XIV
620

STENAARSCHAP

TWEE VOORDRACHTEN

GEHOUDEN ALS INLEIDING TOT EEN
OVERZICHT VAN DE GESCHIEDENIS
DER MODERNE SCHILDERKUNST

DOOR Mr. H. F. W. JELTES

AMSTERDAM — P. N. VAN KAMPEN & ZOON — 1912

1912



Rp 308.100,-

0010-7579.744
00001037496

PERPUSTAKAAN NASIONAL



KUNSTENAARSCHAP

KU

AMSTE

XLV 620

KUNSTENAARSCHAP

TWEE VOORDRACHTEN

GEHOUDEN ALS INLEIDING TOT EEN
OVERZICHT VAN DE GESCHIEDENIS
DER MODERNE SCHILDERKUNST

DOOR Mr. H. F. W. JELTES

AMSTERDAM — P. N. VAN KAMPEN & ZOON — 1912

KON. BAT. GENOOTSCHAP VAN K. EN W.



Aan de lichtende beelden van herinnering,
die den levensweg bestralen, beveiligen en
richting geven.

VOORWOORD.

De lezer gelieve wel in het oog te houden, dat hetgeen hem hier wordt aangeboden, oorspronkelijk niet voor openbaarmaking was bestemd, doch slechts te dienen had als inleiding tot een reeks populaire voordrachten over de ontwikkelingsgeschiedenis der moderne schilderkunst. Aanleiding tot deze publikatie was eerstens de vriendelijke wensch, door hen, die de beide volgende lezingen alhier of elders hadden bijgewoond, geuit, om deze in druk te bezitten, en tweedens de daaruit voortvloeiende onderstelling, dat behalve zij wellicht meerderen, buiten den kring der wetenschappelijke kunstgeleerden staande, in het door mij behandelde onderwerp konden belangstellen.

Geen andere aanspraak maken deze bladzijden, dan te zijn een welgemeende poging, om bij te dragen tot verinniging van het kunst-begrip bij de zeer velen, voor wie „kunst" slechts beduidt hètzij een nuchter-scherpzinnig wetenschapswerk of een technische behendigheidsontplooiing, hètzij een uitgezocht plekje, een liefelijke bijkomstigheid, een elegante, voor geld verkrijgbare opsiering des levens, in plaats van hetgeen zij *is*, zoowel voor den waren kunstenaar als voor den waren kunstgeleerde en den waren kunstliefhebber, n.l.: een diep-verborgen en onuitputtelijke bron, een innerlijke, steeds wassende rijkdom, het helle middelpunt der ziel, van waaruit aanschouwd, alle werkelijkheid, alle levensgebeuren een wijdere beteekenis, een diepere schoonheid verkrijgt.

H. F. W. J.

's-Gravenhage, September 1912.

I. Alvorens een aanvang te maken met de behandeling van dat bizondere tijdperk en dat bizondere onderdeel der Kunstgeschiedenis, hetwelk ik mij voorstel gedurende dezen en den volgenden cursus voor u in groote trekken te schetsen, n.l. de geschiedenis van de moderne schilderkunst, acht ik het niet ongewenscht, eerst een onderwerp van geheel algemeenen aard te bespreken, dat u ongetwijfeld belang zal inboezemen. Ik bedoel: *de opleiding van den Kunstenaar*, inzonderheid van den schilder, speciaal met het oog op 't verband, dat er bestaat tusschen den *kunstzin* en de *liefde voor de natuur*, en ik meen niet beter te kunnen doen, dan u hoofdzakelijk dàtgene, hiermede in verband staande, mede te deelen, wat door enkele schrijvers en aesthetici van beteekenis, maar vooral wat door enkele der grootste kunstenaars over dit belangrijke en aantrekkelijke onderwerp is gezegd.

„*Kunst*" komt van „*kunnen*", beteekent alzoo: de geschiktheid, het vermogen tot iets. Kunstenaar beteekent derhalve: iemand, die iets *kan*, iets *verstaat*. Dit wijst u al dadelijk op het métier, de vakkunde. De kunstenaar moet zijn vak verstaan, ten volle meester zijn, hij moet — kunnen. Maar — wàt kunnen? Dáárop komt het aan! Schilderen, boetseeren, graveeren, een fuga, een sonnet komponeeren? Die technieken, die muzikale of litteraire kompositievormen enkel beheerschen? Is dàt hetgeen de kunstenaar „kunnen" moet? Dat en niet anders? Maar wat ware dan, vraag ik u, het onderscheid tusschen kunst en handwerk, de lagere nijverheid, die niets dan de praktische nuttigheid beoogt en niets dan dat?

Kunstenaar is hij, die *schoonheid* voortbrengt, schept, schoonheid voelbaar, of liever: nàvoelbaar maakt, zooals men in het Duitsch zou zeggen: „nachempfinden läszt". Want hij kan niet geven, niet openbaren dan alléén wat in *hem-zelf* is gevoeld, ontstaan. *Thoré* zegt: „L'art est le reflet des sentiments," de weerkaatsing van het gevoelsleven.

Kunst is het vermogen, om de innerlijk als schoonheid in emotie aanschouwde Levensessence te openbaren, en hooger stijgt de kunstenaar, naarmate hij dat openbaringsvermogen in grooter mate bezit of verwerft, waartoe de beheersching van het métier, de techniek, geen doel op zich-zelf, slechts middel, maar dan ook onontbeerlijk middel, onafwijsbare voorwaarde is.

Kunst — schoonheidsopenbaring dus. Maar, — wat is dan „schoonheid"? Hoe weten we vast en zeker, of iets tot deze schoonheid, in die ruime en hooge beteekenis, te rekenen is?

De wijsten van allen zijn hierop het antwoord schuldig gebleven. Eén zóó groot kunstenaar en tevens zulk een fijnzinnig, diepschouwend, doorvorschend man als *Albrecht Dürer* sprak het bekende, sober-oprechte woord: „Was aber die Schönheit ist, weisz ich nit". Dit zijn de diepe, oer-gevoelige en hoogwijze woorden van een onbevangen, Duitsche kunstenaarsnatuur in een nog natuurvollen tijd. Een man van onze dagen zegt het niet zoo kort en kernachtig. *Hunt*, in zijn veelgelezen „Talks about Art", drukt dezelfde wijze onwetendheid eenigszins minder eenvoudig en minder diepzinnig uit. Hij zegt: „Beauty is that little something, which fills the whole world and is neither contained in a straight nose, a long

eyelash, nor a blue mountain. Some see it in a leg of a mutton; others in a compound fracture; and to expect others to accept one's own definition of it, is as absurd as to expect all humanity to use the same toiletbrush".

Wat de schoonheid is, niemand kan het zeggen en wanneer men aan tien kunstfilosofen opgaf, een definitie te geven van datgene, waarin schoonheid eigenlijk bestaat en waarvan *Dürer* zoo eerlijk zeide, dat hij niet wist wat het eigenlijk was, — ge kunt verzekerd zijn, dat ge tien verschillende omschrijvingen zoudt vernemen. Maar hierover zijn wel allen het eens, dat de schoonheid voorwerp, doel, inhoud van de kunst is. Zooals *Thoré*, dien ik zoo even al noemde en dien ik hier nog meermalen zal citeeren, die welsprekende apostel van de groote romantische school in Frankrijk, het dan ook zoo pittig uitdrukt in zijn „Salon" van 1845: „La beauté est le fond même de l'art, comme la justice est le fond de la politique, comme la vérité est le fond de la philosophie". Wat nu recht of onrecht, waar of niet waar, schoon of onschoon is, daarover kunnen in ieder bizonder geval de inzichten verschillen, maar niet hierover, dat het in de politiek om het recht, in de wijsbegeerte om de waarheid te doen is en in de Kunst om de Schoonheid.

Maar recht, waarheid, schoonheid zijn geen exacte grootheden, geen constante en voor een ieder in iederen tijd geldende, onweerspreekbare begrippen: „Was die Schönheit ist, das weisz ich nit", en *Thoré* laat ook op 't zooeven genoemde terstond volgen: „Seulement la beauté est multiple, variable, fugitive, insaisissable, éternellement renaissante".

Het schoonheidsgevoel is nog allerminst gemeengoed

van allen. Het moge dan latent aanwezig zijn, tot in elken Hottentot of Eskimo, bewust zeer zeker niet en het bewuste schoonheidsgevoel blijft een uitzondering, zelfs onder de meest beschaafde klassen der maatschappij. *Thoré* zegt een paar bladzijden verder: „Il n'y a pas beaucoup de gens, qui sentent la beauté, bien moins encore, qui sachent dire, par quoi une chose est belle."

Willem Roelofs, de groote voorganger van onze moderne landschapschool, heeft dezelfde gedachte in ongeveer de zelfde woorden meermalen uitgesproken: „Zeer gemakkelijk is het," zoo zeide hij in zijn praktische, eenvoudige Hollandsch tot zijn leerlingen, „zeer gemakkelijk is het, iets kortweg af te keuren en zelfs ook, om in iets eenige bepaalde fouten aan te wijzen. Zeer moeilijk echter is het, te zeggen wat er voor moois in iets is, of uit te leggen, waarom iets mooi is."

Vier eeuwen vroeger had *Dürer* dezelfde ervaring verkondigd: ..... „die schönen Ding zu erforschen, dazu dient wol ein guter Rat. Doch soll derselb genummen werden von den, die do gut Werkleut sind mit der Hand. Dann den anderen Ungelernten ist es verborgen wie dir eine fremde Sprach. Doch das mag ein idlicher than, der ein Werk gemacht hat, dasselb für den gemein Mann stellen und die lassen urtheilen. Die ersehen gewöhnlich das Ungeschicktest [= *Fehlerhafte*], wiewol sie das Gut nit erkennen."

De meerdere of mindere waarde van een kunstwerk ligt dus in het schoonheidselement, in de innerlijk aanschouwde schoonheid, die erin is uitgedrukt en aan den daarvoor gevoeligen beschouwer wordt geopenbaard.

Die schoonheidsopenbaring is het eenige doel, de eenige „raison", de eenige waarde van de Kunst, maar die openbaring van een Schoonheid, aldus opgevat, beteekent dan - ook een verheven doelwit, een onschatbare waarde, een innigst en onaantastbaar geluk voor den enkeling, het hoogste goed van de Menschheid. De Kunst behoeft geen strekking, niet een of ander nut van welken aard ook, om dáaraan haar waarde of rechtvaardiging te ontleenen. Men heeft dit uitgedrukt door de spreuk: „L'Art pour l'Art," een spreuk, die vaak verkeerd wordt verstaan. Men heeft haar dikwijls opgevat in dezen zin, alsof een kunstwerk zijn meerdere of mindere waarde ontleenen zou uitsluitend aan zijn technische volmaking, aan 't genot, dat de uitvoering, de behandeling, het kwantum aan métier-kennis, dat erin is neergelegd, aan den man van professie of den „kenner" geven kan. Maar gij gevoelt nu wel, dat dit een totaal eenzijdige, een bekrompen opvatting is van de genoemde leuze, waarbij dan „l'art" wordt genomen niet in zijn heilige, verheven beteekenis, maar eenvoudig in den zin van métier. *Jules Breton*, in zijn boek over de schilderkunst, zegt, heel positief, vol verachting voor de techniek-najagerij als éénig doel: „L'exécution, considérée par elle-même, n'existe pas en art." *) „L'art pour l'art" beteekent alleen dit: dat de Kunst als zoodanig haar waarde en haar belang heeft in zich-zelve; dat deze waarde, dat belang niet worden

*) Ook Prudhon geeft in zijn, door de Goncourt's gepubliceerde brieven (speciaal van de jaren ± 1787) blijk van zijn geringschatting van het koloristisch éclat, het technisch effektbejag als uitsluitend oogmerk, en daarin een warm gevoeld getuigenis van zijn dieper inzicht in het wezen en het doel der kunst.

bepaald door het nut, d.w.z. het dadelijke, praktische, terstond aanwendbare nut, dat de kunst al of niet zou vermogen aan te brengen, ook niet van het nut, dat zij zou kunnen hebben hetzij in algemeen-maatschappelijk, religieus, filosofisch-moralistisch of historisch-paedagogisch opzicht (zoodat bijv. allereerst *niet* van belang is, wat het *onderwerp* van een kunstwerk is), doch enkel en alleen in de *schoonheidsopenbaring*, in de mate van *gevoel*, die er in is uitgedrukt.

Goethe's woorden „Gefühl ist alles" zijn hier toepasselijk. Gevoel, d. i. de *liefde* voor het aanschouwde, die in het kunstwerk tot uiting is gekomen. Want de liefde is de eenige en onuitputtelijke bron van alle verheffing en veredeling. Zij is de oorsprong van *alle* dingen, ook van de Kunst. Deze is onbestaanbaar zonder de liefde in dien ruimen zin en alle schoonheidserkenning is het genadelicht der liefde.

„Le commencement de toutes choses, c'est l'amour", zegt *Thoré* in een hoofdstuk, getiteld „Du sentiment de la nature et de la beauté," ter inleiding zijner bespreking van den Salon van 1847. „Le commencement de l'art, c'est le sentiment de la Nature."

De kunstzin, de schoonheidszin, de liefde voor kunst, voor schoonheid onderstellen, eischen vóór alles: natuurzin, liefde voor de natuur; wie voor de natuur geen gevoel heeft, is niet vatbaar voor kunstgevoel: „Pour être initié à la beauté de l'art", zegt *Thoré* (Salon van 1845), „il faut commencer par être initié à la beauté de la nature et de la vie", waarmede hij zeggen wil, wat in zijn tijd zoo noodig, zoo van pas was, gezegd te worden, dat n.l. het kunstgevoel alleen kan ontstaan en opbloeien in hem, in

wien gevoel voor de schoonheid van de *natuur* en voor de schoonheid van het *werkelijke leven*, van héél de realiteit, voorhanden of verlevendigd is; dat het gevoel voor de natuur is de noodzakelijke voorwaarde voor de aanwezigheid van het kunstgevoel; dat de emotie, de schoonheidsopenbaring, alleen kan geboren worden in hem, die zich aan de Natuur overgeeft, met vrome aandacht, eerbiedige vereering, innige aanbidding; dat alleen deze bewuste adoratie der Natuur den ambachtsman kan opvoeren tot het kunstenaarschap, het handwerk verheffen tot Kunst.

De Natuur is dus de basis van alle Kunst, de liefde vòòr, het meeleven mèt, de studie vàn de natuur, de onmisbare voorwaarde tot het kunstenaar-zijn.

In deze woorden spreekt een man als *Thoré*, de romanticus, de profeet van het idealistisch kunstgeloof, dat ± 1830 zich in Frankrijk baan brak.

Maar reeds *Albrecht Dürer* had op dezen noodzakelijken ondergrond, op de betrekking tusschen Kunst en Natuur gewezen: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sieh sie fleiszig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, dasz du wöllest meinen, das Besser von dir selbst zu finden, dann du würdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reiszen, der hat sie.... Je genäuer dein Werk dem Leben gemäsz ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, dasz du etwas besser mügest oder wellest machen, dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu wirken Kraft geben hat. Dann dein Vermügen ist kraftlos gegen Gottes Geschöff."

Dit alles nu wil geenszins zeggen, dat de kunst, de beeldende kunst, waarover wij hier alleen spreken, niets is dan een zooveel mogelijk getrouwe navolging van de natuur en alzoo niets kunst zoude zijn, wat niet met de grootste preciesheid onmiddellijk naar de natuur gemaakt zou zijn. *Dürer* wil alléén zeggen, dat alle kunst gegrond is op de natuur, dat alles aan haar ontleend is en dat het inzicht in de eeuwigheid en wondere ondoorgrondelijkheid van haar samenstel en schoonheid het bewustzijn moet geven van 's kunstenaars onmacht, om haar te overtreffen, of zelfs maar nabij te komen.

Ook de kunstenaar, die steeds meer en steeds meer uitsluitend uit zijn innerlijk schept, verwerkt de indrukken, die hij van buiten gekregen heeft. De beelden, die opdoemen aan zijn innerlijk schouwend oog, zijn het voortbrengsel van zijn vroegere waarnemingen.

Zoo komen ook de produkten der zuivere verbeeldingskunst voort uit de aanschouwde realiteit. Zij zijn geen rechtstreeksche verwerking van een bepaalde observatie, maar de vruchten van de jarenlange verwerkingen der ziel, de uitkomsten van reeksen observaties, van mengelingen van impressies. In die diepere doordenking, in die mysterieuze, geleidelijke en langdurige verwerking van het in de werkelijkheid aanschouwde ontstaat de aanschouwing van het algemeene, eeuwige, van 't Goddelijke, van de Idee, de Personifikatie, of hoe men het noemen wil.

Hierop doelt *Dürer* dan ook eenige regels verder, die aan het zooeven aangehaalde deze wijdere draagkracht, deze diepere beteekenis geven. 't Is wel *Dürer's* fijnste, in het mystieke schouwende kunstenaarsgeest, die hier

spreekt: „Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings". Let wel op deze gulden woorden: de verwerkte werkelijkheidsimpressies worden een schat des harten en het beeld, dat men uit dezen schat, dien innerlijken rijkdom, doet ontstaan, krijgt zichtbare gestalte in het kunstwerk. Want een goed kunstenaar, d.w.z.: die het schoone *in* zich draagt en die de wereld om hem heen in zijn ziel heeft opgenomen, is innerlijk vol beelden: „Dann ein guter Maler", zegt *Dürer*, „ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, dasz er ewiglich lebte, so hätt er aus den innern Ideën, davon Platon schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugieszen."

En, om weer een grooten sprong in de tijdruimte te maken, iets dergelijks moet het ook zijn, wat het diepere voelen was, liggende achter de schijnbaar zoo eenvoudige woorden van den ervaringrijken en veel denkenden *Roelofs*: „men moet, met de meest juiste studies naar de natuur, genoeg in zich hebben, om dàt aan een schilderij te geven", wat men er in wil uitdrukken (in een brief aan zijn leerling *Smissaert*), en ook in hetgeen hij zijn élèves zoo gaarne voorhield: „Zeer zeker moet men veel buiten werken: de Natuur is de eenige meesteres. Maar de natuur eenmaal in zich opgenomen hebbende, moet men er vrij mee handelen".

Ook bij *Whistler* vinden wij dezelfde grondgedachte uitgesproken in zijn „Ten o'clock" („The gentle art of making enemies"): „Nature contains the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and

choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful, as the musician gathers his notes and forms his chords, until he bring forth from chaos glorious harmony."

En zoo is het: eerst dàn groeit uit de imitatieve vaardigheid de scheppende kracht, uit den getrouwen studiearbeid het Kunstwerk.

Kennis en gevoel, techniek en opvatting moeten dus in elkaar opgaan. Juist en alleen waar deze twee tegen elkaar ten volle opwegen, kan het gave, harmonieuze kunstwerk ontstaan. Zij doordringen elkaar dan volkomen, zij worden één onscheidbare eenheid in de hoogste uitingen van produktieve en reproduktieve kunst. Ook in de Muziek kunt ge dit opmerken. Waar tegelijk de techniek haar hoogste perfektie, de ziel haar grootste rijpheid, het gevoel zijn grootste spanning erlangd hebben, dáár spreekt de kunstenaar het overtuigendst.

Het kan u bekend zijn — en in ieder geval is het mijn voornemen, hierop later uitvoerig terug te komen — dat na een langdurige inzinking het gevoel voor de natuur, de neiging, om zich weer persoonlijk tot de natuur in enge, rechtstreeksche betrekking te stellen, voor 't eerst in Engeland begon te herleven, en wel omstreeks het midden van de 18e eeuw in de kunst van *Thomas Gainsborough*, van wien gij, — hieraan wil ik niet twijfelen — zeker weet, dat hij beter, sympathieker en krachtiger dan wie ook vóór of na hem, de edele gratie, de voorname schoonheid van de Engelsche Vrouw tot uitdrukking heeft gebracht. Gij kent allicht uit reprodukties eenige

KON. BAT. GENOOTSCHAP VAN K. EN W.

zijner bekendste damesportretten, zijn Misses Linley, zijn Mrs. Sheridan, zijn Mrs. Siddons. Zijn hoofdberoep was dan ook dat van portretschilder en dat beroep was, behalve hoogst aantrekkelijk, ook in praktisch opzicht niet te versmaden, want de „society" verschafte hem met haar bestellingen een onbezorgd bestaan.

Dàt was nog eens een goede tijd voor een knap portretschilder, toen de heillooze fotografie nog niet was uitgevonden! Maar was 't ook Gainsborough's hoofdberoep, zijn eigenlijke liefde was het landschap en in een brief komt hij er rond voor uit, dat hij nu „sick of portraits" is en er naar snakt, om met zijn viola di gamba zich te gaan terugtrekken op zijn stille buitenhuis, waar hij, niet gestoord door bezoeken en opdrachten voor portretten, net zooveel landschappen kan schilderen als hij wil.

En als hij op een keer Lord Landsdowne zijn huis laat zien, wijst hij dezen op een groot aantal landschappen van zijn eigen hand, hangende aan de wanden van verschillende vertrekken, maar vertelt er den Lord bij: „Ja, de menschen koopen ze niet, ziet u; ze komen bij me om portretten, maar eigenlijk ben ik landschapschilder". Ondertusschen, die landschappelijke voorliefde, die natuurzin, in hem opnieuw en met groote kracht ontloken, gaf aan zijn portretwerk een bizonder karakter en inspireerde hem, ook buiten dit, zijn eigenlijke oeuvre, tot een groot aantal landschapschilderijen en landschapteekeningen.

Maar dat groote, imponeerende karakter, die intieme bekoring, wij zouden die niet tot ons voelen spreken, als niet in Gainsborough weer voor 't eerst was opgestaan de uit zijn temperament, uit de bezonkenheid van zijn

zielservaringen puttende artiest, die àlzoo voor ons kon worden de aan Rembrandt en de oude Hollanders aanknoopende voorganger van de na hem gekomen omkeering in de landschapskunst der 19e eeuw, de wegbereider van de latere stemmingskunst in Frankrijk, van het breed-ziende, poëtisch gevoelende, romantische impressionisme van Delacroix, Rousseau, Daubigny, Corot, Dupré, Millet, dat via Roelofs en Bilders zijn machtigen invloed later weer deed gelden op de nieuwe landschapskunst in ons land, de kunst van de Marissen en Weissenbruch, de z. g. „Haagsche School". —

Ik hoop de gelegenheid te zullen hebben, de lijn van dien ontwikkelingsgang met u in een reeks van samenkomsten te dezer plaatse te vervolgen, maar ik wil u — in verband met mijn als inleiding gekozen algemeene onderwerp — toch nu reeds enkele figuren aanwijzen, enkele uitingen mededeelen, die dat herboren natuurgevoel, dat reiken naar een hernieuwde innerlijke verhouding tot de Natuur, voor u doen leven.

Ik liet u zien, hoe het voor 't eerst in Engeland weer opwelde in de spontane, ontvankelijke, licht-beroerbare ziel van een Gainsborough. Dit was tusschen omstreeks 1750 en ± 1790, om u ronde cijfers te noemen. Tot voller onplooiïng echter kwam het in den een halve eeuw later geboren landschapschilder *John Constable*, wiens werktijd valt tusschen het einde van de 18e eeuw en ± 1840. Zijn leven was geheel en al aan de Natuur gewijd en van de innige liefde, den hoogen eerbied voor Haar getuigen niet alleen zijn schilderijen en teekeningen, zijn voor ons nog steeds hoogst moderne werk, dat aan den geest onzer Haagsche School innig verwant is, maar

ook zijn mondelinge uitlatingen, waaronder dan weer voornamelijk de lezingen, die hij over schilderkunst in verschillende plaatsen gehouden heeft en waarvan ons de aanteekeningen bewaard zijn gebleven. Die liefde, die eerbied voor de natuur, hebben de beweging onder de Fransche kunstenaars, waarop ik zooeven doelde en die ± 1830 onder hen gaande was, die beweging, welke men de Romantiek genoemd heeft, maar die in de eerste plaats toch naar meerdere getrouwheid aan, naar inniger verdieping in de Natuur streefde, zoo niet te voorschijn geroepen, dan toch krachtig gesteund.

Wat *Constable* wilde, was: werkelijkheid, natuur, zooals hij telkens en telkens weer met ondubbelzinnige woorden verklaart: „An art, that is to realise, not to feign". Hij wil zijn, zooals hij 't zelf noemt, „a natural painter", d.w.z.: een naturalistisch, een zich op de natuur grondend en aan haar vasthoudend schilder. En als de kunstenaar Blake een teekening in C.'s schetsboek „inspiratie" noemt, dan antwoordt C. hem heel leuk: „I meant it for drawing".

Voor zulk een kunstenaar moet zich het doelwit der uiterste technische volmaking wel steeds verder verschuiven. In 1799, het jaar, dat hij zich, na allerlei strubbelingen, voor goed aan het penseel overgeeft, schrijft hij dan ook aan een vriend, dat hij niet alleen overdag Ruisdael, Wilson en Claude Lorraine kopieert, maar ook 's avonds geregeld teekent en over kunst leest. Zijn heele arbeid is er voorloopig slechts op berekend, „to acquire execution", want, zegt hij, „the more facility of practice I get, the more pleasure I shall find in my art; without the power of execution I should be continually

embarrassed, and it would be a burden to me".

De grootste, oorspronkelijkste kunstenaars zijn steeds voor zich zelf het moeilijkst te bevredigen geweest, óók wat die technische volmaking betreft. Zij hebben, zonder uitzondering, steeds gevoeld, dat zij die noodig hadden, om aan hun gevoelsleven een equivalente uitdrukking te geven.

Eugène Delacroix, de groote, veelzijdig begaafde artiest, de heroïeke voorvechter van de zoo straks genoemde revolutie in de Fransche Kunst, een der vurigste, pittigste geesten, die er ooit geweest zijn, een der hevigste, gloeiendste temperamenten, die de kunstgeschiedenis heeft aan te wijzen, sprak dit bittere woord van ondervinding, na een leven van den zeldzaamsten kunstenaarsijver, een ijver, die hem verteerde, die hem nauwelijks eenigen slaap, eenigen tijd voor 't noodzakelijkste levensonderhoud liet, déze woorden van aandoenlijke nederigheid: „Je vois chaque jour que je ne sais pas mon métier", — een beschaming voor dié vele zwakkeren, die soms al zoo ras zich in zielige voldaanheid nederleggen bij het poovere resultaat.

Nog even keer ik terug tot Constable, wiens invloed in Frankrijk, met dien van Delacroix en van enkele kleinere, naar de natuur terugstrevende landschapkunstenaars, als Huet en Roqueplan, samenvloeit omstreeks de jaren 1823—'30.

Wel is 't Constable dus, hierop valt de nadruk, om terug te keeren tot de werkelijkheid, om studie van de natuur te doen, zoodat hij meer uit is op „good subjects" dan „fine scenery", meer op een geschikt studie-onderwerp, dan op een bevallig tafereel, maar juist hierin

betoont hij niet alleen zijn waarheidszin, zijn realisme, maar ook zijn liefde, zijn idealisme, die hem de eenvoudigste werkelijkheid mooi doet zien. Die studie van de techniek der oude grootmeesters en die hardnekkige, onverpoosde en steeds verscherpte en verdiepte observatie van de Natuur moeten hem gezamenlijk in staat stellen, uiting te geven aan de schoonheid, waarin zijn van liefde voor de natuur vervulde ziel de werkelijkheid ziet. Die intieme omgang met de natuur, dat idyllisch met haar meêleven, dag aan dag in de Suffolksche dreven, spreekt onmiskenbaar uit zijn brieven. Hij kent ieder hek, iederen stronk, iederen boom, ieder laantje, en hij gevoelt zich vervuld van liefdevolle gehechtheid aan de omgeving, waarmee hij zich zoo innig vertrouwd heeft gemaakt.

Hij schrijft in 1802 met geestdrift over een anatomiecursus, dien hij bijwoont.

Maar, dat hij met àl die studie het oog had op de uiting van zijn gevoelsleven, ondanks de schijnbaar nuchtere woorden, die hij aan den aanvang van zijn schilderscarrière sprak, dat hij, naast de wetenschap, de natuurkennis, het gevoel eischte als noodzakelijk element, om een kunstwerk te doen ontstaan, het blijkt hieruit, dat hij zeide „disgusted" te zijn van het werk zijner tijdgenooten, met hun „trumpery stuff", hun ijdele prulwerk, dat „their own ignorance", hun gebrek aan kennis, zoowel als hun „total want of feeling" aan de kaak stelde.

Geen wonder, dat de president der Royal Academy, Benjamin West, na de bezichtiging van Constable's eerste inzending in het genootschap, bemoedigend tot hem zeide: „You must have *loved* nature very much, before you could have painted this."

Maar Constable was diep ervan doordrongen, welk een arbeid, welk een vechten met de werkelijkheid er noodig waren geweest, om die liefde, die de grond, het beginpunt, de „Anregung" van alles was, te openbaren, na-voelbaar te maken, en hij herinnert datzelfde jaar ergens aan *Reynolds*' woorden, welsprekend in hun lakonieken toon: „There is no easy way of becoming a good painter." Dus, zegt hij, nogmaals en steeds meer en meer heb ik mij tot de Natuur zelve te wenden, haár te doorgronden, háar te doorvoelen in vereering. Hij wil en zàl nu eens-voor-al breken met de fatale gewoonte van zoo velen, ook nù, van „seeking the truth at second hand". Hij wil zien met eigen oogen, voelen met zijn eigen sentiment: „There is room enough for a natural painter."

De innerlijke schoonheid doet de werkelijkheid als schoonheid zien, maakt het eenvoudigste onderwerp belangrijk. Hierin toont Constable zich open, die hij is — de idealist — aan zijn boezemvriend Fisher in een brief van ± 1820: „the sound of water, escaping from mill-dams, willows, old rotten planks, slimy posts and brickwork — I love such things. Shakespeare could make everything poetical..... As long as I do paint, I shall never cease to paint such places... Painting is with me but another word for feeling."

Hier spreekt de volbloed romanticus, de stemmingskunstenaar op en top, de lyrisch gestemde idealist, die, zich één voelende met en opgaande in de heerlijkheden der natuur, niets anders beoogt, niets zaligers kent, dan de stemmingen door haar, als door de boven allen Geliefde, in hem gewekt, weer te geven, de Schoonheid, die hij door de aanschouwing van Haar in zich-zelf is gewaar geworden, uit te storten in zijn werk. —

In de eerste helft der 19e eeuw komt, als een onmetelijke vloedgolf, de Romantiek het gansche gebied der Kunst overstroomen en het menschelijk leven binnendringen, hier vroeger, daar later. Het geestesleven van heel Europa wordt ervan vervuld. Ik noem u uit de sfeer der dichtkunst: Byron in Engeland, Victor Hugo, de Lamartine, de Balzac, Alfred de Musset, Mérimée, de Vigny, Charles Baudelaire, Théophile Gautier in Frankrijk, Novalis, de voor ons nog verwonderlijk moderne, naar het mystieke geneigde vermenger van natuurstudie en natuurgevoel, reeds iets vroeger, tegen het einde der 18e eeuw, en daarop spoedig zijn vriend Ludwig Tieck, Heine, Chamisso, Eichendorff, Uhland en Müller in Duitschland, uit den kring der toondichters: Berlioz, Chopin en Meyerbeer in Frankrijk, Schumann en Schubert, die zich met de romantische poëten van hun land volkomen identifieerden, en Beethoven, met zijn Liederkreis „An die ferne Geliebte", in Duitschland, om u alleen de namen te herinneren van de allergrootsten onder hen, die in woord en klank de diepste innigheid van de romantiek hebben gegeven en haar grootste „Ueberschwänglichkeit".*)

De romantische strooming was een strijd voor het recht en de waarde van het gevoel tegen het verstand, voor het recht van de persoonlijkheid, van de individueele vrijheid en geaardheid tegen de overgeleverde moraal, tegen konventie, formalisme en akademische opvattingen in leven en kunst, een strijd, die in de tweede helft van de 18e eeuw reeds was aangebonden door Jean Jacques

*) Over de verbroedering tusschen de kunsten en de kunstenaars in dien tijd der Romantiek, zie bijv.: Th. Gautier, „Notices Romantiques".

Rousseau in zijn „Julie ou la Nouvelle Héloïse" en door Goethe in zijn „Leiden des jungen Werthers". De romantiek is een geweldige reaktie tegen de traditioneele beschouwingen over de maatschappij, het leven, de kunst, een worsteling voor een nieuw levensideaal. Zij vecht voor de erkenning van het gevoel als minstens gelijkwaardig aan, gelijkgerechtigd met het intellekt, ja zelfs voor de beteekenis van het gevoel als een hóóger weten, een klaarder inzicht in het ònzienlijk bestaande, als een dieper begrijpen, als een wijder omvatten, als een weg tot bewustwording eerst en dàn tot stellige erkenning van het onbewijsbare. „Gefühl ist alles," zegt Faust tot Gretchen, en de zooeven reeds genoemde *Novalis*, de voorlooper van den romantischen dichterstoet in Duitschland, zegt in zijn „Lehrlinge zu Saïs": „Das Element des Gefühls ist ein inneres Licht" (d.i.: een innerlijk lichtende helderziendheid) en: „Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaszgraues, schwaches Leben".

Deze geestesrichting was bij uitstek bevorderlijk aan het gevoel van gemeenschap tusschen den mensch en de natuur, zooals dit ook reeds in Rousseau's „Nouvelle Héloïse" en in Goethe's „Werther" op de roerendste wijze tot uiting komt.

Omtrent *Rousseau* zegt in dit verband Th. Gautier („Les Beaux Arts en Europe"): „Jean Jacques Rousseau a découvert la nature au dix-huitième siècle. Le paysage moderne, tant en littérature qu'en peinture, relève de l'auteur de la Nouvelle Héloïse, le premier qui se soit aperçu des forêts", des montagnes, des lacs..... Ce n'est pas la moindre gloire du citoyen de Genève. Avant lui

une source était une Naiade, accoudée sur une urne; un chêne la robe d'écorce d'une Hamadryade, un rocher le boudoir d'une Oréade..... la mythologie avait anthropomorphosé les eaux, les bois, les monts" (d.w.z.: had wateren, wouden, bergen tot half-goden gemaakt in de gedaanten van menschelijke verschijningen).

Het kon niet anders, of deze geestesrichting moest meebrengen, dat de kunstenaar — de schilder, zoowel als de dichter en de komponist — zijn één-zijn met haar meer dan ooit ging beseffen. Hij gevoelt zich, meer dan in eenige andere kunstperiode, met haar verwant. Hij ziet haar schoonheid, haar wisseling van aanschijn in het meer of minder helle, het meer of minder troebele licht van zijn eigen gemoedsbestaan, voelt zijn eigen zijn met haar in harmonie en laat zich wederkeerig door haar doordringen. Hij ontleent aan haar zijn stemmingen, waarin zijn eigen zielsberoeringen samenvloeien met de wisselingen in de natuur om hem heen. Hij voelt zichzelf in haar en haar in zich-zelf. Hij weet zich-zelf een stuk natuur. Hij leeft met haar mee, gaat op en gaat neer met haar in alle nuanceeringen van jaargetij, van dag en uur. Zij weerspiegelt zich in hem en van zijn eigen zielegeluid hoort hij de weerklank in haar.

Luistert thans, om tot de beeldende kunst, in 't bizonder de schilderkunst, terug te keeren, nog even naar de begeesterde pleitbezorgers van de romantische schilderschool in Frankrijk, naar Thoré en Théophile Silvestre, die, gesteund door Ernest Chesneau, Chs. Blanc, Sainte Beuve, Ph. Burty en door schrijvers als Th. Gautier en Chs. Baudelaire, tegen het despotisme van de Académie

en tegen den door deze beheerschten kunstsmaak een langdurigen en hardnekkigen strijd te voeren hadden, om aan Delacroix eerst en later aan hun Barbizonsche vrienden, aan Rousseau, Millet, Corot, Daubigny e. a. het recht te doen geven, dat hun toekwam. Gij zult in hun pleidooien, heftig, meesleepend, welsprekend en overtuigend, telkens dien grondtoon der romantiek hooren doorklinken: „La nature est comme l'homme; elle a ses inquiétudes et ses passions, ses folies et ses tristesses, l'agitation ou la sérénité. Les âmes poétiques communiquent avec cette vie mystérieuse, qui nous enveloppe et nous influence sans cesse. Les grands artistes sont ceux, qui en traduisent les accents." Het karakter van de romantiek, liever: van de idealistisch-naturalistische landschapschool, heeft *Thoré* hier met even schoone als eenvoudige woorden geformuleerd. Het dichter-schilder zijn, het lyrische gevoel van diepst-innig één te zijn, van geheel-als-van-zelf mede te leven met de Natuur, heeft hij hierin uitgedrukt.

Silvestre, wanneer hij de slotsom trekt uit zijn beschouwingen over den held der romantiek, over Delacroix, verheerlijkt hem, in de vurigheid van zijn enthousiasme, als den „peintre de grande race, qui avait un soleil dans la tête et un orage dans le coeur; qui toucha quarante ans tout le clavier des passions humaines"..... En wanneer hij, omgekeerd, te velde trekt tegen het principieel door Courbet van de daken verkondigde realisme, dan verheerlijkt hij, Silvestre, daartegenover de verbeelding, als het eenige élément, dat waarde geeft aan de meesterwerken, die hun licht zullen blijven werpen over heel de wereld: „L'imagination..... fouille les replis

du coeur humain.... C'est elle, qui donne l'audace à l'écrivain, l'enthousiasme à l'artiste et la grandeur d'âme aux héros. Sans cette imagination tout est, dans cette vie, étroit, plat et morne". Dezelfde gedachte, toegepast op de schilderkunst, deed den bekenden schilder-schrijver *Jûles Breton* in zijn interessante en leerzame boek „La Peinture" zeggen: „Toute image de la nature, dépourvue d'impression (c'est à dire: d'émotion), est chose morte.... hors de l'impression il n'y a en art que stérilité". En wat zegt de zooeven genoemde *Delacroix* in zijn „Dagboek" over de verhouding van den kunstenaar tot de natuur? Dit: „Het is voor den kunstenaar veel meer van belang, om het ideale dat hij *in* zich draagt en dat hem persoonlijk eigen is, nabij te komen, dan het vergankelijke ideaal, dat de natuur ons aanbiedt, vast te houden. Juist dáárin, dat slechts een bepaalde mensch en niet het gros der menschen de natuur op ideale wijze ziet, ligt het bewijs, dat zijn *verbeeldingskracht* de schoonheid voortbrengt.

Liefde alléén doet ons dus de schoonheid van de natuur zien en wanneer we die schoonheid niet in onze ziel kunnen opvangen en bewaren, kunnen we met àl ons kijken en beschouwen, met àl onze studie en onze kennis geen kunstwerk tot stand brengen.

En aan den anderen kant, gesteld dat ge de liefde, de schoonheid in uw ziel draagt, dan zult ge geen schoonheid in uw werk kunnen leggen, in 't algemeen uw eigen besef van schoonheid niet kunnen meedeelen, overbrengen, zonder veel en nauwkeurig *zien*, zonder studie en aandachtige beschouwing van het uiterlijk-waarneembare. Maar, zegt weer Thoré, daar hébt ge nu

juist de oorzaak, waardoor de menschen de schoonheid niet deelachtig worden!

Wie *kijkt* er eigenlijk naar schoonheid? Wie *let* er op het mooie om hem heen? Wie is zich bewust van *kontakt* met het natuurleven? Wie gebruikt er eigenlijk — zijn oogen? „La plupart des hommes ne songent pas à voir." De menschen dragen hun oogen in hun zak. Andere dingen houden hen bezig en benemen hun het gezichtsvermogen. Let maar eens goed op, vervolgt hij, als ze voor een bepaald geval hun oogen eens gebruiken moeten, hoe gruwelijk scheel ze gaan kijken, wat een goedige, dom-nadenkende uitdrukking hun gezicht dan aanneemt. Men kan 't hun aanzien, dat ze niet kijken met hun hersens, met hun gevoel, maar enkel met hun oogbollen. Men ziet, dat hun *oogen* wel *wijder opengaan*, maar niet hun *ziel zich opent* tot opnemen.

't Gevolg is, dat de meeste menschen blind en gedachteloos rondloopen, zonder impressies te krijgen. Ze zijn eenvoudig niet gewoon, hun oogen den kost te geven. Ze loopen de mooiste dingen voorbij. „Regarder simplement autour de soi est déjà une rareté insigne".

Een der edelste gaven — immers de indrukken van onze zintuigen worden door onze hersenen tot zielsverrijking verarbeid — blijft dus veelal ongebruikt. *Dürer*, trotsch op zijn kunstenaarschap, had het gezicht geprezen als de hoogste gave: „Dann der alleredelste Sinn des Menschen ist Sehen."

Hoe komt 't dan toch, dat zoo weinig menschen er eigenlijk waarde aan hechten? *Thoré* antwoordt zeer terecht met een verklaring, die ook nog maal àl terdege past op onzen tijd: Dat komt, zegt hij, doordat de geest

der menschen zich alléén richt en spitst op het rechtstreeksche voordeel, op het materieele nut, in één woord: op het geld, net, alsof het positieve nut alléén in diè werkelijkheid gelegen was! Alsof er geen andere realiteit bestond dan die der stoffelijke dingen!

Stomme, grove waan! roept hij uit. „Il n'y a de positif et de réel que la nature et la poésie."

Maar voor een heele bende artiesten is nu, vervolgt hij, de kunst meer een industrie dan een passie, en voor den grooten hoop der menschen meer een zwakzinnige luxe, dan een „culte enthousiaste et religieux", — óf, in één der oogenschijnlijk gunstigste gevallen, zouden wij er kunnen bijvoegen, een geldbelegging!

Wanneer „zien" dus eigenlijk een uitzondering bij de menschen is, dan spreekt het wel van zelf, dat „goed zien" een kunst apart is en dat dit dus eén van de allereerste en allerbelangrijkste zaken is, die een beoefenaar van beeldende kunst zich eigen moet maken en die hij nimmer verwerven zal, die zich niet met overgave van heel zijn wezen, met diepste aandacht en vromen eerbied voor de Natuur plaatst. Dat zien met gretige attentie en tegelijk met ontzag tegenover het onbereikbare en onvermeesterbare van de Natuur, is de eerste eisch, de „conditio sine qua non", om tot een kunstuiting te komen, iets dus, dat in zijn ideëele waarde, in zijn algemeenheid, zijn benadering van het eeuwige, een stuk natuur, als objekt van zinnelijke waarneming, overtreft. Jules Breton, dien ik zoo straks reeds aanhaalde, zegt in hetzelfde boek „La Peinture", dat iederen schilderkunst beoefenende is aan te bevelen: „C'est en voyant la nature plus belle que l'art,

que le peintre peut arriver à rendre l'art plus beau que la nature". En even later: „Le peintre, tout en se livrant à son impression, ne doit pas abandonner la sincérité de l'imitation."

Het alles doorzoekend, scherpziend oog, dat alle détails waarneemt, maar zich daarop niet blind staart, doch 't geheel overziet en 't karakter doordringt, om dat beeld in zijn geheel naar de ziel over te brengen en daar te laten bezinken, is dus vóór alles noodig.

Maar dat oog behoeft dan ook oefening, het zien moet geleerd worden en men behoeft niet bang te zijn, door die oefening iets van zijn schoonheidsgevoel te zullen inboeten. Breton zegt terecht: Men vreeze niet door deze studie, „que l'amour du beau puisse s'en refroidir en nous. Au contraire, plus nous étudierons, plus nous sentirons augmenter dans notre coeur cet amour et son ineffable volupté."

Dat het oog, het observatievermogen, tot 't uiterste toe gescherpt moet worden, beteekent nog niet, dat men in de beeldende kunst een gladde, fotografische kopie, een „optisch bedrog" heeft na te streven. Zoo iets gaat, evenals de fotografie, geheel en al buiten het kunstwezen om. Breton geeft hier een behoorlijk tegenwicht aan zijn aandrang op nauwkeurigheid en gezichtsstudie: „Et je puis dès à présent déclarer ici que ce qu'on appelle le *trompe l'oeil*, est *l'antipode* de l'art. — En *Whistler* ridikuliseert den eisch van zulk een z.g. objektief-preciese, botte nabootsing in deze woorden: „To say to the painter, that Nature is to be taken as she *is*, is to say to the player, that he may sit on the piano." („Ten o'clock", in „The gentle Art of making enemies").

Maar zelfs *dàt* te willen bereiken, zal den *waren* kunstenaar in zijn leertijd, zoolang hij nog heel jong is en wanneer hij slechts met devotie tot de natuur opziet, niet schaden. „The art of seeing nature", zegt *Constable* in een van zijn „Lectures", „is a thing almost as much to be acquired as the art of reading the Egyptian hieroglyphics". En daarom, beweert Constable, moet hij in zijn studietijd niet denken aan naam of voordeel, maar eenvoudig de *natuur leeren zien:* „We see nothing truly, till we understand it" („Savoir pour pouvoir", zooals *Courbet* zeide) en hij geeft den aankomenden kunstenaar dezen raad: „The young painter, who, regardless of present popularity, would leave a name behind him, must become the patient pupil of nature", en dan wijst hij op de oude Hollanders, wier hoofdbeginsel waarheid, werkelijkheid, wier kunstbasis natuurstudie was, — observatie van de zinnelijk-waarneembare werkelijkheid.

Dit brengt mij op een anderen schilder van grooten naam, die de oude Hollanders tot voorbeeld nam, op *Chardin*, in wien onze interieurkunst, maar vooral onze stillevenkunst der zeventiende eeuw op hoogst merkwaardige wijze in de eerste helft van de achttiende eeuw in Frankrijk begon te herleven. Ook deze heeft, bij gelegenheid, dat hij bezoekers van een tentoonstelling rondleidde, zich op alleraardigste wijze over de opleiding en den strijd van den jongen schilder uitgelaten en daarbij o. m. gezegd, dat de ongelukkige, die zich voor 't eerst, na jarenlange akademische studie, voor de natuur plaatst, plotseling àl zijn kennis, àl zijn handigheid, àl zijn bevattingsvermogen tot ongeveer nihil gereduceerd ziet en bemerkt, dat hij nog moet gaan leeren, bij alles wat hij reeds

geleerd héé́ft, *dit* boven alles noodige: *de nàtuur te leeren zien*, iets, wat hij niet dan door aanhoudende oefening kan bereiken.

Over de verschillende *wijzen* nu, waarop men de *Natuur zien* kan, naargelang van het oogmerk, waarmee men ziet, en van het standpunt, dat men daarbij inneemt, hoop ik u een volgende maal het een en ander mede te deelen, en ik heb het voornemen, daaraan vast te knoopen een dergelijke onderscheiding van de verschillende wijzen, waarop *kunstwerken* kunnen worden beschouwd. Want ook hierbij is op velerlei, wat zoowel voor den aankomenden kunstenaar als voor den kunstliefhebber niet zonder belang is, de aandacht te vestigen, terwijl ik verder de beschouwingen over dit onderwerp denk te zullen besluiten met eenige algemeene opmerkingen over de schildersopleiding en het kunstenaarsleven, om dan vervolgens over te gaan tot mijn eigenlijk programma: een overzicht van de ontwikkelingsgeschiedenis der moderne schilderkunst.

II. In onze vorige samenkomst heb ik getracht, u een inzicht te geven in iets, wat in zekeren zin mag worden beschouwd als de grondslag der opleiding van den beeldenden kunstenaar, iets, waarvan het overtuigd en helder besef inzonderheid voor hen, die het voorrecht van zulk een opleiding genieten, dus wel van het allerhoogste belang mag worden geacht: het inzicht in het verband, dat er bestaat tusschen den *kunstzin* en het *natuurgevoel*, en, zooals gij u herinneren zult, heb ik, teneinde u dit verband, dezen innerlijken en noodzakelijken samenhang, niet enkel logisch uiteen te zetten, maar ook helder in u te doen oplichten, de eigen woorden van groote kunstenaars en schrijvers uit verschillende tijdvakken der kunst tot u laten spreken. Een verwijt, van u teveel citaten te hebben voorgehouden, vrees ik dus allerminst, want ik twijfel er niet aan, of juist de uitlatingen van beroemde artiesten, wier namen een vollen, geheiligden klank door de tijden heen hebben behouden, en van schrijvers, die de kunst van hun tijd spoediger en beter dan anderen begrepen en verdedigden, zullen u belang hebben ingeboezemd en de kracht hunner welsprekendheid zal tot u zijn doorgedrongen, toen ik u hooren liet, wat door kunstenaars als Albrecht Dürer, Gainsborough, Reynolds, Constable, Delacroix, Jules Breton, Chardin, Courbet, Willem Roelofs en Whistler en door schrijvers als Goethe, Thoré, Silvestre, Hunt en de zooeven genoemden Breton, in dit verband is gezegd.

Ik moge thans vooreerst nog even de voornaamste punten voor u resumeeren uit onze beschouwingen van de vorige keer.

Wij zagen dan, dat „Kunst" beteekent: vermogen,

geschiktheid tot iets en dus de beheersching, het meesterzijn van het métier onderstelt, doch die zuiver technische beheersching daarentegen niet tot doel heeft; dat deze slechts middel, onontbeerlijk *middel*, onafwijsbare voorwaarde is, doch dat het *doel* niets anders is en kàn zijn dan: schepping van schoonheid, het innerlijk doorvoelde naar buiten te openbaren, voor anderen voelbaar, nàvoelbaar te maken.

Wij zagen ook, dat het begrip „Schoonheid" voor geen omschrijving vatbaar is, dat het geen constant begrip is, geldend voor een ieder en in iederen tijd; dat de vraag, of iets schoon is, afhangt van den beschouwer, van zijn innerlijken blik, van zijn eigen ontroeringsleven. Het schoonheidselement, de innigheidsgraad der liefde-uiting, die in een kunstwerk navoelbaar is geworden, bepaalt zagen wij, zijn waarde.

Die gevoelsweerspiegeling, die liefde-openbaring erkenden wij als het éenig-nóodige en tegelijk als het strikt noodzakelijke, als het eenige doel, het volledige raison van de kunst.

Doel, waarde bezit dus de Kunst in zichzelf en behoeft noch vermag zij te ontleenen aan iets anders. Nut of dienstigheid kan haar, buiten de uit innerlijke schoonheidsaanschouwing geboren schoonheidsverwerkelijking, niet worden toegekend, noch van haar worden geëischt. Haar onderwerp, sujet, motief, „Gegenstand", is van geen de minste beteekenis: „Le sujet est absolument indifférent dans les arts", zegt *Thoré* in zijn „Salon" van '47, en in een stilleven van *Chardin* ziet hij meer gevoelswaarde, dus: kunstwaarde, dan in alle bravoure-stukken der „école impériale" tezamen.

Ook heeft *Schiller* het beteekenislooze van het onderwerp-als-zoodanig tegenover het alles-doordringende van het poëtische inzicht, van de poëtische aanschouwing en behandeling, welsprekend in 't licht gesteld. In een brief van hem aan Goethe van 7 Sept. 1797 lezen wij: „zuletzt kömmt es auf das Gemüth an, ob ihm ein Gegenstand etwas bedeuten soll". Wat hij hier voor de dichtkunst uitsprak, geldt ook ten volle voor de beeldende kunst.

In verband hiermede zagen wij vaststaan, dat Schoonheidszin onderstelt Natuurzin, dat de kiem van het kunstgevoel is de liefde voor de Natuur, voor héél de zinnelijk-waarneembare werkelijkheid, waarvan de indrukken van buiten tot ons indringen en in ons verwerkt worden. Zij is de basis van alle Kunst. Hooge eerbied voor de schoonheid, de inrichting, het samenstel, het eeuwiglijk constante en tegelijk onafgebroken wisselende in de Natuur, is voor den aankomenden kunstenaar noodzakelijk, om bij zijn studie iets te bereiken, wat waarde zal hebben als schoonheidsemotie.

Ook de meer zuivere „verbeeldingskunst" is in den grond niet anders dan het voortbrengsel van mengelingen, reeksen, associaties van realiteitsaanschouwingen, niets dan de verwerking, de resultante van werkelijkheidsimpressies, die tot een gemoedsrijkdom zijn aangegroeid, tot een „versammlet heimlich Schatz des Herzens", waaruit het kunstwerk geboren wordt, als een nieuwe, persoonlijke schoonheidsmanifestatie, als een nieuw Schoonheidsbeeld „in der Gestalt eines Dings", zooals *Dürer* het uitdrukte. Naarmate de Kunstenaar, die de uiterlijk-waarneembare wereld in zich heeft opgenomen, door onvermoeibare studie zich klaarder inzicht in eigen innerlijke

schoonheid verwerft, naar die mate zal hij zich-zelf „inwendig voller Figur" zien en machtig worden, de hoogere en hoogste schoonheid, het goddelijke, het eeuwige, de Idee, uit te drukken. Zóó rijst de imitatie tot creatie, de studie tot — openbaring.

Kennis en gevoel, techniek en aanschouwing moeten elkaar dus geheel dekken, geheel doordringen.

Ik heb u vervolgens doen zien, hoe in de 18e eeuw in de kunst van *Th. Gainsborough* en, iets later, nog meer in die van *John Constable* een engere verhouding, een intiemer relatie van mensch tot werkelijkheid, van Kunstenaar tot Natuur, na een langdurige inzinking van den landschapszin en van den eerbied voor de werkelijkheid, tot uiting kwam, hoe dit nieuw besef van eenheid en harmonie met de Natuur, deze opvatting van de Natuur als grondslag der Kunst en bijgevolg als voornaamste leermeesteres des kunstenaars (die het werk dezer beide Engelsche artiesten kenmerken en er de hooge waarde van uitmaken) van den allergrootsten invloed werden op de ontwikkeling van de nieuwere landschapskunst van het begin der 19e eeuw in Frankrijk, de nieuwe kunst van ± 1830, welke men meest gewoon is, de „Romantische School" te noemen, om haar psychologisch verband met de gelijktijdige strooming in de dichtkunst, maar welke toch in de allereerste plaats streefde naar inniger, getrouwer, eerbiediger, waarachtiger verdieping in de natuur-werkelijkheid en dus is te beschouwen als een in den bodem van het realisme gegrond en daaruit opgegroeid idealisme, als een idealistisch-naturalistische school, de school, roemrijk en onsterfelijk in de

werken van Delacroix, Rousseau, Daubigny, Corot, Dupré, Millet, die op hun beurt, door Roelofs en Bilders heen, hun invloed deden gelden op de wedergeboorte van onze eigen Hollandsche landschapskunst en zoo de oorzaak waren van de opkomst onzer Haagsche School, waarvan Bosboom, Israëls, de Marissen, Gabriël en Weissenbruch de grootmeesters zijn. Wij zagen, dat die romantische, idealistische strooming in de Fransche kunst dier dagen samenging met een ommekeer in heel de levensbeschouwing, het geestesleven, heel de kunstevolutie van dien tijd, hoe deze worsteling voor individueele vrijheid van voelen en denken tegen konventie en traditie, tegen de heerschappij van het koel-verstandelijke en akademische, hoe deze romantische gevoelsaard, deze strijd voor hartstocht en sentiment, alle kunstsoorten destijds, schilderkunst, dichtkunst, muziek, in alle landen, die met een eigen kunstontwikkeling begiftigd waren, beheerschte en zich voor het nageslacht personifieert in de dichters Byron, Victor Hugo, de Lamartine, de Balzac, Alfred de Musset, Prosper de Mérimée, de Vigny, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Novalis, Ludwig Tieck, Heinrich Heine, Chamisso, Eichendorff, Uhland en Müller en in de komponisten Berlioz, Chopin, Meyerbeer, Beethoven, Schumann en Schubert.

Ik wees er voorts op, dat deze romantische gevoelsaard, zooals van zelf sprak, doordrongen, doorademd, doorweven was van het besef der gemeenschap tusschen menschelijk gevoelsleven en natuurleven, van de behoefte, zich van die gemeenschap voortdurend bewust te zijn en deze, als doorleefde schoonheid, in klank, woord en kleur neer te leggen, zooals dit besef en die behoefte

reeds eenige tientallen van jaren vroeger tot roerendste uiting was gekomen in J. J. Rousseau's „Julie ou la nouvelle Héloïse," in Goethe's „Werther" en in Novalis' „Lehrlinge zu Saïs".

De Schilderkunst, de landschapskunst vooral, werd dus steeds in meerdere mate stemmingskunst, visueel-sensitief-idealistische kunst, „le reflet des sentiments", zooals *Thoré* zegt, de weerkaatsing van het gevoelsleven, de spiegel van het individueele voelen en meeleven met de natuur;*) de verzinnelijkte schoonheids-verbeelding der menschelijke ontroeringen, de openbaring van het ideale, dat de kunstenaar in zich draagt en koestert, van de liefde, de schoonheid in hem, die hem de werkelijkheid buiten hem als schoonheid doet zien.

Verder zagen wij reeds:

Aanleiding tot ontroering is datgene, wat voorwerp kan zijn van uiterlijke waarneming.

Twee dingen moeten dus samenkomen, om een kunstwerk te doen ontstaan: de inwendige schoonheid, de *liefde voor het zijnde*, het *innerlijke licht*, doch óók het *zien*, de waarneming, de opneming van het buiten ons bestaande: de ontvankelijkheid en de indruk. Studie en observatie is niet genoeg, en ook het schoone innerlijk is niet toereikend voor den beeldenden kunstenaar.

Hij moet vóór alles doen, wat eigenlijk in deze wereld van koel berekenende, nuchter overleggende, plat-genotzuchtige, òf over de waarneembare werkelijkheid in hooger

*) Ook Chs. Baudelaire definieert in zijn Salon van 1846 de romantiek als de kunst, waarin de persoonlijke gevoelswijze, de geestelijke intimiteit domineert en het onderwerp als zoodanig van geen beteekenis is.

sfeeren héén schouwende menschen maar heel, heel weinigen doen: hij moet *zien*, hij moet voortdurend om zich heen *kijken* en *leven* in alles *buiten* hem; hij moet die „rareté insigne", zooals Thoré deze eigenschap noemt, steeds meer in zich aankweeken, overtuigd, dat voor hem absolute waarheid is, wat Dürer zeide: „Dann der alleredelste Sinn des Menschen ist Sehen". Want wel is het in de kunst natuurlijk geenszins te doen om een fotografisch-exacte, gladde kopie, niet om optisch bedrog, een „trompe l'œil", wat allemaal hoegenaamd niets met kunst te maken heeft, maar tòch, het is ons hieruit duidelijk, dat het scherp doorvorschend zien, het synoptisch, d.i. samenvattend, zien, het intens-innig zien tegelijk een kunst, een vaardigheid apart is, die niet dan door jarenlange, onafgebroken oefening, een oefening die genot is op zich zelf, verkregen kan worden en ik citeerde u uitlatingen hierover van Constable en Chardin, die van deze moeilijkheid en noodzakelijkheid zoo diep overtuigd waren, dermate zelfs, dat de eerste het leeren zien even moeilijk te verwerven achtte als de kennis van „reading the Egyptian hieroglyphics", terwijl de laatste verklaarde, dat men na jarenlange, onafgebroken studie op akademie of atelier, nog bemerkt bij al 't geleerde nog één ding te moeten leeren, n.l. „apprendre à l'œil à regarder la nature" en dat men dan, wanneer men begint, zich rechtstreeks voor de natuur te plaatsen, tot zijn ontzetting ontdekt, dat „tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien: on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon".

Over de *verschillende wijzen* van *zien*, naar gelang van het standpunt, dat men daarbij inneemt, en van het doel, dat men daarbij beoogt, zoowel waar het geldt de beschouwing van de Natuur, als de beschouwing van Kunst, hierover thans allereerst het een en ander.

Met het beschouwen van de *natuur* is het eenigermate gesteld als met het lezen van een krant: ieder zoekt er in wat hem bizonder interesseert, hij kijkt dadelijk naar de rubriek van zijn beroep of zijn liefhebberij, zoo zegt heel snedig de vermaarde en hoogbegaafde kunstgeleerde Dr. Theod. von Frimmel in zijn studie „Vom Sehen in der Kunstwissenschaft", waaraan ik hier eenige onderscheidingen en voorbeelden heb ontleend.*) Denken wij ons, zegt von Frimmel, een gezelschap, dat zooeven een berg beklommen en den top bereikt heeft. De meesten zullen nu dadelijk in de verte kijken, maar ieder zal daarbij op iets bizonders letten. De een tracht de bekende verdere bergtoppen in het panorama met behulp van zijn wandelkaart terug te vinden; een ander zal de hem nog onbekende toppen met den verrekijker trachten te ontdekken; een derde, een schilder of een pikturaal-gevoelende leek, zal zich om dat alles niet bekommeren, doch zich met al zijn aandacht verliezen in de golving of den opstand der lijnen, in den loop van het verschiet, in de meerdere of mindere doorzichtigheid en de tintenvervloeiing der atmosfeer, in de stemming van het oogenblik, de belichting of de kleurenverscheidenheid. Een vierde, een geoloog, ziet naar niets dan naar den bodem, naar grond en gesteente, een vijfde wijst zijn metgezellen

*) von Frimmel's betoog is hier kortelijk samengevat en op enkele punten analogisch uitgebreid.

op een zeldzame plantensoort, die hij heeft aangetroffen, een zesde let uitsluitend op merkwaardige perspektivische werkingen, een zevende op optische bedriegelijkheden, voor welke deels wel, deels niet een gemakkelijke oplossing gevonden is, die dan weer al of niet bestreden werd door deskundige geleerden, zooals bijv. de schaduwen van waterspinnen, die op den bodem van een stilstaand water voor een wonderlijke diersoort waren aangezien.

Wij kunnen von Frimmel's voorbeelden van de onderscheidene wijzen van natuurbeschouwing nog gemakkelijk vermeerderen. Bevindt zich in het bovenbedoelde gezelschap een ingenieur, een technicus, een groot-handelsman, een groot-industrieel, een landeigenaar, zij zullen met hun praktisch-utilistische, commercieele beschouwingswijzen, ieder naar zijn neiging en beroep, al reizende letten op de veesoorten, de landbouwprodukten, de verkeersbelangen, de transport-mogelijkheden, de afwatering der rivieren.

De van religieus gevoel vervulde zal bij 't genot van een rondom onbegrensd uitzicht vanaf een verheven punt onder den indruk komen van de Almacht van het Opperwezen en misschien animo bemerken, om „Die Ehre Gottes aus der Natur" aan te heffen. De dekoratie-kunstenaar zal zijn aandacht voelen ingenomen door de dekoratieve kracht, samenstelling en harmonie van het landschap om hem heen in zijn geheel en in zijn onderdeelen; de beroepsschilder met sterk-persoonlijke, koloristische neigingen zal speciaal scherp letten op enkele kleur-nuancen, die hem bij uitstek lief zijn en die hij bij voorkeur zoekt weer te geven in zijn schilderijen, zooals

Willem Roelofs boven alle andere tinten van groen „de heerlijke groenen in de buurt om Gouda" tot voorliefde had. Maar, wàt alle andere menschen in het landschap ook mogen zoeken en zien, de Kunstenaar ziet de werkelijkheid om hem heen met den blik der liefde, met den blik van zijn innerlijk licht, hij ziet met zijn hart, of, zooals *Whistler* het beschrijft in zijn „Ten o'clock":

„Nature sings her exquisite song to the artist alone, her son and her master, her son in that he loves her, her master in that he knows her. To him her secrets are unfolded, to him her lessons have become gradually clear. He looks at her flower, not with the enlarging lens, that he may gather facts for the botanist, buth with the light of the one who sees in her choice selection of brilliant tones and delicate tints, suggestions of future harmonies".

Met de beschouwing van kunstwerken gaat het, volgens von Frimmel, grootendeels evenzoo. Ieder knoopt, zegt hij, weer verschillende gedachten vast aan het objekt van zijn bezichtiging. De ethnoloog bespeurt met groote vlugheid en gewisheid zekere ras-eigenschappen. De botanicus beschouwt bij voorkeur de vruchten- en bloemenstillevens, de vruchten, bloemen en boomen op landschappen; hij zal er misschien aanmerking op maken, dat op een vruchtenstuk tegelijkertijd eenige vruchtsoorten zijn voorgesteld, die juist niet in 't zelfde jaargetijde rijpen, een bewijs dan, dat dit stuk niet in zijn geheel naar de natuur geschilderd werd; hij zal gaan onderzoeken, of de bij elkaar tezamen voorgestelde planten van een landschap ook wel in de werkelijkheid in elkaars nabuurschap plegen voor te komen, òf misschien, of de naast

elkaar voorgestelde boomsoorten wel in hetzelfde jaargetijde bloeien en verkleuren, wat natuurlijk weer heel goed zal uitkomen bij de schilders, die, als Rousseau of Dupré, naar de natuur werkten of althans de natuur zoo goed kenden gelijk Jacob van Ruisdael. Artsen en anatomen zullen de anatomische juistheid van menschelijke en dierlijke figuren, die zij op schilderijen aantreffen, ernstig gaan examineeren en allerlei fouten of opzettelijk bedoelde afwijkingen in den lichaamsbouw constateeren. De eenvoudige teekenmeester, die zich vleit met den waan, dat hij — wàt hij dan ook niét is geworden — héél wat beter teekenen kan dan een gewoon mensch en zelfs beter dan menig artiest, zal zich beijveren, om in het werk der geniaalste meesters vergrijpen tegen den door hem als zoodanig opgevatten teekencatechismus aan te wijzen en in alle artistieke vrijheden, suggestieve eigenaardigheden, waarin hij, in zijn schoolmeestersknapheid, geen persoonlijk karakter, geen aktie, geen breedheid van zien, geen gevoeligheid vermag te onderkennen, evidente „misteekeningen" trachten aan te toonen.

Kunstenaars hebben dikwijls de zwakheid, enkel en uitsluitend op het „faire", op de „peinture", op de meerdere of mindere mate van technische perfektie acht te geven, òf wel naar die artistieke hoedanigheden te zoeken, die het meest met hun persoonlijke opvattingen en oogmerken overeenstemmen, en zich gestreeld te voelen door de ontdekking van tekortkomingen, die hùn niet verweten kunnen worden.

Een architekt zal, staande voor een landschap met architektuur en veel meer nog staande voor een stadsgezicht, een kerk-stuk of een interieur-aanzicht, op weinig anders

letten dan op het architektonische. De dekorateur, de illustrateur, de sierkunstenaar zullen bovenal hun aandacht wijden aan de voorwerpen, de stoffen, het ornament, de dekoratieve accessoires op groote stillevens en interieurstukken.

En nu de handelaars en verzamelaars! — zoo vervolgt von Frimmel. De eerstgenoemden, indien ze hun vak van koopman ten volle verstaan, zien met arendsoog, wat een bepaald stuk onder verschillende omstandigheden op publieke veiling of bij onderhandschen verkoop, in den winkel, op expositie binnen- of buitenslands kan opbrengen, naar gelang van tijd, plaats, omgeving, onder invloed van de zwevende marktwaarde of van de kritiek der journalisten, deskundigen of aesthetici. En, afgescheiden daarvan, berekent hij, wat hij met dat stuk maken kan bij zekeren bevrienden handelscollega, bij een meer of minder royalen of gepassionneerden liefhebber onder zijn clientèle. Een schilderij kijkt hij enkel of allereerst aan met de stille vraag: wat is 't me waard? wat is 't hem waard? Wat kan ik er mee maken?

En de collectionneurs, men kent ze in soorten: groote, kleine, berekenende, hartstochtelijke, de uit schoonheidsdorst angstig en naarstig om zich heen vergarende proevers en de koele, cijferende geldbeleggers en spekulanten, de klandestiene konkurrenten van de handelaars.

De kostuumkenner voorts bestudeert op een schilderij de kleederdrachten. De muziekhistoricus verblijdt zich over de ontdekking van mooie, eigenaardige of zeldzame oude instrumenten.*)

*) Het is duidelijk, dat met de hierboven gemaakte onderscheiding slechts abstrakte, op zich zelf staande „genera" gegeven zijn. Het spreekt wel van

De leek, die ontbloot is van kunstzin en schoonheidsliefde, kijkt alleen naar de weergegeven feiten, de voorstelling, het onderwerp, zoodat hem een kerkstuk meestal een saai, vervelend ding lijkt, hem een stilleven, waarop immers hoegenaamd niets gebeurt, volmaakt koud laat en een sympathiek of antipathiek gezicht op een portret of figuurstuk zijn goed- of afkeuring bepaalt.

Meer uitvoerig heb ik thans uw aandacht te vestigen op de ethische beschouwing van kunstwerken.

In de 18e en de eerste helft der 19e eeuw hadden Winckelmann, Lessing, Diderot,*) zelfs Goethe hier en daar, Kant, Hegel en Fechner, op het voetspoor van Artistoteles de kunst niet als concrete schoonheidsuiting opgevat, maar ze òf als inhoud van litteraire en historische gegevens, vooral echter als inhoud van filosofische of ethische gedachten beschouwd, meestal aan de hand van uit de antieke beeldhouwkunst afgeleide schoonheidswetten, òf de abstrakte bespiegeling over het Kunstbegrip in hun wijsgeerige systemen opgenomen. De ethische aesthetiek van Ruskin en nòg meer die van Tolstoi in de 19e eeuw was in het bizonder op de ethische waarde, op de onderscheiding tusschen het moreel-goede

---

zelf, dat het niet de bedoeling van v. Frimmel kan zijn, te zeggen, dat er geen kunstzinnige artsen, ingenieurs, kooplieden, kunsthandelaars enz. zouden zijn. Doch van elk der genoemde kategoriën zijn de voorbeelden in allerlei variaties niet zeldzaam. Een ieder kent er.

*) In Diderot, die niet zonder grònd „de vader der moderne kunstkritiek" genoemd is en stellig een scherper en gevoeliger inzicht in de pikturale kwaliteiten van schilderijen had dan wie ook in zijn tijd (men denke o.a. aan zijn hooge waardeering voor Chardin en La Tour), komt toch telkens en telkens de 18e-eeuwsche moralist met groote kracht boven, het sterkst wellicht in zijn uitingen over Boucher.

en - slechte, gericht geweest. In onze dagen heeft de ethische beschouwing van kunstwerken weer een eigenaardige kleur, een speciaal karakter aangenomen onder den invloed van spiritualistische en theosofistische ideeën. Tegen deze wijze van kunst te beschouwen, te vergelijken, te beoordeelen en te verklaren, moet ernstig worden gewaarschuwd, tè ernstiger, naarmate zij onder aanhangers van zekere, op zich zelf wellicht volstrekt niet afkeurenswaardige geestesrichting, een richting, die echter niet uit is op levensverrijking en levensvermooiing door *schoonheidsgenot*, te meer dreigt veld te winnen en hen daardoor te onherroepelijker verdrijft uit de sfeer der schoonheidsemoties, hun tevens alle geschiktheid rooft, om kunstwerken objektief te zien, afgescheiden van den persoon des makers en van het genre van het werk, ze te meten, technisch naar de vakkennis, aesthetisch naar de liefdevolle aandacht voor, de doordringing van het voorgestelde, die er in voelbaar, zichtbaar zijn geworden.

Een dergelijke ethische, meestal theosofisch getinte beschouwing beoogt niet als einddoel het leeren kennen en aan anderen doen kennen van den schoonheidsvorm, de liefde-uiting, de psychische doordringing, als zoodanig, maar — de menschelijkheidsopenbaring. Het is haar niet te doen om de kunst, de schoonheid, in een kunstwerk gelegen, maar om de *menschelijkheid* van den maker, niet om den kunstenaar, als spiegel van de wereld, van de waarneembare werkelijkheid, als schoonheidsschepper, maar om den *mensch*, waaruit dan — naar deze beschouwing — volgt, dat, waar de ethisch-hoogste, de ethisch-gevoeligste mensch is geopenbaard, de hoogste kunst is gegeven.

Het is duidelijk, dat bij een dergelijke opvatting het kunstwerk op-zich-zelf niet is doel, objekt van, maar aanleiding tot beschouwing of liever tot *bespiegeling*, een bespiegeling, die, het kunstwerk sekundair, het schoone, als zoodanig, slechts middel, bijkomstigheid tegenover de persoonlijke karakteruiting achtend, al heel spoedig vervalt in den kwezeltoon, in een preekerig gemoraliseer, en tevens 't ergste begaat, wat niet alleen in geloofsleven en politiek, maar ook 't ergste, wat in de kunst kan aangesticht worden: het stellen van een antithese, nl. tusschen materialisme en spiritualisme, waarbij dan aan die kunstuitingen, welke worden geacht, laatstbedoelde sfeer tot oorsprong te hebben, een hoogere rangorde wordt toegekend.

Een dergelijke beschouwing van kunstwerken, boverdien meestal gepaard gaande met een laatdunkend neerzien op de beoefening der kunsthistorie en op de eenvoudige schoonheidszoekers en wezenlijke kunstkenners, heeft het terrein der kunst eenvoudig verlaten, zij heeft met de eigenlijke aesthetika volstrekt niets meer te maken en behoort tot de moraal. Zij handelt niet over kunst, niet over schoonheid, maar over ethica. Zij kan licht op een dwaalspoor voeren, door een ter zake van kunst gansch verkeerden maatstaf aan de hand te doen. Zij kweekt begripsverwarring en eenzijdigheid, verstompt het oordeel, verslapt de ontvankelijkheid en stuurt den smaak in één richting. Immers, zij leidt ertoe, moraal met kunst te verwarren en alzoo voorbij te zien, dat de tegenstelling tusschen ethisch-goed en -slecht een andere is, dan die tusschen artistiek-goed en -slecht, tusschen schoon en onschoon, en dat de psychologie van den mensch een

gansch andere is dan die der kunst. Die ethische bespiegeling laat een ruim veld open voor „hineininterpraetieren", het naar eigen levens- en wereldbeschouwing vervormen, verfatsoeneeren, vertroebelen van den inhoud van het kunstwerk, van de bedoeling van den maker, door in haar zoogenaamde explicaties dat werk te vullen met haar eigen gedachtekweeksels.

Zij verleidt tot het dweeperig gedroom over een gefantaseerden zielestaat bij den geïnterpreteerden kunstenaar en over een ook voor den beschouwer begeerlijken gelukstoestand, maar tegelijkertijd tot miskenning van de beteekenis en het recht der schoonheid in haar wijdsten zin. Men verliest gaandeweg de geschiktheid, om deze objektief te erkennen, komt ertoe, de kunstwerken te beoordeelen naar zijn eigen vooropgestelde levensbeschouwing en verheft dezen of genen kunstenaar boven alle andere, door hem aan te zien voor de openbaring, de verpersoonlijking, het navolgenswaardige voorbeeld van zijn eigen wereld- en levenskijk.

Ten slotte zal men buiten staat geraken, in te zien of slechts schoorvoetend willen erkennen, dat een allegorische volksscêne van Pieter Breughel, een boerentafereel van Adriaen van Ostade of een dronken kermisbende van Jan Steen, een vischwijf van Frans Hals, een courtisane van Renoir of de Toulouse Lautrec, — afgezien van het diabolisch-verleidelijke en verfoeilijk-immoreele, dat daarin mogelijk tot uitdrukking is gebracht en waaruit men voorzeker héél lichtelijk, maar dikwijls volmaakt ten onrechte, tot ongunstige conclusies betreffende den zielsaard van den kunstenaar zou kunnen besluiten, — dat *ieder* van de hier genoemde kunstwerken op zich-zelf en

ieder in zijn soort, als *kunstwerk* even hoog kan staan als de schitterendste Veronese, de indrukwekkendste Titiaan, de verhevenste Raphael of de aangrijpendste van Gogh.

Ten slotte hebben we nog melding te maken van een andere, wel even averechtsche maar toch heel wat minder gevaarlijke wijze van kunst te bezien: de litteraire, die zich zelfgenoegzaam uitput in allerlei, over en langs het kunstwerk heengaande, verhalende omschrijvingen, novellistische parafrasen, die den lezer omtrent het kunstwerk niets wijzer maken. Zij bepaalt zich niet tot een zakelijke descriptie of een kunsthistorische aanteekening, verdiept zich ook niet in de aesthetische waarde, de opvatting of de techniek, maar maakt, waar de voorstelling 't slechts eenigszins toelaat, van ieder stuk een geval, van ieder voorgesteld gebeuren een verhaal, een geschiedenis, als 't kàn, een kleinen roman.

Ik heb getracht, u met de besproken onderscheiding te laten zien, hoe men kunstwerken *niet* beschouwen moet.

Hoe men ze dan wèl moet bezien? Ik twijfel, of het, na al hetgeen ik bij de vorige lezing meende u te moeten voorhouden omtrent kunst, schoonheid, natuur, gevoel, kunstenaarschap, en na al hetgeen heden reeds is voorafgegaan, nog wel noodig en vruchtbaar zou zijn, dit thans nog systematisch uiteen te zetten.

Tot voorbeeld strekt u zeker niet diè soort van halfslag-kunstenaar, die alleen zoekt en genadiglijk aanneemt, wat in zijn kraam te pas komt, die alleen naar lijntjes,

schaduwtjes, kleurtjes speurt, maar vooral verheugd is, als hij kan constateeren, dat een ander niet dàt allemaal of niet in dezelfde mate kan, wat hij vermag, en die de groote meesters alleen beschouwt als de „knappe" mannen, van wie hij het métier wel vertrouwt te zullen kunnen afkijken.

Dergelijken zijn u allerminst tot richtsnoer. De ware kunstkenner is uit op rijker winst en dieper voldoening.

Ieder voor schoonheid gevoelig individu beschouwt in 't algemeen kunstwerken ter bevrediging van zijn drang, om schoonheid buiten hem te erkennen in datgene, wat met zijn innerlijk samenstemt, om genot, harmonie te vinden, — een hoogst genot, 't kennen van 't beste, edelste in eigen zelf. Wàt hem dan bij voorkeur 't meeste genot zal schenken, wàt zijn subjektieven smaak 't meest bevredigt, — dit zal afhangen van de trap zijner ontwikkeling, den vorm van zijn cultuur, den aard zijner omgeving, van zijn opvoeding, zijn temperament, zijn gevoeligheidsgraad.

Ten besluite van onze beschouwingen over „het zien" thans nog een korte uiteenzetting van het zien uit *kunstwetenschappelijk* oogpunt.

Onder kunstwetenschap — een term, meestal toegepast op beeldende kunst — wordt verstaan de studie der kunst in den ruimsten zin van het woord, de studie dus van alles, wat in de kunst te pas komt, van alles, wat op het ontstaan en de lotgevallen van een kunstwerk en op de ontwikkeling der kunst als cultuurvorm betrekking heeft.

Kunstwetenschap omvat dus in hoofdzaak:

1o. *Kunstpsychologie* en inzonderheid: de *aesthetika*, (d. i.: „onderscheidingskunde", vroeger „schoonheidsleer" genoemd);

2o. de *techniek-kennis*, met alles wat daarmee samenhangt: chemie, grondstoffen, hulpmiddelen, anatomie, perspektief, vervalschingen, methoden, restauratie en conservatie;

3o. de *kunstgeschiedenis*, die de algemeene geschiedenis, de cultuurgeschiedenis, de letterkundige geschiedenis en de genealogie tot hulpwetenschappen heeft. Deze bracht als nieuwste en rijpste vrucht de vergelijkende kunsthistorie: de *stijlkritiek*, die de werken analyseert, qualificeert, classificeert en attribueert naar hun uit de eigenaardigheden van plaats en tijd, van nationaliteit en individualiteit voortvloeiende kenmerken.*)

Over techniek en alles wat daarmee in verband staat, behoef ik het met u niet te hebben. Maar uw aandacht heb ik thans nog te vestigen op het onderscheid tusschen *aesthetisch* en *kunsthistorisch zien*.

Ik wil niet trachten, u van beide wijzen van zien theoretische definities te geven, die allicht óf te veel óf te weinig zouden zeggen en gevaar zouden loopen, in duidelijkheid te kort te schieten.

Naar 't geen boven werd uiteengezet is 't den *aestheticus* er om te doen, zich rekenschap en anderen inzicht te geven nopens de oorzaak en de soort der emotie, haar

*) Naarmate de studie dieper gaat, zullen de drie genoemde onderdeelen van kunstwetenschap meer inéénvloeien. Zoo zullen aesthetische psychologie, techniekkennis en historiestudie in een uitvoerige stijlkritiek als van zelf samengaan.

meerdere of mindere diepte, den aard en den graad der schoonheid, in een werk gelegen, deze voor zich-zelf duidelijk te maken, voor anderen te ontvouwen en zooveel mogelijk door woorden aanleiding, aanduiding tot beter begrijpen, fijner doorvoelen te verschaffen, terwijl het den *historicus* er om te doen is, een werk te beschouwen en te waardeeren in verband met de geschiedenis der kunst en der cultuur van den tijd van zijn ontstaan, van het verleden en van den tijd, die daarna gekomen is, een werk dus als den schakel in den keten der historische ontwikkeling van de kunst en van het algemeene geestesleven te leeren zien, waartoe allereerst noodig is: verzameling, ordening en te-boek-stelling van de feiten door middel van archiefstudie en bronnenonderzoek.

Een vereeniging van de vermogens, om naar dit drieërlei inzicht, aesthetisch-psychologisch, historisch, stylistisch en technisch een werk te zien, leidt tot het ruimste inzicht, tot het rijpste oordeel.*)

Voor het verkrijgen der technische kennis is de vakbeoefening de beste weg; aan de behoefte, die kennis te verkrijgen, kan door andere wijzen van techniek-studie slechts gedeeltelijk worden tegemoet gekomen. De kunstwetenschap houdt zich dus meer voornamelijk bezig met aesthetika en kunstgeschiedenis.

*) Onder de voornaamste toonaangevende leiders op de drie gemelde terreinen van kunstwetenschap noemen wij hier slechts: voor de aesthetika Ernst Grosse, H. Lotze en G. Th. Fechner, voor de algemeene kunstgeschiedenis H. Taine, A. Springer, A. Michel en Dr. K. Woermann, voor de stijlkritiek: Dr. W. Bode, Dr. M. Friedländer, Dr. A. Bredius, Dr. C. Hofstede de Groot en Dr. A. Pit.

Maar tusschen aesthetici en kunsthistorici, zoover deze ieder aan eigen zijde als specialisten optreden, bestaat niet zelden een groote kloof, somtijds vijandschap, wijl aan weerszijden vaak niet wordt ingezien, dat het eene vak van kunstwetenschap het andere noodzakelijk als aanvulling behoeft, om waarlijk van levend nut te zijn. Aesthetische, d.i. psychologische, en historische beschouwing behoeven elkaar niet uit te sluiten. Zij behooren integendeel bij elkaar, kunnen elkaar niet missen. Degenen, die dat niet inzien, hoezeer zij zich ook ieder in hun richting trachten te perfektionneeren, vervallen tot eenzijdigheid en onverdraagzaamheid, terwijl beide kategoriëen van kunstwetenschap-beoefenaars dan weer gezamenlijk als „quantité négligeable" worden beschouwd door sommige praktische kenners, die niets hoogers weten dan de uitkomsten hunner ervaring en daarbuiten noch daarboven van iets „Ahnung" hebben, wat hun inzicht, hun erkennings- en waardeeringsvermogen binnen enge grenzen beperkt.

Hoe ziet nu de zuivere aestheticus, hoe de zuivere historicus?

Een voorbeeld is 't best geschikt, u deze tegenstelling te doen gevoelen. Nemen wij hetzelfde, dat door Prof. Dr. *W. Vogelsang* gekozen werd, toen hij bij de aanvaarding van het hoogleeraarsambt in aesthetica en kunstgeschiedenis aan de Utrechtsche universiteit enkele jaren geleden in zijn rede dit verschil in beschouwingswijze zoo treffend en geestig uiteenzette. Nemen wij Rembrandt's „Nachtwacht".

Wat zal, zegt prof. Vogelsang,*) de geschoolde en in het vak vergrijsde kunsthistoricus u omtrent dit kunstwerk meedeelen? Hij wijst u, zegt de hoogleeraar, allereerst op het jaartal 1642 en de handteekening op de traptrede, waarbij hij u onderricht, dat de schilder eigenlijk voluit heette: „Rembrandt Harmenszoon van Rijn". Voorts beschrijft hij, ordelijk en rustig, zonder iemand over 't hoofd te zien, de groep der 20 figuren, waaronder hij u verzoekt 16 schutters op te merken. Hij leert u, dat deze schutters zich voor hun Doelen wenschten te laten uitschilderen, terwijl de overige personen slechts figuranten zijn, dienende om het doek vol te maken. De heele groep komt uit het donker naar voren in het licht. De kleederdracht, doceert hij, is van de 17e eeuw, doch niet met dezelfde nauwkeurigheid in alle onderdeelen volgehouden. Volgt nu „een uitvoerige inventarisatie" van allen en alles, op de schilderij voorkomende, een beschrijving der figuren, houdingen, standen, bewegingen, gezichten van alle personen en van hun kleedijen. „Om niets te vergeten," begint hij, zegt Vogelsang, „links bij den helm van den éérsten pikenier en eindigt hij rechts onderaan bij de punt van den linkerschoen van den trommelslager."

Het geheel nu overschouwend, vervolgt de historicus: De groep vormt een wigvormig grondplan, waarvan de punt is gekeerd naar den beschouwer. Daarop wijst de geleerde op de verschillende personen, die zich op

*) Wij geven hier slechts de hoofdpunten van diens leerzaam en pittig betoog weder, doch raden een ieder, het in zijn geheel te lezen en ook van den verderen inhoud van des hoogleeraars belangwekkende rede kennis te nemen („Aesthetiek en Kunstgeschiedenis aan de Universiteit," Utrecht 1907).

de onderscheidene onderdeelen van dat wigvormige plan bevinden. Hij leert u, dat 't diepste achterplan wordt gevormd door het vage donker der Doelenpoort, terwijl de toppen der vingers van Banning Cock's uitgestrekte hand het meest naar u toekomen. Dan handelt hij over 't licht, de verschillende gehuldigde opvattingen omtrent de vermoedelijke bron van dat licht, de juistheid of onjuistheid der schaduwbeelden, over de afsnijding van het stuk, de desbetreffende dokumenten, waarop het oordeel daaromtrent wordt gebaseerd, n.l. een kopie te Londen en een teekening in een Amsterdamsch familiealbum, over gedane opmetingen van lokaliteiten, waar het stuk gehangen heeft, enz. enz. Hij vertelt u dan van Rembrandt's geboortejaar, de kwestie dienaangaande, zijn geboorte- en woonplaatsen, zijn afkomst, ouders, leermeesters en vrouwen, herinnert u verschillende data in zijn leven in verband met de data van zijn werken en den mogelijken invloed van levensgebeurtenissen op de onderwerpen van sommige stukken; vertelt u van den feitelijken loop zijner ontwikkeling, het kontrast, dat valt op te merken tusschen de groepeering op de Nachtwacht en die op andere schutterstukken en wijst u, ter vergelijking, op Jan van Scorel, Corn. Ketel, Dirk Jacobs, Thomas de Keyser, hoe geleidelijk de schikking verandert, losser wordt, etc. etc.

En nu de tegenpartij! Wat zal deze zien en u doen opmerken?

Ook dit wordt vervolgens door den Utrechtschen hoogleeraar uitvoerig uiteengezet. Wij zullen dit gedeelte van zijn betoog evenmin in alle bizonderheden en niet letterlijk weergeven. De kennisneming ervan zij u ten

ernstigste aanbevolen. In 't kort komt het hierop neer, dat de zuivere aestheticus zal uitgaan van den wonderen zonnegloed, die over het doek straalt en die alle kontrasten tot één eenheid doet samenvloeien. Hij wijst u op de lichtvervloeiïng en -verdeeling, op de werking ervan in de kleur-tegenstellingen, op overgangen, op accenten, in verschillende kleedingstukken zichtbaar, op den indruk dien gij daarvan in uw ziel ontvangt. Uitgaande van het sterkst belichte middenpunt, overziet hij met u het doek „als opeenvolgingen van kleur en toonverhoudingen".

De aestheticus wijst u er echter aanstonds op, dat de enkele *waarneming* daarvan uitteraard niet verschilt van de waarneming van in de natuur aanwezige kleurenmengelingen, dat daarentegen die kleuren op de schilderij voor ons nog een dieper waarde hebben door de suggestieve kracht der stofuitdrukking. Terstond daarop wordt u evenwel onder 't oog gebracht, dat ge ook nu nog niet tot het wezen van 't kunstwerk zijt doorgedrongen, want dat ook de stofuitdrukking iets betrekkelijks is, mede bepaald door begrenzing, door licht en schaduw, door de vormgeving. Alleen door de behandeling der onderdeelen, door „de saamgesteldheid, de verhouding tot, de tegenstelling met en den overgang naar andere kleuren" wordt de gewaarwording van 't bedoelde in u wakker geroepen, met behulp van de achtergebleven herinnering aan vroegere en thans klaarder bewust geworden waarnemingen, m. a. w.: met behulp van uw associatie- en combinatievermogen. Door allerlei psychologische uiteenzettingen brengt de aestheticus aan uw verstand, dat, tengevolge van Rembrandt's „uitdrukkingswijze", de door hem „verzinlijkte realiteit"

den beschouwer als levend „in het bewustzijn verschijnt."

Maar ook dàt maakt Rembrandt's grootheid niet uit. Wat ge voor u ziet, zegt hij, zijn geen stof-weergaven, die u de wezenlijke stoffen suggereeren, maar àl wat gij ziet, verbergt, omhult een geestelijken inhoud, waarmee dat alles volkomen één en inhaerent is. Gij aanschouwt „verzinlijkte gedachten" en stemmingen, verzinlijkte karakters en levenshoudingen, welke gij *in u zelven terugvindt* en tot welker begrip en erkentenis gij daárdoor geraakt.

Gij erkent dus, zegt hij, „de uitdrukking van het geestelijke in en door de weergave der stoffelijke realiteit" en zijt nu geneigd, hierin Rembrandt's grootheid te zien. Doch — ware alleenlijk een verwarde mengeling van de meest onderscheidene gevoelens en gewaarwordingen de vrucht van uw beschouwing, ge zoudt dáárdoor niet komen tot de erkenning van een kunstwerk.

Alle uiterlijkheden, die de meest diverse innerlijkheden vertolken, vloeien toch samen tot ééń groote Eenheid. Dit komt, doordat de geestelijkheid, die in alles is neergelegd, uit één en dezelfde bron vloeide: de ziel van den maker. In een arm voelen we nog iets anders dan een arm, iets meer dan een hefboom. Rembrandt maakt door de afbeelding van een arm ons bewust van „de visueel waarneembare geschiktheid" van den arm tot àl de funkties, die wij hem dagelijks doen vervullen.

Naar zulk een aestheticus luisterende, zijt gij Rembrandt's Nachtwacht langzamerhand gaan zien als een openbaring, als een hoogere, een visionnaire werkelijkheid, als één groot, levendgeworden wonder.

Maar, ook op andere faktoren, als de ontleding en de waardebepaling der indrukken, die men van een kunstwerk als de Nachtwacht ontvangt, vestigt de aestheticus uwe aandacht en ook over schijnbaar uitsluitend technische en historische kwesties, als de afsnijding van het stuk, heeft hij een oordeel, een eigen beschouwingswijze. In verband daarmede wijst hij u op twee belangrijke elementen, evenwicht en symmetrie, die het opwekken van aesthetische lust-gevoelens bevorderen, en verder nog op het suggestieve, dat juist gelegen is in de scherpe middendoorsnijding der randfiguren, waardoor immers het oogenblikkelijke, het momentaan-bewegelijke der *verdwijning* levendiger in uw besef verrijst.

Uw begrip van de schoonheidswaarde der Nachtwacht kan door dergelijke aesthetische beschouwingen ongetwijfeld zijn verhelderd.

Maar als gij u bij dezen aesthetischen leeraar tracht in te lichten omtrent Rembrandt's ontwikkelingsgang of omtrent zijn plaats temidden zijner tijdgenooten, over opvatting, techniek, de waardeverhouding, enz. van dit werk tot latere produkten van zijn genie, enz., hij blijft u het antwoord schuldig.

Het zal u na dit alles voorzeker thans duidelijk zijn, dat *Aesthetika* en *Kunstgeschiedenis* moeten worden beschouwd als onscheidbare wederhelften. De één kan niet levend nuttig, niet geheel zich-zelf zijn zonder den ander en zij beiden raken elkaar ook, dieper nog en vaster, in haar algemeenheid, haar wederzijdsche uitbreiding en ontwikkeling, in de schoonheidsvormen en schoonheidserkenning eenerzijds, in de studie der ontwikkelingsge-

schiedenis anderzijds, op de gebieden der andere kunsten.

Dit is de algemeene les, die wij uit het boven weergegevene, zoo leerzame en boeiende betoog van prof. Vogelsang kunnen trekken.*)

Bij deze en de vorige lezing heb ik de gelegenheid gehad, u op zóó velerlei opmerkzaam te maken, wat zoowel voor den kunstbeoefenaar als voor den kunstliefhebber van belang is en toch niet geregeld bij de praktische uitoefening van eenig kunstvak of bij de beschouwing van kunstwerken in 't oog pleegt te worden gehouden, dat 't mij niet verwonderen zou, indien onder 't luisteren daarnaar bij u een enkele maal, onder een heimelijke zucht, de mismoedige gedachte ware opgekomen, hoe kort het leven is en hoe lang de kunst.

Doch, indien ik inderdaad de herinnering aan de klassieke spreuk: „Ars longa, vita brevis" in u heb opgewekt, zoo moge het dan zijn, dat het tevens er toe hebbe bijgedragen, u met hooger ontzag en inniger verlangen te doen opzien naar het Ideaal in al zijn heerlijkheid en oneindigheid en u, zoo mogelijk, nog dieper daarbij te doen gevoelen, dat voor hem, die dit Ideaal, zonder hetwelk wij ons den Kunstenaar niet kunnen denken, na-

*) Vgl. ook: Dr. Joh. de Jongh, Kunstgeschiedenis als vak van onderwijs, 's Gravenhage 1904 (p. 17—19), en Dr. W. Martin, Kunstwetenschap in theorie en practijk, 's Gravenhage 1904 (p. 21—25), die beiden wijzen op het noodzakelijk verband, de wederzijdsche aanvulling dezer beide vakken van kunstwetenschap. Beiden meenen echter terecht, dat de vereeniging van diepgaande studie van beide vakken in één persoon zelden bereikbaar is, ook om het groote verschil in denk- en werkwijze. Men leze beide belangrijke redevoeringen vooral in haar geheel.

streeft, de ervaring is weggelegd, dat bij iederen verdere stap tot de benadering daarvan, bij ieder nieuw bereiken de bron van het geluk-in-schoonheid steeds dieper, steeds onuitputtelijker wordt bevonden.

De weg tot het Kunst-ideaal, tot de kunstvolmaking, is moeitevol, zwaar en eindeloos, maar eindeloos en onbegrensd is óók de Levensschoonheid, het schoon geluk, waardoor en waarheen die weg voert.

Wat den kunstenaar nu aanbelangt, zelfs voor den meest bevoorrechte, d. i. dus tegelijk degeen met het hoogste ideaal, de strengste eischen, is die weg een weg van strijd en arbeid, arbeid en strijd, een weg van vreugde en neerslachtigheid. Ge herinnert u de mistroostige, aandoenlijk-bescheiden woorden van *Delacroix*: „Je vois chaque jour, que je ne sais pas mon métier" — zulk een beschaming voor den dilettant! — en *Reynolds'* lakonieke verklaring: „There is no easy way of becoming a good painter". En op welke wijze gaf *Beethoven*, in al zijn hartstochtelijke uitbundigheid, in zijn vroom-vurig streven naar het allerhoogste, lucht aan de melankolie, die in het gemoed van zulk een idealistisch strever door het besef der menschelijke beperktheid wordt opgewekt! Wij lezen in een brief van hem uit 1812, gericht aan een zeer jeugdige vriendin: „Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er dasz die Kunst keine Grenzen hat. Er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist, und indes er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet".

Wien dit moge drukken, de vroede *Albrecht Dürer* zal

hem op vaderlijken toon weten te bemoedigen: „Sich soll auch niemand abweisen lassen, ob er nit alsbald alle Ding versteht. Dann was ganz leicht ist, kann nit sehr künstlich sein, was aber künstlich ist, das will Fleisz, Mühe und Arbeit haben, bis das überkommen und gelernet mag werden".

En aan deze wijze vermaning verbindt Dürer tal van treffelijke raadgevingen, o.a. dat de kunstenaar zoo veelzijdig mogelijk trachte te worden, door al 't mogelijke te leeren, verder zich-zelf niet voor een orakel houde en zich beijvere, de werken der groote meesters te leeren kennen en hen daarover te hooren spreken: „Aus solchem folgt, dasz sich kein gewaltiger Künstner auf eine Art allein geben soll, sunder dasz er in vielerlei Weg und zu allerlei Art geübt und darin verständig sei." — En: „Darum glaub ihm keiner selbs zu viel, auf dasz er nicht irrig in seinem Werk werd und verfehl. Deshalb is nütz,.... dasz er mancherlei guter Bild seh und oft die von den berühmten guten Meistern gemacht sind worden, und dasz man auch dieselbigen darvon hör reden".

Constable, die, zooals gij u herinneren zult, behalve in zijn œuvre, ook mondeling zijn opvattingen over schilderkunst heeft uitgesproken, kwam in zijn verschillende lezingen gaarne op 't onderwerp van de studie naar de natuur en van den eisch eener deugdelijke vakopleiding in 't algemeen. Op een zijner lezingen te Londen in 1836 betoogde hij nog eens met nadruk die noodzakelijkheid en wees hij er op, dat inspiratie alléén niet voldoende is, om een kunstwerk tot stand te doen komen. Hij zeide o.a.: „Ik hoop u te kunnen duidelijk maken, dat voor ons beroep een deugdelijke, goed geregelde opleiding noodig is; dat

„immers ons beroep niet alleen een artistiek, maar ook een wetenschappelijk beroep is; dat de verbeelding alléén geen kunstwerk kan voortbrengen en dat geen enkel groot schilder geheél uit zich-zelf is voortgekomen". Studie en nòg eens studie: „We see nothing truly, till we understand it".

Chardin, de groote Fransche stilleven- en interieurschilder uit de 18e eeuw, in zijn werk, naar onderwerp en opvatting, zoo innig verwant aan onze oud-Hollandsche school, geeft een leerzame schets van de schildersopleiding, met al haar moeiten en gevaren en haar geringe kansen op succes en geluk, een schets, die den jongen, aankomenden kunstenaar zeker niet optimist over zijn toekomst stemmen kan, maar die tevens de beschouwers van kunst verdraagzamer, toegefelijker, billijker stemmen zal tegenover de produkten der kunstbeoefening. Chardin benutte de gelegenheid, dat hij een gezelschap op een tentoonstelling rondleidde en dit niet bizonder ingenomen met het bezichtigde bleek te zijn, om eens zijn ondervindingen over de schildersopleiding mede te deelen. *Diderot* heeft het verhaal daarvan bewaard in de inleiding tot zijn Salon van 1765. Volgens hem zou Chardin dan als volgt tot dat misnoegde gezelschap hebben gesproken:

„Messieurs, messieurs, de la douceur! Entre tous les tableaux, qui sont içi, cherchez le plus mauvais et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. Parrocel, que vous appelez un barbouilleur et qui l'est en effet, si vous le comparez à Vernet, ce Parrocel est pourtant un homme rare, relativement à la multitude de ceux qui ont abandonné la carrière dans laquelle ils sont entrés avec lui.

„Lemoine disait qu'il fallait trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse, et Lemoine n'était pas un sot. Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents.

„On nous met à l'âge de sept à huit ans le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner d'après l'exemple des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds, des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé sur le porte-feuille, lorsqu'on nous place devant l'Hercule ou le Torse et vous n'avez pas été témoins des larmes, que ce Satyre, ce Gladiateur, cette Vénus de Médicis, cet Antinoüs ont fait couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres, s'ils avaient été livrés au dépit des élèves. Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe, devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'oeil, à regarder la nature et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais. C'est le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons. Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au premier essai qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité. Combien de tentatives, tantôt heureuses tantôt malheureuses! Des années précieuses se sont écoulées, avant que le jour de dégoût, de lassitude et d'ennui soit venu. L'élève est âgé de dix-neuf à vingt ans, lorsque la palette lui tombant des mains, il reste sans état, sans ressources et sans mœurs; car d'avoir sans cesse sous les

„yeux la nature toute nue, être jeune et sage, cela ne se peut. Que faire alors? Que devenir? Il faut ou mourir de faim ou se jeter dans quelques-unes de ces conditions subalternes, dont la porte est ouverte à la misère. On prend ce dernier parti et à l'exception d'une vingtaine, qui viennent ici tous les deux ans[1]) s'exposer aux bêtes,[2]) les autres, ignorés et moins malheureux peut-être, ont le plastron sur la poitrine dans une salle d'armes ou le musquet sur l'épaule dans un régiment, ou l'habit de théâtre sur les tréteaux. Ce que je vous dis là, c'est l'histoire de Bellecour, de Le Kain et de Brizard, mauvais peintres, que le désespoir a rendus comédiens."

Chardin vertelt dan al verder, dat een van zijn collega's, wiens zoon tamboer in een regiment was, iemand, die hem naar dezen vraagde, antwoordde, dat hij de schilderkunst had opgegeven voor de muziek, en vervolgt: „Tous les pères de ces enfants incapables et déroutés ne prennent pas la chose aussi gaiement. Ce que vous voyez [*ici*], est le fruit des travaux du petit nombre de ceux, qui ont lutté avec plus ou moins de succès. Celui qui n'a pas senti la difficulté de l'art, ne fait rien, qui vaille; celui qui, comme mon fils, l'a sentie trop tôt, ne fait rien du tout.[3]) Et croyez que la plupart des hautes conditions de la société seraient vides, si l'on n'y était admis qu'après un examen aussi sévère, que celui que nous subissons . . . . . Adieu, messieurs! De la douceur, de la douceur!" —

[1]) De Salon-expositie had eens in de twee jaar plaats.

[2]) Een schilderachtige betiteling van „het publiek".

[3]) Chardin's zoon was na een mislukte schilderscarrière op geheimzinnige wijze verloren gegaan. Hij stierf jong, zonder dat het ooit met zekerheid bekend werd, waar en wanneer hij overleed.

Niet minder interessant is het, te zien, hoe een door strijd en arbeid vrijgevochten schildergenie als *Jozef Israëls* over de schildersopleiding dacht. Ik ben in de gelegenheid, u dit in allerlei aardige en belangrijke bizonderheden mede te deelen, doordien ik eens 't onschatbare voorrecht had, er bij tegenwoordig te zijn, hoe, slechts enkele jaren geleden, de grijze schilder zich daarover uitliet tegenover den vader van een jongen van een jaar of zeventien, die zoo graag schilder wilde worden, waarover nu de vader bij Israëls om raad kwam vragen, onder overlegging van eenige schilderproeven. Ik heb na Israëls overlijden dit, door mij met innerlijk genot bijgewoonde, voor jonge lieden, die de kunstenaarsroeping in zich voelen, zoo leerzame onderhoud in een tijdschrift [1]) gepubliceerd. Het relaas zal ik u thans niet in zijn geheel voorlezen; de tijd ontbreekt daartoe, maar 't voornaamste eruit wil ik toch even voor u aanhalen.

Nadat Israëls de schilderstudies met een vluchtigen, maar scherpen blik gemonsterd heeft, geeft hij ze aan den vader terug en zegt:

„Of er een groot talent in uw zoon steekt, kan ik u waarachtig zoo-maar niet zeggen. Misschien wel, misschien niet. Maar dat is nou nog niet stellig uit te maken. Eerst moet-ie les hebben gehad, flink les, bij degelijke meesters, twee, drie jaren lang, dan komt 't talent er vanzelf wel uit, àls 't er in zit. Maar vóór dien tijd kan je niks met zekerheid zeggen. Begrijpt u wel? Eerst moet-ie leeren teekenen; hij moet verf en penseelen leeren behandelen, met krijt en houtskool leeren omgaan, en dàn kan je pas oordeelen. Want, zie je, er is zoo'n heeleboel te leeren,

[1]) Kunst en Kunstleven, October 1911.

„wat iedere schilder weten moet en kunnen moet, vóór d' ie z'n gang kan gaan! Kijk, aanleg heeft-ie wel, dat zie je dadelijk, natuurlijk, o jawèl, maar — dat hebben er zoovéél, zonder dat ze ooit iets buitengewoons worden."

Hierop verklaart de vader, dat hij er dàn maar sterk toe overhelt, het jonge mensch een plaats op de secretarie van de stad zijner inwoning te bezorgen en hem verder zoo maar voor zijn eigen genoegen te laten doorgaan met zijn schildersliefhebberij, waarop Israëls, met groote beslistheid en diepen ernst, haastig invalt:

„O ja, maar dàt gaat niet, hoor, want van zijn schilderkunst komt er dan niks terecht! Dat gaat heusch niet samen! Volstrekt niet! Begrijpt u dàt goed, hoor! Maar u moet zelf kiezen en niet zoo-dadelijk. 't Is 'n héél gevaarlijk, 'n héél gewichtig besluit. Als hij soms nog wat anders kan worden, laat u hem dàn dàt maar worden. Want ik zeg altijd maar: als iemand voor niks ánders deugt, laat 'm dán maar kunstenaar worden. Met me-zelf is dat óók zoo gegaan. Ik had óók kassier of-zoo moeten worden, maar dat was héélemaal niks voor mij hoor, ik had geen hoofd voor cijfers, en toen ben ik maar zoo-wat m'n eigen weg gegaan, m'n eigen ideeën gevolgd. U moet vooral wèl bedenken, dat 't járen duurt, eer d'ie er wat mee verdient! Járen, hoor! Want, zooals ik u daarnèt al zei, àl heb je nòg zooveel aanleg voor schilderen, dan ben je maar dadelijk nog geen schilder! Dáárvoor moet je eerst een heele massa dingen goed kennen, die niet zoo eenvoudig zijn: anatomie, perspektief, enz. enz. Je teekenboel, je verf en je penseelen, heb je ook niet voor niks, dat kost 'n héél beetje geld, en als je dan verscheidene jaren héél hard gestudeerd en geploeterd hebt, dan moet er

„nèt nog maar een kunstkooper te vinden zijn, die je werk 's wil laten zien en als 't dan bepaald héél bizónder knáp is en hij heeft er wel zin in, nou, dan koopt-ie 't misschien van je voor 'n kleinigheid. En dan mag je nog héél erg blij zijn, omdat je nog volstrekt geen naam hebt, ook al verdien je dan eigenlijk nog niks met je werk. En zelfs, na járen en járen, wanneer je al 'n zekere bekendheid hebt gekregen, en stel dan, dat je werkelijk persoonlijkheid bezit en je eigen opvattingen uiten kunt, dàn moeten de menschen d'r nog maar mee òp hebben, wil je van je kunst waarlijk ook kunnen *leven*. Want, bedenkt u dat óók 's wel, als je van de universiteit komt, dan zeg je eenvoudig: ik ben advokaat, of: ik ben dokter, en je zet 't op je deur en op je kaartje, en daarmee uit. Maar wanneer ben je eigenlijk *schilder*? Wannéér, vraag ik je? De een zegt, dat je 'n schilder bent, en de ander beweert, dat je 't heelemaal niét bent; de een vindt je werk mooi, verschrikkelijk mooi zelfs, en de ander vindt er niets aan, hij vindt 't beroerd leelijk en hij zegt, dat je 'n gróóte knoeier bent! U begrijpt dus, wat 'n onzeker bestaan dat is."

Na rijp overleg en na breedvoerige besprekingen over en weer wordt eindelijk uitgemaakt, dat de jongen aan de Amsterdamsche Akademie voor schilder zal worden opgeleid. Israëls, die de belangen en kansen van den zoon reeds met de grootste belangstelling van alle kanten bekeken en den vader alle mogelijke goede raadgevingen verstrekt had, vraagt dezen ten slotte op-eens nog: „Vertelt u me 's, heeft uw jongen wel 'n goeje gezondheid? Is-ie nog al flink en stevig?" Hierop kon gelukkig een geruststellend antwoord gegeven worden, waarop de grijze meester:

„Zoo, is-ie nou weer heelemaal flink? Dat is dan maar goed ook! Want 't leven van 'n schilder is héél vermoeiend! Met zoo-maar op je stoel te blijven zitten, kòm je d'er niet, hoor! Je moet dan hiérheen en dan dáár naar toe en van allerlei gaan zien en allerlei gaan opnemen, zoodat je héél hard, héél hard te werken hebt. Daar moet u wél aan denken!" —

Zelfs voor de zeer groote talenten, of liever: juist voor déze, omdat een groot talent met een hooge aspiratie, met strenge eischen, niets ontziende zelfkritiek, met standvastigen ernst en onverflauwde arbeidslust zal gepaard gaan, is het kunstenaarsleven een leven van strijd tegen zich-zelf, tegen de omstandigheden, tegen de wereld, tegen zijn medemenschen [1]), tegen partijdige of kortzichtige recensenten, tegen zijn naaste omgeving, — maar vooral tegen zich-zelven: de dispositie ontbreekt wel eens, de fysieke krachten schieten wel eens te kort. *Delacroix* met zijn zwaarmoedige, gepassionneerde natuur en zwakke gezondheid, getuigt daarvan meer dan éénsop verbitterden toon: „Men denkt altijd," zegt hij ergens in zijn „Dagboek", „dat het talent steeds op gelijke hoogte

[1]) Prudhon was van meening, dat een kunstenaar terwille van zijn talent verplicht is, zich vastbesloten en onherroepelijk uit de wereld terug te trekken en de samenleving eenvoudig te laten voor wat zij is. De menschen kunnen, volgens hem, niet anders dan een degradeerenden en demoraliseerenden invloed op hem uitoefenen: „on se gâte, on perd son caractère, sa façon de voir; on devient uniforme, petit, mesquin .... un artiste a besoin d'être tout entier à luy, ... la solitude lui est absolument nécessaire pour observer plus attentivement la nature" (Zie zijn brieven, gepubliceerd door de Goncourt, L'Art au 18me siècle).

aanwezig is, doch dit is volstrekt niet waar. Ook het talent, hoe groot het is, is mede-onderworpen aan de wisselingen van 's menschen geestelijke gesteldheid; het kent zijn opgewektheid en zijn depressies: „Il subit toutes les intermittences de la santé, de la maladie, de la disposition de l'âme, de la gaieté ou de la tristesse. En outre il est sujet à s'égarer dans le plein exercice de sa force. Il s'engage souvent dans des routes trompeuses." En evenals het fysieke leven, zegt hij, dat voortdurend de grootste inspanning behoeft, „pour n'être pas dévoré par cet univers, qui pèse sur nous", zoo-ook is het talent genoodzaakt, „de veiller constamment sur lui-même, de combattre, de se tenir perpétuellement en haleine en présence des obstacles, au milieu desquels s'exerce sa singulière puissance. L'adversité et la prospérité lui sont des ennemis également à craindre. Le trop grand succès tend à énerver le talent, l'insuccès à le décourager."

Omtrent de ontwikkeling van een talent is ook zeer weinig te zeggen: „Plusieurs hommes de talent n'ont eu qu'une heure, qui s'est éteinte aussitôt que montrée.... D'autres hommes, faibles, incertains,.... ont jeté, après une longue carrière, obscurément parcourue, un éclat incomparable."

Een dame uit de mondaine kringen, die Delacroix veel bezocht, beklaagt zich in een brief aan hem over haar „spleen," haar lusteloosheid. Zij heeft, om zoo te zeggen, alles wat zij begeeren kan, — behalve voldoening. Delacroix troost haar nu, door haar het lot van zoovele kunstenaars voor te houden. Hij schrijft: „Je suis triste de votre ennui. Avec tant de moyens, de passer agréablement votre temps en ce monde!..... Vous avez raison,

„quand vous me trouvez heureux dans l'exercice de l'art.... Mais, à quel prix acquiert-on ce talent souvent médiocre et contestable, qui nous console si vous voulez, dans de certains moments, et que de chagrins l'accompagnent, dont on ne raconte jamais la centième portion?.... C'est pour vous plaire, que nous jaunissons et que nous périssons. Vous n'avez autre chose à faire que nous admirer, ou, ce qui est infiniment plus agréable, nous critiquer.... Vous êtes à l'abri des journalistes, des envieux. Avez-vous un ennemi, vous lui donnez à dîner; vous l'enchaînez même à vous amuser, à l'occasion. Consolez-vous donc un peu, pour ce qui vous concerne, au spectacle de ce que souffrent tant de malheureux, qui, loin d'avoir à donner à dîner et à jouir du superflu, n'ont pas même le nécessaire." —

Vervuld van bitter cynisme, schrijft hij, nog jong, over de slechte kansen van een geniaal man, zonder veel fortuin, om in de wereld vooruit te komen, over het schamele resultaat van voortdurende inspanning der beste zielskrachten, van onvermoeid streven naar de bereiking van een verheven doel: „La grande occupation de mon existence, celle qui tient en suspend et en échec les hautes et puissantes facultés, que la nature m'a accordées, au dire de quelques bons gens, c'est — d'arriver à payer mon terme tous les trois mois et de vivoter mesquinement..... L'esprit est le dernier des éléments, qui conduise à faire fortune. Cela sans figure, sans exagération. L'imagination, quand pour comble de malheur ce don fatal accompagne le reste, consomme la ruine, achève de flétrir, de briser, dans tous les sens, l'âme infortunée. L'amour de la gloire, passion menteuse, feu-follet ridicule,

qui conduit toujours droit au gouffre de tristesse et de vanité. Je ne parle pas de l'amour, qui a les peines les plus cuisantes, mais qui a réellement quelques instants rafraîchissants. Si j'ai des enfants, je demanderai au ciel, qu'ils soient bêtes et qu'ils aient du bon sens". —

Wat wordt er al niet verlangd in een kunstenaar: genie of ten minste talent, een hooge levensopvatting, bescheidenheid, ijver, — maar hoé wordt hij niet vaak bejegend, door de dagbladpers voornamelijk, vóór hij een onaanvechtbare reputatie, een onafhankelijke positie heeft verworven, een doorloopend succes bij het publiek! En dat succes, — hoe vluchtig, hoe grillig is het soms ook; hoe kunnen de gelukskansen keeren, na jaren dikwijls, wanneer de algemeene smaak zich wijzigt! — Welk een willekeur, welk een ware tirannie wordt, vooral buiten onze grenzen, niet vaak uitgeoefend door critici en kunsthandelaars, door rijke verzamelaars! Op ieder gebied van kunst treft men deze toestanden aan. Delacroix, die zijn vermogende en invloedrijke vriendin voorhield, dat ter wille van haar en haar even bevoorrechte lotgenooten de kunstenaars zwoegen, geel worden en omkomen, terwijl zij en haar vrienden en vriendinnen zich amuseeren, met de kunstenaars te bewonderen of te veroordeelen, — Delacroix was bovenal gebeten op de journalisten:.... „Je ne peux supporter l'insolence de ces gens de lettres, qui se croient tout permis!"

En dàt — ondanks dat de kunstenaar 't beste wat in hem is, de edelste uitingen van zijn zielsleven, neen, zelfs zijn gezondheid, een deel van zijn levensduur geeft aan de Kunst, offert aan de menschheid: „Zum Philosophie-

„ren ist schon der halbe Mensch genug,...aber die Musen saugen einen aus," zegt *Schiller* in een brief aan Goethe. Maar met ondank, ja met barbaarschheid, wordt juist de hoogststaande kunstenaar meestal bij voorkeur behandeld. *Beethoven*, stellig één der alleredelste kunstenaarsnaturen van alle volken en alle tijden, beklaagt zich, waarlijk niet ten onrechte, erover, wat een man als hij dikwijls van de buitenwereld en vooral van de kritiek te lijden had. Wij lezen in een van zijn brieven aan Breitkopf & Härtel: „Was fodert man nicht für Edelmut von einem wahren Künstler und gewisz nicht ganz ohne sich zu irren, aber hingegen wie abscheulich, wie niedrig erlaubt man sich so leicht über uns herzufallen".

Wie zou meenen, dat roem, succès, eer, den kunstenaar tòch mettertijd eenmaal, vroeg of laat, zal schadeloos stellen voor 't geen hij gegeven en geleden heeft, — hij zal bedrogen uitkomen. *Breton* waarschuwt hem daarvoor en wijst hem tegelijkertijd op 't geen zijn eenige ware loon uitmaakt: „Enfin, que celui, qui se jette dans les arts, ne se fasse pas illusion sur la garantie future, qu'un succès, si vif qu'il soit, a l'air de lui assurer. Le succès est tout ce qu'il y a de plus volatil et peut disparaître plus vite que l'envie qu'il a éveillée. La vraie joie de l'art est, pour le peintre, le travail de la création; qu'il ne cherche pas d'autre récompense." — „Qu'il s'en contente donc et qu'il fuie la réclame, dont un jour ou l'autre on paie chèrement le pernicieux usage. Le bruit ne signifie rien. Il effarouche la vérité et le bonheur s'en éloigne."

Wàt dan het geluk is bij zóóveel arbeid, zóóveel moeite, zóóveel resignatie, zóóveel ingetogenheid, als het

ware, zuivere kunstenaarsleven vereischt? De voldaanheid, het rustige weten, van te hebben gearbeid, om aan de wereld het beste en waardevolste te geven wat te geven wàs. Dit hooge en gelukgevende besef kan gepaard gaan met den uiterlijken rampspoed van een Beethoven en een Rembrandt, van wie Breton iets verder zegt: „N'ont-ils pas eu la joie suprême de la gestation de leurs chefs-d'oeuvre? Qu'on nous cite, dans toute l'histoire, un homme de génie, qui ait été heureux dans le sens de l'idée vulgaire, que le monde se fait du bonheur? Le plus maltraité en apparence eût repoussé la joie triviale, si facile à la banalité."

Een vreugde, een blij geluk van hooger orde dan dat van den genotjagenden sterveling is 't, dat den Kunstenaar, in de ideale beteekenis van dit woord, in dit leven op aarde is toebedeeld. De vreugde-toestand, waarop *Rodin* doelt, wanneer hij zegt: „Comprendre le beau, c'est se mettre dans le cercle de la joie pour toujours," en deze geluksstaat is het ook, dien *Whistler* voor den geest had, toen hij het vreugdevolle en dadenvolle leven van den van eigen innerlijke schoonheid en scheppingsvermogen bewusten kunstenaar schilderde in deze woorden: „the artist, in fulness of heart and head, is glad and laughs aloud, and is happy in his strength, and is merry at the pompous pretension, the solemn silliness, that surrounds him. For Art and Joy go together, with bold openness and high head, and ready hand, fearing naught and dreading no exposure." —

Zooals ik terstond, bij het begin mijner eerste lezing, u had aangekondigd, heb ik telkenmale den geleerde en

den schrijver, maar vooral den kunstenaar zooveel mogelijk in zijn eigen woorden, tot u laten spreken, overtuigd als ik was — en met deze laatste aanhaling besluit ik mijn reeks van citaten — van de juistheid der woorden van *Paul Gsell* in zijn bespreking eener redevoering van Rodin, voorkomende in de „Ancienne Revue des Revues" van Nov. 1907: „Quoiqu'on en dise, ce sont encore les artistes, que savent le mieux parler d'art." Voorzeker bevatten die woorden bij uitstek een onmiskenbare waarheid, waar 't geldt een onderwerp als dat, hetwelk ik gekozen had ter inleiding mijner voordrachten over de geschiedenis der moderne schilderkunst: de opleiding van den kunstenaar. En na al hetgeen ik u thans heb medegedeeld, twijfel ik niet, of gij zult met mij van harte de juistheid van dit woord van Paul Gsell willen bevestigen en mij toestemmen, dat men over de opleiding eens kunstenaars en zoo ook over alles, wat daarmee in meerdere of mindere mate in verband staat, den kunstzin, de liefde voor de natuur, den invloed van de opleiding op zijn lateren arbeid, zijn artistieke ontwikkeling, zijn kunstopvatting en levensbeschouwing, — wel niets belangwekkenders kan hooren, dan hetgeen daarover door enkelen der grootste kunstenaars is gezegd.

Doch de allereerste, de meest onmiddellijke toepassing van het zoo juiste woord van Paul Gsell, dat het de kunstenaars zijn, die het best over kunst weten te praten, staat voor den leerling dagelijks open op het atelier van zijn leermeester. Want, zooals ik reeds daareven zeide, de opleiding is het punt, waarover de kunstenaar bij uitstek bevoegd is mee te spreken. Dit kan natuurlijk alleen het geval zijn, waar de leermeester kunstenaar is, een man,

wiens innerlijk bedoelen in evenwicht is met zijn beheersching van het métier, zonder welk evenwicht immers de vakbeoefening niet voor kunstenaarschap mag worden aangezien.

Wanneer tusschen leerling en leermeester, beiden bezield met ernstig streven, beiden voldoende aan, ieder hunner in die kwaliteit te stellen, eischen, de gewenschte omgangstoon, het zoo noodige wederzijdsche verstaan, het psychische kontakt aanwezig zijn, hetgeen alles dringend noodzakelijk is voor een vruchtbaar onderwijs, dàn, zeer zeker, lijdt het geen twijfel, of het allerbeste, wat den leerling over zijn kunst kan worden voorgehouden, kan hem enkel en alleen door zijn leermeester worden gezegd. Dat alles kan hij alleen hem begrijpelijk en voelbaar maken met de hem persoonlijk-eigene, rake, weinig bewerende maar véél-zeggende aanduidingen. Dat psychische kontakt, dat wederzijdsch verstaan maakt 't ingewikkeldste duidelijk, maakt de eenvoudigste, soberste woorden welsprekend.

En dàn ook, hoop ik innig, dat het door mij geciteerde woord van Paul Gsell bovendien nog in een anderen zin door u zal worden begrepen, in dezen zin, dat gij het schoonste en waarachtigste, het hoogste en algemeenste, wat over Kunst kan worden gezegd, slechts kunt vernemen in de taal, die de kunstenaars tot u spreken in hun werken, ieder hunner in eigen klank, in eigen trant. Mocht gij dàt met mij willen inzien, dan wellicht zal ik niet gansch te vergeefs u met den sterksten en ernstigsten aandrang opwekken, om te gaan zien en steeds weer te gaan zien, met alle liefdevolle aandacht, waarvoor gij vatbaar zijt,

àl hetgeen er in den lande te zien is aan oude en nieuwe kunst.

Beseft het voorrecht, dat u geschonken is in de aanwezigheid van zoo vele en zoo verscheidene kunstschatten. Plaatst u telkens en telkens weer voor de beste werken der meesters van ouden en nieuwen tijd. Leert u thuis gevoelen in ons Rijksmuseum, ons Haarlemsch Museum, ons Museum Boymans, ons Mauritshuis, dat waarlijk het voorbeeld mag heeten van een degelijk deftig en tegelijk intiem en uiterst leerzaam museum. Word vertrouwd met de exquise verzameling van moderne, die ons vriendelijk Museum-Mesdag herbergt. Trachten daar in de meest waardevolle uitingen der schilderkunst, langs alle wegen van „Anschauung und Begriff", met uw oog, uw hart, uw kennis, uw gevoel, zoo diep mogelijk door te dringen en er de kern van te vinden.

En ook dàt alles kan nog niet voldoende worden geacht. Bezoekt de tentoonstellingen onzer schildergenootschappen! Loopt onze kunsthandels binnen, wanneer gij weet, dat u daar iets opmerkenswaardigs wacht! Neemt kennis van hetgeen er wordt gezocht en gewrocht door de besten onzer jongeren! Houdt voeling met de levende stroomingen, behoudt kontakt met de beweging, die gaat door onze dagen, — weest kinderen van uw tijd! Bereidt door aanschouwing en studie van het bestaande de ontvankelijkheid in u voor het komende!

Wat dan wel, buiten en behalve dit alles, nog voor u het nut zou kunnen zijn van een populair-kunsthistorisch overzicht, zooals ik mij voorstel u, in groote trekken eerst en daarna in meerdere bizonderheden, te geven van

de ontwikkeling der moderne schilderkunst? Dit, zou ik meenen: den blik te verruimen, het oordeel te objektiveeren, d.w.z.: losser te maken van het subjektieve, van persoonlijken afkeer en van persoonlijke voorliefde, onafhankelijker van den individueelen smaak. Men is — in het algemeen — zoo spoedig geneigd tot ongemotiveerd oordeelen en veroordeelen, zoo beperkt vaak in zijn appreciatie, zonder zich rekenschap te geven van zijn vluchtige goed- of afkeuring. Men staat meestal zoo zonder eenige aarzeling klaar met de kwalifikaties „mooi" of „leelijk", „interessant" of „vervelend", „onzinnig" of „verouderd".

Mijnerzijds, zooveel in mijn bescheiden vermogens ligt, ertoe bij te dragen, uw gezichtsveld uit te breiden, de grenzen van uw waardeeringsvermogen wijder uit te zetten, uw gevoel te verdiepen, — dit is het doel, dit zou het nut kunnen zijn van onze samenkomsten.

Mocht hetgeen mij hierbij voor oogen heeft gestaan, door mij maar eenigermate kunnen worden benaderd, al werd het ook niet ten volle bereikt, dit zou reeds zeer veel zijn.

Uitgave van P. N. van Kampen & Zoon — Amsterdam

Mr. H. F. W. JELTES

WILLEM ROELOFS

Bizonderheden betreffende zijn Leven en zijn Werken
Met brieven en andere bijlagen en een portret

f 3.50 — gebonden f 4.—

In plaats van het anecdotische — waardoor de weg tot zoo menigen kunstenaar der vorige eeuwen verwilderd en onbegaanbaar is geraakt — moet het dokumenteele komen, en voorzoover dit boek dezen wensch in vervulling brengt, beteekent het een beslisten vooruitgang. — Wat hier aan intieme zoowel als openbare getuigenissen aangeboden wordt, zal voor den toekomstigen geschiedschrijver niet alleen van Roelofs' carrière, maar van het geheele tijdperk van veelvoudig waarde zijn.

Dr. MAX ELSELER in *Leeuwers Maandschrift*

Laat ons dan zeggen, dat dit een zeer sympathiek boek is geworden; men voelt het den schrijver aan, dat hij geheel *in* zijn onderwerp heeft geleefd en met groote warmte en ingenomenheid de door hemzelf gekozen taak heeft vervuld.

H. S. in *Onze Eeuw*

Over Roelofs' manier van werken, zijn leerlingen, het oordeel over hem vóór '75 vinden wij veel belangrijks, en wat de schrijver ons uit blijkbaar goede bron vertelt over Roelofs' persoon, zijn omgang met zijn vrienden, zijn natuurhistorische studiën — Roelofs was een groot entomoloog — geeft ons wel een denkbeeld van den beminnelijken, geestigen, zeer ontwikkelden man die deze schilder geweest is.

Nieuw Handelsblad

In krachtige, sobere lijnen treedt hij (Roelofs) uit het boek te voorschijn.

Amsterdamsche Courant

Een aantrekkelijke proeve van persoons- en karakterbeschrijving in aangenamen vorm. Zij brengt eere aan den samensteller zoowel als aan den beschrevene.

Nieuws van den Dag

Jeltes' liefde voor zijn onderwerp is een groote en een vruchtbare liefde geweest. — Hij is niet vervallen in den aanprijs-stijl, dien men in sommige veilingscatalogi ziet opbloeien, noch is hij al te nuchter gebleven; maar hij geeft kritische beschrijvingen, welke blijkbaar met zorg zijn samengesteld na aandachtige beschouwing en wijs beraad.

FRITS LAPIDOTH in de *Nieuwe Courant*

oon — Amsterdam

ES

ELOFS

n en zijn Werken
n een portret

rdoor de weg tot zoo
wilderd en onbegaan-
ele komen, en voor-
ng brengt, beteekent
r aan intieme zoowel
wordt, zal voor den
van Roelofs' carrière,
dig en zijn.
Vlaamsch Maandschrift
sympathiek boek is
dat hij geheel *in*
oote warmte en inge-
heeft vervuld.
H. in *Onze Eeuw*
eerlingen, het goudeel
ks, en wat de schrijver
Roelofs persoon, zijn
istorische studiën
eft ons wel een dank
er ontwikkelen mag
Mij. Kunstkritiek
(Roelofs) uit het boek
Amsterdamsche Courant
s- en karakterbeschrij
aan den samensteller
Nieuws van den Dag
groote en een ruchte
n in den aanpriesting
opbloeien, noch in
tische beschrijving
steld na aandachtig

OTH in de *Nieuwe Courant*

PERPUSTAKAAN NASIONAL





ZAINUDIN
TGL 22-7-92



PERPUSTAKAAN NASIONAL

OPCARD