niet erbij horende andere kleur. De vloekende kleur is pijnlijk voor het oog, al is dan ook de pijn niet zo groot als die van de slag.

Wij kennen echter ook de lichte aanraking van de huid, die vooral door voortdurende herhaling een aangename streling - een liefkozing is.

Het blijkt dus dat die kleine wisselende prikkelingen het tegenovergestelde effect hebben van de klappen. Ze komen overeen met de bovengenoemde vibratie van het netvlies.

Dit meen ik als materieschoonheid te moeten aanmerken. We kennen die goed bij de interieurverzorging. De nietszeggende grijze gladgestreken verf, niet onderbroken door goede contrasten, verveelt, zien we niet meer. Het ruwe behang, de jute bekleding zorgen voor meer levendigheid. Soms wordt die verkregen door strepen of bloemmotieven, die zich herhalen. Ze zijn allemaal gelijkvormig doordat ze machinaal worden gemaakt. We weten dat we steeds weer dezelfde strepen kunnen verwachten en onze aandacht verslapt.

Anders is dat, wanneer we een oude muur bekijken. Door de invloed van het weer is die plaatselijk, maar heel grillig, veranderd - verweerd. De meeste natuurproducten vormen die levendige structuur, die zich toch binnen beperkte grenzen beweegt. Een geverfde bakstenen muur is lang zo mooi niet als een oude witte muur of als de ongeverfde baksteen. Dit lijkt het geheim van de schoonheid van antiek: van het oude iets verweerde hout. Bijzonder is dat voor opgegraven voorwerpen, die een niet na te bootsen patina hebben gekregen. Meest is de vorm niet eens zo bijzonder maar wèl de kleur. Brons, dat wel aangetast wordt, is mooier dan het onveranderde goud.

De schoonheid van oude kathedralen zit ook voor een deel in de materie. Dezelfde kathedraal van suikergoed of karton zou

veel verliezen. Ik veronderstel, dat de tempel zoals wij die zien het wint van de door de Grieken met smaak geverfde nieuwe.

Voor de Beeldhouwkunst, die niet van het bovengenoemde kleurenspeel profiteert, heeft de materieschoonheid een grote betekenis. Een oud tuinbeeld "doet het", ook al is de kwaliteit van de vormgeving gering. Het gebruik van natuursteen (marmer enz.), brons of hout vormt een deel van de schoonheid. Juist de beperking is meer waard dan de veelkleurigheid van tuinkabouters.

De schilder bereikt die materieschoonheid door zijn techniek. Wanneer hij de kleuren op zijn palet lang dooreen mengt krijgt hij "paletgrijs", hetgeen bij groter helderheid wit zou zijn. Het ruig opzetten van de gedeeltelijk gemengde verf geeft de rijke kleurvariëaties binnen bepaalde grenzen. Het werken met het paletmes wil hetzelfde maar heeft de kans in onbeheertheid te vervallen.

Het Pointilisme streeft eigenlijk hetzelfde na. De kleurvakjes zijn groter geworden - meer berekend en daardoor minder grillig - en moeten op een afstand de gezochte kleur als eindresultaat hebben.

De moderne kunst heeft zich dikwijls met recht op deze materieschoonheid toegelegd. Men noemt de schilders die dit nastreven ook wel "Materieschilders". Ze hebben het heel wat gemakkelijker dan de vroegere schilders omdat ze zich niet bekommeren om vorm of licht. Soms nemen ze alleen het mooi uit hun omgeving op. Ze gebruiken werkelijk oud hout, oud ijzer en het begon al met Picasso door het gebruik van courantenuitknipsels.

Er zijn beelden die alleen bestaan uit een opgeraapt stuk schors. Het aandeel van de natuur in dit kunstwerk is 100% - van de schilder bijna niets.

Terecht hebben ze opgemerkt, dat olieverf eigenlijk geen mooie materie is - al is alleen door olie als bindmiddel een soort dieptelicht mogelijk, waardoor net als bij de huid en bij marmer het in de stof doorgedrongen licht, dikwijls iets blauwer, wordt teruggekaatst. Hetgeen ook het verschil vormt tussen marmer en gips. Ook meer diepte-effecten door verschillende lagen gekleurde vernis zijn in de olieverf mogelijk - veel te ingewikkeld voor de moderne schilder, die van geen onderschildering weet.

Onmiskenbaar kan de moderne schilder een goede wanddecoratie maken, mooi als een batik of een Oosters kleedje. Hij kan daar - soms, een persoonlijke compositie van maken. Het tekort zit meest in het kleine aandeel dat de kunst daarin heeft, de decoratieve kunst. Wij willen meer dan een decorateur die werkt met geleende veren - veren van de natuur.

In vele gevallen echter is ook het decoratiewerk slecht, is het vlak neergestreken verf zonder materieschoonheid.

Daarentegen werd in vroeger tijden ook aan de achtergrond de grootste zorg besteed, aan de verfsamenstelling. Van Van Dijk moet het gezegd zijn: "Ik ben al zo ver, dat ik een achtergrond kan schilderen" - waarop Rubens gezegd moet hebben: "Dan ben je

verder dan ik". In hoeverre dat waar is doet er niet toe, maar achtergrond en voorgrond vormen samen het kleurenspeel, en juist in de achtergrond heeft de schilder meer vrijheid en kan zich bijzonder aan de materieschoonheid wijden.

Hoe bijzonder is niet de genuanceerde blauw-groene achtergrond door Holbein van het vrouwenportret in het Mauritshuis.

Don Diego Rodriguez de Silva Velasquez, de edelman die "nooit voor geld werkte - toch een slaaf hield", zegt Zurbaran@, schildert een dame met waaier met een uitgelezen materieschoonheid van rood, zwart en groen zonder iets tekort te doen aan stofuitdrukking en vorm. Met aristocratische beheersing brengt hij onderaan één stipje rood.

TWEEDE HOOFDSTUK

DE EERSTE ASSOCIATIES

Bij de behandeling van de zintuigen bleek, dat behalve de gevoelens dikwijls of bijna altijd associaties de prikkeling van het zintuig begeleiden. Die associaties zijn het weer naar boven komen van herinneringen uit een vroeger verleden. Ik spreek hier van eerste associaties, omdat deze zich het meeste lenen tot de conclusie van een wetmatig optreden. Ze komen namelijk bij ieder mens voor - zijn onafwijsbaar en dringen zich onbewust aan ons op. Het is de Beeldende Kunst die hierop gebouwd is, de afbeeldende Kunst.

De eerste drie kleurwetten gelden zowel voor Decoratieve als voor Afbeeldende Kunst. Het bleek dat het effect van de streling v.h. oog door de materieschoonheid belangrijk verhoogd kan worden door herhaling met kleine wijzigingen. Het is niet alleen verlenging van tijdsduur maar verdieping - een soort opvoering tot een climax.

Daarvoor is aandacht nodig naast de tijd. De kortstondige indruk van de reclameplaat kan even de aandacht vragen, maar voor een intenser genot moeten we langer de werking van de kleuren ondergaan.

Het is de Beeldende Kunst die dit middel heeft gevonden ons langer met het Kunstwerk bezig te houden. We moeten ons in het schilderij verdiepen. We moeten niet alleen naar een centraal geplaatst hoofdmotief kijken, maar ook details en omgeving in ons opnemen tot in de verste hoeken.

We worden door de schilder, door zijn voorstelling als het ware gedwongen, heel het doek met ons oog af te tasten. Ondertussen ondergaan we voortdurend de harmonie der kleuren en de vibraties van de materieschoonheid.

VIERDE WET STOFUITDRUKKING

Ieder mens zal, of hij wil of niet, bij het zien van een kleur denken

aan de stof, die door gedeeltelijk terugkaatsen van het licht die kleur veroorzaakt. De kleur is gekoppeld aan de stofuitdrukking. In de taal vinden we die conclusies terug: we spreken van sneeuwwit, roetzwart, hemelsblauw, zeegroen, saffraangeel, bloedrood en tal van nuances meer. Deze associaties, die we door ervaring leren maar die misschien al van geslacht op geslacht tot ons wezen behoren, zijn nodig om ons met de structuur en vorm der dingen in te lichten over onze omgeving.

Dit is voor mens en dier een levensbelang. Hij moet het bruikbare voedsel van het schadelijke kunnen onderscheiden. Het is ook nodig voor zijn handhaving in een vijandige omgeving. Wanneer we in het hoge gras de streep van een tijgerhuid aanzien voor gras zijn we de dupe van onze onvoldoende waarneming. Wie niet de ander kan overvallen en zwak is tracht zich aan ontdekking te onttrekken door mimicry. De spanrups of wandelende tak doet zich voor als twijg, het wandelend blad als blad. De kameleon en vele anderen met hem gebruiken een schutkleur. Altijd bedoeld om een ander te bedotten.

Wanneer de schilder van deze natuurlijke associaties van kleur en stof gebruik maakt is dat zeker geen bedotten. Hij laat wel heel nadrukkelijk door decoratieve waarden en vooral door de lijst zien, dat we met een schilderij te maken hebben. Hij wil geen bedrog, maar illusie. Geen mens zal zich vergissen en een schilderij voor de werkelijkheid aanzien. Alleen de vogels in de oudheid schijnen de goedgeschilderde druiven voor echte druiven te hebben aangezien.

De kleur krijgt in het schilderij een dubbele betekenis. De eerste was die als onderdeel van de vlakversiering, de decoratieve waarde. De tweede was die als middel om een werkelijkheid af te beelden - een droom, een illusie te scheppen.

De schilder ontnemt niets aan het kleurenspeel, maar voegt er iets aan toe. Daarmee verlengt hij het kleurenspeel door ons er langer en intensiever mee te doen bezighouden. Dan voegt hij er een aantal waarden die de Beeldende Kunst uitmaken aan toe.

Ook de non-figuratieve schilder, zelfs een schilder die geheel abstract wil zijn als Kandinsky, gebruikt stofuitdrukking en werkt afbeeldend. Hij kan niet anders. Alleen de stofuitdrukking is die van olieverf, inktvlekken, modderspatten, paletresten. De vormen zijn die van sterren en zonnen, hanepoten, wiskundetekens, microscopische slijpplaatjes met bacteriën. Soms ook met een zweem van ruimte door het verloop der kleuromtrekken, het verspringen der kleuren ten opzichte van elkaar.

Georges Bracque schreef in 1957 over een ander middel, dat de schilder toepast om zijn illusie van ruimte op te bouwen, de perspectief: "Renaissancetrucje, een slecht trucje, dat het de kunstenaar onmogelijk maakt zijn volle ervaring van ruimte weer te geven... een afschuwelijke vergissing en het duurde vier eeuwen voordat daar verbetering in kwam, voor een groot deel dankzij Cézanne en na hem Picasso en mijzelf".

Hij zag perspectief voor een trucje aan, niet wetend dat de

natuur zelf met ons oog de vorm van de beelden zo maakt - onverschillig of het in de Renaissance wetenschappelijk is genoteerd. De Romeinen gebruikten het ook. Tot nu toe kennen we ook geen ander middel om onze ervaring van ruimte in beeld te brengen. Het zou in strijd zijn met de zintuigen, die ervoor gebouwd zijn.

Deze vergissingen komen meer voor. Oxenaar, een museumdirecteur, schrijft: "Een kind loopt tegen een stoel omdat hij geen perspectief geleerd heeft". Perspectief zal het wel nooit leren maar wel zal de ervaring van zijn spiergevoel en bewegen zijn gezichtsbeeld te hulp komen. Zo zegt hij dan ook, dat de "Moderne schilder verlost van perspectief ons het ware kan leren kennen".

Het is niet doenlijk en heeft geen zin alle dwaasheden, die over de moderne kunst zijn geschreven, en dat zijn zeer vele - te weerleggen. De richting waarin hun denken beweegt gaat niet over kunst maar over wetenschap. Zij willen ons de kosmos, de oneindigheid, het ware en de vierde dimensie leren kennen maar dat is niet het terrein van de kunst. De kunst heeft met gevoelswaarden - met emoties te maken die met kennis omtrent onze omgeving verbonden zijn. De winst van de natuurafbeelding is geen vermeerdering van anatomische, botanische, geografische of parapsychologische kennis maar vermeerdering van het kunstgenot.

De daarvoor gebruikte perspectief wordt aangevuld met luchtperspectief, met atmosfeer, licht en schaduw.

Door de atmosfeer worden voorwerpen op grote afstand blauw gekleurd. Het rood van een dak of van een verkeersbord is op een paarhonderd meter afstand getemperd. Schilderden we het met dezelfde felheid die het van dichtbij gezien heeft, dan springt het als 't ware uit het doek. Het komt als verfvlek op het doekoppervlak te liggen terwijl de overige afbeeldende middelen het op een paarhonderd meter afstand hadden gelokaliseerd. De illusie is verbroken.

Merkwaardig genoeg blijft het daar niet bij. Het schilderij lijkt slecht van kleur te zijn geworden. Het lijkt hard en plaatjesachtig. Toch kan diezelfde kleur, als onderdeel beschouwd van een decoratie van verf, heel goed een passende harmonie vormen. Door verandering in de tekening in de lijnperspectief zou datzelfde bord met dezelfde kleur weer goed in het geheel worden opgenomen. Het zou wel door een veranderde tekening een verkeersbord voorstellen dat zich direct achter het doek bevindt. Dan kan het diezelfde kleur behouden.

Schilderijen die slecht van kleur zijn, zijn dus dikwijls alleen slecht van tekening, in strijd met de opgeroepen illusie.

Een groot deel van de nieuwe schilders hinkt op twee gedachten. Ze zijn half-figuratief. Ze nemen een aanloopje voor ruimtebeelding - zijn platselijk ook bezig met stofuitdrukking. Ze beginnen een illusie op te roepen maar gooien hun eigen glazen in: ze gaan telkens over tot verfvlekken die op de oppervlakte van het

doek zweven. De voorstelling en de kleur passen niet meer bij elkaar. Ze zijn niet "uit de verf" gekomen.

Het niet uit de verf komen kan opzet zijn. Veel expressionistisch werk is vooral bedoeld om heftige kleuren te kunnen gebruiken. Het is dan meer een tekening met kleuren, die soms het geluk hebben een natuureffect te bereiken, maar meestal als middel ondoeltreffend zijn omdat de natuur met licht en atmosfeer die felle kleuren niet toelaat.

Dikwijls echter is het geen doel maar nonchalance. Het gezicht wordt nog afbeeldend gedaan, de handen worden meestal ontyperende kluijjes, en zoals ook met de compositie wordt aangehaald de rest, achter- en voorgrond, wordt gemakkelijk volgesmeerd met de passende verf.

Voor een draperie hebben de meesten geen geduld meer. Ook de beeldhouwers maken zich daar meestal met de "Franse slag" vanaf. Enkele krassen betekenen dan een plooi. Dit is heel anders dan het schetsmatig suggereren van een draperie zoals Velasquez dat doet. Hij en de vele meesters van zijn tijd (Van Dijck enz.) werken niet de plooiën minutieus uit maar geven de juiste streken op de juiste plaats, die op een afstand de indruk van de plooi geven. Aanduidingen van kantwerk en briljanten zijn voldoende om als echte Impressionisten de illusie te behouden gecombineerd met een prachtige verfbehandeling.

@Ook wanneer Holbein een portret doet overgaan in een decoratief vlak opgevatte kledij is dat met een zeer zuivere berekening gedaan en veel gevoeliger dan een Toorop dat deed.

Wij behoeven niet rekening te houden met de slechte vertegenwoordigers van een nieuwe richting. Maar we kunnen wel constateren dat het meeste half-figuratieve werk geen nieuwe richting betekent maar alleen uit onmacht is ontstaan.

VIJFDE WET COMPOSITIE

De indeling in wetten zoals ik die hier geef is eigenlijk niet juist en meer een benadering en indeling van de te behandelen stof. Het is ook niet bedoeld als een soort leerboek: hoe moet ik kleurharmonie krijgen? welke compositieregelen moet ik in acht nemen? Het is meer de bedoeling de samenstellende elementen van de taal der Beeldende Kunstenaar te zoeken en de tegenstelling met de kunstrichting der 20ste eeuw naar voren te brengen.

Compositie is een handeling van de kunstenaar waarin hij juist dat kan uitvoeren wat eventueel een ander niet kan. In de gelijke situatie wordt dan ook de musicus een "componist" genoemd en dat zou voor de Beeldende Kunstenaar ook kunnen gelden. Het is al een onderdeel van de eerste wet - het bepalen van een kleurharmonie, maar niet minder van de tweede wet: het brengen tot een synthese. Het zal weer gelden voor de inhoud. Reden om toch eerst de ondergeschikte stofuitdrukking te brengen was gelegen in het feit dat die stofuitdrukking het begin was van de optredende associaties, die de decoratieve kunst in hoofdzaak van

de Beeldende Kunst onderscheidt@. De laatste heeft de dubbele taak van èn een decoratief bevredigende oplossing te geven samen met zijn ruimtebeeld en inhoud@.

De decorateur heeft het belangrijk gemakkelijker. Als hij een sterk rood wil plaatsen in de linkerbovenhoek, dan kwakt hij dat daar neer. De beeldende kunstenaar moet aan dat rood een vorm geven - bijvoorbeeld een rok die in zijn voorstelling moet passen. Bovendien zal hij zelden dat primaire rood kunnen gebruiken omdat licht en dieptewerking hem dwingen er bijvoorbeeld blauwrood van te maken wat misschien helemaal niet in de kleurencompositie past. Als hij dan toch dat eerste rood wenst moet hij zijn gehele voorstelling omwerken. Tenslotte heeft hij dan nog het nadeel, dat het veel tijd kost, hij daardoor minder ervaring kan opdoen.

Intussen moet hij voortdurend oppassen niet tegen andere eisen te zondigen. Hij kan niet zoals men dat zo graag van een kunstenaar verwacht aan een bevestiging van een moment gehoor geven maar moet zorgvuldig berekenen of althans zo vele malen berekend en gestudeerd hebben dat hij het onbewust kan uitvoeren. Vandaar ook de noodzaak van traditie en navolging om de ervaring van anderen mede te benutten.

Wanneer Rembrandt om op een bepaalde plaats een sterk licht te brengen 50 laagjes over elkaar aanbrengt is die inspiratie van één moment allang verdwenen. Er was veel vlijt en geduld voor nodig en het was absoluut niet mogelijk in een paar uur een schilderij in elkaar te flansen.

Vandaar ook dat de oppervlakkigheid van de tegenwoordige kunstenaar er gauw toe komt terwille van zijn kleur - wanneer hij figuratief wil zijn de achter- en voorgronden maar vol te smeren in de bijpassende kleur zonder zich om de eenheid van voorstelling te bemoeien.

De Beeldende Kunstenaar heeft bij het bepalen van zijn compositie - eigenlijk zijn schilderij of beeld - de zware taak uit een overvloed te moeten kiezen. Hij moet zijn kijk op het leven geven @visie en dat biedt hem zoveel rijke mogelijkheden. Dikwijls zal hij door zijn tijd beïnvloed worden ook al is dat niet een dictatuur zoals in Oost-Europa. Hij is kind van zijn tijd - beïnvloed door zijn opvoeding. In deze tijd nog moeilijker omdat die tijd niet zoals vroeger een duidelijk stempel droeg. In de barok was ieder barok. Nu is niet bekend wat men wil en hoort men alleen de negatieve leus. Los van de traditie, weg van de kunst.

Los van zijn levensbeschouwing moet hij over de macht beschikken zijn visie tot uiting te brengen zelfs aan de beschouwer op te dringen. Hij is de etaleur die zijn waren het voordeligst mogelijk uitstalt.

Zijn doelstelling bepaalt in hoofdzaak zijn compositie. Wie een tragedie wil schilderen als in de barok zal meest gebruik maken van sterke licht-donker effecten en geheimzinnige ruimten. De lokaalkleuren worden opgeslorpt door de schaduwen. We krijgen bijna altijd de donkere schilderijen als die van Rembrandt. De

donkere achtergrond is geen lege vlakvulling maar mede berekend in het effect - nodig voor het effect. De totaalindruk, waarin vooral de zware gouden lijst is inbegrepen, is evengoed decoratief, juist al bestaat het dan bijna uit een zwart vlak met gouden rand. Maar alles heeft volume, er is illusie van ruimte. Ook al worden de omtrekken in elkaar overgeschilderd, dan nog zijn de vormen onverbiddelijk juist aanwezig. De vage vorm - de vorm omhuld door atmosfeer - is juist zo moeilijk, omdat een slappe vormgeving zo nabij dreigt.

Wie daarentegen sterke kleuren wenst en heel helder omschreven vormen zal noodgedwongen dicht bij het platte vlak moeten blijven. Hij krijgt een decoratief schilderij zoals in de vroege Middeleeuwen of zoals van de laatste tijd (maar in de achtergrond weinig verantwoord) Modigliani. Elke omlijning behoort bijna tot het platte vlak.

De keuze van het onderwerp kan meer of minder kleur toelaten. Een blauwe lucht (blauw is een kleur v.d. achtergrond) en een geel korenveld met klapprozen laat ondanks de sterke kleuren nog wel diepte toe (Van Gogh). Het sterke rood van de barok is wel maar moeilijk onder te brengen zodat het bij Rubens er wel uitspringt.

Een grillig blauwgroen als bij Modigliani laat meer ruimte toe bij een staande figuur omdat het overeenkomt met een hemel. Zo is ook bij Cranach en Holbein die achtergrondskleur nog vrij sterk te nemen@.

Het plaatsen van de lijnen en vlakken moet in overeenstemming zijn met de opzet. Evenwijdige horizontale en verticale lijnen geven rust en onderlijnen het platte vlak. Een straatje van Vermeer is dus qua onderwerp vrij vlak. Alleen doorbrekingen met perspectivische oplopende lijnen kan een doorkijkje naar groter diepte openen.

Meesters als Tiepolo waren zeer kundig in het suggereren van ruimte (en beweging) door het veelvuldig toepassen van het zo verfoeide (Bracque) trucje van de verkorting.

De repoussoir, het op de voorgrond geplaatste voorwerp als een boom of poort, is een geliefkoosd middel, ook van de fotografen, om diepte aan af te lezen en behoort dan ook tot het repertoire van de Impressionist.

Deze afsnijdingen geven dan tevens de indruk van de toevallig aanwezige natuur en zijn dan ook wel eens te toevallig - te weinig beheerst toegepast.

Afsnijdingen zoals de fotograaf die wel toepast van een hoofd of romp kunnen het effect van tegenstrijdigheid oproepen. Het hoofd is een uitgesproken eivormig ruimteonderwerp - de lijst zelf een deel van het platte vlak. Die laten zich niet snijden - wel doorboren.

Behalve dus de wijze keuze van onderwerp en gebruikte compositie bezit de kunstenaar in die compositie een machtig middel om zijn visie duidelijk te maken.

Hoewel de Middeleeuwen door kleur (dikwijls gebaseerd

op drie kleuren), toon en herhaling wel de synthese wisten te bereiken, werd de groepering om een middelpunt, een driehoek als in de Renaissance een beter middel om de aandacht te concentreren.

Als machtig middel kwam daarbij het licht. De barok vooral kon daarmee met recht iets in het licht zetten. Voor de eenheid van de opbouw als vlakversiering werd dat licht dan zwakker herhaald (bijvoorbeeld driemaal, want drie punten bepalen het vlak), of het schilderij werd verdeeld in twee driehoeken. De lichte partijen samen één driehoek, de andere met kleine onderbrekingen de andere driehoek. Duidelijk komt dit middel uit in het meer genoemde schilderij van Rembrandt "De Nachtwacht". De vergelijking met v.d. Helst maakt duidelijk dat hier een werkelijke synthese - een concentratie van de aandacht door de belichting is verkregen. Als vanzelfsprekend moest hier de kritiek volgen want met opzet waren een aantal figuren in het donker weggemoffeld.

Een schilderij van Charley Toorop, "Maaltijd der vrienden", staat op hetzelfde compositorische peil als dat van de schuttersstukken vóór Frans Hals - namelijk een opsomming van vrienden naast elkaar zonder groepering, waarbij er als het doek groter was geweest nog tientallen bijkonden. De harde kleuren van Ch. Toorop werken het vlakke nog in de hand.

Inderdaad maakt de opgave het ook dikwijls moeilijk. Een portret met het hoofd als centrum - de handen als herhaling van het hoofdlicht, is veel gemakkelijker dan een schuttersstuk.

Een schilderij van een tentoonstelling van schilderijen is een onmogelijke opgave en een doek met 5 portretten in medaillon zou beter in 5 stukken kunnen worden gesneden.

Scherpe details behoren bij de voorgrond en een uitstalling van levensmiddelen als van Aertsen en confraters is in principe al zonder synthese, al zijn er stilleven schilders als v.d. Heem, v. Beyeren enz. die er een prachtige compositie van wisten te maken.

De impressionisten maakten het zichzelf moeilijk door de "Ausschnitt" van het leven te geven. De werkelijkheid is nu eenmaal niet gecomponeerd op synthese uit één gezichtspunt. Vandaar dat de landschappen van Hobbema, Ruysdael maar ook van Corot beter thuis werden uitgewerkt. Men kon dan de bomen plaatsen waar ze voor de compositie nodig waren.

Het lichte schilderij der impressionisten is uit de aard der zaak wel vrolijk van kleur maar minder lichtuitstralend dan een Rembrandt, omdat de hoeveelheid donker als contrastversterking ontbreekt.

Wel kan het licht gebruikt worden om de grote lichte ruimte te suggereren, hetgeen al gebeurt bij de inkttekening op een wit vlak.

Zo zijn er tal van middelen waarmee de schilder moet leren werken door vakkennis. Contrastversterkingen, werken met warme en koude kleuren, detailleringen, laseren@ of pasteus schilderen, lijnbeweging, penseelstreek of paletmes, het behoort allemaal tot het vak van de schilder.

Dat de moderne kunstenaar, ook al is het iemand met aanleg als Picasso, @ bewijst o.m. het zo bekende doek van Picasso "Guernica". Hier is nooit synthese, alles rammelt doordat er soms een aanloopje genomen wordt tot ruimte-uitbeelding, dan hij zichzelf weer tegenspreekt met een vlakke onoverzichtelijke deformatietekening.

Dat ook de criticus dat niet meer ziet bewijst Michel Leuris@, die erover schrijft "Dit bewonderenswaardige doek zegt ons de dingen op de meest eenvoudige wijze (!). Dit doek laat ons geen twijfel. Het zegt ons eenvoudig ja en neen. Het zegt ons de waarheid."

Inderdaad de waarheid omtrent Picasso. Ja en neen tegelijk.

VORM ZESDE WET

Met de vorm betreden we pas god het terrein van de Beeldende Kunst. Stofuitdrukking, perspectief en compositie waren slechts de middelen om tot het afbeelden van de vormen te komen. Het is niet voor niets, dat de Beeldende Kunst zich voal bezighoudt met het afbeelden van mensen. Het afbeelden van kristallen zou ook mogelijk zijn. Maar een rijke visie op een kristal is niet te verwachten, de vorm is te ongenueanceerd. Met de mens komen we in de kring der werkelijke interessen en worden de mogelijkheden veel groter.

VISIE

Een letterkunde zonder mensen zou niet lang bestaan. Ook de roman van een kubus is armzalig en van een worm heel kort. Wanneer de dieren als onderwerp worden gekozen worden ze met menselijke eigenschappen bedeed.

De letterkunde kopieert niet het gewone leven maar giet het gewone leven in een geconcentreerde vorm. Wat in werkelijkheid vrij eentoning lijkt is in de roman - romantisch. Hier komt de kunstenaar voor de dag. Hij bezit de kennis en de kunde om het leven boeiend over te vertellen - een gave die in meerdere of mindere mate vele mensen bezitten. Is die gave groot, dan wordt zijn verhaal een kunstwerk.

Hoe die wijze van vertellen van belang is moge uit het volgende blijken. In de Eerste Wereldoorlog werd door menig Nederlander van de omstandigheden geprofiteerd: de OWer. Hij maakte oorlogswinst tot ergernis van zijn buurman. Zo was er een eenvoudig man, die vóór de oorlog geen fiets bezat maar daarna wél met een rijwiel voor de dag kwam. Zo verteld is dat verhaal niets bijzonders. Maar iemand moet het zo gezegd hebben:

"Vroeger had hij niets

Nou heeft hij een fiets

De ploert!"

Deze zegsman is een kunstenaar en die komen overal voor.

"In deze Bajes

Zit geen gajes
Maar Hollands Glorie
Potverdorie"

stond er in de Scheveningse gevangenis tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Het is deze aparte kijk op de taal en op het leven, die de kunstenaar maakt. Het is zijn visie. Hij merkt op - analyseert, hij "kent het eieren eten", hij weet de taal zó te gebruiken, dat wat ons heel gewoon voorkwam opnieuw gezien wordt in een ander licht.

Het toneel sluit zich daarbij aan en betreft er de visuele kant van het leven in, de gesticulatie, de mimiek. Toneel zonder mensen bestaat niet.

De dans is wat minder direct beeldend maar heeft weer de mens en zijn emoties tot doel.

Tenslotte is ook de film niet anders dan een weergave van het leven.

Ook in de Beeldende Kunst staat de mens in het middelpunt. Het was niet geheel zonder reden, dat Michel Angelo meende, dat landschap schilderen geen kunst kon zijn. Hij zag over het hoofd dat in de schilderkunst niet alleen de vorm geldt, dat kleur er zelfs een essentie van vormt en dat licht en atmosfeer zich wel degelijk tot een kunstprestatie laten gebruiken.

Door de mensafbeelding komt nu de noodzaak van een Beeldende - een Afbeeldende kunst voor de dag - wil men meer bereiken dan vlakversiering. Immers de persoonlijke visie van de kunstenaar is alleen mogelijk op dát, waarvan een minder bijzondere, maar algemeen bekende visie reeds bestaat. De vooronderstelling bij elke kijk op de werkelijkheid is, dat wij die werkelijkheid óók kennen. Wij kennen óók de mensen, met hun goed of kwaad, maar merken niet zo scherp op. Híj, de kunstenaar, is een soort etaleur, die de mensen onder de schijnwerper plaatst. Hij selecteert en wijst ons de weg.

Het gaat niet alleen over een bekende werkelijkheid maar over een zeer goed bekende werkelijkheid. Reeds de negers zijn ons zo weinig bekend, dat ze voor ons allemaal op elkaar lijken. Zo ook kan alleen de boer zijn koeien onderscheiden.

De kennis van de mens is algemeen en scherp. Wij merken een afwijkende neus op maar ook al een zwelling door kiespijn van de wang. De leek ziet al als een tekening mis is.

Moore - ik zei het al - "gebruikt voor zijn beelden niet de lukrake vormen der natuur. @De werkelijke vormen zijn als het ware maar lompe uitvluchten, bepaald door de lukrake omstandigheden van plaats en tijd (H. Read). Hij schept zelf volgens de wetten der natuur." Hij moet ook nog mineralogie bestudeerd hebben - schijnbaar niet zo succesvol. Door dat zelf scheppen ontnemt hij ons de mogelijkheid zijn visie op die wezens te onderkennen. Wat een kind als raak kan zien in de tekening van een mens, is door geen deskundige te ontdekken als raak of mis in een ons onbekende wereld. We worden er niet door getroffen omdat onze constitutie daar niet op berekend is, maar de

kunstenaar ontnemt zich het grote speelterrein voor zijn kunst: de vormkarakteristiek.

Niet alleen door zijn algemene bekendheid is de mens zo'n dankbaar onderwerp. Heel het geestelijk leven, heel het terrein der emoties wordt door de vorm min of meer geopend en het zijn deze menselijke interessen, die ons aan het doek binden.

De mens is de meest veelzijdige vorm. Er is geen persoonlijke visie op een cylinder mogelijk, want zijn vorm ligt onwrikbaar vast...

Het is weer de praktijk van het leven die doet zien, dat naast de min of meer fysieke genietingen van gevoel, smaak, reuk, gehoor en kleurenspeel er een tweede bron van kunstgenot - door associaties bestaat. Daarop zijn letterkunde, toneel, dans en film gebouwd.

De visuele kant in deze kunstrichtingen is aanwezig in dans, toneel en film.

Geheel daarbij aansluitend is de Afbeeldende Kunst.

Hij die iets meer dan de doorsnee mens weet op te merken en weer te geven is dan de kunstenaar. Hij kan optreden als gids die ons in een overstelpende veelheid van ervaringen wegwijst en die het wezenlijke voor ons etaleert. Dat kan door verschillende middelen.

VORMVEREENVOUDIGING

De vormvereenvoudiging is weer de meergenoemde synthese. Hij - de schilder of beeldhouwer behoeft nog niet eens tot weglaten van details te komen en kan reeds door samenvoeging tot enkele grote partijen het beeld overzichtelijk maken. Hij voegt de vele losse haren samen tot een krul of tot een pagekop. Hij zet plaatselijk de bomen zo dicht op elkaar, dat ze een bosje vormen.

Het meest zal hij daarbij komen tot het weglaten van details. Hij schraapt eenvoudig een aantal uit de overvloed van indrukken.

Het doel is nog louter van technische aard. Hij vereenvoudigt om het onze hersenen mogelijk en gemakkelijk te maken het beeld te verwerken.

SELECTIE

Door de selectie gaat de kunstenaar vooral als gids optreden. Hij handelt als Baedeker, die in zijn reisgids sterretjes uitdeelt voor de mooiste en bezienswaardigste punten.

Hij zegt: Dáár moet u heengaan.

Hij meet voor ons de kwaliteiten - vergelijkt ze en zoekt de dingen met de meeste kwaliteiten uit. Hij moet een gevoel voor proporties hebben om het wezenlijke van het bijkomstige te kunnen scheiden. Zonder nog iets aan het natuurbeeld te veranderen kan hij ons de plaats aanwijzen vanwaaruit we die natuur het beste kunnen zien.

TYPERING OVERDRIJVING

De middelen die de kunstenaar ten dienste staan lopen in elkaar over.

Wanneer hij het werkelijke leven comprimeert en zich in een kort bestek laat afspelen wat zich in werkelijkheid over lange tijd uitstrekt, dan vertekent hij het leven een beetje.

Een 80-jarige oorlog moet dikwijls vrij saai geweest zijn. Wanneer ze in Groningen om "bekwamer te kunnen vissen" het peil van de stadsgrachten hadden veranderd geeft dat de indruk, dat ze niet zo heel diep onder de indruk waren.

In een roman kan diezelfde oorlog een dramatisch gebeuren worden. Het toneel in 3 uur - de film in 1½ uur comprimeren dusdanig het gebeuren dat het gewone tot drama wordt. De dichter kan zich zover beperken, dat hij in een epigram al het wezenlijke samenvat.

Zoals gezegd komt hier een kleine vervorming bij een kleine overdrijving.

De toneelspeler overdrijft de expressie. Mimiek en gesticulatie zijn dé middelen om inwendige roerselen uitwendig zichtbaar te maken. Ze zijn vooral het domein van toneelspeler, danser en filmspeler, maar hebben ook waarde voor de beeldende kunst. De toneelspeler, die vooral op een afstand gezien wordt, gebruikte aanvankelijk maskers om die expressie duidelijker zichtbaar te maken. De toneelkijker doet hetzelfde.

Door de film komen we op de eerste plaats te zitten. Het projecteren van een kop tot 3 meter grootte maakt het mogelijk de gevoeligste mimiek op te merken. Nu is het trillen van een neusvleugel, een krullen van een lip al voldoende om een emotie te doen aflezen. De eerste filmspelers, die toneelacteurs waren, moesten zich remmen. Ze overacteerden.

De schilderkunst, ook wel de beeldhouwkunst, was vooral in laat-Renaissance en Barok niet ingesteld op die fijngevoelige expressie. Ze voelden bovendien wel voor de overdreven effecten. Ze waren er op uit om dramatisch te zijn. Ze waren barok. Ze hadden een anders gerichte instelling, al waren er genoeg die het gevoelig konden schilderen. Een late Rembrandt wordt gevoeliger dan de jonge Rembrandt. Frans Hals kan, als hij zich erop toelegt, raak typeren maar verschillende schuttersstukken laten ons mensen zien, die lege, nietszeggende gebaren maken, vergeleken bij de tegenwoordige filmexpressie. Het Impressionisme zoekt het weer meer in de scherpe waarneming van het leven, het betrappen van het typerende moment en niet het generaliserende gebaar, @maar ook andere perioden als Donatello, zelfs v. Eyck.

Het gaat nu om het individu, niet om de soort. Het zijn geen klassieke typen, gelijkgeschakeld tot een standaardtype, maar aparte wezens.

De fotografie ondersteunt deze zienswijze. De kracht van de fotografie (World Press Photo) ligt juist in de momentopname en

het is ons een plezier wanneer de fotograaf in een "shot" vastlegt, wat we anders zelden te zien krijgen.

CARICATUUR SCHETS DEFORMATIE

Het is goed een scherp onderscheid te zoeken tussen de hier genoemde gebieden, omdat we hier een strijdpunt krijgen met de moderne kunst.

De caricatuur gaat als in het voorgaande uit van een chargingering. De caricatuur overdrijft in hogere mate. Gaat de caricatuur in zijn overdrijving te ver, dan verliest hij zijn verband met het leven. Een neus kan groeien tot uitzonderlijke proporties maar wordt tenslotte karakterloos. Het tekenen van grote neuzen is trouwens toch al niet erg gevoelig. Het was in de psychologie van Lavater, dat de neus gezien werd als maatgevend voor een karakter. Het orgaan is veel te weinig gespierd en gevoelig om een weerspiegeling te zijn van een karakter.

Hoewel de caricatuur gebaseerd is op de natuurafbeelding zal hij - ook al houdt hij zich binnen de grenzen van het mogelijke - zich op de grenzen van de Beeldende Kunst bewegen. De caricatuur namelijk, en daar kom ik later op terug, werkt al grotendeels met tekens, tekens ontleend aan de natuurafbeelding maar teruggebracht tot een soort hieroglyph. Het afbeelden gaat dat over in letterkunde.

De caricatuur-tekenaar neemt dan ook dikwijls zijn toevlucht tot bijschriften, onderschriften of uitroepen in kringetjes in de tekening. Daarom leent de caricatuur zich weinig tot een schilderij. Hieronymus Bosch en daumier maken het mogelijk, maar meest is de caricatuur te ver van de natuur om stofuitdrukking, licht, atmosfeer en kleurenspeel toe te laten. De caricatuur zou er zelf door aan indringingskracht verliezen.

Ook de schets wijkt van de natuur af, maar op geheel andere wijze. Hier niet een bestudeerd effect, hier niet het werken met tekens. De schets is de voorbereiding tot het schilderij of de uitgewerkte tekening.

De schetser begint in zijn analyse van een arm ons een oppervlakkige maar samenvattende indruk te geven. Hij tekent de arm van schouder tot pink in één boog. Hij omhult min of meer de arm en grenst het gebied af. Daarna markeert hij elleboog, pols, vingers. Steeds nader wordt de vorm ingesloten. De bekoring van de schets ligt juist in deze groei. De schets laat zich door de toeschouwer aanvullen tot de volledige tekening. Het is de tekening van een arm met hand in de dop.

Daardoor wordt de beschouwer in het tekenproces zelf betrokken. Hij verdiept er zich meer in, hij kan zelf aanvullen, is gedwongen om aan te vullen en voelt zich zelf mede ontdekker van de natuur. Er is een zekere spanning in de gang naar het resultaat.

Deze zelfwerkzaamheid van de beschouwer moet zich binnen nauwe grenzen bewegen. Hij moet het juiste vermoeden - niet raden. Het is geen puzzle.

De impressionistische schilders, maar ook Velasquez en Frans Hals, die daarop vooruitlopen, gebruiken deze schetsmatige werkwijze misschien meer dan vele voorgangers. Ze laten meer speelruimte voor de fantasie van de aanschouwer.

Nodig is, dat de met enkele streken geschetste vorm niet ver van de werkelijkheid afwijkt, anders stuurt hij ons in de war. Nodig ook dat de schilder ons niet op eigen houtje laat verderfantaseren, maar dat wij streng gebonden blijven aan zijn schilderij, zijn visie.

Deformatie is vooral niet te verwisselen met caricatuur en kan wel in een slechte schets voorkomen. Het is dan mistekening.

Toch ook dan nog met een verschil. De mistekening in de schets was niet bedoeld - maar de meeste deformaties in de moderne kunst zijn, naast onkunde, opzettelijkheid.

De caricatuur en de chargingen wijken iets af, een kleine afwijking in dienst van het hoger doel der typering. Zij karakteriseren de vorm. De deformatie negeert en ontkent de natuur en wekt in een aanvankelijk natuurnabootsende opzet ergernis. Het deformeren verstoort illusie zonder enig ander doel.

Het heet, dat Picasso de eerste is geweest die ons de inwendige mens heeft leren kennen. We zijn misschien erg hardleers, maar ik vrees dat geen psycholoog en geen anatoom er iets van geleerd heeft. Het was slechts deformatie.

Schets en Non-finito

1. De Oosterse opvatting van het schilderij - dat niet tot in details is uitgewerkt - het "non-finito" heeft de bedoeling te laten raden - wat er eigenlijk mee bedoeld is. Het verhaal is, dat een schilder een wit vlak aanduidde met "een vis in het water". De beschouwer moest maar raden wat er niet op was aangegeven.

Dat tekent duidelijk het "tekort" in deze opvatting. Immers de kunst bestaat uit "iets over te brengen" van de kunstenaar op zijn publiek. Brengt hij niets over dan is hij geen kunstenaar in actie. Voor wat we zelf kunnen "inleggen" hebben wij hem niet nodig.

Er staat tegenover, dat we wel de beschouwer erin kunnen betrekken - dat een suggestie, een "Ahnung" daartoe geschikt is. Er blijft echter een duidelijke grens tussen een omsluisde zin en onzin of geen zin - zoals bij de moderne schilderkunst dikwijls het geval is. Mysterie is iets anders dan een onoplosbaar kryptogram. "Ich weiss nicht was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin" stelt wel dat ik het persoonlijk niet weet, maar dat het op te lossen is - dat een ander me de oplossing zou kunnen brengen.

De schets en een goed non finito geeft de spanning van deze "Ahnung", die dan door aanvulling en soms door de voortzetting van een onderbroken lijn in eigen gedachte tot een gelukkige ontspanning komt.

2. Er zijn meer redenen voor dit onbeëindigd laten zoals bij Michel Angelo. Het is het inschakelen van een materieschoonheid van de ruwe steen, soms zoals ook bij Rodin een contrastversterking van

gave huid, ruwe steen, onbeëindigde vorm. Ook hier weer is er bij het tegenwoordig werk weer dikwijls sprake van een deformatie door de ruwe bewerking.

Het is dan niet de schets - de Ahnung maar een moeilijk maken door inschakeling van allerlei vormen, die van de bedoelde vorm afwijken in belangrijke mate.

3. Het "non finito" kan ook als doel hebben de overzichtelijkheid te bevorderen door weglating van details. De gang van een beweging - de grote vorm van een buiging wordt in dit werk als in de schets - voorgekauwd - verduidelijkt.

4. Bij Rodin is het "non finito" weer een vorm van Impressionisme. Het kan een omsluerde vorm zijn, een vorm ongeveer door een omhullend waas.

Vanzelfsprekend is ook hier weer het criterium, dat de ware vorm er in aanwezig is, er in onze gedachtengang uit te pellen is.

Deformatie en schets

De schetsmatige vorm kan ook mis zijn. We behoeven niet alles goed te praten. Maar de meester zal de fout inzien en herstellen.

Een fout is het - om iets heel eenvoudigs te noemen, wanneer een handweef Marokkaans kleedje scheef is. Daaraan herkennen we dat het echt handwerk is, omdat de machine die fout niet kan maken. Dergelijke fouten kleven aan allerlei handwerk. Maar het is onzin om die fouten als kwaliteiten te kenmerken en na te maken.

El Greco heeft typerend langgerekte hoofden. Er wordt wel beweerd, dat het in zijn ogen zat. Het kan een eenvoudige gewoonte zijn zoals heel veel voorkomt. Er zijn mensen die altijd veel te lange benen tekenen omdat de wens daaraan ten grondslag ligt het veel kinderlijker van te kort te ontkomen. Dikwijls nemen tekenaars onwillekeurig iets van hun eigen constitutie over.

Maar de tegenwoordige schilder heeft veel op met El Greco omdat het een verontschuldiging lijkt - lijkt - dat elke fout geoorloofd zou zijn - dat hij maar lustig kan deformer.

De ronde wereld van Frans Peters

Robert H.F. Hartzema@

"De kunstenaar die zich vroeger bezighield met het emotionele - het menselijke en daarom ook met menselijke vormen of landschappen heeft dit nu niet meer nodig. De weergave daarvan is door andere media - foto, film en vooral TV overgenomen (geven een vollediger beeld van een mens). Dit door het nieuwe gebruik van materialen als plastic."

De Beeldende Kunst is een andere dan de film (TV en foto zijn de hulpmiddelen) - ook toneel en letterkunde bestonden er vroeger en nu naast en maakten een andere kunstvorm niet overbodig, temeer daar Beeldende Kunst niet het doel heeft een volledig beeld van de mens te geven maar met behulp van

mensafbeelden zijn eigen doel heeft (zie materieschoonheid, compositie, inhoud, licht enz.).

"Plastic is neutraal en heeft niet de artistieke geladenheid van brons of steen - het is niet belast met een eeuwnoude artistieke vormgeving."

Het is evenmin neutraal als gips of brons of hout maar heeft eigenschappen die men ook gebruiken kan voor het afgieten van een vorm die geboetseerd werd en wordt in klei of was. De schoonheid van de materie is alleen wat moeilijker te verkrijgen dan in brons, dat door verwerking nog een bijzondere huid krijgt - ook goud is moeilijker maar het zijn allemaal slechts middelen in dienst van de kunst, zoals een penseel of een beitel. Het voordeel is het gemakkelijker koud afgieten en bijwerken, hardheid en waterbestandheid.

"Een bol is de meest onkwetsbare en in zichzelf besloten vorm die er bestaat... de meest volstreckte - de totaalvorm."

Afgezien van het onkwetsbare - wat een kwestie van materiaalhardheid is, heeft dat alleen een industriële waarde. Evenzo is elke vorm in zichzelf besloten al is de formule wat ingewikkelder. Volstrekt of totaal is evengoed te zeggen van het punt, de lijn, het vlak. Wel is deze vorm volstrekt ongeschikt om een eigen visie van een kunstenaar op de hem omringende wereld mogelijk te maken, omdat het een vorm is waarvan geen andere interpretatie mogelijk is. Alle bollen hebben dezelfde formule en zijn dus arm aan uitdrukkingmogelijkheden.

NATUURKOPIE

Het ergste voor de moderne kunstenaar zou het verwijt zijn, dat hij de natuur zou kopiëren. "De aap", zegt hij dan, "in de mens is weer naar boven gekomen". Desondanks wordt dit naäpen nog steeds door het publiek hogelijk gewaardeerd. Het "net echt" geldt als criterium, de amateur streeft er met hartstocht naar. Ook de fotografie staat in hoge ere.

Het is niet alleen het publiek, dat de natuur wil naäpen. De meeste kunstenaars tot en met de impressionisten hebben het zich als doel gesteld. Ze willen oprecht de natuur evenaren. Dat vereist in de eerste plaats veel kunde. Het is ook nooit een kopiëren, het maken van een doublure, want het gaat erom met behulp van verf, het trucje der perspectief enz. dezelfde indruk teweeg te brengen als een ruimte met voorwerpen van alle verschillende stoffen. Het is dus altijd een omzetting.

De fotograaf kan eigenlijk niet hetzelfde bereiken als de schilder. Wil hij een boom links, dan zou hij die moeten planten. Wil hij de belichting en sfeer van één ogenblik - die toch ook gekopieerd moet worden bereiken, dan moet hij wachten tot zich dat moment voordoet. Dat schijnbaar makkelijke apparaat van "druk op de knop" is niet zo hanteerbaar als de penseel. Ik kende een leraar, die met minachting neerzag op dat primitief gedoe met een stokje met wat haar eraan en wat verf. Hij moest een

kinderpostzegel maken. Daarvoor trok hij overal rond om 50 of 100 kinderen te fotograferen. Een keuze daaruit moest hij dan weer met penseel en kleur tot de eenheid van de postzegel zien te maken. Kon hij goed schilderen, dan was hij sneller geslaagd dan met dit "druk op de knop". - De schilder heeft bovendien meer nodig dan kunstvaardigheid. Hij moet eerst in de natuur selecteren wat hij als ideaal wenst en zal dat zelden vinden. Alleen dat ideaal ons voorzetten was al een prestatie. Dan moet hij houding, belichting, omgeving, compositie bepalen en daarmee is hij al volledig in de kunst beland. Als hij al wil kopiëren is het onvermijdelijk, dat hij er zijn persoonlijke visie in legt. Al de schilders die wilden kopiëren gaven desondanks altijd een eigen interpretatie - meer of minder afwijkend v.d. natuur, al naar hun karakter en originaliteit. Soms zeggen we: had hij ons die originaliteit maar niet opgedrongen. Had hij zich maar niet in bochten gewrongen om kunstenaar te zijn. Toorop leverde heel wat mooier werk toen hij naar de natuur werkte, dat toen hij ging "stileren". Waren Mondriaan en Picasso ook maar "gewoon" gebleven! De meesten kunnen toch niet buiten de natuur - alleen al omdat ze er de inspiratie of aanleiding in vinden. Ik heb kubisten, o.a. André Lhote, aan het werk gezien die goed en angstvallig precies naar de natuur tekenden - voor ze die natuur het leven uitpersten tot kubisme. Laat ze maar heel simpel kopiëren en niet teveel zelf scheppen.

Rodin

Een nu algemeen als kunstwerk hoog geschat werk van Rodin, "L'âge d'airain", staat heel dicht bij het natuurvoorbeeld. Dit is bewezen, want toen hij het in Brussel tentoonstelde werd hij beschuldigd geen kunstwerk maar een natuurafgietsel te hebben gemaakt. Ook later bij de expositie van hetzelfde werk in Parijs had hij weer de kritiek te verdragen van deze natuurgetrouwheid. Het werd obscene genoemd omdat het zo realistisch was.

Pas toen hij verklaringen van het model had overgelegd en voor juryleden een proeve van bekwaamheid in het boetseren had afgelegd werd geaccepteerd dat het een kunstwerk was.

Het was Rodin vooral ook erom te doen een zo levend mogelijk beeld te vervaardigen. Waaruit blijkt dat ook dit zogenaamd naäpen niet alleen bekwaamheid maar ook kunst kan betekenen.

Niet eens kan men zich hier sterk beroepen op de inhoud. Rodin zelf had het aanvankelijk gemaakt als de "overwonnene", wat zeker niet dezelfde inhoud kan zijn als "L'âge d'airain". Het was echter wel een goed gekozen houding, een goed gekozen model. - Ook dat laatste is zelfs nog aan twijfel onderhevig omdat men vond dat de rug veel te meisjesachtig was.

Ook in dit geval blijkt weer dat de kunstenaar geen bokkesprongen hoeft te maken om met deformatie zijn kunstenaarsschap te bewijzen.

ANALYSE EN SYNTHESE

Hoewel een en ander bij Compositie en vormkarakteristiek al gezegd is hier nog een samenvatting.

Tekenen

Er is een verschil tussen tekenen en krassen. Krassen noem ik het doelloos zetten van streepjes, die niet in dienst staan van afbeelden maar evenmin een decoratieve versiering willen zijn. Het is kenmerkend voor het beginnende tekenen van een kind. Het is onbeheerst bewegen met een potlood.

Wanneer Picasso op de grond onder "Stier en Paard" (1927) [tekening] streepjes zet bedoeld als schaduw is dat een donkere schaduw blik maken die in de schaduwloze tekening misplaatst is en die als lijnzettingen geen decoratieve betekenis hebben.

Hij doet dat als regel ook wanneer hij haar of vingers wil uitbeelden, waarbij hij geen geduld en aandacht heeft om een groepering op te merken of te analyseren. Appel doet dat ook [tekening] en vele moderneren met hem.

Een tekenaar werkt met tekens, dat wil zeggen vormafbeeldende lijnen die het voorbeeld benaderen. Wanneer Picasso dat doet is hij er telkens naast.

een arm [tekening] waarbij dit is overdreven door mij (tekening v. werkende schilder, 1927) is wel de bedoeling aanwezig de groep spieren van de brachioradialis@ aan te duiden maar zijn plaats en vorm verkeerd. Een arm [tekening] is ook weer afbeeldend maar zonder de oversnijding in de oksel (wel bij de onder op bovenarm) weer te geven. De elleboog is weer afgerond uit gemakzucht.

Wanneer een vlakke lijn al een zeker helder effect bereikt met de schijn van juiste analyse valt dan bij nadere beschouwing op dat we hier niet met de foutjes in de schets van een groot tekenaar maar met de gemakzucht van een twijfelachtig tekenaar te maken hebben.

Compositie

Hier staat niet het luchtige zoekende van de naar de natuur schetsende tekenaar tegenover. Evenmin het decoratieve spel van de Japanner of degene die het vlak versiert. De vormgevingen bijvoorbeeld van Guernica zijn armzalig bij Tiepolo of een Japanner vergeleken [tekeningen] omdat ze nooit natuurkarakteristiek maar evenmin beheerste vlakvullingen zijn.

Het is altijd het verschil tussen een koffer inpakken met zorg of volproppen zoals een vuilnisbak. Zonder rekening te houden met ruimte of vlak worden als in de vuilnisbak alle dingen door elkaar gehutseld. Er is geen plan maar een aanvullen van open ruimtes zoals bij alle primitieve volken en vlakversieringen het geval is. Bij de primitieve beeldhouwwerken en decoraties is meest een eenheid van materiaalbehandeling een tegenwicht voor de gebrekkige compositie.

Bij werken van Picasso, Appel enz. is wel een Ahnung van decoratieve eisen, maar is verregaande nonchalance en het gebrek aan een duidelijke weg naar een decoratief doel oorzaak van de

ontbrekende synthese. Het heten dan speels neergeworpen krabbels en zijn dan ook inderdaad krabbels als van spelende kinderen, gemaakt en gepresenteerd met opzet door zogenaamd volwassenen.

ZEVENDE WET RAAKHEID

Kunst en kunde zijn begrippen die veel overeenkomst hebben. Dikwijls worden ze voor elkaar gebruikt. Kunstrijden - kunstig maar ook kunstleer, kunststanden. Oorspronkelijk zullen ze wel hetzelfde geweest zijn omdat ze zowel op het kunstmatige in tegenstelling tot het natuurlijke - als op het "uitzonderlijk" vaardige slaan. De kunstenaar was aanvankelijk de zeer bekwame vakman - de ambachtsman. Tot voor kort nog was hij en vele gevallen de begaafde ambachtsman, de man die beter kan dan de doorsnee mens.

De uitvoerende musicus moet zeer kundig zijn om op het podium terecht te komen en zo moeilijk is het navolgen van de componist - zozeer moet hij zelf de componisten navoelen en begrijpen, dat hij alleen dan in staat is tot deze reproductie, die alleen bij een volmaakte techniek machinaal mogelijk zou zijn. Ik onderschrijf niet, dat hij er zijn eigen visie op na mag of moet houden, althans die niet mag uitgeven voor die van Beethoven@. De onvoldoende omschrijving door de componist in zijn notenschrift laten hem de speelruimte voor een eigen interpretatie. Het is echter al heel moeilijk de mening van de componist weer te geven en er is voldoende verdienste in om hem, de nabootser, zonder bezwaar een kunstenaar te noemen - ook al doet hij het dag aan dag.

Nu is de grammofoontechniek zo ver gevorderd dat proeven hebben bewezen, dat deskundigen het spelen van de echte pianist niet van dat van de grammofoon konden onderscheiden.

De bewering, dat muziek in blik nooit het directe kunstwerk kan vervangen omdat de levende mens ontbreekt, veronderstelt een soort geheime straling, die naast de geluidstrillingen zou bestaan. Maar alle letterkunde en elke muzikuitvoering is bijna steeds zonder een direct contact van kunstenaar en publiek. Het is een vorm van reproductie.

De reproductie van schilderijen door drukpers of dia wordt steeds beter. De betekenis hiervan is groot. De hoeveelheid goede schilderijen op de wereld is klein en door de goede reproductie kunnen er veel meer mensen van genieten.

Kleurdia's kunnen soms kwaliteiten hebben die boven het oorspronkelijke werk uitgaan.

De Kundigheid

De opleiding van de tegenwoordige schilders is zeer beperkt. Vele van mijn academieleerlingen zijn nu helden in de moderne kunst. [Bitter haalde (bij mij) meest niet meer dan een 6. Kroes tekende oppervlakkig (wel gevoelig) en dikwijls scheef wat hem later als verdienste werd aangerekend hoewel hij erkende het op de

academie niet als deformatie bedoeld te hebben. Ze zijn nu leraar.]

Maar ze werkten op de academie in 5 jaar avondlessen maar ± 1250 uur en vertelden daarbuiten niet veel te studeren. De studie daarna is meest alleen decoratief verfwerk. Het olieverfschilderen hadden ze nog niet geleerd. Ik heb er (als extra) maar enkele lessen aan gependeed.

Rodin begon op 14 jaar de Petite Ecole en werkte 16 uur per dag, waarbij steeds enkele uren in het Louvre. Tegenwoordig hebben de meesten absoluut geen museumervaring. 10% was nooit in het Mauritshuis, 25% nooit in Museum Mesdag.

Ook al moeten we die 16 uur van Rodin niet te hoog aanslaan, toch is de studietijd in 1 jaar van Rodin meer dan dat van de meeste modernen, zeker ook van mij. Rodin had nog bijzondere aanleg maar kon toch na 6 jaar nog niet de Beaux Arts bereiken, zakte driemaal en was bij het laatste examen 41 van de 44. Natuurlijk ligt dat niet aan hem, maar het bewijst wel dat hij zijn best had gedaan.

De man met de gebroken neus, L'âge d'airain maakte hij in 1 resp. 1½ jaar, wel als bijwerk na zijn dagtaak maar toch als ernstige studie met@ heel veel naar de natuur.

(Modigliani maakte een naturalistisch portret dikwijls in 2 uur.

Kisling werkte alleen v. 10-1.)

En nu?

Dit over de rol van het kunstige. Ook het kunstige, het kundige is een onderdeel van het effect van een kunstwerk. Ondanks het verzet tegen deze knapheid van vooral de moderne weinig knappe kunstenaar is de waardering voor die knapheid in ons oordeel over een kunstwerk nauw verweven. We genieten werkelijk van de knapheid (onderdeel v. appreciatie). De moderne kunstenaar vreest te zeer voor een ambachtsman te worden aangezien en niet geniaal te zijn, waardoor hij zich zelfs verzet tegen knapheid.

Een beeldhouwer (v. Lunteren), die meest in de kroeg zat omdat hij alleen werkte als hij een opdracht had, zei: "Als je in je leven maar één uur op een academie hebt gewerkt ben je voorgoed verloren". Jammer.

Geen musicus zal zijn bedoelingen kunnen uitdrukken wanneer hij zijn vak niet verstaat. Geen schrijver, geen filmspeler, geen toneelspeler kan wat bereiken zonder knapheid. De schilder die denkt het zonder te kunnen stellen is aan een toevalstreffer overgeleverd.

De weinig begaafde, die weinig persoonlijke visie heeft, zal geen grote kunstwerken maken met alleen knapheid, maar zou zonder knapheid niet bereiken. Knapheid is geen rem maar een eigenschap (en ervaring) in handen van een kunstenaar, waardoor hij verwezenlijken kan wat hij bereiken wil.

Wanneer een leerling op een academie zegt "Ik zie wel dat het mis is, maar ik wil het zo" is dat alleen een uiting van beperktheid.

Voor de aanschouwer is knapheid, de kunde een element in

een kunstwerk waarvan hij wel degelijk geniet. Op allerlei gebied hebben we niet alleen respect voor knapheid, maar maken het tot onderwerp van genot. We bewieroken de knappen soms buitensporig en vooral we leven mee met hun prestatie.

De voetbalwedstrijd zit vol spanning. Het publiek, grote grote massa's, volgt de spelers met opwinding. Is het schot in de goal raak dan breekt het leeuwengebrul los. De Olympische spelen en alle internationale wedstrijden zijn geen liefde voor de sportieve bezigheid maar kijken naar uitzonderlijke prestaties. 1/10 seconde is voldoende om tot held te worden verheven en de mensen te ontroeren. Het is niet alleen het record maar het zien tot stand komen van het record. Door het onzekere van de uitslag is er spanning, die ook door de zenuwachtige opgewondenheid van de reporter voor de radio tot kookhoogte wordt opgevoerd en uitbarst in het "goal! raak!".

De wedstrijden niet alleen maar ook allerlei gebeurtenissen kennen dat element van streven naar een doel - bijzondere prestatie en beloning met raakheid.

De scherpschutter schiet om de raakheid. De veldheer en de bommenwerper willen raken. De redenaar en de toneelspeler houden een dialoog waarbij ze als de tennisspeler voortdurend elkaar de bal toegooien tot het rake antwoord de ander buiten schot stelt. "Die zat." En de toeschouwer juicht. Voor de radio treedt soms een imitator op die de knapheid bezit met zijn stem allerlei andere geluiden te kunnen nabootsen. Het opentrekken van een fles - een trein of wat dan ook. Als hij het gehuil van een baby nabootst doet hij dat voor ons vermaak. We zouden van het echte geschreeuw van een baby helemaal niet genieten. We genieten van zijn prestatie, waarbij het nog mogelijk is dat we om de tuin geleid worden en het geen imitator maar een werkelijke baby was.

Ook voor de Beeldende Kunst is dit element van kunde en raakheid nodig.

De trefzekerheid van een Holbein, Frans Hals, Toulouse Lautrec, Velasquez, enz. enz. draagt onze bewondering weg. Vooral in de schets volgen we de totstandkoming van het werk - overbruggen we de hiaten en worden gevoerd naar het "raak".

Bij het karakteriseren van een mens is het de raakheid, die onze aandacht trekt. De tekenaar - net als de toneelspeler, de filmspeler of de fotograaf doen ons glimlachen door het constateren hoe raak ze hebben geschoten.

Maar raken vooronderstelt een doel. Zonder goal of schietschijf is de raakheid niet vast te stellen.

Raakheid in de kunst is alleen mogelijk wanneer we nabebelden. Niemand kan van een onbekend doel aflezen of het getroffen is.

Even onbewust als deze knapheid in ons oordeel verweven is, zal ook het tegendeel, de onkunde, meetellen, of we willen of niet. De mistekening dwingt geen eerbied af, maar ergert temeer als de maker zich als kunstenaar aandient. We willen niet bedrogen worden. Direct komt bij ons de indrukop "Hij kan het niet. Mis!" of

"dat kan een kind ook". We mogen veronderstellen, dat Appel een groot scherpschutter is, ook al is hij dan niet op de Normalschietschool opgeleid. Hij moet als verfwerper een grote beheersing hebben om precies het juiste doel in de juiste hoeveelheid te treffen, al kunnen we weer dat niet zo precies controleren. Iwan de messenwerper mag in het circus geen vergissing maken want dan gooit hij het stilstaande meisje dood.

Het nadeel nu van de verfwerper is in onze appreciatie dat het ons zo gemakkelijk lijkt. De schilder die zijn kunstwerk bereikt door een doek met verf in te smeren, er dan overheen te fietsen, er petroleum over te gooien en het in brand te steken lijkt ons niet zo uitzonderlijk geniaal.

Het overeenkomende in de zeer vele staaltjes van het werken van de moderne kunstenaar is, dat ze allemaal willen aantonen hoe gering de prestatie van de schilder is in tegenstelling tot het gewone circus. Wél wordt het snelheidsrecord opgevoerd tot minder dan een minuut voor een schilderij.

De Engelse schilder Brown had 3 jaar voor een schilderij nodig - Leonardo ook, al zal die het wel met veel ander werk onderbroken hebben. De bij ons in de Middeleeuwen geldende toewijding blijkt ook uit het verhaal over een Japanse schilder. "Een vreemdeling komt op het atelier van de schilder en vraagt of hij een zwaan voor hem kan tekenen. Zeker, zegt de schilder, komt u maar over 3 jaar terug. De bezoeker vindt het lang maar wacht. Als hij dan eindelijk om zijn zwaan komt blijkt die nog niet gemaakt te zijn. Maar de schilder antwoordt op zijn protest: komt u over 3 minuten, dan zult u hem hebben, wat dan ook inderdaad het geval was." Een dergelijk opvoeren van de kunde is een antipode van nu.

In Amerika maakt men gemeenschapskunst door een groot aantal schilders, elk van een nummer voorzien, voor een 14 meter lang doek te plaatsen. Als op een nummerbord zijn nummer verlicht wordt smijt hij in de kortst mogelijke tijd de inhoud van zijn verfpot op het doek. Zijn uitzonderlijke begaafdheid heeft geen gelegenheid zich te openbaren. Trouwens (we herinneren er nog eens aan), de directeur van het Kröller-Müllermuseum schrijft "Gezond verstand is voor een kunstenaar platvloers". Ook dat nog!

De geringe - al of niet terecht - knaphid wordt bij voorkeur gedemonstreerd in de hedendaagse kunst. De lijn of penseelstreek zijn voorbeelden van slapheid. Dikwijls gebruikt hij grove middelen die zijn kracht zouden demonstreren. Hij gebruikt grote kwasten, knijpt hele tuben uit of werkt als Appel soms met blote handen.

De kracht van de "kunst" wordt hier gezocht in lichaamskracht. Een schilderij van Memling waarvoor soms een loupe nodig is om de details te ontdekken zal in zijn ogen wel heel weinig "krachtig" zijn.

De lijn van de groten onder de modernen als Picasso of Chagall is meest slap. Slap is dat wat geen eigen karakter heeft zoals macaroni, een worm, modder. Het is meest te zien aan de

lijn van de onkundigen, een kind heeft een slappe lijn uit gebrek aan vormkeuze.

Wanneer we een kaart van Griekenland zien is de vorm karakteristiek doordat die ontleend is aan een rotsige harde gesteente-grondslag. Tekent de half wetende die na, dan is het resultaat "slap". De ongeschoolde tekent slappe paarden - hij kent de buigpunten niet.

Fantasieproducten van Picasso of Chagall zijn in principe voor ons slap, omdat ze geen karakter hebben te raken. Er is voor ons geen enkele reden te ontdekken waarom de lijn naar links of rechts zou buigen.

Ik twijfel of Picasso werkelijk zo uitzonderlijk knap is als wordt beweerd. Zijn eerste werk toonde veel aanleg, maar daarmee zou hij nooit een Velasquez benaderen. Daarna ontbrak de oefening en de vlijt om die kunde op te voeren. Het bewust demonstreren van slapheid heeft geen kunstwaarde.

Kitsch bestaat door de karakterloosheid. Wanneer een vroeger kunstenaar een mens met een slecht, met een zoet of met een slap karakter wilde tekenen, dan is de tekening of de uitbeelding op een toneel niet slap maar raak. De kunstwaarde zat in de rake uitbeelding, niet in het slappe of krachtige onderwerp.

Het slappe slap uitbeelden is een culminatie van slapheid en heeft geen enkel tegenwicht tegen het lelijke. Het is slapheid in het kwadraat.

Er is een (Tsjechische) schilder in Parijs (Klein) die zoals dat tegenwoordig meer het geval is (van Appel is zelfs een film) optreedt voor publiek - keurig publiek in avondtoilet. Terwijl een orkest van violen speelt komt de meester binnen met naakte meisjes die zich met bleuw insmeren. De afdrukken van hun lichamen op een doek vormen het kunstwerk van f30.000.

Dit zijn inderdaad excessen, maar ze typeren de moderne kunst. Ze zijn nooit in de richting van een topprestatie waarnaar bijvoorbeeld de sport streeft. Nu wordt in de kunst gezocht naar het uitschakelen van de prestatie - tenslotte uitschakelen van de kunstenaar.

De aap Beauty hield in New York (1962) een tentoonstelling van moderne schilderkunst met zijn werk. Hoewel in Amerika zo weinig moderne kunst gekocht wordt (gemiddeld inkomen v.d. schilder 18 dollar per jaar) was het succes zo groot, dat 80 werken in prijzen van f100 - f500 werden verkocht. Twee Gorilla's uit de dierentuin maaken moderne schilderijen. Van 3 verkochte werken bracht één f55000 op (1965).

Deze gang van zaken wordt helaas niet uit allemacht bestreden.

Wanneer het publiek - ook het meer geselecteerde publiek - het voor het zeggen had, bestond er allang geen moderne kunst meer.

Maar nú wordt het door pers en autoriteiten gesteund. De belastingbetaler wordt niet geraadpleegd - die mag zijn geld geven. De autoriteit zal het verdelen voor subsidies, prijzen,

tentoonstellingen, propaganda, musea, academies, met raad van de deskundigen.

Hoog op de Olympus tronen de museumdirecteuren en enkele deskundigen, die over het wel en wee van de kunst beslissen.

Een dergelijke dictatuur is alleen mogelijk dankzij een publiek dat zich afzijdig houdt en onmondig is.

DERDE HOOFDSTUK TWEEDE ASSOCIATIES

Het voorafgaande, kort samengevat, moet volgende conclusies rechtvaardigen:

Nooit maakte de Beeldende Kunst een zo ingrijpende crisis door als die van de laatste 58 jaar. Deze werd voornamelijk veroorzaakt door het loslaten van de traditionele vorm: het afbeelden. Hierdoor ging het contact met het publiek verloren.

Ook al is de menselijke smaak niet belangrijk gewijzigd, een oordeel over deze kunstontwikkeling kan pas objectief zijn wanneer er wetten voor de Beeldende Kunst bestaan.

Deze wetten hebben dan betrekking op de geschiktheid van de kunst als communicatiemiddel. Deze wetten kunnen verwacht worden, omdat de menselijke constitutie onveranderd bleef. Daar deze kunst een kunst is voor het oog zijn de reacties die bij het zien optreden maatgevend.

Het zijn de kleurwetten, die eisen dat er harmonie is tussen de kleuren, synthese in het beeld en het oppervlak een materiesamenstelling heeft, die het oog aangenaam streeft.

Naast deze decoratieve wetten, waaraan ook de moderne kunst grotendeels voldoet, geeft de Beeldende Kunst aan de kleur een tweede betekenis, die van stofuitdrukking en vormkennis. Door associatie namelijk is het oproepen van een illusie van ruimte mogelijk. Door compositie en vormkerarakteristiek verdiept de schilder het decoratieve kleureffect en heeft de mogelijkheid een persoonlijke visie op een algemeen bekende natuur te geven. Zijn uitzonderlijke kundigheid heeft altijd tot het bereiken van een effect bijgedragen.

De tot nu toe behandelde associaties leenden zich tot het constateren van wetmatigheid, omdat ze bij ieder gelijk en onafwijsbaar optreden (schoonheid en @toerisme) Bij de nu te behandelen tweede associaties hebben milieu, tijd en opvoeding meer invloed. Deze beïnvloeding beweegt zich echter tussen betrekkelijk nauwe grenzen, zodat ook hier tot een zekere wetmatigheid valt te besluiten.

Alle ook de tot nu toe behandelde wetten zijn niet zo dwingend als natuurwetten. Ze verschillen in belang maar zijn factoren, die in het kunstwerk meespelen.

ACHTSTE WET SCHOONHEID

We zijn tot de conclusie gekomen, dat de Beeldende Kunstenaar het afbeelden gebruikt voor twee doeleinden: 1° Door de afbeelding wordt het oog gebonden aan het schilderij - tast dit geheel af en ondergaat daardoor intensiever en langer het kleurenspeel. 2° Door het afbeelden kan de kunstenaar zijn persoonlijke visie naast onze eigen dikwijls onvolledige visie stellen op het leven.

Wat zal hij afbeelden?

Vooraf kan niet nadrukkelijk genoeg gezegd worden dat de schoonheid van schilderij of beeld niet hetzelfde is als de schoonheid van de voorstelling, bijvoorbeeld de natuurschoonheid. Wie het schoonste voorbeeld heeft, heeft nog niet het schoonste schilderij. Hij moet de natuurschoonheid omzetten in de kunstschoonheid.

Het houdt ook niet in, dat die natuurschoonheid niet mee zou tellen: "A Thing of Beauty is a Joy forever". Schoonheid alleen, al was het een duplicaat van de natuur (wat het nooit kan zijn) is op zichzelf al reden om langdurig te kunnen zien.

Maar de kunstenaar heeft weer zijn persoonlijk ingrijpen in die natuurschoonheid. Hij kan kiezen wat hij ons voorzet en hij kan het zo etaleren, zo brengen dat we het meer bewust zien.

En tenslotte - ik herhaal weer - : Het is middel om het schilderij intensief te bekijken, het bindt de aandacht.

LANDSCHAP

Vooreerst de schoonheid van het landschap, die door zeer vele mensen wordt geapprecieerd. Zeer veel - niet allen. Ik heb wel een boer in Brabant horen zeggen "Wat vindt u mooi aan een dennenbos. Het is arm en schraal" en dus voor hem niet mooi.

Maar laat ons eerst horen wat de moderne kunstenaar erover zegt. Apollinaire, de woordvoerder van de Kubisten, schreef

"En vain on bande l'arc en ciel. Les saisons frémissent - les foules se ruent vers la mort. Ce monstre de la beauté n'est pas éternel."

Het is mooi gezegd. Inderdaad, die schoonheid is niet eeuwig (al heb ik de regenboog wel vastgelegd gezien op schilderijen). Ook die schilderijen zijn niet eeuwig. Maar daarmee zijn we er nog niet. Is dat nu reden om die schoonheid vaarwel te zeggen? Of juist het tegendeel: "Verweile doch du bist so schön". We willen trachten dat vergankelijke langer vast te houden. Waarom jagen miljoenen toeristen met hun fotoapparaten de natuur af. Waarom anders dan om die vergankelijke veraf gelegen schoonheid nog eens te genieten als dia's of foto's.

Dat deden ook vele vele schilders met hun werk.

Apollinaire gaat verder:

"Cependant trop d'artistes peintres adorent encore les plantes, les pierres, l'onde et les hommes, et les jardiniers ont moins de respect pour la nature que n'ont les artistes."

Het valt met dat respect van de tuinlieden nogal mee. Ze

willen de natuur een handje helpen - selecteren, mesten, kweken. Maar ook al hadden zij geen respect, dan is dat voor de kunstenaars nog geen reden om geen respect te tonen. Ik herhaal weer:

Ook Michel Angelo heeft de schoonheid van het landschap althans voor de kunstenaar aangevochten. Hij vindt het onjuist dat er in Holland schilders leven die beweren dat ook een landschapschilderij kunst kan zijn. Reden nog eens om niet alle uitspraken van artiesten als laatste wijsheid te aanvaarden.

Voor Michel Angelo was het begrijpelijker. Hij die voor alles beeldhouwer was keek nummer één naar de vorm en die is, voor een gedeelte althans, in het landschap minder vaststaand, minder gevoelig genuanceerd dan voor een mens. Een berg kan vrij veel veranderd worden in vorm zonder belangrijk aan schoonheid in te boeten, al is ook daarvan niet de vorm zonder karakter. Bergen bijv. van Scorel dragen niet het normale karakter maar doen denken aan fantasieproducten. Wanneer Ingres een lichaam schildert is dat veel overtuigender dan een rots. We kennen het kartonachtige van toneelrotsen - van rotsen die op vroegere portretfoto's als achtergrond werden gebruikt. Bomen geven dikwijls blijk onvoldoende bestudeerd te zijn, en al kan een knotwilg meer of minder knobbels hebben, een knotwilg wordt toch geen beuk. Alleen de vorm is niet zo onverbiddelijk als die van een mens.

Het is heus niet veel gemakkelijker een weg met sporen in de modder te schilderen, dan een neus waarvan we alle details kennen. We zullen herhaaldelijk kunnen opmerken dat veel schilders moeite hebben met de directe voorgrond. Het is dan geen zand of gras maar het blijven strepen verf. Hier wreekt zich gebrek aan kennis - gebrek aan aandacht.

Toch is een landschap in vergelijking met de mens vormzwak. Er zijn meer afwijkingen mogelijk en wij zelf, aanschouwers, zijn er ook minder van op de hoogte, slikken meer slordigheden.

Hoger eis stelt de atmosfeer, belichting of de sfeer. We zien hoe vroegere prentbriefkaarten vooral van Alpen hard en sfeerloos zijn. Er hoort een scherpe foto toe om er ruimte en atmosfeer in te brengen en vooral wolken, damp, lucht, licht.

Een zee of een wei is dikwijls saai door een ongevarieerde belichting, fletse contrasten. Meest met gebroken bewolking, met zonplekken ontstaat een bijzondere sfeer.

Niet alle landschappen zijn zonder meer mooi. Bossen vooral van jong eikehout kunnen zeer saai zijn. De wandelaar overschat ze doordat hij de rust van het groen waardeert en het vakantiegevoel. Zo is het ook met bergen, lawines die met hun ongeordende zwakgeronde brokken door overvloed aan details vervelen. Ook dan overschat de bergbeklimmer het weer door zijn vakantiegevoel - zijn succes met zijn klimprestatie, misschien al door de ozon in de lucht.

We zouden bijna kunnen stellen: Het weer bepaalt de schoonheid van het landschap. Een stille zomeravond kan ons

onvergetelijke indrukken nalaten, een zonsopgang, een storm, maar ook wel de nevel die een havengebied zonder enige plant mooi maakt door de indruk van ruimte en mysterie.

Misschien zijn stereoscopische foto's, dia's soms zo mooi door de absolute rust, het ontbreken van storende nevenomstandigheden als warmte of muggen.

Ook hier geldt: Het hangt niet alleen af van wát wordt opgediend maar "hoe".

VORMSCHOONHEID

Schilderkunst

Tegenover deze vergankelijke schoonheid van de natuur stelt de moderne kunstenaar een hogere waarde, de puurheid. Van Doesburg schrijft: "De vormen in hun zuiverste staat zijn de mathematische omdat deze de inhoud hebben van het goddelijke. Stijl is waarheid in rust aanschouwen".

Waarom de vorm van een kubus zuiverder is dan die van een arm, waarom een eenvoudige mathematische vorm - want als meer gezegd zijn platte vlakken niet mathematischer dan gebogen vlakken, alleen maar eenvoudiger in formule te brengen - waarom dus de door hem bedoelde platte vlakken goddelijk zijn, waarom stijl waarheid is, en dit in rust aanschouwen iets met kunst te maken heeft, zijn allemaal vragen die onbeantwoord blijven, en die niet au sérieux genomen behoeften te worden als ze niet tot het vaste vocabulaire van de nieuwe kunstenaars behoorden.

Er zijn wel enkele aanwijzingen die aan deze nonsens ten grondslag liggen. Reeds een enkele lijn heeft een afbeeldende eenvoudige betekenis. De horizontale lijn herinnert aan het platte vlak van de zee in rust, de verticale aan het omhoogstrevende, door de groei van de planten naar het licht. Een schuine lijn doet denken aan het omvallen van de toren van Pisa, de golvende lijn is de doorsnede van een golvend vlak. De inktspetter, de reeks spattende punten in kogelbaan, de cirkel, de spiraal, de zigzag, de ster, het punt, de willekeurig kronkelende lijn, het zijn allemaal schetsmatige afbeeldingen van bewegingen of dingen uit de natuur, en niet voor niets gebruikten de vroegere bouwmeesters al de pyramidevorm om stabiliteit te suggereren.

Zo valt er iets te zeggen voor de stelling van Mondriaan dat horizontale en verticale verdeling van een rechthoek rust en evenwicht geeft, maar als dan volgt dat ze de "dualiteit van universum en individu" uitdrukken komen we weer op het gebied van de inlegkunde, en van deze steeds beperkter schilderkunst is Mondriaan een juist voorbeeld.

Het uiteindelijke effect is een zeer eenvoudige vlakversiering, vergelijkbaar met glas-in-lood maar zonder de materieschoonheid daarvan.

Wanneer dan gezegd wordt (v. Doesburg) "Enkele rechte en horizontale lijnen, gerangschikt door ontroering, maken het

goddelijke in de kortste tijd het meest direct aanschouwelijk" zijn we niet veel verder. Een lijn die oneindig verlengd kan worden is geen afbeelding van de oneindigheid, evenmin als een trein die naar Parijs gaat Parijs uitbeeldt.

Al deze nonsens zou geen bestrijding nodig hebben@ maar wijst erop dat de moderne kunstenaar heel diepzinnig, heel wijsgerig wil zijn, maar de middelen mist om de zeer vage ideeën die eraan ten grondslag liggen maar bij benadering over te brengen.

Beeldhouwkunst

Hoewel de beeldhouwers nog lang aan de natuur vasthielden is vooral in de tweede helft van de 20ste eeuw het abstracte beeldhouwwerk maatgevend geworden.

Abstract is het weer niet. Het is een verandering van onderwerp. Waren het vroeger mensen, dan worden nu kuben en cilindervormen vooral als ideaal gezocht.

Er is enige verwantschap met de architectuur, die zowel uit het oogpunt van arbeidsbesparing, maar ook om stabiliteit en rust het platte vlak het meest gebruikt. De tegenstelling van vlakken - de afwisseling van rijk bewerkte gedeeltes met rustige neutrale vlakken is altijd in de architectuur gebruikt en is logisch. Het verschil met het beeld - naast de primaire betekenis van het gebouw voor utiliteit - want het wordt nooit gebouwd zonder dat het doel van praktische aard @ naast deze utiliteit telt de grootte zeker mee. Dezelfde gebouwen in Madurodam nageemaakt, dezelfde gebouwen als sieraden van tin of als speelgoed hebben ook inderdaad iets speelgoedachtigs. Men vindt ze leuk, grappig, knap nageemaakt maar niet imponerend. In een gebouw moet men kunnen binnengaan, omhoogkijkend moet men een gevoel van ruimte ondergaan. Het beeld mist dat.

Dan is voor het gebouw de materie van belang, evengoed als voor het beeld. De kathedraal van Reims in het klein van suikergoed mist alle effect - merkte ik al eerder op.

Meer is het beeld tegenwoordig in de buurt gekomen van de sierkunst van de binnenhuisarchitectuur. Een mooie stoel, tafel en vooral vaas of schaal staat er dicht bij. Ook eenvoudig van vlak, ook schoon van materie.

Om weer deze degradatie tot siervoorwerpen te ontgaan zoekt de beeldhouwer het nu in spel van vlakken, in verhoudingen, in ritme.

Goede verhoudingen is een van die grondpijlers. Tegen goede verhoudingen is niet het minste bezwaar. Er werd eens van een minister geschreven dat hij zo eerlijk was. Misschien wordt het soms in dat vak betwijfeld, maar voor de normale ambtenaar wordt dat niet met lof vermeld: het is vanzelfsprekend. Goede verhoudingen zijn voor alle kunsten vanzelfsprekend geacht maar zijn niet alles - zelfs niet een zo bijzonder genot.

De Grieken noemden de mens waarvan het hoofd 1/8 van de lichaamslengte bedroeg de heroïsche gestalte. Aangenomen dat

men dat waardeert, dan geldt dat niet voor een lucifer waarvan de kop $\frac{1}{8}$ van de lengte bedraagt. Het genot van het aanschouwen van zo'n lucifer is wel zeer beperkt. Hetzelfde geldt voor de verhoudingen van de gouden snede en andere verhoudingen die men aan de anatomie ten grondslag wilde leggen. Papierstrookjes zo verdeeld laten ons koud.

Het is waarschijnlijk andersom. De mens interesseerde ons en had die verhoudingen, die wij daarom gingen stellen als een ideaal. Maar uit het voorbeeld van de lucifer blijkt dat niet de verhouding het voornaamste is, maar wat die verhoudingen heeft. De verhouding is een raamwerk, een opbergkast, een verdelingskwestie van de inhoud. Op die inhoud komt het aan.

De indelingskwestie is een onderdeel van elke compositie. Een landschap met $\frac{1}{3}$ lucht en $\frac{2}{3}$ land is overzichtelijker dan wanneer de verhouding $\frac{1}{2}$ op $\frac{1}{2}$ is. Het kan ook andersom, $\frac{2}{3}$ lucht, $\frac{1}{3}$ land, al naar wat het belangrijkste wordt geacht.

Een tweede slagwoord is tegenwoordig Ritme. Anne Berendsen spreekt van "Een plastisch ritmische symfonie met potentiële spanningen, met bewegingen naar voren en naar achteren@". En dat geldt zowel voor het beeld als voor het schilderij. Oxenaar noemt schilderen "ritmeren van het licht". Afgezien van de wat stuntelige pogingen om duidelijk te zijn is wel duidelijk dat men aan het ritme van muziek en dans gedacht heeft. Vooral tegenwoordig is het eenvoudige ritme in zwang. De Amerikaan volgt de Amerikaanse neger in zijn voorliefde voor ritme - soms alleen maar ritme. De jeugd wordt mede opgezweept door het ritme en danst de "twist".

Ik kan me voorstellen dat dit met veel lawaai, muziek en passende omgeving (en sex) geschikt is om de mensen op te winden, het bloed sneller te doen stromen, zoals ook al in de mars het geval was.

Het zien dansen van de twist is al minder enerverend. Men mist de eigen beweging. Maar de twist vastgelegd tot een beeld, verward in een schilderij, teruggebracht tot wat wiebelende cijfertekens of streepjes is ongeveer tot 0 teruggebracht. Het schilderij is geen symfonie - hoogstens een harmonie, maar het element tijd en de opwinding van de beweging ontbreken. Eenzelfde St Vitusdans van stilstaande vlakjes is al even beperkt in pret.

Het is hetzelfde geval als met de verhouding. Ritme is een indelingskwestie. Het Ritme van Metronoom en Klok is op zichzelf geen reden tot vreugde. Reeds in het ritme van de trein tracht men iets meer te leggen. Juist dat inleggen moet ons duidelijk maken, dat er wat geritmeerd moet worden, dat er iets herhaald moet worden om de eenheid te bevorderen.

Juist aan het gebrek aan eenheid gaan veel moderne beeldhouwwerken mank. Dat is echter geen reden om de overzichtelijke eenvoudige beelden een zekere waarde als siervoorwerpen, al waren het slechts palen, te ontzeggen.

De kranen in Rotterdam zijn misschien mooier dan de paal

die als monument er nabij staat. Maar over die techniek nog nader.

Moderne beeldhouwers als Moore en hun woordvoerder Read moeten niets hebben van uiterlijke schoonheid. Zij stellen er "iets diepers" tegenover: de uitdrukingskracht.

Misschien gaat het over chemische krachten? Alweer Moore scheidt immers zelf de vormen volgens de wetten der natuur. Geen natuurvormen (Moore was ook geïnspireerd door een krom stuk been waaraan hij dan benen zette) maar vormen daarvan afgeleid. We kennen deze wormvormige producten van hem en anderen: chemische en andere krachten geven andere resultaten tussen kristallen. Het is ook geen geologisch product. Het typerende van plant, dier of mens ontbreekt totaal - want daarvan is het karakter bepaald door eigen krachten en omgeving. Dit hier zijn slappe bedenksels, slap omdat een eigen karakter ontbreekt en omdat de makers geen begrip hebben van de doelgerichtheid van de organische vormen. De slappe constructies zijn meer verwant aan macaroni - hoogstens wormen, maar zoals bij deformaties besproken is: ze missen "karakterisering". Ze willen geen schoonheid, goed. Wat ze wel willen is even vaag als onbereikbaar maar de kern van de zaak is, dat ze in hoge mate steriel zijn. Ze staan buiten de menselijke interesses.

Moore zegt zelf, dat 99% van zijn werk de vrouw als onderwerp heeft. Hij was speciaal geïnspireerd door de rug van zijn moeder, die 7 kinderen had en zeer reumatisch was. Hij moest die dan insmeren met olie!

Verder brengen deze beeldhouwers ons, wordt gezegd, het "worden" en het "scheppen", een Genesis. We moeten hier scherp opletten. Het is niet gezegd dat die mensen met kracht iets uitdrukken - evenmin wát ze uitdrukken, wát zij scheppen, maar zij maken de krachten aanschouwelijk. Dat zichtbaar maken van krachten is interessant, want de mechanica werkt wel met krachten en gebruikt daarvoor wel allerlei tekens, maar de krachten zelf zichtbaar maken is een nieuwe prestatie. Wanneer zij een samenstel van vlakjes, kubus enz. brengen is dat "vorm", geen kracht. Wellicht kunnen we eruit concluderen dat ze met krachten van duimen of beitels gemaakt zijn. Maar dan nog? Al konden zij scheppende krachten, uitdrukingskrachten zichtbaar maken, wat dan nog. Misschien is het van belang voor een chemicus, een natuurkundige, een bioloog. Wij, die kunst zoeken, zijn er niet in geïnteresseerd en waren het blijkens de kunstwerken van de laatste duizenden jaren ook niet.

Dubbel effect in de Beeldhouwkunst

Zoals er in het schilderij een dubbel effect is - namelijk de directe decoratieve waarde, kleur en vlakversiering, naast de tweede betekenis van de kleur, de afbeelding, zo is dat ook in de beeldhouwkunst.

Het schilderij hoort thuis aan de wand en moet een decoratieve waarde hebben als wandversiering, waarvoor de kleur

en de lijst evenals de kleur van de wand de grootste bijdrage leveren.

De decoratieve waarde komt ook aan het beeld toe, maar nu driedimensionaal. De materieschoonheid, de kleur is ook hier belangrijk. Daarnaast is het beeld een brok architectuur - samenhangend met het gebouw. De opstelling - voetstuk en achtergrond - spelen hier mee met de belichting.

De tweede betekenis van het beeld ligt in zijn afbeeldende waarde, in zijn associatie met een bekende werkelijkheid en de inhoud. Dit is realisme.

Het is zeker niet wenselijk die afbeelding zelf tot architectuur te maken. Daardoor wordt het leven aan die realiteitsuitbeelding ontnomen. We krijgen dan starre bronzen of stenen poppen, zoals ook in de schilderkunst een verstarring tot een plat vlak komt wanneer de voorstelling een platte decoratie wordt zonder ruimte- en lichtillusie.

In de Egyptische kunst zien we een gevoelige combinatie van realisme en architectuur. Handen en armen gaan al over tot architectuur maar doen nog geen afbreuk aan het leven.

In de Indische kunst als in de Barok, Rococo, overheerst het sierelement, de decoratie met golvende vlakken en lijnen, waardoor soms overzichtelijkheid en leven geschaad worden, maar waardoor dikwijls ook een gebondenheid ontstaat van voor- en achtergrond.

Vrij beeld in combinatie met reliëf vormt een goede mogelijkheid tot binding. Te sterk realisme als bij Rodin kan door de architectuur van de omgeving geremd worden of gestimuleerd worden door afwisseling van rust en detail of beweging.

Maar steeds moet het afbeelden winst betekenen. Het decoratieve effect als bij een tympanon waarvan we de voorstelling niet kunnen zien is niet voldoende.

FUNCTIONEEL SCHOON

Lijnrecht tegenover de vormentaal van de nieuwe kunst staat de functionele kunstopvatting. We kunnen niet zeggen dat die moderne opvatting een pure abstracte schoonheid is. Puur zou zijn dat "belang" onpuur is - een stelling die in strijd is met het wezen der natuur. Evenmin is die kunst abstract omdat het andere voorwerpen afbeeldt dan die in de natuur aanwezig zijn - hoogstens betrekking heeft op de wereld van kristallen en wormen. Het is eenvoudig steriel, zonder enig belang voor ons, zonder enige relatie tot ons, zonder onze belangstelling of emotie op te wekken. Het zijn dingen die ons absoluut koud laten, zelfs al waarderen we dat ze evenwichtig of goed van verhouding zijn.

Hiertegenover staan de dingen - de meeste dingen die functioneel zijn. Functioneel wil dus zeggen dat ze een functie hebben in onze samenleving - en dat ze in de hoogste mate geschikt zijn voor die functie, voor dat doel. Het gaat dus ook over graad van geschiktheid.

Het bevredigt ons als we iets kopen dat beantwoordt aan het

doel waarvoor wij het gekocht hebben. Het is onze verwachting, dat we een stoel verkrijgen die geschikt is om in te zitten.

We begrijpen de vorm van een vaas, die geschikt is om vloeistof te bergen en die eruit te kunnen schenken. We begrijpen beter de antieke vaas (de Lykythos@), die geen platte voet heeft maar een punt - omdat die bestemd was in het zand te steken.

Vooraf onze tijd met zoveel apparaten en machines denkt functioneel. We moeten daarbij nog oppassen dat we niet bedot worden. Aan een ingewikkelde machine kunnen we niet aflezen of hij wel functioneel is. Het kon een ding zijn dat absoluut niet deugt, maar waarvan we de fouten op het eerste gezicht niet ontdekken. Maar we zeggen oh en ah bij het zien van een grote machine.

Hoog wordt opgegeven van de schoonheid van de auto, van de vliegmachine, waarvan de vorm zo geperfectioneerd is. In 1906 was de auto van toen de ware schoonheid en die van nú zal misschien over 20 jaar met een glimlach worden aangezien.

[Noot 29-5-'68

SCHOONHEID

Over de definities van schoon, lelijk, kunst behoeft niet zoveel geredetwist te worden. Het bewandelen van de empirische weg is hier eenvoudigst. Het komt dan wel aan op een zuivere statistiek waarbij zowel tijdstip - volk - ondervraagden enz. in rekening moet worden gebracht.

De woorden ontstaan eerst als volksgebruik. Komen er nieuwe voorwerpen, dan ontstaan weldra de woorden - die meer of minder voldoen. Toen de vliegmachine opkwam is er wel geschreven of de piloot vlieger of vliegenier moet genoemd worden en langzamerhand heeft zich het woord vliegenier hier het meest ingeburgerd. Soms verandert het woord van betekenis en van uitspraak - de een spreekt van viella, de ander van villa en het werd viella.

Over menselijk mooi heb ik al geschreven en de vormschoonheid wordt proefondervindelijk vastgesteld door het volksgebruik. Er blijkt dan wel een vrij constante vorm mooi te worden genoemd maar dat kan wel enigszins wisselen met volk en beschaving maar binnen bepaalde grenzen zich toch te bewegen.

Dat is vergelijkbaar met zoet en bitter die in hoofdzaak bepaald worden door het zintuig en zo is ook de erotiek bepalend geweest - door onze natuurlijke aanleg voor het bepalen van wat een mooi meisje is.

Kunst is ook wat kunst genoemd werd en wanneer er smaakwijziging is dan moeten we nagaan door wie de naam gegeven werd.

Een katalysator wordt als woord gebruikt door de vaklieden op chemisch terrein en een kind gebruikt dat woord niet omdat hij er niet mee te maken heeft.

Beeldende kunst is ook niet door iedereen gebruikt en we zien dan ook het woord "kitsch" ontstaan als het voorwerpen zijn die beeldende kunst voor weinig verfijnde lieden betreft.

Dikwijls hebben we de woorden al. Bijvoorbeeld

"volkskunst", een woord dat die kunst omschrijft die door de - meest onontwikkelde massa gemaakt werd en die meer of minder algemeen kan worden geapprecieerd.

Afgodsbeelden waren geen kunst maar kunnen tegelijk kwaliteiten vertonen van materie - soms van duidelijke expressie.

Pornografie is niet zozeer bepaald door het sexuele onderwerp dan wel door de kwaliteit en waar het als verboden waar waardevolle handelswaar werd is die kwaliteit meest niet gericht op het kunstzinnige. Maar het sexuele onderwerp kan zeker kunstzinnige waarde hebben (zie erotiek).

Dat bepaalde afbeeldingen als paring meest vermeden zijn is behalve door moraalpredikers ook wel een kwestie van esthetica. Het meisje dient eerst om te lokken, dan als vrouw voor onder andere de voortplanting en verandert dus van functie. Eerst voor aanschouwing, dan voor biologische - last en andere functies@. De moderne kunst heeft misschien behoefte aan nieuwe woorden al zijn er wel een aantal bruikbaar.

Meest zijn het geen vazen die de beeldhouwers maken maar wel sieraden. En worden ze niet als sieraden gewenst dan kunnen ze ook speelgoed zijn. Speelgoed voor debielen, voor volwassenen.

Willen ze alleen maar als protest tegen traditie gezien worden dan behoren ze tot de tekens - leuzen, opschriften. Ook het woord knutselwerk zou veelal geschikt zijn en een enkel maar gebruiksvoorwerp, paal, waarschuwbord, industriële vorm. Om deze indeling te verduidelijken is taalherziening, woorddefinitie gewenst.

De moderne kunst is geen volkskunst, geen sieraad en geen traditionele kunst voor de grote massa van de mensheid - in te delen naar de gebruikers.

Er is een kans dat door de opstand der horden het gebruik overslaat naar de kitsch, dus kunst voor de onontwikkelde massa - maar misschien is het als knutselwerk voor de beperkte hoeveelheid die er zich mee bezighoudt beter op zijn plaats.]

Onze snelle technische ontwikkeling brengt met zich mee dat onze machines en apparaten snel verouderen. Deze functionele schoonheid is een zeer wankel en zeer aan mode onderhevig.

Vooraf bij de kleding is de functie zeer gemengd, deels doelmatigheid, deels schoonheid, deels langvergeten functie. De knopen aan de buitenzijde van de mouw van een herenjasje dienen niet om dicht te knopen: ze moeten ontstaan zijn in de tijd van Frederik de Grote, die voor zijn garde zeer lange soldaten had van niet al te verfijnde beschaving. Die hadden de gewoonte om hun neus af te vegen met een armbeweging. Ik zal het hun afleren, dacht Frederik en hij liet daarom op dat mouweinde knopen plaatsen. De schouderbedekking op uniformen diende om sabelhouwen af te weren, de vangsnieren van de marechaussees om boeven mee te kunnen ophangen.

Maar soms is de functie geheel onbegrijpelijk, zoals bij de vouw in de broek van de herenmode, waardoor een vorm ontstaat

die niets met de beenvorm te maken heeft, en ook niet schoon is op zichzelf als een draperie. Maar de mode zou ons te ver voeren.

De functionele schoonheid kan soms als schoonheid geheel aanvechtbaar worden.

Het gegolfd plaatijzer kwam in de plaats van dakpannen, die op hun beurt het strodak of "Schindeln"dak vervingen. Het resultaat vooral in een landschap als Bali, maar meestal, is verre van schoon omdat alle materieschoonheid eraan ontbreekt.

Wat zijn de bromfietsen niet lelijk met die onoverzichtelijke, spichtige @ - schijnbaar en misschien ook soms in werkelijkheid weinig stevig.

Een algemeen bekend artikel is het prikkeldraad, dat al tijden lang bewezen heeft zeer functioneel goed te zijn, en wat men toch als regel niet als schoon noemt. Waarom?

Hiermee komen we tot de kern van de zaak. Wat is de functie van dat prikkeldraad? Geen andere dan die van afweer. Afweer van publiek, afweer van koeien, afweer van een vijand voor de loopgraven. Dat is een andere functie dan die van bekeken en gewaardeerd te worden om vormschoonheid.

Zo is de functie van de auto in eerste instantie vervoermiddel, snel vervoermiddel en evenzeer geldt dat voor de vliegmachine.

Wij kunnen deze functie wel waarderen en deze waardering, vooral door de vakman, geeft al een zeker behagen. De auto-eigenaar is bijna verliefd op zijn auto. Maar het is toch anders dan wat we

VISUEEL SCHOON

kunnen noemen. Ook visueel schoon is functioneel. Maar dit is met de functie niet alleen gezien te worden maar met vreugde gezien te worden. We komen dan dichterbij de natuurschoonheid.

Gedeeltelijk - zoals bij de studie van Prof. Stratz over "Die weibliche Schönheit" is die appreciatie nog gelijk die van de machine. "Schoon" stelt hij - is wat lichamelijk gezond en geschikt voor zijn doel is. Kromme benen zijn bijvoorbeeld lelijk, omdat ze ontstaan zijn als afwijking door te vroeg lopen of door Rachitis, en zo schakelt hij alle ziekelijke afwijkingen uit om tot een gezond en dus schoon mensentype te komen. Daarnaast laat hij de mogelijkheid van een aantal gelijkwaardige typen bestaan - allemaal gezond maar verschillend door ras - blank of bruin, blond of zwart, rechte of gebogen neus.

Voor ons - voor de kunst willen we verder gaan met onze eisen en stellen of constateren de functie van visueel schoon, visueel aantrekkelijk, aantrekkelijk op het eerste gezicht, een eigenschap die van nature aanwezig moet zijn.

Men kan niet zeggen dat deze schoonheid voor het oog, deze aantrekkelijkheid voor de gehele natuur geldt.

Dikwijls is de functie om níet gezien te worden. We noemden reeds de Mimicry - een uiterlijk waarvan het doel is níet ontdekt te worden door de vijanden. De wandelende tak, het wandelend blad, de gestreepte huid van zebra of tijger. Wij, als niet

meer ernstig bedreigden, kunnen die tijgerhuid nog wel waarderen als kleur en zacht voorwerp, maar primair is die tijgerhuid niet als visueel aantrekkelijk bedoeld.

Soms ook is zelfs de functie geheel tegenovergesteld. Vele dieren moeten de vijanden afweren door zich gevaarlijk agressief voor te doen. De grijnzende bek, de ontblote slagstanden, opgezette manen en veren zijn allemaal bedoeld om de vijand schrik aan te jagen. Ook papoea's en andere primitieve volksstammen beschilderen zich, zetten veren op hun hoofd of een leeuwep, om zich verschrikkelijk voor te doen. Zij willen beslist niet aantrekkelijk zijn en als wij er dan soms een zekere karakteristiek in ontdekken, soms ook kleur, is dat maar één kant van hun verschijning. De hoofdzijde is die van het afstoten, het vijandige.

Bloemen

Visueel schoon zijn de bloemen. Zij hebben de plicht ontdekt te worden en met vreugde ontdekt te worden. Zij móeten de insecten aantrekken. Het is een kwestie van leven of dood.

Wellicht, zal men tegenwerpen, zijn die bloemen dan alleen mooi voor vlinders en niet voor mensen. Inderdaad is het een mislukking wanneer ze door mensen worden geplukt. Terecht zei iemand: Wij sieren onze huizen met bloemenlijkjes. - Wij accepteren ook niet alle bloemen als gelijkwaardig. Een geelgroene keverorchidee veronachtzamen we.

Het is niet zo wonderlijk dat ook wij bloemen waarderen, want onze ogen verschillen in principe niet zoveel van die der insecten. Wij worden toch ook aangelokt door de kleuren der vruchten die waarschijnlijk wèl voor ons zijn bedoeld, en naarmate ze beter, rijper zijn krijgen ze meer kleur.

Bovendien hebben wij ons opgevoed om met kleuren - ook die van rotsen en water - een kleurenspeel te maken. Waarom zouden dan de accenten van bloemen niet meetellen.

Dat we de lokkracht ook voor eigen plezier misbruiken is niets nieuws. Wij eten de honing van de bloemen, die voor de bijen bestemd zijn, de melk van de koe en stellen heel de natuur in onze dienst.

Ook de dieren profiteren waar ze kunnen en eten gras en bladeren naar wens.

Ten overvloede zou statistisch te bewijzen zijn, dat bloemen als schoon worden ondervonden.

HET MEISJE

Wanneer er iets is in de natuur, dat visueel schoon in principe is - schoon in de zin van aantrekkelijk, vreugde bereidend, dan is het het meisje.

Ik spreek hier nog meer van het meisje dan van de vrouw. Het meisje moet nog in het leven beginnen - de vrouw heeft haar bestemming gekregen en mag zeker in onze samenleving slechts in beperkte mate in concurrentie treden met het jonge meisje. De

natuur is wreed. De plant die vruchten heeft gebracht gaat verwelken - ook de oudere vrouw: "Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen".

Een borst, die aanvankelijk een knopvorm heeft gaat achteruit in schoonheid wanneer zij de bestemming van kindervoeding heeft gekregen. De huid verwelkt. Maar de vrouwen trachten nog met alle kunstmiddelen mee te dingen in de wedstrijd om wat men schoon vindt.

Het visueel schoon heeft de merkwaardigheid van een lokken op afstand. Door passief neer te zitten, juist passief want dat hoort tot het opgelegde spel, moet zij de afstand tot de man visueel overbruggen. Hij moet haar veroveren. Zij moet zich schijnbaar tegenstribbelend - in wezen hard lopend@ - laten veroveren. Het is haar plicht schoon te zijn. Ook al heeft de moraal daar bezwaren tegen.

We kennen de warenwet, die verbiedt dat op een jampot een betere kwaliteit vermeld staat dan de inhoud bevat. Maar de vrouw overtreedt die wet met alle middelen. Ze verft haar haar of gebruikt valse vlechten. Ze tracht haar huid een teint te geven, die soms niet meer aanwezig is. Ze verft ogen, wenkbrauwen, lippen, gebruikt een bustehouder of corset om een beter figuur voor te wenden, hoge hakken om aan te korte benen tegemoet te komen.

Heel het arsenaal van de kleding komt eraan te pas. De grote hoed moet het gezicht klein doen schijnen. Halskettingen en kragen moeten met ringen, armbanden enz. door contrast de halzen en polsen slanker doen schijnen. Halsinsnijdingen, décolleté, wapperende rokken, verfijnde kousen, zelfs de "queue de Paris" van onze stijve voorouders zijn bestemd om zo ver mogelijk de wetten van de oude moraalpredikers te overtreden. Heel de mode leeft van bedrog om meer te schijnen dan men is - om een man te veroveren.

Het wordt natuurlijk verontschuldigd. Men zegt "ik doe het voor mezelf" of "je bent verplicht mee te doen" enz. enz., maar ieder weet wel beter.

Wanneer dan een Brigitte Bardot de ware aard laat zien en met een onverbloemd lichaam voor den dag komt zegt men "Foei zo'n sexdier".

EROTIEK

Natuurlijk is de grondslag van dit gedrag "erotiek" te noemen. Het is met de natuur gegeven, een libido, een ontembaar gegeven.

Het is ook heel wonderlijk met deze erotiek - het is wel een heel bijzonder aandeel in het menselijk geluk. Door die scheiding der sexen is een spanning ontstaan, die toch eigenlijk veel meer geestelijk dan lichamelijk is.

De processen van eten en drinken, alle daden tot behoud van het leven, zijn eigenlijk niet meer dan middelen tot het handhaven van het individu. Ze brengen zeker hun spanningen en emoties met zich mee die zwaar tellen.

Maar met de erotiek betreden we een meer geestelijk vlak. De meest gewone dingen worden met een waas van bijzonderheid

omgeven. Een lichaam of gezicht, wetenschappelijk ontleed, is een machine, een organische machine. Maar door de erotiek krijgt het een geheimzinnige aantrekkingskracht. Het behoeft geen betoog dat de verliefde mens poëtisch wordt. Hij dweept met de natuur, de maan, de kunst. Hij ziet het gewone in een magisch licht. Het geluk dat hem overstroomt brengt hem buiten zichzelf, boven zichzelf. Het wonder van de overwinning van het primair egoïsme wordt door de verliefde mens gepresteerd. Hij is in staat tot offeren en aanbidden.

Wat zou de kunst zijn zonder deze drijfveren? Zeker wat zou de film, het toneel, de literatuur zijn zonder die liefde. Zeker, er is meer. Er is ook andere liefde, moederliefde, goddelijke liefde, en het is hier niet de plaats die al of niet in verband met elkaar te brengen.

Maar deze misschien dan laag bij de grondse liefde is een niet te verwaarlozen factor in de kunst.

De moeilijkheid is dat nu eenmaal die erotiek in het verdomhoekje staat, vooreerst als aardse tegenstelling tot bovenaardse belangen. Maar ook als verstoorder van de maatschappelijke orde. Het met moeite tot stand gebrachte huwelijk voor het leven wordt bedreigd. De vrouw die haar aantrekkelijkheid heeft verloren komt in een ongunstige positie. De kinderen hebben een langdurige bescherming en opvoeding nodig. Dat alles wordt door het monogame huwelijk zo nodig afgedwongen. De erotiek is een gevaar voor dat noodzakelijk maatschappelijk bouwsel, dat de mens - speciaal de man - dwingt minder egoïstisch te handelen.

Daarbij is het Christendom nog verder gegaan. Sterker dan in de antieke beschaving is het accent verlegd naar het hiernamaals en wordt de vreugde van het leven meest meer geduld dan gesteund. (In de tijd van Goya nog stond een jaar gevangenisstraf op het schilderen van een naakt.) Welk genoegelijke leven ondertussen wel desondanks voor zichzelf zorgt.

De hierdoor ontstane kloof - aan de moderne psychologie overbekend, de wraak van het onderbewuste (Freud) raakt natuurlijk ook de kunst, die zozeer gevoed wordt door de erotiek.

Eeuwenlang was de Beeldende Kunst onder voogdij van de kerk en speciaal het Calvinisme toonde zich vijandig tegen deze aardse pracht. Desondanks kroop het bloed waar het niet gaan kon. Er zijn ontelbare Eva's en Suzanna's geschilderd en als het niet anders ging werden de Madonna's tot wereldse dames, of zoals Michel Angelo die wat naakte worstelaars achter Maria opstelt.

Helaas ging dat altijd als een ontduiking, en die verontschuldigen zijn nog steeds nodig. Men leert het naaktschilderen als oefenobject, en inderdaad is het een goed oefenobject omdat elke fout zich direct wreekt, wat bij een landschap niet zo gauw het geval is. Wanneer de kunst naakt brengt wordt het meer of minder geduld, verontschuldigd omdat het kunst is. Maar o wee als dat niet bewezen is. Dan vallen de puriteinen aan en komen de processen. Als men een proces soms niet aandurft is

het omdat men teveel propaganda vreest (wat vooral in de literatuur het geval is).

Het rondit verdedigen van de erotiek is nog altijd een netelige zaak. Het naakt behoort tot de zolderkamertjeszonden, is armzalig en zondig.

De vrouw - of eigenlijk de seksualiteit heeft altijd - neen, dikwijls, in een kwaad blaadje gestaan.

In het Oosten telt de vrouw zo weinig, dat ze zelden in aanmerking komt voor idealiserende uitbeelding. Japanners en Chinezen hebben geen Venus van Milo. Bij de voorschriften voor monniken bij de Boeddisten geldt dat een monnik boete moet doen wanneer een vrouw zijn eten aanraakt. Boedda verkondigt: "Elke vrouw zal zonde doen, al was het met een kreupele, als ze maar de geschikte plaats en gelegenheid vindt". En toch wordt de erotiek in India wel uitgebeeld, en is zelfs de grondvorm van de tempelbouw aan de seksualiteit ontleend (linga-vorm, yoni-vorm). Maar dikwijls wordt de seksualiteit verontschuldigd - als instrument van voortplanting, verheerlijking van de vruchtbaarheid, niet van de schoonheid.

Het Christendom is wel bij uitstek anti-erotiek. De Apostel Paulus schijnt gezegd te hebben "Het is niet goed, dat een man een vrouw aanraakt". Het huwelijk was een soort val, een verlaging van de mannelijke persoonlijkheid.

Door vroege christelijke schrijvers werden de vrouwen dan ook aangeduid als "vaten des verderfs". Voor de heilige Augustinus was een vrouw "een tempel die over een riool was gebouwd" terwijl Clemens van Alexandrië verklaarde, dat de vrouwen alleen al bij de gedachte dat zij vrouw waren vervuld moesten zijn van schaamte. In het boek van Sirach staat geschreven "Hij die aan God gevallen is ontkomt de vrouw". In een theologisch boek uit de late Middeleeuwen staat "ook mag een man zijn vrouw kastijden en slaan om haar terecht te wijzen, want zij is een deel van zijn huishouding, zodat hij, de meester, mag kastijden wat van hem is".

Toch werkt ook de moderne vrouw mee aan die minderwaardigheidscomplexen, en als ze verliefd is buigt ze diep en zal eerder aan seksuele gemeenschap dan aan schoonheidsverering denken. En... hoeveel duizenden vrouwen leven alleen voor de instandhouding van de man. Ze gaan op in hun kinderen en de grootmoeders leven voor de kleinkinderen. Ze zijn als een machine die alleen brandstof levert - om zelf te blijven draaien en hebben geen levensdoel buiten de instandhouding van hun gezin, hun nakomelingen.

[Kunst en Pornografie

In deze tijd (1968) wordt de strafbaarheid van Pornografie aangevochten en in Denemarken is die reeds voor meerderjarigen buiten de strafwet geplaatst. Het gaat hier echter niet om de kunst als dekmantel te gebruiken maar is Pornografie verderfelijker. De gevolgen zullen wel heel gering zijn wanneer de Pornografie niet meer werd vervolgd en misschien zelfs gunstig zijn om de

prikkeling van het verbodene te doen verdwijnen.

Toch heeft elke democratische samenleving de rechten bij meerderheid een censuur in te stellen en heeft het geen zin zich op Grieken, Romeinen of Indiërs te beroepen voor onze wetten of deze terecht of ten onrechte zijn. Daar de meerderheid beslist en deze voor een grootste deel uit on- of halfvolwaardigen bestaat is te verwachten dat verbodsbepalingen blijven bestaan en evenzo dat een intellectuele minderheid of kunstenaars zich zullen verzetten en zullen trachten de openbare mening om te buigen naar hun opvattingen.

Mijns inziens blijft er een verschil.

De pornografie tracht te overtreden - munt te slaan uit de aantrekkingskracht van de erotiek en daarmee geld te verdienen. Daardoor is de ideële kant van de erotiek niet aanwezig.

Maar ook voor de kunst is er reden om scheiding te maken. Niet de prikkeling is te veroordelen. Integendeel wil de kunst juist prikkelen. Maar in esthetische zin.

Is die esthetiek vast te stellen?

Zoals bij schoonheid door mij wordt aangenomen is er van nature een scheiding tussen het aantrekkelijke en het afstotelijke. De erotiek is de bron van het aantrekkelijke. Maar de erotiek is in het beginstadium aanlokkelijk, niet in zijn gevolgen.

De paring is natuurlijk maar hoeft an sich niet schoon te zijn en dat komt omdat bij het overgaan tot de daad het visueel lokken niet meer nodig is en niet wenselijk is voor de buitenstaander. Die buitenstaander, de toeschouwer zou zelfs de daad kunnen verstoren.

Niet alles wat de natuur doet of laat doen is aantrekkelijk. Ontlasting is niet alleen onaangenaam maar is zelfs aanleiding tot onhygiënische gevolgen. De Romeinen vonden neussnuiten terecht niet wenselijk in het middelpunt van openbaarheid. Het eten met open mond is evenmin aangenaam om te zien. De ongeremde hartstocht en de paring zelf zullen dus wel steeds door de meerderheid van de mensheid afgewezen worden als onderwerp van kunst al is het mogelijk en ook gebleken bijvoorbeeld bij Rodin om een esthetische oplossing te geven.

Elke vrijerij is niet an sich aantrekkelijk. Het hangt af hoe mooi de partners zijn en van lelijke oude mensen is te verwachten dat ze ook in deze daden niet aantrekkelijk zullen zijn. Wel kan de kunst door karakteristieke wedergave er een kunst naast scheppen van kunde en vormkarakteristiek.

Alzo de erotiek is onderwerp van kunst bij uitnemendheid om de visuele en ideële kant maar is te scheiden van de tweede fase - de uitvoering tot paring - geboorte enz. Gewenning is geen goedpraten. Het esthetische is de norm en deze norm is in de natuurlijke aanleg van de mens gegeven.

Kunst Erotiek Sex (28-2-1971)

De begintijd van kunst is versieren, een oppervlak mooi maken met kleur en tekening (tatouage, schmink - vazen, wapens). Deze vorm

zal meest niet de natuurlijke vorm zijn maar een geometrische omdat daaruit de eigen werkzaamheid het duidelijkst blijkt.

Ook de kleding versiert, wil de drager - later draagster - laten zien als meerwaardig, is dikwijls aan beroep en aanzien gekoppeld.

Bij alle versieringen worden de zeldzame stoffen het eerst gezocht (bewijs van rijkdom en functie): goud, zilver, brokaat, armbanden, juwelen. De joden spreken zelfs als@ hemels gouden poorten zilver met goud overtrokken enz.!

Dikwijls zijn het de mannen die het meest de aandacht tot zich trekken - zijnde de machtigste - als bij de eenden.

Wanneer het sexuele ingebracht wordt is dit meest een ondelijning door overdrijving.

Pas bij Grieken en Egyptische danseressen wordt het naakt - de eigen vorm meer naar voren gebracht als schoonheid - meest eerst de man en niet speciaal het sexuele (vrouw - kleine borsten).

Ook nu nog is het in de wajang de versiering die het schone bepaalt - niet de lichaamsvorm die met grote neuzen wordt misvormd.

De Japanse (hoog decoratief ontwikkelde) kunst versiert (kalligrafie) oppervlakken met geometrische opvattingen en verheerlijkt nooit het meisje als vorm - maar kent alleen typering als mimiek, type enz.

Volksdrachten werken met sterke kleuren en geometrische versieringen ongeacht de lichaamsvorm.

Erotiek als grondslag van lichamelijk schoon wordt meest niet bewust toegepast al zit in alle kleding en opsmuk de erotiek als drijfveer erachter. Het sexuele wordt zelfs uit de hoogwaardige kunst min of meer teruggedrongen (vijgebladtheorie) en door velen ook als vijandig tegenover het schone nu nog beschouwd.

Er moet ook wel onderscheid gemaakt worden tussen erotiek (voorspel) en sex. De sex, het eigenlijke geslachtelijke, is berekend op gevoel, op voortplanting, de erotiek is minder direct, is gericht op aantrekken, aanlokken, is visueel.

Tegen de openlijke sex zijn steeds bezwaren geuit, en meest ook terecht, omdat daarbij het aanwezig zijn van een derde niet gewenst wordt - het stadium van lokken is voorbij, de derde verstoort. Pas als zoeken naar meer sensatie is hier de openbaarheid ingevoegd - meest door wie uit brutaliteit de openbare mening wil schokken.

Het direct geslachtelijke - als het direct kauwen is niet op esthetische gronden gebouwd - is ook meest onsmakelijk, vooral daar schoonheid maar voor zeer weinigen is weggelegd.

De erotiek, het visuele is ook alleen als omgeving, als versiering aangebracht. Niet de tong maar de lippen - die ook de mimiek dienen - niet de neusgaten maar de neusoppervlakte, niet de geslachtsorganen maar haar versiering erboven. Soms is de functie benaderend dicht erbij (oog lens en oog als schone versiering).

Toch is deze grens dikwijls getrokken en bedekken ook

primitieve volken de geslachtelijke kenmerken min of meer - niet uit schaamte (ze zijn zelfs sterk erotisch ingesteld) maar als ander gebied, als niet voor visueel in aanmerking komend. Het zal daardoor zijn dat de schone lichaamsvorm van het meisje veelal als alleen sexueel van betekenis wordt geacht en niet tot de kunst werd toegelaten.

Nu tegenwoordig sex naar voren komt als protest vooral tegen traditie en schijnheiligheid wordt heel dikwijls alleen sex - niet erotische schoonheid bedoeld en wordt het onsmakelijke weer ingebracht door gebrek aan cultuur.

Al weet toch ieder min of meer dat wat het mooie meisje zich veroorloven kan afstotelijk wordt wanneer de oude lelijke hetzelfde doet.

Psychologische effecten komen er tevens bij. Het mooie meisje is een zeldzaamheid, kan dus eisen stellen en giften geven. Wanneer het mooie meisje openlijk zich vertoont - meest uit eigen plezier en brutaliteit - geeft ze meer aan publiek die er krachtens eigen capaciteiten recht op heeft@. Wordt het verkocht (prostitutie), dan is het geen geschenk meer maar te hoog geprijsde koopwaar.]

Omgekeerd zou het onjuist zijn met deze toestand geen rekening te houden. We moeten rekening houden met ons milieu, met de opvoeding, met de heersende gewoontes, omdat die - ook de goedwillende - mensen het naakt nu eenmaal niet vrij hebben leren zien.

Het gevaar wordt natuurlijk wel schromelijk overdreven. Vooreerst is de belangstelling voor beeldende kunst zo gering, dat alleen een meer geselecteerd publiek musea en tentoonstellingen bezoekt. Maar er blijven steeds schandalen. De Olympia van Manet werd is het, zo vrije, Parijs met naalden doorprikt. "De dans" voor de Opéra aldaar moest aanvankelijk met stellages worden beschermd tegen het opgewonden publiek - nu leunen de toeristen ertegen zonder het op te merken.

In Den Haag staat in de gevel van het Dep. v Justitie in de Poten een naakte "waarheid". Toen het beeld er pas was moest de politie de aanstootnemende menigte verdrijven - nu weten de meeste Hagenaars niet eens van het bestaan van dat beeldje.

De lijst van schandalen is eindeloos uit te breiden maar het feit blijft bestaan.

Als regel is het naakt in de kunst daarom zo ongevaarlijk, omdat het altijd te ver van de natuur verwijderd is, verder dan de realistische foto. De kunst is toch altijd een sublimatie, een overbrengen op een minder realistisch terrein. Niemand zal een geschilderde appel wensen op te eten. Juist door die sublimatie blijft het zijn werking behouden. Met het opeten was anders het aanschouwen beëindigd.

Niemand zal verliefd worden op een beeld of het moest Pygmalion zijn en wanneer iemands zielerust al gestoord zou worden heeft hij zich maar om te draaien. Het gevaar voor de jeugd

is wel zeer gering. Wie enige kijk op het tegenwoordige leven heeft zal ontdekken, dat het werkelijke leven meer overtredingen geeft van de moraal dan de kunst ooit kan opleveren.

Integendeel, de kunst heeft zo weinig mogelijkheden om interesse op te wekken, dat het risico van naakt best genomen kan worden.

Picasso, Moore, zelfs Appel schilderen bij voorkeur naakte meisjes. Maar het is hier de klok horen luiden zonder te weten waar de klepel hangt. Een gebogen lijn, een golflijn, een cirkel, zelfs wanneer die de natuurvorm benaderen, zijn nooit de essentie van een arm, been of borst. Het gaat zelfs niet om spieren of vloeiende bewegingen, maar in de ontwikkeling van de natuur heeft een meisje van min of meer vaststaande vorm een betekenis gekregen van schoon of aantrekkelijk, een erotiek, en elke belangrijke afwijking, dus ook te gespierd, te dik, te mager, doet daaraan tekort. Een cirkel is niet erotisch geladen. Het is de sublimatie - ofwel de eerste schrede naar wat voor voortplanting bedoeld is - die uitgepeld wordt voor de Beeldende - visuele kunst.

Bij de visuele erotiek mogen we niet vergeten dat er meer gebieden van de erotiek zijn. Juist bij de geringe ontwikkeling van cultuur wordt de tastzin belangrijker geacht dan het gezicht: "Dans la nuit tous les chats sont gris" wordt niet ten onrechte gezegd.

De sensuele kunst van Rubens, van de Venetiaanse Renaissance, berust natuurlijk op een suggestie van tastbare erotiek en is daardoor minder verfijnd. Het blijft namelijk steeds een geval van evenwicht. Wanneer de erotiek in de beeldende kunst zo overheersend is - afhankelijk natuurlijk van publiek en heersende gewoonten, mist de kunstenaar zijn doel. Hij heeft niet alleen aandacht nodig voor een afgebeeld meisje maar voor het hele schilderij - voor de kleur, de compositie en de karakteristiek. Wie door het ongewone of overaanlokkelijke van een deel van het schilderij zo eenzijdig in beslag wordt genomen dat hij de rest niet ongedwongen kan zien is in de verkeerde richting gestuurd. Net zoals dat dikwijls het geval is met de inhoud.

Het moet niet zijn, dat men van de bomen het bos niet ziet.

Welke kanon?

Allicht verwacht men nu een omschrijving van wat die schoonheid moet zijn. Er zijn allerlei kanons opgesteld, maar ik geloof in dit geval daar geen behoefte aan te hebben. Vooreerst moet ik voor de zoveelste maal herhalen, dat het schoonste onderwerp niet het schoonst schilderij maakt. Er is wat dat aangaat speling van de schoonste tot de lelijkste en in beide gevallen is een schoon schilderij mogelijk.

Maar om te weten wat een mooi meisje is hebben we heus geen kanon nodig. Iedereen weet het verschil tussen een aardig meisje en een oude heks, en de variaties van blond of zwart van type kunnen er gerust zijn. Een paar foutjes mogen er ook gerust zijn en het heeft, als gezegd, geen zin één ideaal type vast te stellen.

We kunnen eventueel empirisch tewerkgaan en statistisch een oordeel vormen.

De kunstgeschiedenis zelf geeft ons een vrij goed overzicht. We zullen zien, dat een danseresje, een musicienne van 3000 jaar geleden in Egypte principieel niet zoveel verschilt van een balletdanseres van heden of van een meisje uit Scheveningen in 1963.

Een zekere slankheid en rankheid samengaan met jeugd vinden we in alle mode-etalages, in alle damestijdschriften, in alle reclames.

Er zijn wel andere stromingen. De zwaardere meer volwassen vrouw (verontschuldigend vol-slank genoemd) komt ook voor. Een Venus van Milo, een vrouw van Titiaan of Giorgione@ of een zelfs nog jeugdige Hélène Fourment@ van Rubens zijn niet slank en tener te noemen.

Ik geloof, dat we hiervoor rekening moeten houden met twee andere factoren. In vroeger tijden had het jonge meisje niet veel in te brengen. In de Renaissance werden de meisjes in Italië al op 13-jarige leeftijd uitgehuwelijkt. 15 was normaal, 17 was zorgwekkend laat. Veel hadden ze wlicht niet in de melk te brokken, zoals dat ook in Oosterse landen nog het geval is. Toonaangevend werd de rijpe vrouw, die als vrouw van ervaring zich deed gelden. In de Renaissance lieten ook hertoginnen zich naakt schilderen. De zuster van Napoleon Pauline werd door Canova als model gebeeldhouwd.

Niet alleen dát drukte een stempel op de keuze, maar ook de kwestie van de sensualiteit. Zoals al gezegd heeft de erotiek niet alleen met het oog maar in hoge mate met het tastorgaan te maken. Dikke vrouwen worden niet alleen in het Oosten gewaardeerd, maar ook door onze zeelui en anderen. De invloed daarvan spiegelt zich dus ook af in de beeldende kunst. Naarmate de beschaving stijgt, stijgt ook de verfijning in de richting van slank en tener. De "fausse maigre" in Frankrijk is het type - tener van bouw maar met voldoende afronding.

De film, de sportieve jeugd van tegenwoordig, die zo toonaangevend zijn geworden, hebben gemaakt dat we hoger eisen zijn gaan stellen, maar we kunnen wat dat aangaat de wereld gerust op haar beloop laten.

Zoeker zijn de mensen het op dit gebied met elkaar eens, dat herhaaldelijk is gevochten om hetzelfde meisje. Dat zijn niet altijd de lieve gedweë typen. Een Venus van Cranach kijkt soms even stout als een Brigitte Bardot, en dat in het Spitzbürgerliche Zuid-Duitsland van 500 jaar geleden. Een meisje afgebeeld door Peter Christus lijkt heel parmantig. Een Olympia van Manet zelfs zoeker, dat ze de ergernis van het publiek opwekte.

Het is niet altijd de vrouw die zonder fouten is die de toon aangeeft, maar die met geest. Daarover straks meer. Dit overheersen van de geest treffen we ook wel bij een tener type ten gevolge van TBC. Juist dan is dikwijls een geestelijke meerwaardigheid als tegenwicht aanwezig. Simonetta Vespucci,

die op 21-jarige leeftijd aan tuberculose is overleden, moet in de tijd van Botticelli een gvierde schoonheid zijn geweest.

Wanneer we een beeld willen krijgen van een meer ideaal meisjestyle zonder overmatige sensuele inslag kunnen we de Madonna's bekijken. Het is merkwaardig hoe die in verschillende landen in verschillende eeuwen soms als twee druppels water op elkaar gelijken. Soms zoals bij Rafael of Stephen Lochner van een bijna kinderlijke fijnheid.

MANNELIJK SCHOON

De indruk zou gevestigd worden alsof uitsluitend het meisje de vormschoonheid vertegenwoordigt. Daar dat meisje voor de man bestemd is zouden we alleen met de mannelijke smaak te rekenen hebben.

Het blijkt wel ondertussen, dat dit meisje in principe ook door de vrouw als type van schoonheid wordt gewaardeerd. De damesbladen, de modeshows, de filmsterverzamelaarsters tonen aan dat de vrouwelijke ster ook door de vrouwelijke jeugd - en anderen hogelijk wordt gewaardeerd. Misschien is hier op de achtergrond een "geflatterd zijn" met het succes van de eigen sexe. In een revue en een ballet treden toch ook de meisjes op de voorgrond en het publiek bestaat lang niet alleen uit mannen.

Maar er is ook inderdaad een verschil. De man is indirect schoon, dwz zijn meerwaardigheid moet in de eerste plaats liggen in zijn prestaties, zijn lichaamskracht, zijn wilskracht. Hij is de strijder, de held die het meisje beschermt en verovert. Als zodanig vindt hij natuurlijk in de Beeldende Kunst een grote plaats. Reeds in de Olympische Spelen is hij de held die in beelden moet worden vastgelegd, en hoevelen hebben zich niet als heerser, als echte mannetjesputter laten vereren, tot een naakte Napoleon door Canova toe. Het type nadert dan sterk het worstelaarstype, zoals Hercules, Laokoon.

We zien dan tevens, dat we hier een tegengestelde richting opgaan als bij het ontstaan van de Madonnabeelden. Bij de meisjes is de richting naar het geestelijk vefijnde, het onderdrukken van het dierlijke. Bij de man is een overheersen van de krachtpatser, de oermens, de barbaar. Merkwaardig is zelfs de "denker" van Rodin een stevige oermens geworden.

Wanneer de man verfijnd wordt dreigt juist het gevaar van verwisseling van sexdoeleinden. Een David van Donatello met lange krullen, een hoed op, laarzen en verder naakt, staande in een gracieuze vrouwelijke houding, doet beslist homosexualiteit veronderstellen. Het was die tijd maar ook de antieke wereld niet vreemd.

Een Indische dander met fijne huid die met mooie shawls danst maakt een verwijfde indruk.

Het is dus niet zo, dat de man geen lichamelijke schoonheid zou bezitten want ook hij speelt mee in het spel der sexen - zelfs kunnen we aannemen dat hij zich door zijn spierbouw

gemakkelijker leent tot karakteristiek. Aan ijdelheid om de held te spelen ontbreekt het meestal niet.

Er wordt wel vergeleken met de dieren waar dikwijls juist het mannetje het mooist uitgedost is en we nemen als mens aan - omdat ons die kleuenpracht bevalt - dat die de schoonste zijn. Misschien telt hier echter in hoge mate mee dat de man zich als flink, schrikbarend, agressief wil voordoen. Ook de Tirolers dragen hoeden met veren. Bovendien hebben wij met mensen te doen en ónze omstandigheden te accepteren.

UITERLIJKE SCHOONHEID

De abstracte maar ook de semi-abstracte kunstenaar van deze tijd staat natuurlijk afwijzend tegenover wat hij - en terecht uiterlijke schoonheid noemt. Hij verwijt bijvoorbeeld (Read, Moore) Rodin, te speculeren op het "behagen der zinnen" door de harde steen voor te stellen als een weke huid. Brancusi noemt Rodin "een treurige karikaturist". Michel Anelo en het werk van deze heeft evenveel met kunst te maken als biefstuk. Brancusi zelf geeft niet de uiterlijke vorm maar de essentie der dingen (vaasvormen).

Geen mens zal kunnen beweren, dat het marmer van Rodin minder hard is dan de steen die voor een kubus gebruikt wordt, maar het is hier net als met de kleur, de steen krijgt inderdaad een tweede betekenis van huid.

We hebben al eerder besproken dat de architectuur en sierkunst het materiaal alleen laten spreken als steen, aardewerk enz. Ook de figuratieve beeldhouwer kan gebruik maken en maakt ook gebruik van deze materiaalschoonheid. Er zijn soms heel onbelangrijke tuinbeelden of oude reliëfs die alleen bestaansrecht hebben door het materiaal.

Zodra echter figuratief wordt gewerkt is die suggestie van tevens andere materie voor te stellen inbegrepen. Dat is evengoed het geval bij een Egyptisch beeld wanneer een mond of wang wordt voorgesteld.

Deze illusie kan meer of minder ver worden opgevoerd. Beelden van Mendes da Costa doen dikwijls hard en levenloos aan, een overgang tot architectuur dus. Het hangt ook voor een deel af van welke bestemming het beeld heeft. Een reliëf of beeld onderdeel van een bouwwerk kan zich meer of minder ondergeschikt maken aan de bouwmeester. Egyptische beelden zijn dikwijls sterk vlak architectonisch bekeken.

Bij de vulling van de tympanons in de oudheid is soms de eenheid gering en lijken het beelden opgesteld onder een afdak. Ze zijn niet samengegroeid met het bouwwerk. Zelfs de zo monumentale beelden van Michel Angelo ontkomen soms niet aan de indruk van toevoegsels zonder volkomen eenheid. De liggende beelden in de Lorenzo-kapel harmoniëren niet met de wat gemanieerde krullen waarop ze zitten - bijna van afglijden.

Vele beelden staan meer of minder opgesteld in een hokje in een bouwwerk. Dit kan een bezwaar zijn voor een gebouw. De

primitieve beelden in verweerde oude Indische tempels zijn dikwijls prachtig tot een eenheid van steen samengegroeid.

Soms echter, en dat is bij Rodin dikwijls het geval, is de architectuur eraan vreemd. Burgers van Calais en vele schetsen van hem moeten op zichzelf en alzijdig bekeken worden en staan te ver van de architectuur af om ermee samen te smelten. Hoogstens kan een oude muur een rustige achtergrond vormen - beter zelfs dan de parken en struiken die er zoveel voor gebruikt worden. Een beeld is geen struik, die men tussen andere in plant. De omgeving van struiken is meestal door het licht verbrokken en druk.

De eis dus van de steenhardheid, het "weerbarstige materiaal", is dus lang niet altijd te stellen.

Ook kan het geen verwijt zijn dat Rodin zijn beelden boetseert in voegzame klei - misschien zelfs in was - en ze daarna in ander materiaal, steen of brons, laat uitvoeren. Alle bronzen beelden moeten geboetseerd worden.

Gedacht in steen is weer geheel afhankelijk van de bestemming en het soort beeld. Rodin denkt in steen wanneer hij de doorzichtigheid van het marmer wil gebruiken, maar denkt dan niet als onderdeel van een gebouw. De "taille directe" is een voordeel voor de bouwbeeldhouwer, niet voor degene die een tere danseres op één voet wil uitbeelden. De oorzaak van deze waardering voor de ruwe steen, de waardering voor een niet beëindigde slaaf van Michel Angelo ligt in de geschiedenis. De beeldhouwkunst is ontstaan in dienst van tempel en kerkbouw en als zodanig eerst gezien als versiering van een muurvlak. De latere ontwikkeling is die van het beeld "an sich", van de doorgevoerde natuurafbeelding en natuurlijk een kunst die de zinnen streelt, het oog.

Wie echter de wortels van de bloem afsnijdt houdt weldra niets over-. Deze door de modernen zo gewenste afstand van de natuur voert in de woestijn - niet naar de goddelijke waarheid maar naar de volledige negatie, de steriele onbelangrijkheid.

In de praktijk schijnen verschillende modernen toch wel anders te oordelen over de natuur. De tragedie van Picasso is misschien dat hij steeds veel "aardige" meisjes als liefjes had - zogenaamd als "model" - terwijl zijn ideaal ligt in een vrouwideaal dat meer heeft van een stofzuiger. Toen Modigliani een model van Picasso had overgenomen en haar wilde gaan schilderen zei ze "Wat wou je me schilderen? Zwijn.")

HET LELIJKE

De moderne kunstenaar - beter zou zijn te zeggen de kunstenaar van de 20ste eeuw - heeft een merkwaardige voorkeur voor het lelijke. Het is niet zonder oorzaak. Natuurlijk is hij een genie en staat ver van alle zoetsappige kitsch. Lief, zoet, bekoorlijk, strelend staat voor hem gelijk met slappe kitsch. Kracht staat dicht bij lichaamskracht. Het gebruik van grote penselen, grote bewegingen, grote schreeuwende effecten wordt verwisseld met geestelijke

kracht.

Het schone heet vergankelijk. Is het lelijke wellicht nog meer vergankelijk? Zoet is evenzeer een eigenschap als zuur. Zoet is niet zoetig of week - kan het zijn. Het lelijke is gemakkelijk. De leerlingen op de academie tekenen graag een lelijk model. De voorkeur voor het tekenen van oude mannetjes is bekend. Het is namelijk veel gemakkelijker een bochel te ontdekken dan een kleine buiging door een schouderblad. Een grote schreeuw, een heftig gebaar ontdekt men al op een afstand. Bij een slap afhanginge arm zijn de buigingen zo gering, dat er goed moet worden opgelet om niet een "slappe" arm te tekenen, in plaats van een stevige goed ontwikkelde arm die ontspannen slap afhangt.

De moderne kunst zoekt naar heftige effecten - wil meer ontroeren en grijpt dan naar alle overdrijvingen van de melodramatiek. Eén ingeslagen oog doet het altijd - de oermens is de ware mens. Ze zijn tegenwoordig allemaal gegrepen door de "gespletenheid van onze tijd". Ook al hebben ze niets van de oorlog meegemaakt zijn ze toch "ontwricht". Ze zijn allemaal "wring". Wie niets met de rijke arbeiders van nu te maken heeft is in het diepst geroerd door de armoede. De goede kunstenaars zullen er natuurlijk ook zijn, maar het is mode om "ontworteld" te zijn en dat eist heftige middelen.

Is deze eeuwige schoonheid dan niet vervelend en saai? Vooral een tijd van realisme zal bezwaar maken tegen de gelijkenschakeling van normen. Want al is er misschien niet één ideaal, het ideaal bij benadering is een soort norm. De norm kennen we min of meer, geeft ons geen verrassingen.

Het individuele wijkt meer of minder van de norm af. Het is dus logisch dat wie het karakteristieke van het individu wil ontdekken en onderlijnen af gaat wijken van de zuivere schoonheid. Verontschuldigen dus om het lelijke te introduceren.

Is het schone saai? Wanneer we een étude van Chopin heel den dag horen spelen horen we het niet meer als iets bijzonders - ergeren ons misschien. Dat zegt niets tegen de waarde van die étude maar tegen onze capaciteit om te waarderen. De originaliteit heeft altijd het voordeel van de extra aandacht - een belangrijke factor voor genot. Alles redenen die schijnbaar spreken tegen de standaardschoonheid.

Toch is het natuurlijk een omkeer van de begrippen wanneer we het lelijke mooi en het mooie lelijk gaan vinden. Voor de kunst is er geen enkele reden om de schoonheid af te schrijven. Wel is het zaak om die schoonheid goed op te dienen. Een madonna van Rafaël is helemaal niet zoetig. Dat komt omdat Rafaël een dusdanig groot schilder was dat hij met kleur en vormgeving boven alle zoetige kitsch verheven was. Een Christus van Thorwaldsen is minder overtuigend. Thorwaldsen was geen Rafaël.

Het is aan de kunstenaar om wegen te vinden die ons het schone nieuw doen ontdekken. Daarbij is het helemaal niet

uitgesloten dat hij afwijkingen inlast. Het is de dissonant die onze aandacht gespannen houdt. We kennen het bitterkoekje waar wel het zoete overheerst maar het bitter een klein tegenaccent geeft, merkte ik al eens op. Ook de contrastversterkingen zijn altijd gebruikelijk. Het is juist de individuele kunstenaar die ervoor zorgen moet, dat zijn visie ons treft.

Het gevaar, dat we overvoerd worden met schoonheid is nog niet groot. Daarvoor is de belangstelling veel te gering. Vele jaren was van de 5de klasse van de Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag 10-20% nooit in het Mauritshuis geweest, dat daar 300 M vandaan ligt. Deze mensen hebben geen kans schoonheid van vroeger tijden te ontdekken en staan daarom nog eerder bloot aan leuzen van heden, maar worden niet overvoerd.

Vroeger zou men spreken van een Academie van Schone Kunsten. Tegenwoordig is industriële vormgeving meer in de aandacht getrokken.

In de traditionele kunst is het lelijke dikwijls als onderwerp aanwezig, soms door de noodzaak van een opdracht, soms door de geestesgesteldheid, zoals bij de realistische Hollanders van de 17de eeuw.

Het is onjuist om te beweren dat de kunstenaar het lelijke mooi maakt.

Wanneer Breughel, Ostade en Rembrandt lelijke boeren schilderen, zijn ze er ook zelf van overtuigd dat die lelijk zijn. Ze waren een welkome gelegenheid om iets realistisch karakteristieks te schilderen en het publiek was ermee tevreden - kon er wellicht om lachen.

Een badende Hendrikje Stoffels met een lang hemd is beslist lelijk. De Calvinistische tijd en de Hollanders van die tijd waren er niet naar om eensportief ideaal ongedwongen naakt te zien. Wanneer Rembrandt Suzanna in het bad schildert is hij tevreden met een uitgezakt figuur met gezwollen benen. Hij mist de visie van de Italiaan of Fransman op een edeler naakt. Het is zelfs niet religieus van belang, want het feit dat ouderlingen naar de badende Suzanna gluren is niet verheffend en komt voort uit een opvatting, dat het naakt een verboden vrucht is waarvoor men "ongezonde" belangstelling heeft. Het komt niet in de mensen op dat die belangstelling gezond zou zijn maar ongezond onderdrukt wordt.

Maar toch is het schilderijtje van Rembrandt een juweel zelfs van naakt om de uitstekende schildering - haast nog meer van de lap dan van de Suzanna. Rembrandt omhult het geheel met een waas van mysterie en licht. De geheimzinnige achtergrond, het wonderlijke licht op de voorgrond, werken hemels ondanks de voorstelling.

Het schilderen van een lijk in een anatomische les is niet een aantrekkelijk onderwerp. Het zijn weer kleur en atmosfeer die de waarde uitmaken. Er is geen reden om Rembrandt door zijn onderwerp hoog aan te slaan. De stomme boeren van Breugel zijn ook niet verheffend. Maar ondanks deze negatieve zijde is het door

de uitvoering een belangrijk kunstwerk geworden.

Iets anders wordt het wanneer het lelijke en banale lelijk en banaal getekend en geschilderd wordt om zich aan te passen bij de banaliteit. Het lelijke wordt niet gekarakteriseerd door een slappe lijn. Zelfs het slappe eist een juiste waarneming om het slappe te doen uitkomen.

Een behoefte aan culminatie van het lelijke bestaat niet. Het wordt dan lelijk in het kwadraat, zoals reeds bij "Karakter" werd aangetoond. Wij hebben geen Baedeker nodig om ons te wijzen waar het lelijk is, en wanneer we er al op attent moeten worden gemaakt is dat nog niet het ideaal van de kunst. We hebben geen behoefte om kitsch-briefkaarten door Picasso slap te zien herhaald. De kijk van een Westerik en consorten laat ons het lelijke zien, maar niet gezien door het oog van de karikaturist als Grosz of Dix. Daarvoor is de vorm te slap, te weinig karakteristiek, en geen kleur of compositie vormen een tegenwicht.

In alle tijden zijn boeven en slappelingen in de kunst verwerkt - al schrijft Dostojevski wel, dat hij geen roman kan opbouwen van mensen waarvan er dertien in een dozijn gaan. - Maar steeds is dat een verwerking, een meesterlijke verwerking geweest en waren ze een onderdeel of werden als contrast gebruikt in het dramatische verloop.

Maar de karikatuurtekenaar wordt slapper en minder tekenaar naarmate hij alleen maar opsomt: dat is een lange neus, dat een krom been - in plaats van karakteriseert.

Goya kan een heel lelijke koningin schilderen, maar het schilderij zelf was een kunstproduct van kleur, vormgeving en licht.

Het lelijke onderwerp: het zij zo - jammer - maar dan ook des te beter verwerkt.

Vooraf in de letterkunde komt het lelijke, het vervormde karakter heel veel voor. Niet alleen bij Shakespeare, Schiller, maar nog meer bij de realisten vanaf Zola tot onze tijd. Niet de boef "an sich" zou ons zo boeien maar de wijze waarop hij wordt beschreven en opgenomen in de tragedie - de wereldbeschouwingen, de spanningen en ontspanningen maken in handen van de grote schrijver het kunstwerk.

De "wrede waarheid" die ons de schilders van deze onderwerpen willen voorhouden is slechts "Belehrung" en nog geen kunst.

We gaan niet naar het Museum om "een portie lelijkheid met kiespijn".

Er zijn sterk religieus ingestelden die pijn willen, er zijn ook sadisten die pijn willen, en onze cultuur is ook meer geneigd tot heftigheid dan zoetheid. Allemaal variaties die echter niet anders dan om een norm draaien en niet een omkering der begrippen rechtvaardigen.

NEGENDE WET INHOUD

"Un objet abstrait non visible n'est pas domaine de la peinture" was de slagzin van Courbet, als reactie op de romantiek van zijn voorgangers. Hij gaf ondertussen meer romantiek aan een stilleven met appels door de atmosfeer en achtergrond dan menig romanticus. Als andere uiterste zou men de mensen moeten stellen die met Wim Kan zouden zeggen "Je mot er wat van meenemen" omdat het hun alleen om de inhoud te doen is.

Alleen religieuze kunst is, in vele gevallen, dan kunst.

Deze verwachtingen zijn niet ongegrond. Het oog, zo heb ik genoemd, is het zintuig voor de kennis van de wereld. We zijn gewoon bij alles wat we zien te vragen: wat stelt het voor, waartoe is het gemaakt. De ontroering door alleen kleurencombinaties of vorm is ons niet voldoende - temeer waar muziek, film en letterkunde ons diepere emoties brengen. Het geval van de schilder, die bij het zien van de Sixtijnse Madonna van Rafaël dood neerviel is niet normaal. Hij zou door elke andere kleine ontroering ook gestorven zijn.

Daar de schilderkunst meest door letterkundigen behandeld wordt en er over kleur en vorm niet zo heel veel te vertellen valt - dat moet men zien - hebben deze de neiging om om het schilderij een heel sprookje heen te weven en het diepzinnig te interpreteren. Bijv. Jos de Gruyter schrijft over De negers van Rembrandt onder meer "Wat Rembrandt en de mensen boeit is in laatste instantie hun fundamentele gelijkheid, hun gelijkheid als kinderen Gods. En niet hoe zij reageren op de wereld interesseert hem, maar hoe zij reageren op elkaar, op de laatste levensvragen, op het Noodlot. De menselijke betrekkingen onderling en de betrekkingen tot het diepste ik, tot het Godsbesef in de mens." Het is de bedoeling onze interesse op te wekken voor het schilderij en voor de mens Rembrandt. De criticus ontleedt de schilder, vooral de moderne schilder, die verscheurd is door de tijd, wrang, gegrepen door het dualisme of de kosmos, navrant.

Zo zijn de meeste kunstbeschouwingen op de inhoud gebaseerd omdat over de eigenlijke schilderkunstige kwaliteiten zo weinig te vertellen valt.

Voor de levensbeschrijving neemt een grote plaats in. Het leven van Rembrandt, en vooral van Van Gogh, leent zich tot veel sentimenteel meegevoel - of dramatisering.

Michel Angelo is duister, Leonardo een Olympische god, wijze, allemaal zitten ze - terecht op een troon. De schoolradio of de film maakt alle kunstenaars tot wat brave onrealistische helden, tot Tuloese Lautrec toe.

Helaas zie ik ze niet allemaal als zo bijzonder sympathieke mensen. De jonge Rembrandt met Saslia lijkt mij geen prettige kerel, Botticelli overtuigt me niet van zijn vroomheid. Van Sodom is dat niet nodig@.

Er is een neiging om alle kerkelijke kunst gemaakt te laten worden door diep gelovigen, en daar onze tijd die minder kent bereiken wij niet wat de Middeleeuwen bereikten - zegt men.

Ik meen, dat we meer de nadruk moeten leggen op het

uitzonderlijk vakmanschap en niet op de levensovertuiging van de betrokkene.

Ik heb Van Megeren vrij goed gekend. Hij maakte een avondmaal, dat ik alleen uit reproducties ken, maar waarin de deskundigen de diepe vroomheid lazen. Ik twijfel aan zijn geloof in het onderwerp maar ben meer zeker van zijn ambitie om de critici een poets te bakken.

Boticelli schilderde uitstekend Venus en heidense gratiën. Hij schilderde evengoed overtuigende madonna's.

Fra Filippo Lippi ontvoert in 1456 de non Lucretia Buti. Het wordt hem vergeven om zijn vrome madonna's.

Wat zouden we moeten zeggen van het particuliere leven van Picasso en honderden consorten.

In de Renaissance worden heidenen en Maria's met evenveel liefde geschilderd. Ook Rafaël geeft het oordeel van Paris, Cranach Diana, Tintoretto Leda, zelfs Sodoma maakt wel een Maria. Geloofden die mensen wat ze schilderden?

Een Maria van Michel Angelo draait zich half om om de Bambino te grijpen. Die houding is bekend gunstig voor de plastiek, en ter nader aanduiding van zijn opvatting zet hij erachter enkele antieke worstelaars. Zijn sybillen lezen niet in de boeken, maar smijten ermee.

Hij maakt Mozes, hij schildert de scheppende God en alles met dezelfde inhoud: Plastiek, niet geloof.

Alle tijdgenoten en ook hier te lande Rubens waren katholieken - misschien goede katholieken, maar bezeten van de inhoud waren ze niet. Rubens kan beter voor zijn werk een dronken Bacchus gebruiken dan een Christus.

Zo wemelt de kunstgeschiedenis van voorbeelden die de zo gewenste bezetenheid door het onderwerp logenstraffen. Dat komt niet eens door de opdrachten. Ze kenden een andere bezetenheid en dat was die van vorm, kleur en licht, onverschillig waarop dat licht viel.

Al schilderende denkt de schilder niet meer aan de inhoud. Hij schildert een arm of een been en vergeet van wie.

Tintoretto moest een groot schilderij van een heilige maken. Hij tekende vele figuren, veel licht en donker en kwam aan het slot tot de ontdekking dat hij de heilige zelf vergeten was.

De Madonna's van Del Sarto en Correggio zijn ijdele dames. De heiligen maken er reclame voor, engeltjes rijden paard. Als maar de compositie volgens de regelen der kunst is.

Ik weet niet of Fragonard, die "Het gestolen hemd" schildert zoveel slechter was dan Chardin met zijn onschuldige kinderen of Greuze met zijn schijnheilige brave meisjes. En ik weet niet of Appel zijn tijd smijgend afbeeldt.

Alle vroegere kunstenaars waren geweldige tekenaars, vaklieden. Een Mozes of een David eisten veel te veel tijd en vakmanschap om nog te teren op een voortdurende inspiratie. Het onderwerp kan hen aanvankelijk enthousiast maken. Ze blijven enthousiast voor de natuur, de kleur, de vorm of het licht. Het zijn

geen filosofen en geen apostelen maar het zijn geduchte ambachtslieden...

De overschatting van voorgeschiedenis en inhoud maakt, dat de aandacht verkeerd gericht wordt en daardoor de wezenlijke kwaliteiten van het kunstwerk niet worden opgemerkt.

Schoenen en aardappeleters van Van Gogh worden onevenredig aan de kwaliteiten geprezen.

Men zegt we moeten het werk in zijn tijd zien - ik meen in ónze tijd. Zijn tijd is voor de kunstgeschiedenis. Voor díe tijd, voor die ontwikkeling en middelen was het een aardige prestatie. - Werk van Hethieten, oud-Perzen of anderen uit begintijden zijn curiosa.

Soms ook zijn er wezenlijke kwaliteiten. Het opgegraven beeld, de oude vaas, de oude muurschildering hebben werkelijke kwaliteiten van materieschoonheid (door de natuur). Primitieve volkskunst - ikonen, Giotto enz. hebben een sterke expressiviteit, meest niet ontstaan uit groter of zuiverder ontroering maar onvoldoende kundigheid om fijnere expressie uit te drukken. Grote ogen doen het altijd.

Maar naast deze kwaliteiten wordt er veel op rekening geschreven van de goede bedoeling. Goede bedoelingen tellen voor de maker en voor de rechtbank. De aanschouwer heeft alleen te maken met in hoeverre die goede bedoelingen gerealiseerd zijn. De toewijding, de vroomheid van de maker zijn verdienstelijk. Van Megeren had geen goede bedoelingen maar maakte iets goeds. Vooral de stunteligheid van de onkundigen wordt tot een kwaliteit verheven. De invloed van de negerkunst is naast waardering voor de werkelijke kwaliteiten ook wel geweest dat de misvorming tot verdienste werd verheven. De quasi primitieve of kinderlijke instelling van een moderne is zijn zaak, als het resultaat maar goed is.

Het is typerend voor de amateur, dat hij zo'n grote toewijding en ijver heeft - dikwijls nog meer dan de vakman. Zijn bedoelingen zijn té goed. Hij wil teveel geven en grijpt te hoog. Het wordt kitsch, omdat hij de macht niet heeft het onderwerp te realiseren. Rembrandt kan een religieuze inhoud aan, de amateur niet.

Kitsch wordt gewaardeerd - heel veel gewaardeerd en volkomen te goeder trouw gewaardeerd. "Het doet je wat" is hier echt, maar blijkt geen maatstaf voor kwaliteit. De aandacht van de aanschouwer was verkeerd gericht, uitsluitend op de inhoud en hij heeft onvoldoende scholing en capaciteiten om de kwaliteiten van het werk te onderscheiden van de feilen.

De zondagsschilders - Grandma Mozes, zeker Rousseau le Douanier - maken werk dat zeker - vooral decoratieve kwaliteiten heeft, soms ook degelijke sfeer. Wat er verder ingelegd wordt aan goede bedoelingen betreft de waardering van de maker, niet van het werk.

De overschatting van de inhoud gebeurt vooral wanneer die inhoud belangrijk is.

De schilder Wirtz ging onder een schavot zitten om de

emoties van een terechtgestelde mee te beleven. Zijn kunnen was niet groot genoeg om dat uit te beelden. Goya kon het wel aan - ook niet altijd.

Het meest wordt het werk topzwaar wanneer het religie, theosofie enz. betreft. Dan wordt niet gekeken maar gelezen. De tekst is voor het publiek belangrijker dan de realisatie en ook in de gevallen, dat de uitvoering uitstekend is, wordt de appreciatie onevenredig vergroot. Handen van Dürer en handen door Rodin worden hemelhoog geprezen. Waren het voeten, dan zou de waardering snel dalen.

Een maatstaf voor het juist schatten van de kwaliteit hebben we door hetzelfde onderwerp te vergelijken in verschillende uitvoeringen. Tal van madonna's hebben hetzelfde gegeven, dezelfde kleur, de overeenkomende compositie. Het kwaliteitsverschil komt door de maker, door de goede of de slechte kopie.

Eenzelfde werk - dus dezelfde inhoud en vorm - wordt goed of slecht gereproduceerd. Door een dia onscherp te stellen blijven kleuren en inhoud dezelfde. De stofuitdrukking gaat verloren en het werk wordt waardeloos.

Naast de vele gevallen van overdreven sentimentaliteit - vooral bij Duitsers als Fahrenkrog of weer in beter kwaliteit "Die Blaue Stunde" van Klinger is er heel veel onechts.

Dolci Reni, zelfs Titiaan, geven Magdalena's die allemaal mank gaan aan echt gevoel. Rubens (Maria de Medici) is wat de inhoud van zijn schilderijen betreft meest niet ver van kitsch en heel de barok is gewend aan pathos, dat alleen door grote schilders onder de duim kan worden gehouden.

In het begin van de 19de eeuw is soms de schilderkwaliteit amper voldoende voor de zware onderwerpen. Scheffer en consorten leveren geen grote kunst, al is het ambachtelijk wel in orde - meest dan wel goed van tekening, maar niet van kleur.

De inhoud kan een positieve bijdrage leveren - ook wel een negatieve, zoals bij het "lelijke" al werd genoemd. De drinkers van Jan Steen en Brouwer, de bacchanalen van Rubens zijn te overkomen. Moeilijker worden de vele martelaarscènes. Het schilderij van Bout @ doet ons bijna vergeten dat St Hyppolitus wordt gevierendeeld, de Italianen zoeken met belichting het effect nog gruwelijker te maken. Crivelli @ is met de Hl Sebastiaan nog gematigd. Carlo Dolci, Caravaggio, Salvator Rosa zijn, vooral de middelste, in het vak thuis. Caravaggio heeft zelf vermoord...

Onbegrijpelijk lijkt het soms hoe een Sebastiano del Piombo met liefde kan schilderen hoe de beulen de borsten van de Hl Agatha met tangen beetgrijpen. Het neerschrijven van het onderwerp van Lorenzo Lippi, die ons vertoont hoe de Hl Agatha haar afgesneden borsten op een presenteerblaadje aanbiedt, is al niet leuk maar het uitvoerig schilderen van zoiets onderlijnt misschien, dat de schilder zich meer in zijn handwerk verdiept dan in het onderwerp. Hij schildert ogen, huidplooiën, licht - en kleuren.

Velasquez was toch ook dikwijls een schitterende hoepelrokschilder, de gezichten maken in oppervlak maar een verwaarloosbaar klein stukje uit in vergelijking met het hele doek, en de inhoud is dus niet zo overwegend.

Zoals gezegd neemt de inhoud vooral bij de leek een grote plaats in bij zijn waardering en heeft hij steeds de neiging er zijn eigen opvattingen in te projecteren.

Ook deskundigen. In 1891 vroeg Laban de mening van vooraanstaande kunstkeners over het beeld van Antinous. Het drukte het volgende uit: onschuld, wellust, naïviteit, coquetterie, bewuste schaamte, zonder hartstocht, wildheid, zachtheid, mildheid, koenheid, ruwheid, trots, boosheid, wreedheid, stil behagen, gemoedsrust, dromerij, verrukking, liefdesgloed, ernst, nadenken, melancholie, treurigheid, doelloos verlangen, smartelijke berusting, duisterheid, dodelijke starheid, Weltschmerz, wanhoop, innerlijke verdeeldheid, levensmoeheid, vertwijfeling, ontzegging en duister fanatisme.

Dit betreft nu een realistisch uitgevoerd beeld. Maar alleen door het ontbreken van een uitgesproken handeling is zoveel inlegkunde mogelijk. Was Antinous aan het bloemen plukken, dan zou het oordeel eensluidender zijn.

Beeldende kunst leent zich - doordat het maar een momentopname geeft (ook bij de futuristen) niet bijster goed voor het afbeelden van gebeurtenissen. Het wezenlijke van gebeuren is de opeenvolging van daden. Hier zijn we op een enkel onderdeel aangewezen.

Historische onderwerpen - de terugtocht van Napoleon door Meissonnier (dat ondertussen met 200 frs @ per cm² werd gehonoreerd) zijn eigenlijk geen ideaal-onderwerpen. Meissonnier had er ook werk genoeg mee. Hij liet uniformen namaken, zadels oud maken, alles opvoeren op een dag met sneeuw en maakte er een filmregie van.

Het arrangeren, zodat er toch enige spanning in voorkomt als in het beeld de Laokoon, was 150 jaar geleden nog gewaardeerd, maar is in effect toch nooit vergelijkbaar bij muziek, film en toneel.

Zoals uit het geval met Antinous blijkt is interpretatie gemakkelijk wisselvallig wanneer het werk geen duidelijke aanwijzingen geeft.

Voor de moderne kunst is dit natuurlijk in bijzondere mate het geval. Reeds zullen volgens Van Doesburg "Enkele rechte en horizontale lijnen, gerangschikt door ontroering, het goddelijke in de kortste tijd het meest direct aanschouwelijk maken".

Nooit lijkt de kunst zo hoog gestegen.

TEKEN EN SYMBOOL

Het was de moderne kunstenaar wel duidelijk dat er veel kans bestond, dat hij alleen maar voor een decorateur zou worden aangezien, of een sierkunstenaar en ... misschien een slechte

decorateur. Hij klampt zich dus vast aan iets meer - aan een inhoud en wel een abstracte hoge inhoud: het ware, het absolute, het eeuwige, het diepste ik en al wat klinkt als een klok. Hoe moet hij dat bereiken als het geen geheime straling is? Het moet zichtbaar zijn, dat middel, want hij blijft zich schilder of beeldhouwer noemen. Hem blijft dan een teken of symbool over.

Ook dat is niet nieuw. Al vanouds golden symbolen: de duif, de vis, de zon, de dierenriem, het zwaard, de keten, bijna allemaal samenhangend met de godsdienst en door de ingewijden - let wel degenen die ervan op de hoogte waren gesteld - begrepen. De vooronderstelling is steeds geweest, dat het symbool algemeen bekend was bij de toeschouwers en meest voor de hand liggend is dat het medegedeeld was. Het is ook - daar het bijna steeds een afbeelding was - mogelijk, dat het als in een gemakkelijke kruiswoordpuzzle was te raden. Zon - lichtstraling kennen we allemaal. De vis minder.

Dan zijn er een aantal tekens, ik noemde er indertijd al - die verkorte afbeeldingen zijn: hieroglyfen, die aan de natuur ontleend zijn. Het kind gebruikt ze al. Een golflijn betekent het golven van de zee, de horizontale lijn horizon, de verticale gaat omhoog, de spiraal kronkelt omhoog, de cirkellijn keert in zichzelf terug, de dubbele horizontale onderstreep, de grillige lijn aarzelt, de schuine valt om, zwart is duisternis, de ster straalt licht uit. Het zijn dikwijls projecties van bewegingen. Een krinkellijntje boven een schoorsteen geeft minder de vage rookwolk weer dan wel de beweging, die de rook naar boven volgt.

Ook dit is nog geen geheimtaal maar de neerslag van onze vroegere waarnemingen (het onderbewustzijn is gevuld met neerslag van wat eens bewust was); het is een beperkte beeldende kunst. Het is de uiterste grens en hoort terecht meer bij de letterkunde, maar is als taal die van de realiteit die verdrongen is, maar niet iets nieuws.

Er is nog een vage hoop voor de moderne kunstenaar dat zijn tekenschrift onbewust begrepen wordt. Hij kent immers ook de 4de dimensie. Dit is evenmin direct te bewijzen als het te loochenen valt. Ook hier blijft ons de praktijk over. Kandinsky gebruikt in zijn "geniale periode" (hij schijnt ook wel minder geniale periodes gehad te hebben) een soort slangetjes en krabbeltjes die geen slangen en geen letters zijn. Voor zover mij bekend is dit signaal niet opgevangen en wanneer het bij uitzondering opgevangen werd, niet algemeen genoeg om als communicatiemiddel te gebruiken.

Ik wil nog aannemen, dat een wat wisselende interpretatie zoals bij Antinous nog aanvaardbaar kan zijn wanneer ieder op zijn manier er maar door geboeid wordt. Ook dat meen ik bij Kandinsky te mogen betwijfelen.

Meer normaal beeldend zijn de verfslierten zoals Hussem en duizenden anderen die gebruiken. "Er zwemmen en zweven entiteiten, er hebben explosies en erupties plaats" schrijft Anne Berendsen. Het zijn inderdaad de gevolgen van erupties van tuben

verf - de spatters van neergekwakte verf, de slierten van leeggeknepen verftuben. Ze doen aan de bewogenheid van storm, vulkanische uitbarsting, brand en oorlog denken.

Ok dat is niet nieuw. Turner geeft ons een heel mooie sneeuwstorm te zien, met alleen het verschil, dat bij Turner het niet uit de hand gelopen is. Erupties behóren bij de onderwerpen der Beeldende Kunst, meer of minder goed geschilderd.

De echte tekens hebben voor de beeldende kunst weinig nut. We kennen ze als verkeerstekens, pijlen, rode cirkels, strepen, soms aangevuld met een verkorte afbeelding. Ze worden op de lagere school geleerd. Voor de kunst daarom onbetekenend omdat ze door iedereen al heel gauw kunnen worden nagetekend, geen persoonlijke interpretatie mogelijk maken en geen emoties opwekken.

Dan zijn er de verkorte afbeeldingen zoals die gebruikt worden op waarschuwingsborden bij de ingang van parken en getekend worden door kinderen. Verboden te voetballen, verboden te fietsen. Ze beelden niet of nauwelijks de mens uit, dik dun - individueel verschillend maar geven een opsomming van lichaamsdelen - een streep voor arm, been of romp, een kringetje voor hoofd, oog, bril, oor - soms als plaatsbepaling zelfs een cirkeltje voor een knie. Het is weer als voor. Ze zijn erg gemakkelijk, erg weinig individueel, erg weinig schokkend of kunstig.

Tenslotte hebben we de groep der duidelijk op afspraak berustende lettertekens. Ze zijn iets minder gemakkelijk - werden dan ook dikwijls slecht gekopieerd en ... worden dan onleesbaar.

Er bestaat op het gebied van het letterschrijven of tekenen wèl kunst: schoonschrijven, en soms prachtig getekende en versierde letters. Voor de Japanner is de letter een voorwerp van decoratieve kunst, van grote verfijning. De Beeldende Kunst van Chinees of Japanner is een voortzetting van dit sierschrift, een decoratief tekenen van mensen als poppen, meer of minder overgaand in de karikatuurtekening en in andere gevallen in ruimtekunst met coulissen en atmosfeer.

Deze decoratieve kunst is oud - ouder dan de weg naar Kralingen en vinden we zelden in de moderne kunst. Ze vereist veel vakmanschap en is decoratief, twee redenen die liefst niet gebruikt worden.

Het grootste bezwaar tegen het gebruik van tekens in de moderne kunst en ook vroeger is, dat ze op zichzelf eigenlijk bij de letterkunde en de wetenschap thuis behoren. Het notenschrift, de chemie en de wiskunde gebruiken deze afspraaktekens als internationale taal. Ze hebben geen emotionele waarde maar zijn middelen om wetenschap over te dragen. Ze vereisen kennis - "weten van".

De afbeeldende symbolen waren wél bruikbaar. Wanneer iemand een hoed afneemt is dat een symbool, dat we moeten kennen en als zodanig nog geen kunst. Wanneer die hoge hoed, die ons westerlingen wat zegt over plechtigheid wordt geschilderd door

Degas is dat uitbeelden wèl kunst. Het handen vouwen, het knielen zijn wél symbolen, maar symbolen die zich lenen voor een schilderkunstige interpretatie en vele gebaren, zoals het zegenen door Christus - het beschouwend neerzitten van Boedda zijn in de kunst meer of minder goed verwerkt.

Door de oorsprong in de Decoratieve kunst en de meer of minder decoratieve uitvoering van de Beeldende Kunst wordt het gebruik van tekens bij het afbeelden niet vermeden maar sluit een volledige natuurafbeelding met licht en atmosfeer vrijwel uit.

De middeleeuwse kunst, vooral de boekversiering en de ikonen, zijn dikwijls als bij de Japanners gekleurde tekens. De expressiviteit van het teken is groter en scherper dan de afbeelding met licht en donker, en vele schilders blijven tekenaars met kleur. Ingres en vele Duitsers staan dicht bij dat tekenen in verf. De karikatuur is vanzelfsprekend aangewezen op de scherpe lijn, die omschrijft en meer van de natuur afstaat dan de penseelstreek.

De wens naar een sterke ongebroken kleur - die niet verenigbaar is met veel licht- en schaduweffect en soms ook de stofuitdrukking bemoeilijkt doet bijvoorbeeld een Modigliani gedeeltelijk overgaan op het teken. De ogen, neus en dikwijls de gehele lichaamsomtrek is tweeslachtig. De huidskleur geeft modelé, ogen en neus daarentegen zijn volledig een - goed begrijpbaar - "teken", plat en zonder schaduw. Zo de achtergrond. Het is daardoor, dat hij de felheid van kleur op kan drijven.

Ook Van Gogh toont die overgangen. Soms is hij hard decoratief - Japanse nabootsing maar minder gevoelig. Dan schildert hij bomen, bergen, wolken en zonnen als golvende decoratieve lijnen en het is niet verwonderlijk, dat tijdgenoten dat niet konden appreciëren en misschien terecht. Ik geloof dat er veel werk van hem is, dat niet boven een eerste effect uitkomt. Het best is hij wanneer de sterke decoratieve kleur te rijmen is met de natuur. Het sterke blauw en geel zijn ook afbeeldend op zichzelf voor afstand en voorgrond, voor zon en licht. Het landschap heeft dan toch diepte maar zonder atmosfeer.

Veel modern werk, dat gedeeltelijk figuratief wil zijn, mengt meer of minder geslaagd teken en afbeelding dooreen. Het zijn dan tekens op een gekleurde grond, welke grond kan meewerken om de tekens te verklaren. Er zijn gevallen van een goed samengaan, bij v. Dongen, Pascia en anderen, maar het hinken op twee gedachten blijft altijd de beperking van de mogelijkheden, die in de consequente toepassing van de afbeeldende kunst liggen.

De beeldhouwkunst kent dat ook. Het beeld van Zadkine, Monument voor een verwoeste stad (Rotterdam), laat dat duidelijk zien. Het wordt meer algemeen gewaardeerd dan veel modern beeldhouwwerk, maar dat is niet toe te schrijven aan het deel "moderne kunst" dat er in is gebruikt. Het materiaal: brons is van nature aantrekkelijk in alle vormen. Het silhouet - de beweging is volkomen naturalistisch. Het behoeft geen kopie te zijn van "De verloren zoon" van Rodin maar kan net als door Rodin aan de

natuur ontleend worden. Het heeft en mist ook niet zijn sterk dramatisch effect dat velen in dit geval bevooroordeeld doet zijn. Het is een overschatten van de inhoud. Het doorboord zijn wordt dan nog gaarne aan het bombardement van Rotterdam symbolisch toegeschreven maar de plek in de romp komt overeen met de inzinking onder de ribben, de hartkuil, bij Rodin. Toevallig? Dat gebruik van gaten is niet voor dit beeld uitgevonden en is mode in de nieuwe beeldhouwkunst. Stond het beeld in de tropen en heette het "dansende gorilla", dan kwamen de associaties niet op. Bij nader beschouwing is het natuurafbeelden weer opgegeven. De handen worden al slap in vergelijking met die bij Rodin. Dan is het ook uit en viert de deformatie hoogtij. De spanning van een dij wordt vervangen door de dode cilindres en kegels. Het beeld wordt druk en verward. Het is geenszins karakteristiek uitbeelden van de natuur maar vervangen van de natuur door iets anders, dat zo ver gaat, dat bij het bekijken van een detail - midden romp en dijen we te maken denken te hebben met een gestyleerde rug. Het blijkt de voorkant te moeten voorstellen. Over de beperkte waarde van geometrische vlakken schreef ik al eerder.

Hier is dus een gedeeltelijk succes. Dat succes is de traditionele kunst, het afbeelden van een gebaar. De rest is verarming van de mogelijkheden die aanwezig waren en negatie.

Ook hier weer moet ik herhalen, dat symbolen persoonlijk - maar ook in verschillende tijden meer of minder met gevoelsaandoeningen belast zijn dan er wellicht symbolen mee kunnen spreken van duizenden jaren her. Wat nog steeds niet bewijst dat ze waarde in de beeldende kunst hebben en wat zelfs dwingt een scheiding te maken tussen wat algemeen verstaanbare kunsttaal is en wat persoonlijke fantasie of emotie is.

HET PORTRET

Ondanks alle bezwaren, die ik tegen de "inhoud" heb naar voren gebracht, bezwaren die zich minder keren tegen de inhoud dan tegen het misbruik dat van de inhoud gemaakt kan worden, blijft inhoud van groot belang voor de Beeldende Kunst.

Het uitbreiden van de versierende kunst van kleur en lijn is niet begonnen om de natuur te kopiëren, niet uitsluitend om schoonheid, maar vooral om méér dan zingenot. In hoeverre dat "meer" bereikbaar is hangt van de kunstenaar af.

Steeds en steeds echter moeten we blijven onthouden, dat alle inhoud alleen zin heeft wanneer we de weg bewandelen van dat zingenot: het kleurenspeel. Daarvoor moeten we voortdurend met onze ogen op het schilderij gedrukt worden. Elke inhoud was goed - schoonheid of marteling - als we maar blijven kijken en niet op eigen houtje doorfantaseren over de voorgeschiedenis of de toekomstideeën.

Bij uitstek nu is het portret geschikt om dat doel te bereiken. Alleen door te kijken en heel goed te kijken kunnen we het karakter lezen uit het schilderij. Het is weer de kunde en de

gave van de schilder, die ons dat ontdekken gemakkelijk moet maken. Door de veelzijdigheid van karakters - de vele middelen van compositie, vereenvoudiging, charging, is het gebied groot genoeg om de beeldende kunstenaar aan het werk te houden. Het zal hem niet lukken dat karakter naar voren te brengen wanneer hij niet alle beeldende middelen beheerst.

De abstracte schilder ziet van al die mogelijkheden om te boeien af. De half-figuratieve is meest niet bij machte voldoende te karakteriseren. Ik herinner me geen half of geheel figuratief van Picasso waaruit een karakter spreekt.

Het verschil van het portret en de schoonheid als onderwerp is, dat de schoonheid - als natuurschoonheid - op zichzelf iets voor ons kan betekenen. Het karakter in het gewone leven te zien zegt ons niets bijzonders. Het wordt kunst door het "tekenen van het karakter" door de kunstenaar.

Dit mensen afbeelden is niet begonnen om kunst te maken. Het is kunst geworden door de ontwikkelingsgang.

Aanvankelijk ging het om de religie - bezwering, aanbedding. De fetisch, de afgodsbeeldjes stelden geen hoge eisen aan de maker. De beschouwer was het niet om kunstvoorwerpen te doen maar om een inhoud, die hij er zelf in projecteerde.

Voor de tempelbeelden werd al meer geeist. Opstelling, harmonie met de omgeving deden de architecten ook zorg besteden aan de vorm van de beelden, die vooral in Egypte, maar evenzeer in India als in de Gothiek sterk in uitvoering werden beïnvloed door de bouwkunde: de strakke houding en vereenvoudiging bij de Egyptenaar, de weelderig@ en Z. Indië, de langerekte godenbeelden der Gothiek.

Er zullen goede en slechte ambachtslieden geweest zijn. Veel Egyptische beelden maken de indruk onbegrepen te zijn nagebootst naar vroegere voorbeelden. De beelden lijken belangrijker dan ze zijn want de werkwijze, de houding, de uitwerking was uniform vastgesteld. Hoger werden de eisen aan de beeldhouwer gesteld toen persoonlijk verschillende Pharao's moesten worden uitgebeeld. Of het al of niet waar is dat de geest, de Ka, in het beeld de pharao moest kunnen terugvinden is niet beslissend. Het individuele verschil wel. Daarmee werden naast godenbeelden portretten geboren.

Van goddelijke mensen naar hoogwaardigheidsbekleders, priesters, rijke mensen, filosofen en veldheren kwamen we in het westen tot Griekse en vooral Romeinse portretten. De vaardigste beeldhouwer kon dat uitvoeren tot tevredenheid van de steeds hoger eisen stellende opdrachtgever. De kunstenaar werd vereist. Naast dus de versierende inhoud van het beeldhouwwerk als onderdeel van het bouwwerk, de opdrachten voor de religie en tenslotte de particulier.

Die weg bewandelde veel later ook de schilderkunst. Het werd de toetssteen voor de kunstenaar en is het gebleven tot de 20ste eeuw toe. De fotografie nam maar een deel van de taak over. Wel gelijkenis, geen kunstwerk. De nieuwe kunst is niet in staat de

taak over te nemen.

De mogelijkheid om een verder strekkende inhoud aan de afbeeldende kunst toe te voegen, verder dan karaktertekening, was vooral gelegen in het afbeelden van Goden - soms portretten van mensen. Want de goden werden bijna steeds als mensen voorgesteld maar naar een menselijk ideaaltype gevormd. Dat ideaal, dat bovenmenselijke werd meest gevonden in een verheven rust, een enkel gebaar, vooral de onbewogenheid, het in zichzelf gekeerde, het los staan van het dagelijks gebeuren. Deze onbewogenheid werd zowel door de architectonische vorm van de beeldhouwkunst, als door blik en houding in de schilderkunst gesuggereerd. Goden fixeren niet hun omgeving. Goden staren in de oneindigheid.

Dit geeft weer soms aanleiding om deze inhoud zo te overschatten, dat we de uitvoering over het hoofd zien. Een doornuittrekker lijkt minder verheven dan een misschien nog meer primitieve Apollo uit een vroeger periode. De starre blik van de laatste of zijn archaische glimlach maken het mogelijk er een verhevenheid in te leggen, die ontstaan is uit onkunde, onmacht om gevoeliger expressie te geven. Hetzelfde gebeurt bij negerkunst, oosterse kunst enz. De schilder en beeldhouwer die niet naar beweging, naar bijzondere expressie zoekt, heeft als 't ware de stroom mee. Het staren, het niets doen van zijn model leent zich tot de waardering van verhevenheid.

Portretten van de oude Rembrandt zijn ook beter geschilderd dan eerste werken. Maar ze maken door hun passiviteit, hun "niet-handelen", zelfs hun dronkemansblik de indruk veel meer te zijn dan de jonge Rembrandt met Saskia.

Hier heeft onze interpretatie van eeuwigheid en bovenaardsheid geen bezwaar. Licht en uitvoering ondersteunen de inhoud.

Wereldlijke onderwerpen kunnen even belangrijk zijn als religieuze, lachende mensen evengoed als diepzinnig kijkende. Het hangt van de maker af hoe belangrijk het werk wordt.

Maar: voor onze hang naar het bovenmenselijke, onze binding aan beeld of schilderij echter is het "niet handelen" - het niet individuele beter geschikt dan het afbeelden van gewone handelingen.

Er zijn echter voor de schilderkunst vooral meer middelen om het mysterie te benaderen.

TIENDE WET LICHT

RUIMTE - MYSTERIE

Inderdaad zijn er meer middelen om - zonder af te wijken van de stelling van Courbet, dat alleen de buitenkant der dingen kan geschilderd worden - een ontastbare inhoud te geven, een mysterie. Dat is het licht.

Om te beginnen met het licht voor de Beeldhouwkunst.

Want ook de beeldhouwkunst heeft met licht te maken, volgens sommigen ten onrechte. Het wordt Rodin verweten, dat hij als een Impressionist het licht in zijn werk betreft. Door het gebruik van marmer, door het onscherp houden en in elkaar laten vloeien van de omtrekken wordt de indruk gegeven of het lichaam door een waas van atmosfeer wordt omhuld. Hier is het nog de steen zelf die die suggestie oproept maar zelfs al is het werkelijk licht, dat dus heus niet tot de steenhouwerij gerekend kan worden wanneer het voor het effect wordt gebruikt, dan nog lijkt me dat geen bezwaar. Het is effectbejag, maar dat is geen ongeoorloofd trucje. Het gaat niet om de definitie van beeldhouwen maar om het effect van het werk.

Het werk moet altijd gezien worden door belichting. Laat het dan maar zo goed mogelijk gezien worden. Te glimmend brons verhindert het juist zien van de vormen, te vlak licht maakt het saaier dan nodig. Het licht is niet alleen nodig om het werk te zien, het licht kan het nagestreefde effect verhogen. Niet voor niets werden in de tempels en nu ook in de musea de beelden zo in donker opgesteld, dat een beperkte stralenbundel een hemels licht erop doet vallen, wat volkomen past bij de opzet van een godsbeeld.

De omgeving van het beeld is trouwens toch niet weg te cijferen. Vandaar vroeger de sokkel. (Dikwijls zo hoog aan kerken of in een tympanon, dat ze alleen als versiering zijn te zien.) Nu staan beelden dikwijls tussen verwarde struiken, die evenveel licht vangen als het beeld zelf en met hun wirwar van takken een onrustige achtergrond vormen. Beter zou een donkere plek in het bos, een tunnel of laan zijn. Meest is een oude muur het meest in harmonie, niet de drijfsteen met gaten van de moderne tentoonstellingen.

Veel meer is van het licht gebruik gemaakt in de schilderkunst. Zodra het pad van de vlakversiering werd verlaten was licht en schaduw nodig om een plastisch effect te bereiken. Zelfs het schilderij dat schijnbaar geen licht gebruikt blijkt met een, wel zeer zwak en diffuus, licht te hebben gewerkt om te kunnen modeleren. Al een eeuw na Giotto en nog veel sneller daarna werd de betekenis van het licht gezien. Perugino en Leonardo dan Vinci omhullen de figuren al met een mysterieus donker - half donker.

Het licht is ook wel heel bijzonder. Door het licht leren we de wereld en het heelal kennen. Zonder het licht zaten we in een benauwende eenzaamheid. Door het licht groeien de planten. Zonder het licht kan de natuur niet leven. Het licht doet de mensen juichen.

Het licht op het schilderij heeft nog iets bijzonders. We zien zelden de bron van het licht. Het lijkt of het van achter boven de lijst komt invallen. Daardoor wordt de indruk van een onbegrensde ruimte verkregen. In de kathedraalbouw wordt hetzelfde toegepast. Het licht valt van boven neer en het is ook bijna altijd van boven. Een hemels licht. We rekenen een hemel altijd hoog boven ons.

Deze suggestie van oneindigheid is het - met de starende

niet gerichte blik - die in de portretten van de oude Rembrandt de sfeer van mysterie oproept.

Naast het stralende of het nevelige licht is vooral het Impressionisme gekomen met het koele blauwige buitenlicht. Het principe blijft hetzelfde. Velasquez paste het al toe. De vorm wordt wat minder scherp gegeven - niet opgelost zoals men wel zegt maar omhuld door atmosfeer. Want geen verkeerde penseelstreek mag de vorm verminken. Hij is aanwezig met al zijn eigenschappen, hard of week, maar alleen minder dichtbij gezien.

Behalve het vele licht is er het beperkte licht, de schemer. De schemer laat niet toe ver te zien, maar laat wel het vermoeden open, dat er een verre ruimte bestaat.

Een kind zei van een schilderij met een brem in halfdonker "Het is zo leuk want je kunt er spoken bij denken."

Dit ongrijpbare geheimzinnige geeft ruimte voor onze fantasie, de mogelijkheid voor vermoedens van oneindigheid.

Rembrandt heeft het licht-donker niet uitgevonden. Het kwam uit Italië maar ieder kon het constateren en het behoefde niet te worden uitgevonden. Maar hij en de barok hebben het met meesterschap toegepast.

De inhoud, die door het verhaal of de religieuze voorstelling soms een overbelasting betekende voor het schilderij, die vergeten deed het doek zelf goed te bekijken, is voor het lichtschilderen niet te vrezen. Het schilderen van licht is alleen mogelijk door goede vormgeving, heel juiste stofuitdrukking, juiste compositie van het licht-donker. Zonder donker geen effect van licht (wel een vrolijk schilderij). Het is door de perfecte natuurweergave, de scherpe stofuitdrukking, dat de kleurenfoto in staat is zo'n stralend lichteffect te geven.

De abstracte schilder wil geen licht, de half-figuratieve kan geen licht uitbeelden, omdat zijn stofuitdrukking onvoldoende is en zijn slordige vormgeving telkens de beginnende illusie verstoort. Alleen met half donker, waarvoor weinig vorm nodig is, kan hij soms iets suggereren, maar meestal geeft een verkeerde toets een streep door de rekening en valt hij terug tot de verf.

Lichtschilderen is dus de ware combinatie van oppervlak en inhoud. We blijven voortdurend het doek aftasten met het oog en ondergaan steeds het kleurenspeel. Bovendien is het internationaal - in alle tijden en door een ieder begrijpbaar en genietbaar.

Ook het Surrealisme streeft naar mysterie. Het surrealisme is even weinig nieuw als andere moderne richtingen. Hieronymus Bosch werkt met dezelfde fantastische voorstellingen, maar voortreffelijk geschilderd. Zo ook Breughel.

De surrealist wil zijn effect bereiken door het plaatsen van reële dingen in een irreëel verband. Als de moderne dichter wil hij bovendien de aandacht op iets vestigen door een ongewone entourage. Eigenlijk doet elke schilder van sprookjes, van fantastische dieren of diercombinaties met mensen dat. Het zijn ook bij de surrealisten altijd tastbare bekende onderwerpen, het zijn ook bij Breughel wel geen wezens uit onze dagelijkse omgeving,

maar combinaties aan de natuur ontleend.

Eigenlijk is Rembrandt een echte surrealist. Hij maakt een nuchter lijk in zijn "Anatomische les van Dr. Joan Deyman" tot een mysterie. Beter gezegd niet het lijk is wonderlijk maar het omgevende schemer. Net als de schutters van de Nachtwacht. Zijn realisme in de vorm is eigenlijk in tegenspraak tot zijn streven. Bathseba is een schitterend mysterie van zwaarmoedigheid en oneindigheid maar het verzakte lichaam is nuchtere werkelijkheid. Zijn kleine Suzanna in het bad heeft een lelijk lichaam met spataderbenen. Zijn opvatting is niet edel. De badende Hendrikje Stoffels is zelfs kleinburgerlijk banaal met dat afzakkende hemd.

Maar los van deze bezwaren, deze tegenspraak in zichzelf, is het het licht, de kleur en de typering die alles redden. Het mysterie ligt in de achtergrond - de lap - in het licht en daardoor wordt het boven het raelisme uit, is het sur realisme. Zo zijn er meer die het is belichting, blik enz. vinden.

Heel anders het surrealisme van Margrite in Le viol, Dali of Chirico. Dit moet misschien beter sous-realisme heten.

Dat komt omdat het zijn stemming moet hebben van goedkope trucjes. Het zijn grapjes zonder smaak, die misschien een goede karikaturist nog kan verwerken. Delvaux gebruikt het effect van de grote ogen (hetzelfde effect van starende ogen van kippen, vissen enz.), de harde achtergrond, het maanlicht. Half ingeslagen ogen en geraamten doen het ook altijd. Dit heet dan ook altijd "beklemmend", "schrijnend".

Deze - misschien wat goedkope effecten zijn niet het grootste bezwaar. Ook Rembrandt en anderen gebruikten wel onderwerpen die misschien anders hadden kunnen zijn. De kern van de bezwaren ligt in de kwaliteit van het werk. Bij Delvaux is de schildering nog redelijk maar de compositie rammelt.

De meeste surrealisten, Dali vooraan, zijn echter niet tegen het onderwerp opgewassen. Ze zijn slechte schilders.

Schilderden ze als Bosch, dan was elke onzin, elke beperkte fantasie te overkomen. Ze zijn niet fijngevoelig maar dat was de barok in zijn onderwerp ook dikwijls niet. Maar ze verstaan hun vak niet. Geen kleur, geen compositie en vooral geen synthese.

Een schilder als Velasquez behoeft geen "stunts" uit te halen. Hij heeft zelfs geen barok licht nodig. Maar hij is een ongelofelijk vakman.

WEDERWOORD

"We hebben genoeg van hun gevoelige composities, hun verfijnde kleurengamma's. Het is allemaal rotzooi, estetica. Ik mieter verf op een doek, ik druij, spat, sla, schop, er moet iets nieuws komen, het grote, waanzinnige. We zullen de onmacht drinken uit de schedels van de halfzachten... we tellen de borrels niet meer." (1959) ZO liet het "Woeste Beest op Beschadigde Poten" Cremer voor zich schrijven in een manifest. "Peinture Barbarisme" @ Oorspronkelijk begon Cremer met zgn. abstracte schilderkunst, maar hij had

oneindig veel meer succes met het ruwste realisme in een boek "Ik Jan Cremer".

Dit Barbarisme sluit geheel aan bij zijn grote voorganger Appel die immers zegt "Ik rotzooi maar zo'n beetje aan", en dit zijn niet zomaar woorden die we niet te zwaar moeten tellen, maar weerspiegelt volkomen de mentaliteit van die heren. Want verklaart Appel niet: "een barbaarse kunst voor een barbaarse tijd"? Wel in tegenstelling tot v. Doesburg die juist de traditionele schilders noemde "schilderende hordedieren, behaard en vuil".

Barbaarse tijd. Inderdaad. Hitler was een barbaar en wat heeft de wereld niet een moeite gehad om die barbaar uit te roeien. [1965 Gorilla uit Nieuw Mexico dierentuin maakt schilderij verkocht voor f55000.] En nu wordt dat Barbarisme ons als kunst opgediend en door de hoogste autoriteiten opgedrongen.

Vandaar dus dit betoog, dat misschien eenzijdig lijkt omdat ik ook bewijzen wil dat hier eenzijdig een standpunt tegen de gang van zaken wordt ingenomen.

Men spreekt wel van empirische kunst en dat zou al inhouden dat het een zoeken - een vergeefs zoeken zou zijn naar wat anders. Reden temeer om op onze hoede te zijn. Want ook de taal, de muziek en de smaak hebben in wezen een ander communicatiemiddel gevonden nadat ze zich op natuurlijke wijze in vrij korte tijd hadden ontwikkeld.

Ziehier nu enkele van de tegenwerpingen van deze tijd:

Pop Art

Uit het bovenstaande blijkt weer eens dat de moderne niet wenst wat we tot nu "kunst" noemden. Al deze wetten, zegt men, hebben alleen betrekking op een kunst, die wij niet willen. Is dat zo?

Zij vinden die oude kunst morsdood en wensen nieuw leven, het leven zelf. Dit vinden we ook in de Pop Art, waarvan het woord Art waarschijnlijk een vergissing is. Want hoe men ook over kunstdefinities moge twisten, ik meen dat allen het erover eens zullen zijn dat kunst níet hetzelfde is als het gewone leven. Het is het leven gezien door de bril van de kunstenaar, het is het leven verwerkt door de kunstenaar, het is een prestatie van een mens. Pop Art daarentegen geeft het leven zelf. Kapotte tandenborstels, inhoud van een vuilnisbak, een zorvuldig geëtaleerde hoeveelheid stof, gebitten, vuile waslapjes, as op een bordje, alle - voor alles zeer vergankelijke - onderdelen van het leven.

Daar het element van "verwerken" ontbreekt is hier het woord kunst dus misplaatst.

[Een reproductie v.d. Mona Lisa waarop een snor is getekend werd in het Gemeentemuseum Den Haag in 1965 als Pop Art tentoongesteld. De bijdrage van deze kunstenaar Duchamp zou op de Lagere School minder worden gewaardeerd.]

Men zou echter kunnen aanvoeren dat het hier dan toch een selectie is uit wat het leven ons biedt. Inderdaad zijn het etaleurs - al zijn het dan slechte etaleurs want het is bijna steeds een

verwarrende heterogene massa.

AANKLACHT

De museumdirecteuren echter menen dat deze vuilnisbelt toch in het museum thuishoort, want het zou een aanklacht tegen het huidige leven betekenen.

Inderdaad is dat wel meer in de kunst voorgekomen, zo'n aanklacht, en Multatuli heeft dat bijvoorbeeld gedaan op een zo uitnemende wijze, dat het tot het beste in onze literatuur behoort. Maar dat betekent, dat het tot onze literatuur behoort omdat de vorm waarin die aanklacht gekleed was, de wijze "waarop", zo goed was. Dát was kunst, niet de aanklacht zelf.

De vorm van de aanklacht van Pop Art is daarentegen zelf het tegendeel van kunst. Een aanklacht die zich niet kleedt in de vorm van de kunst behoort thuis bij de politie, hoogstens de volksvertegenwoordiging, en heeft ook dan maar alleen effect wanneer die behoorlijk verdedigd wordt.

BELERING

Een tweede uitvlucht wordt gevonden in de verklaring: Kunst moet de mensen opvoeden, we moeten er wat van meenemen, we moeten een beter inzicht krijgen in de wereld.

Laat ons aannemen, dat de mensen heel wijs van het zien van vuile waslapjes thuishoort, dan nog waren ze in het verkeerde museum terechtgekomen. In alle tijden heeft men wijsheid in de kunst verwerkt, vooral in de literatuur. Maar hier geldt weer hetzelfde als in het voorgaande - de vorm waarin die wijsheid was gekleed was de vorm van de kunst, en was dat niet het geval, dan behoort het thuis bij het departement van onderwijs.

Ook in dat geval is er weer geen verschil van mening mogelijk. Wij willen òf kunst of we blijven in het gewone leven met zijn aanklachten, zijn rechtspraak, zijn onderwijs. Deze kunstrichtingen dus sluiten zichzelf uit. Ze behoren hoogstens tot een andere vakgroep, circus, volksvermaak enz.

EMOTIE

Voorals is de ontevredenheid ontstaan doordat de Beeldende Kunst zo weinig diepe emoties brengt. Men wil meer inhoud - heftiger inhoud, en noemt de oude kunst een oppervlakkige zinnestreling. Men wil - want het is niet nieuw - een hernieuwde Romantiek, een hernieuwde Barok. Jammer dat juist de middelen zo slecht gekozen zijn omdat men schreeuwt zonder verstaan te worden.

Diepe emoties. Een Goya (meest de slechtste Goya's), een Balzac van Rodin worden misschien nog geaccepteerd - zeker niet de Renaissance.

Mij is wel geantwoord: De kunst moet een slag in het gezicht zijn, een werkelijke klap. De oplossing in het laatste geval

is nogal eenvoudig. Men plaatst een krachtige portier aan de ingang van het museum en kan het museum verder leeg laten.

Otroering in de kunst is ook niet nieuw. Men zal echter moeten toegeven dat er toch steeds een verschil blijft tussen de tragedie in de schouwburg en een concentratiekamp. De kunst waarbij we tranen met tuiten huilen is toch verschillend van het werk bij de tandarts.

Er is meer over geschreven en men is toch steeds tot de conclusie gekomen, dat het lijden in de kunst geen echt lijden is. De schouwburg zou leeg blijven.

Belangrijker wordt het verschil voor de Beeldende Kunst. De emotie van de moderne kunst wordt niet in de verste verte bereikt. Daarvoor is die kunst veel te stabiel, zonder geluid, zonder beweging (uitzonderingen ook).

Bekijk de toeschouwers in het museum. Ze lachen niet omdat ze vrezen, dat zulks niet past in deze heilige hallen maar ze glimlachen. En wanneer ze al geschokt zijn, dan is het door het feit dat zulke dingen worden tentoongesteld nog wel van hun belastinggeld.

We komen ook na deze tegenwerpingen tot de conclusie dat het niet juist is, dat deze wetten níet van toepassing zijn.

Of men wil geen kunst - soit - dan ook geen kunstwetten, òf men wil kunst en dan moet men zich onderwerpen aan de taal van de kunst.

Het bestaan van een nieuwe taal, een geheimtaal is nog steeds niet bewezen en laat zich ook niet verwachten omdat we steeds te maken hebben met onze ogen en de menselijke geest, die dit verwerken moet.

UITLEVEN

Van heel weinig waarde is het argument dat de kunstenaar zich wil uitleven en zich daarbij niet om zijn publiek heeft te bekommeren. Voor dergelijke ontladingen zijn inrichtingen aanwezig, waar de patiënten eventueel nog genezen kunnen worden door normale schildertherapie.

ONDERGANG?

Deze wanhopige pogingen om van de Beeldende Kunst meer te verlangen dan ze geven kan is een miskennis van het wezen van die kunst. Men wil een dramatische ten hemel schreiende inhoud eruitpersen en vergeet dan dat het een en ander kunstgenot moet zijn - dat helaas dan voor een groot deel strelen der zinnen is.