

EXCURSIE NOORDBRABANTS MUSEUM

Dit is een begeleidend schrijven bij de excursie naar het Noordbrabants Museum te Den Bosch, onderdeel van de 10-delige collegereeks Introductie Kunstgeschiedenis aldaar.

Het museum is gehuisvest in het voormalige Militair Gouvernementsgebouw, gebouwd in 1769 en ontworpen door architect **Pieter de Swart**. Hoewel De Swart veel in Lodewijkse stijl werkte, is de gevel van het museum opmerkelijk sober en symmetrisch. Het is met het bouwjaar 1769 dan ook een vroeg voorbeeld van Lodewijk XVI-stijl: een terugkeer naar de ingetogen neoklassieke bouwstijl, na een uitbundig rococo Lodewijk XV. De versieringen blijven beperkt tot slingers, guirlandes en vazen en de gevel is weer symmetrisch. Ook hangen er verticale festoenen aan de kolossaal geordende pilasters langs het middenrisaliet, dat licht uitspringt.

Op de plek van het museum heeft een Jezuïetenklooster gestaan. Ook de Commissaris van de Koningin heeft er gewoond.

INHOUD

VOORPLEIN	2
DE KNIPZAAL	2
DE NEO-CLASSICISTISCHE ZAAL	3
DE DIERENZAAL	4
DE LANDSCHAPSZAAL	4
DE MODERNE ZAAL	5
OUDHEID	9
MIDDELEEUWEN	9
DE BRUEGHELS EN TENIERS	10
VAN GOGH	11
WVNTTK (WAT VERDER NIET TER TAFEL KWAM)	12

VOORPLEIN

Op het voorplein staat een beeld van **Henk Visch** (Eindhoven, 1950)

Het oeuvre van Henk Visch kent vele 'gedaanten'. Het gaat van heel figuratief naar heel abstract, van open en constructiegericht naar monolithisch en compact. Toch is het oeuvre heel homogeen. Visch kent geen grote stijlbreuken of stijlwisselingen, omdat 'stijl' als begrip hem niet interesseert. Zijn werk komt voort vanuit zijn artistieke attitude ten opzichte van 'de werkelijkheid'. Zijn beelden – en de beeldelementen in zijn tekeningen – zijn als een echo van de werkelijkheid. Ze appelleren aan de dingen zoals we die in de realiteit waarnemen, maar nooit precies. Het is altijd een interpretatie van een vorm, een gebaar, een fenomeen, een gestalte. Het werk van Henk Visch is een vorm van beeldende verdichting, een individuele (poëtische) vertaling van dat wat we allemaal waarnemen, maar ieder op een eigen manier identificeren, aangevuld met eigen gefantaseerde momenten.

(<http://www.kunsthalkade.nl/tentoonstelling.php?item=1852>)

Het andere beeld is voor een educatief kinderprogramma in het museum. Geeft een “vertrouwd gevoel”.

DE KNIPZAAL

Binnen moeten we verplicht links naar binnen, langs de garderobe. De eerste ruimte is gewijd aan de schildersfamilie Knip. Stamvader is Nicolaas Frederik Knip, die in 1741 in Nijmegen geboren wordt. Nicolaas Frederik was een ambachtelijk schilder, geoefend in behang en uithangborden. In 1787 vlucht hij naar Den Bosch. In Tilburg, waar zijn vrouw vandaan kwam, had hij juridische problemen en hij hoopte in Den Bosch ook meer klanten te krijgen. Hij bekwamde zich in bloemstillevens, verwant aan zijn behangwerk.

Hij werd blind maar heeft evenwel zijn vier kinderen, **Jozef** (1777-1847), **Henriëtta** (1783-1842), **Mattheus** (1785-1845) en **Frederik** (1788-1821), de beginselen van tekenen en schilderen kunnen bijbrengen. Alle vier zijn ze gaan schilderen, de één beter dan de ander.

Jozef laat zich in Parijs scholen tot academisch kunstenaar. Met een beurs die hij verkrijgt via Gérard van Spaendonck studeert hij in Parijs en Rome. In 1808 wint hij de Prix de Rome. Hij leidt hier ook zijn jongere broer Frederik op. Zijn kinderen – die hij bij een bijvrouw verwekt! – **Augustus** en **Henriëtte Knip** gaan ook schilderen. **Henriëtta** specialiseert zich in bloemstillevens en ontwikkelt een nieuwe techniek, met hulp van Gérard van Spaendonck, die ze in Parijs ontmoet via haar broer Jozef. **Mattheus** komt ook naar Parijs en werkt veel samen met zijn broer Jozef. Na 1808 woont hij met zijn gezin in de Verwersstraat. Schilder **Henri Knip** is zijn zoon. **Frederik** is de jongste, wordt niet oud en blijft in kwaliteit achter op zijn broers en zus.

In de Knip-zaal hangen bloemstillevens, naar goede familietraditie. De familie Knip was van het conservatieve soort, sterk onder invloed van de academische schilderregels. Door de ruimtes heen zullen we zien hoe de Knip-dynastie zich ontwikkelt van ambachtsschilder tot hofschoothondjesportretschilder, via de Académie.

DE NEO-CLASSICISTISCHE ZAAL

Hier vinden we, naast een ladenkast met tekeningen Jozef Knip, het neo-classicistisch werk van Johannes Antonius van der Ven.

Johannes Antonius van der Ven ziet zijn naam verfranst in het alter ego Jean-Antoine, geheel in de stijl van zijn opleiding in geboortestad Den Bosch, aan de *Académie Impériale et Royale de Peinture, Sculpture et Architecture* (tegenwoordig als de Akademie voor Kunst en Vormgeving St. Joost onderdeel van de Avans hogeschool). Destijds was Nederland onder invloed van de Fransen. Hij was goed in het tekenen naar de antieken, niet zonder de invloed van de imperialistische neigingen van Napoleon! Denk aan zijn zus en moeder die in marmer zijn vereeuwigd. Ook hij won de Prix de Rome en mocht naar Rome (zoals Sluijters zou volgen) om daar de echte goede kunst te gaan zien. In 1834 kwam



hij daar aan en ontmoette neoclassicistische zielsverwanten Thorvaldsen en Kessels, voor wie hij een grafmonument maakte. Herhaaldelijk wordt Van der Ven gepasseerd door concurrent Louis Royer, zelfs als die niet mee wil doen aan de wedstrijd. Uiteindelijk besluit Van der Ven niet eens meer mee te doen als Royer als mededinger vermoed wordt. Hij woont enige tijd in Rome, maar keert terug naar Den Bosch. Hij werkt onder meer voor de koninklijke familie. Van der Ven moest in 1850 binnen 10 jaar 14 beelden leveren aan de Sint Jan, voor 1300 gulden per stuk: Christus, Johannes de Doper en de 12 apostelen. In 1858 werd hij directeur van de school waar hij in 1815 inschreef, inmiddels omgedoopt tot Koninklijke School voor Nuttige en Beeldende Kunsten. Van der Ven overlijdt bij de plaatsing van zijn Pieta in de kerk van De Mortel. Een monumentaal standbeeld heeft hij nooit kunnen realiseren, telkenmale gepasseerd door Royer. Van der Ven was geen vernieuwer, maar hij werkte conform de heersende smaak en opvattingen van de opdrachtgevers. Daarvoor had hij een groot talent. Blijkbaar net iets minder groot van Royer, die het ook vooral van zijn sociale netwerk en zijn aangetrouwde invloedrijke familie moest hebben.

Grappig detail: het werken met marmer werd, zeker in Rome, vaak overgelaten aan handwerklieden. De kunstenaar leverde het ontwerp in gips. De studio ging met marmer aan de slag. In Rome waren daarnaast ook het beste marmer en de beste modellen te vinden. De vernieuwing bleef dus zeer beperkt. Conservatieve opvattingen in een conservatieve praktijk. Tegelijk zijn wat van zijn bustes romantisch te noemen, omdat ze een actueel portret moeten zijn wat betreft model en kleding. Dat laatste levert in de uitvoering nog weleens problemen op en wordt afgevangen met de zogenaamde herme-buste: een stenen zuil met een kop erop met ontblote schouderpartij. Dat zien we ook in het museum bij de buste van Van Berckel.

Een werkmodel in klei van het beeld van Eva getuigt van een grovere techniek, haast schilderachtige benadering van de huid: het betreft natte klei in een schaalmodel. In een toelichting op dit beeld schrijft De Beeldende Kunsten in 1842 dat “de Booze haar de verboden vrucht aanbiedt. Ligtelijk bespeurt men op het gelaat onzer algemeene Moeder, dat zij reeds niet meer volop smaakt der geneugten van het gelukzalige Eden. Haar ziel houdt zich integendeel schier onverdeeld bezig met de verleidelijke beloften des Satans, doch

tevens ook vermengd met de vreeze voor de straf des Scheppers, die haare ongehoorzaamheid streng zal weten te bezoeken. Zij weifelt, zij aarzelt: - de kunstenaar heeft ons hier doen tegenwoordig zijn bij de laatste ogenblikken der onschuld.”

Het eindresultaat in gips wordt door Jan Wap omschreven als een uitmuntend kunstgewrocht. Hierop werd er gevraagd naar een marmer-repliek, en van het marmeren exemplaar maakte Van der Ven weer 2 afgietsels die in Antwerpen en Den Bosch (1842) zijn geexposeerd. Het exemplaar in het museum is een tweede set afgietsels gemaakt van een tweede marmeren exemplaar voor Willem II. Een van deze afgietsels is geschonken aan de erflaters van het Noordbrabants museum. In 1985 is er ook een bronzen afgietsel gemaakt en dat staat in de tuin. De marmeren versies zijn te vinden in Sint Petersburg en Engeland.

DE DIERENZAAL

In de derde ruimte vinden we de romantische dierenschilderijen van Henriëtte Ronner-Knip (1821-1909), de dochter van Jozef, en daarmee derde generatie schilder. Haar kattenschilderijen waren erg populair aan het einde van de 19e eeuw. Ze werkte sinds haar vroege jeugd, onder toezicht van haar vader, naar de natuur in de open lucht, vandaar de focus op dieren. Haar dierschilderijen gooien hoge ogen op de diverse salons. Ze gaat ook honden en karren schilderen en later salonpoezen. Een zelfportret? De dieren worden hier telkenmale als vrienden weergegeven. Haar kwaliteiten als dierschilderes leverde haar een positie als hofschoothondjesportretschilder op. De dieren zijn hier altijd de accessoire. In 1901 wordt ze ridder in de Orde van Oranje Nassau.



De schilderkunst van de familie Knip laat zich omschrijven als verdienstelijk doch decoratief. Hoewel ze bijna allemaal technisch vaardig zijn, zijn het geen kunstenaars die met iets nieuws komen. We hebben inmiddels geleerd dat dat wel een voorwaarde is voor groei en vooruitgang.

De niets-aan-de-hand kunst van de familie Knip – met name Henriëtte Ronner-Knip – hangt op een ereplaats omdat het een plaatselijke kunstenaarsdynastie is. Daarbij zijn ze toch exemplarisch voor kunst in Nederland onder de gesel van de Académie. Het wordt pas echt interessant in de zaal met 20e eeuwse kunst. Daaruit zal – eveneens Brabantse – ambitie en rebellie blijken.

DE LANDSCHAPSZAAL

Maar voor we zo ver zijn komen we nog langs de landschapszaal. In deze laatste “kamerzaal” vinden we landschappen van Brabantse oorden en zeegezichten. Zeegezichten zijn interessant omdat ze de grilligheid van de natuur heel puur weergeven. Het water als overgangsterrein van leven naar dood is een veelvuldig terugkerend thema in de kunstgeschiedenis. In de Nederlandse landschapstraditie heeft dat water nog meer betekenis omdat we een zeevaren volk zijn en onze rijkdom daar voor een groot deel aan danken.

Het *Zeegezicht* van **Christiaan Cornelis Kannemans** (1812-1884) uit 1872 is één van de eerste en weinige Brabantse zeegezichten. Brabant is immers grotendeels een landprovincie. Kannemans kon met geld van begunstigers de kusten Holland, Frankrijk en Engeland afreizen, schetsen maken en in zijn atelier het geheel in verf omzetten. Hij schilderde zeegezichten in romantische stijl, dat wil zeggen met aandacht voor de woeste natuur en de nietigheid van de mens. Dat komt bijvoorbeeld tot uiting in zijn *Redding van de bemanning van het koopvaardijship Jan Hendrik*. Op *Zeegezicht* zien we een Hollands of Zeeuws zeegat bij een havenhoofd met een uitzeilende beurtvaarder, een binnenkomend loodsvaartuig (herkenbaar aan de blauwe vlag in top) en op de achtergrond een stoomraderschip en een zeilschip.



Wat interessanter is aan het schilderij is de compositie. De leesrichting van het Nederlandse oog is van links naar rechts en gaat aan het einde van de zin weer terug naar het begin links. Maar voor het eindigt vertraagt het. In die vertraging wordt de blik hier gevangen door het zeil in de volle zon. Dat punt bevindt zich op 2/3 van links en 2/3 van boven: een magisch, plakkerig punt in afbeeldingen en “teksten”. De dynamiek houdt hier echter op. Het oog wordt niet verder over de afbeelding gelokt, zoals dat gebeurt bij Goya's *De derde mei 1808 in Madrid* uit 1814. Daarin wordt horizontaal een dynamische oogbeweging uitgelokt door het witte shirt van de persoon links en de horizontalen tussen dat shirt en de soldaten die op 2/3 en 2/3 staan.

DE MODERNE ZAAL



Na de kamerzalen komen we in een ruimere, minder akoestische ruimte waar we werk van Jan Sluijters en Hendrik Wieggersma vinden. Twee vernieuwende Brabanders die de 20e eeuw binnentreden als volgers van de Franse avant-garde. De eerste blik wordt getrokken door de *Gestorven zonnebloemen* van Jan Sluijters uit 1917. We kijken naar *Naakte vrouw* uit 1909.

Jan Sluijters was een veelbelovend kunstenaar die in 1904 de Prix de Rome wint met een classicistisch-bijbels werk, gaat daarna met jaargeld naar Rome om vooral kopieën te maken van Italiaanse kunst (hoe retrovert!) en hij komt daar zichzelf tegen. Hij gaat het licht zien en zijn eigen koers uitzetten, tot afgrijzen van zijn leermeesters en de jury van de Prix de Rome. Dat dit instituut niet bepaald vooruitstrevend was, daarvan getuigt het rapport van Willem Maris (de koeien- en eendenspecialist, aldus Kurt Löb) en Van der Waaij: “vulgaire, valsche smaak”, “het gemis van een individuele persoonlijkheid”, “een zeer te misprijzen neiging om het valsche vernuft der nieuwste Fransche richting

(impressionisme) te huldigen”, “grote minachting voor de schoonheden der techniek van het schilderen ”, “een valsch streven naar gewild nieuwe kleurstemmingen en ruwe hartstochtelijkheid”, “directe veronachtzaming der schoonheid in de vrouwelijke vorm”, “quasi schitterende maar pijn-doende kleurenwreedheid, rauwe met het materiaal spottende techniek”, “de jury kan niet zien de ernstige bedoeling van een jong artist die, onder de beschavende invloed van de Kunstschatten van de groote Meesters, zich een eigen weg te kiezen en uit eigen oogen te zien”, “weinig blijk van werkelijk persoonlijke studie”, “De jury kan geen termen vinden om [Sluijters] aan te bevelen voor hernieuwing van de Rijkstoelage.”

Sluijters kan de jury niet bekoren, evenals Van Gogh in de marge blijft, terwijl we ze nu prijzen om hun vernieuwing. Vernieuwen was nu eenmaal niet echt in de mode, maar blijkens de geschiedenis wel noodzakelijk!

Ook hier hangt *De Drinker* van **Hendrik Wiegersma** (1891-1969).

Uit: *Tegen den draad in* (1950)

Waarin kunst van schizofrenen en dementen, kinderen en moderneren met elkaar wordt vergeleken maar niet ten nadele van de kunstenaar, juist ten voordele van de anderen. Op wetenschappelijke en gevoelsgronden onderbouwt Wiegersma dat de kunstmens een normale mens is die juist de kunst als manifestatie van schoonheid via de ziel naar voren brengt. Zekerheden schuilen in gevoel, niet in kennis. De zekerheid van liefde, leven en schoonheid. Mensen die een verklaring of definitie willen, een absoluut inzicht, en menen dat alleen dat een klare kijk op het “zijn van het ding”, die mensen vergissen zich.

De ziel is het eerste begin van het verstand, de onstoffelijke wezensvorm van de mens. De voltooiing van de stoffelijke mens, het stoffelijke. De onbeperkte denkkraft van de ziel illustreert de onstoffelijke zelfstandigheid. De ordening verstand, wil en gevoel zijn bij de geestelijk gezonde mens zo geordend en verweven dat ze een eenheid vormen. Disbalans maakt dat die eenheid verstoord wordt. Deze disbalans noemt Wiegersma schizofrenie.

Expressionisme is zo oud als de mensheid zelf, zegt Wiegersma. De kunst van schizofrenen die daarop zo gelijkt bewijst dat expressionisme de kiem is van de geestesziekte, maar Wiegersma bestrijdt dit. De “stijgende macht tot beelden” zijn kenmerken van de zich geestelijk ontplooiende kunstenaar alsook van de schizofreen. Ontplooiing is in beide gevallen het symptoom. Expressionisme is gezond, een ingeboren kenmerk van de mens.

Kunst en schoonheid zijn goddelijke gaven, geven de volledige mens weer. Die mens op zijn beurt is een afstraling van de meester; God. Die goddelijke gave te benutten is de schepping vieren, a la John Ruskin. Schoonheid is de ordening van geestelijke stof, schoonheid is vorm. Kunst is de zelfbewuste openbaring van de menselijke geest, ritmisch geworden zieleform, tot vorm gekomen mensenziel. **Zonder vorm geen kunstwerk.**



Kinderen tekenen in orthoscopie. Dat wil zeggen: zij slaan de werkelijkheid plat. Om de werkelijkheid juist weer te geven moeten de objecten in hun onderlinge verhouding uit elkaar getrokken worden, zodat we voor ons geestesoog de situatie kunnen zien. Kinderen gebruiken de losse delen van de werkelijkheid in een compositie die het totaal van de werkelijkheid nabootst. Zij maken het het oog niet gemakkelijk, de geest legt de puzzel met de delen. Dit getuigt van een bijzonder ruimtelijk inzicht. De geest is lui geworden door het naturalisme in kunst en de kwaliteit van de kunstenaar is verward met de kwaliteit van het naturalisme. Een kunstenaar reduceren tot een decorbouwer doet de moderne kunstenaar geen recht: die bouwt complete conceptuele werelden. Dat wereldbouwen is waar de moderne kunstenaar zich op richt. De voorstelling alleen, het décor, is een gepasseerd station. Het overweldigen van het oog alleen en het bedotten van de geest zijn ondergeschikt aan de moderne kunst van het uitdagen van de geest. In een modern werk moet de toeschouwer zich een plaats verwerven, in een klassiek werk wordt die plaats bepaald door de kunstenaar. Daarmee is oude kunst statisch en nieuwe kunst dynamisch.

Kinderkunst beschrijft de werkelijkheid vanuit een veelvoud aan perspectieven. Klassieke kunst doet dat vanuit één perspectief. Eens de kunst de locatie van de toeschouwer heeft bepaald, houdt ze hem het liefst daar. Tot het inzicht komt dat de toeschouwer ook een wil heeft en daar moet op worden geanticipeerd.

Het kubisme hangt hier mee samen: “het natuurgetrouwe, het zintuiglijk waargenomen beeld, wordt vervangen door de weergave van de bepaalde, al of niet reële gedachte werkelijkheid.” Kinderen doen wat de kubisten later gaan verkondigen. In plaats van het tijdelijk waargenomen geven ze de structuur van de werkelijkheid weer. Een combinatie van orthoscopie en transparantie (diaphaniteit, in de woorden van Wiegiersma). Kennis van perspectief is niet belangrijk. (Verwijs naar fenomenologie: de kennis van de objecten en dus ook de directe herkenning van objecten in afwijkend perspectief. Hoe een cirkel een ellips kan zijn, een vierkant een trapezium en hoe een afbeelding van iets niet het werkelijke afbeeldt.)

De opgeslotenheid van de geest wordt geïllustreerd door de humor, of de lachlust, dat Wiegiersma beschrijft als de reactie op een onverwachte, ongerijmde tegenstrijdigheid tussen wat is en wat werd verwacht. Verwacht u een belangwekkend betoog over zaken die de geest maar met moeite grijpen kan en wordt het u kinderlijk eenvoudig – en toch kloppend – voorgesteld, dan moet u uit de intellectuele ontvanghouding en neerschalen naar een ruimere ontvankelijkheid. Die opgeslotenheid moeten we zien te doorbreken door bijvoorbeeld met zowel kindergen als filosofen naar de zaken te blijven kijken. Weest onvankelijk voor de verwondering en alles wordt mooi.

Kubisten vertolken structuur in plaats van het tijdelijke visuele. Buiten het waargenomen streefden ze naar een andere suggestie van de werkelijkheid. Zij volgden het kind en de schizofreen: de dingen verbeelden zoals ze worden gekend, niet zoals ze worden gezien. Dit is een omgekeerde beweging als wat de Grieken ten opzichte van de Egyptenaren doen. Teruggang of verdieping? Orthoscopie en diaphaniteit worden bestudeerd en de wereld wordt ertoe teruggebracht. Daarmee wordt de vorm dynamisch, in een beweging die wordt gesuggereerd in de gedachte (of ziel) van de toeschouwer. Dynamiek niet uitsluitend in de suggestie van beweging, maar in de suggestie van een wereld of werkelijkheid door juist de broncode daarvan weer te geven.

Kubisten doen voorbereidend werk voor de futuristen (de school van Severini), die de alomvattende werkelijkheid van de kubisten terug doen samenvallen in een tijdraam met een bepaalde duur. Een ander verschil is dat de futuristen ook onzichtbare elementen willen verbeelden, als geluid en geur in kleur en lijn. Kandinsky beeldt slechts geluid uit en vergeet daarbij de voorstelling. Hier wordt schilderkunst uitsluitend kleur en lijn.

Kunst is geen dingtaal maar een zieletaal. (vergelijk dit met de drieslag van Heidegger: <https://nietjeparapluvergeten.wordpress.com/2012/12/17/heidegger-en-de-oorsprong-van-het-kunstwerk>) De kunstenaar gaat, doorheen de generaties, terug naar het ik, de bewuste ik, het rationele ik, om vervolgens door te schieten naar het onbewuste ik, de droom- en fantasiewereld die de schizofreen en het kind nog zo vertrouwd is. Terug naar de oer kwaliteiten in ons. Daar tegenover staat het surrealisme dat zich in heldere taal uitlaat over juist dat onderbewuste, terwijl het onderbewuste aan het roer zich in troebele taal uitlaat over de werkelijkheid. Het surrealisme gaat uit van de diepere grondlagen in de geest, het on- en onderbewuste verwerkelijkt als beeld in vertrouwde vormen, daarbij niet de oer kwaliteit van de kunstenaar aanwendend maar in klassieke stijl, het oog accommoderend maar de geest verwarrend. Terwijl de moderne kunstenaar a la Wiegiersma het oog uitdaagt met het geestelijke, de ziel, in oervorm. Juist het traditionele intellectuele moet uitgeschakeld worden om de kunst te vormen. Surrealisten zijn gespecialiseerde fantasten. De geest heeft geen lagen, zegt Wiegiersma, terwijl de surrealisten pretenderen daar doorheen te graven, door de door de cultuur verdrongen lagen.

Kunst is emotie. Kunst is niet logisch. Kunst als weergave van de werkelijkheid – de spiegel van de natuur – is daarom een denkfout. Het is onze natuur die de kunst weerspiegelt. En dat gaat voor elk tijdvak op. Fotografie is de spiegel van de dingen, maar door de fotograaf besmet met diens blik. Fotografie benadrukt het ontbreken van de spiegelfunctie van de schilderkunst en die moet noodgedwongen haar onvolkomenheden tot haar kracht maken. Schilderkunst verwerft zich na de strijd haar plaats in het kunstspectrum: als expressie, lijn en kleur. Mimesis (nabootsing van de werkelijkheid) is niet het hoogst haalbare voor kunst, misschien juist zelfs het minst haalbare. Omdat mimesis niet kunst is die uit de ziel komt, maar slechts uit het oog en de kunstenaar en de toeschouwer beperkt. Expressie bevrijdt de kunstenaar.

“Dat het groote publiek afwijzend staat tegenover dit “nieuwe” is verstaanbaar; het verkiest die kunst, welke dingen verbeeldt en wel zoo reëel en natuurgetrouw mogelijk. Terecht is het overtuigd van het feit dat kunst niet daar begint waar de afwijking der visuele realiteit aanvangt. Kunst is daar, waar de mensch rhythmisch leeft in zijn maaksel. Dit is alleszins mogelijk in het meest volkomen “reële” kunstwerk. Suggereeren en nabootsen zijn hier in zekeren zin identiek. De menigte, wij weten het, is niet kritisch van geest. Kunst gebouwd op perceptie van de buitenwereld, van de dingen rondom, aanvaardt zij gemakkelijk, omdat bij deze wijze van beelden simpele gemeenschappelijke elementen aanwezig zijn, welke onmiddellijk worden gekend.” p. 64 – 65

Expressionisme is het bij geboorte gegeven middel waar geesteszieken zich van moeten bedienen. Zij sluiten de omringende werkelijkheid vaak uit en moeten dan wel naar binnen treden voor hun onderwerp. Zij behouden een positieve, constructieve kunstgang, van idee naar werk. Een schizofreen is in zijn individualiteit zelfs hechter dan een gezonde van geest en daarom is diens kunst ook interessanter, expressiever, dichter bij de ziel.

Oefening

Hierna begeven we ons naar een modern werk om te onderzoeken hoe onze vooronderstellingen in de weg zitten bij het kijken naar kunst. Wat verwachten we van een kunstwerk? Hoe zijn we ons bewust van onze omgeving en wat er komen gaat? Kunnen we zonder vooroordeel iets zien? Kunnen we zonder oordeel kijken? Onderscheid hierin het ding, het samenvallen van stof en vorm, het tuig, de het totaal aan dienstbare, nuttige eigenschappen, en het werk, of de ruimte die het werk probeert te openen. De mogelijkheid van die ruimte wordt veelal belemmerd door de twee voorafgaande dingheden. Dus om de ruimte van het werk te openen, of om in de nabijheid van het werk te kunnen zijn, moeten we over of door het dingige en het tuigige heen. Pas daar voorbij kunnen we ons laten verrassen door het kunstwerk en kunnen we vrij gaan dwalen in de kunstruimte.

oudheid

Boven vinden we twee zaken die het waard zijn om te noemen, in deze context, zij het dat ze totaal niets te maken hebben met wat voorafgaat en wat volgt.

1. Een snorrebot, hor, bromhout, snorhout, zoemhout of zoemsteen, in het Engels een bullroarer genoemd. Eén van de eerste muziekinstrumenten. Het is een platte steen of stuk hout aan een koord dat bij rondslingeren een onheilspellende, lage bromtoon genereert. Dit wordt gebruikt om over grote afstanden te communiceren en ook heeft het een rol in de Dionysus-mysteriën, waarvan de betekenis ons nog steeds onduidelijk is. Het eerste snorrebot stamt uit 17000 voor Christus en verschijnt in alle culturen over de hele wereld, van Australië tot Amerika. Het instrument zou een trance kunnen veroorzaken van waaruit – in de Dionysus mysteriën – contact met het hogere gelegd kon worden. Het geluid is ook uniek, onheilspellend en als een soort grondtoon.
2. De tekening van de danseres. Dit is een hele oude tekening van een danseres, in een steen gekrast. Het toont een begin van een beeldende traditie op het platte vlak en geeft een opmerkelijk moderne indruk, als ware het een kindertekening.

Beide voorwerpen lichten een tipje van de sluier van het grote geheim van beeldende kunst en muziek. In tijden zonder electriciteit, media, verf of reproductiemogelijkheden was alles ambacht en elk product had een zekere mystieke of magische lading. Het representeert iets en is daarmee een medium geworden tussen de fysieke wereld en de gedachtewereld. Heden ten dage is er van de magie van het beeld weinig meer over. Het beeld is niet exclusief, maar overal en altijd vergezeld van geluid en beweging. We zijn overvoerd met visuele en auditieve stimuli. Om kwaliteit in de kwantiteit te herkennen moeten we ons dus bekwamen in het goed kijken, goed luisteren. Kunst helpt daarbij.

MIDDELEEUWEN

We bekijken het 16e eeuwse wandtapijt met Ecclesia en Synagoge met typische Gotische elementen, dat spreekt van anti-Joodse sentimenten. De synagoge representeert de belegen, verouderde leer van de Joden, gepersonificeerd door een vrouw met een blinddoek en een gebroken lans, als symbool voor de blindheid voor de Messias, Jezus en de schade die hem is toegebracht hangende aan het kruis.

De Joden hebben wat te verduren gehad. Ze al sinds de Kruistochten gedupeerd en uitgemoord. In de 14e eeuw worden ze aangewezen als de veroorzakers van de Pest-epidemiën, omdat ze minder snel ten prooi vallen aan de ziekte. De Joodse hygiëneregels voorkomen dat ze ziek worden, maar veroorzaken juist dat ze worden gehaat, vervolgd en vermoord. Er is nog geen begrip van bacteriën. Als in de 16e en 17e eeuw veel Joden naar Nederland komen, omdat ze door Portugal en Duitsland worden opgejaagd, mogen ze in Nederland van alles niet. Ze mogen niet overnachten buiten de steden en ze mogen geen lid worden van gilden. Ze moeten dus vrije beroepen gaan bekleden. Joden worden diamantslijpers, tabaksverbouwers en bankiers, want ze mogen in tegenstelling tot Christenen, wel rente heffen. Daarvoor baseren ze zich op Deuteronomium 23:20:

Van een buitenlander mag u wel rente vragen, maar niet van een Israëliet. Want als u rente vraagt van een broeder, zal de HERE, uw God, u niet zegenen bij alles wat u doet, wanneer u in het beloofde land aankomt.

Joden zijn, als émigrés, onder de buitenlanders. Dus rente heffen is geen probleem. Als gevolg van deze regels vermenigvuldigen de Joden hun bezittingen, bewonen de mooiste huizen en overleven ze de vuiligheid in de stad dankzij hun hygiënische regels. Ze zijn zich zelf ook niet

bewust van die redding van de hygiëne, maar vermoeden uiteraard een superioriteit, want wassen is spirituele verheffing. Als logisch gevolg tonen de Europese Christenen zich weinig tolerant naar de Joden. Het begon met afgunst en eindigt in jaloezie en antisemitisme. Allemaal zelf veroorzaakt door xenofobie en zelfbehoud.

Tussen Ecclesia en Synagoge in staat de levensbron, het levend water dat Jezus zegt te zijn. Het water dat voor eeuwig de dorst lest. Vanuit de monden van de vrouwen komen teksten op rollen. Vanaf de voet van de fontein kruipt een fabeldier/duivel op.

DE BRUEGHELS EN TENIERS

De Brueghels zijn **Pieter de Oude** (1525-1569), vader van **Jan de Oude** (1568-1625) en **Pieter de Jonge** (1564-1638) en grootvader van **Jan de Jonge** (1601-1678). Zij zijn, net als de Knippen, onderdeel van een grotere familie kunstenaars. **Pieter Coecke van Aelst** (1502-1550), wiens *Het laatste avondmaal* (1535) ook in deze zaal hangt, was getrouwd met de dochter van Jan Mertens van Dornicke (1470-1527), ook wel de Meester van 1518 genoemd. Van hem hangt ook een werk in de zaal: *De aanbidding der koningen*. Pieter de Oude was een leerling van Coecke van Aelst en trouwde met dienst dochter Mayken. Pieter de Oude zou al met de kleine Mayken op de arm hebben gelopen tijdens zijn kost en inwonen als leerling en heeft haar uiteindelijk dus getrouwd. **David Teniers de Jonge** (1610-1690) trouwde op zijn beurt met de dochter van Jan de Oude: Anna Brueghel. Getuige bij dit huwelijk van Peter Paul Rubens, die weer van grote invloed was op de schilders in de Barokzaal, die we hebben overgeslagen.

Pieter de Oude wordt de boerenbrueghel genoemd omdat hij de gewone mensen schildert. In tegenstelling tot zijn leermeester Pieter Coecke van Aelst, die sterk onder invloed van Italië stond. Pieter de Oude verzet zich tegen deze invloed door sterk in Nederlandse sfeer te werken.

Pieter Brueghel de Jonge (1564 – 1638), uit: Forum, april 1934, in een artikel van Menno ter Braak. (http://www.dbnl.org/tekst/_for003193401_01/_for003193401_01_0085.php)

Er is in de Brueghels niets van de geestelijke luiheid der impressionisten, die de anecdote en het detail slechts waardeerden als noot, maar ook niets van de peuterige verbijzondering der classicisten; de groote vraag is, of zij eigenlijk anecdoten verbeelden en intuïtief ook nog een synthese bereikten, dan wel synthese beoogden en de anecdote daarvoor als element gebruikten. Ook als het laatste het geval zou zijn geweest moet men toch het 'gezond verstand' en den 'humor' (niet à la Timmermans!) bewonderen, waarmee zij iedere schilders-dogmatiek vermeden. De onervaren leek, die toch altijd de basis blijft van



alle specialisme, kan zich aan de Brueghels volkomen verzadigen, zóó zelfs, dat hij mogelijk met verwondering op een zekeren dag zal ontdekken, dat hij hier door en in het plezier aan de anecdote tevens de schilderkunst heeft ontdekt. Dat is voor mij één van de geniale kanten der Brueghels; zij 'amuseeren', zelfs in hun tragiek (zie de prachtige 'kruisiging' van Pieter d.j., waarop een man vlak achter het smartelijkste tafereel der menschheid behaaglijk zich zit te ontlasten; geen spoor van Tooropheiligheid!) en zij zijn schilders zonder de

geborneerdheid van schilders; op tien meter afstand zijn zij mozaïeken en op vijftig centimeter afstand zijn zij psychologen.

We bekijken ook het schilderij De Spreekwoorden van Pieter Brueghel de Oude. We zoeken er een aantal op en maken terloops de vergelijking in verschillen en overeenkomsten met zijn zoon Pieter de Jonge, hun benaderingen van het landschap en hun publiek. De humor, platheid en moraliteit van de werken verwijzen ook weer naar de stillevens en romantiek van de Knippen. Opmerkelijke parallel is dat de Brueghels op allerlei manieren verbonden zijn aan de andere schilders in de twee slotzalen.

David Teniers (1610 – 1690), uit: *David Teniers: Alltag und Vergnügen in Flandern*

Het keukenstuk van David Teniers II in het Noordbrabants Museum is een ander dan het hier geplaatste. Dat is een stukje onderzoeksabuis mijnerzijds geweest. De verwarring is verklaarbaar als we weten dat schilders uit deze periode vaak en veel schilderen en ook vaak hetzelfde. Niet alleen hun eigen werk; thema's worden ook veelvuldig gekopieerd door tijdgenoten en volgers.



Evenwel kunnen we aan de hand van het keukenstuk hier geplaatst tot de kern van Teniers werk komen. Het

keukenstuk van David Teniers is een etalage van opvattingen en vaardigheden. We zien zijn vrouw en zoon, die in het schilderij geprezen worden, vooral de vrouw. De zwaan links is een traditionele bruiloftstaart en de versieringen van de zwaan bewijzen de eer die Teniers zijn vrouw hiermee wil bewijzen. Verspreid over het tafereel vinden we voorwerpen uit allerhande materialen, als teken dat Teniers die materialen kon weergeven, als ware het een veelvuldig stilleven. Eventueel staat het materiaal ook voor een goed en duurzaam huwelijk. Daarbij komen de dieren die alleen in de keuken van rijke mensen voorkomen, die stuk voor stuk voor lucht, aarde en water staan. Het vuur, het laatste element op de achtergrond in de haard. De gebraden kip staat voor de zomer, ook wel vruchtbaarheid. Op de haard een tekening die Teniers gebruikt ter signatuur. In ander werk zet hij er de standen mee tegenover elkaar: adel versus gewone mensen, de boeren zoals we die ook van Brueghel kennen. De vrouw van Teniers was ook de dochter van Jan Brueghel de Oude, getrouwd in 1637, dus het schilderij is wellicht als 7e jubileum gemaakt ter ere van het huwelijk. Het appelschillen is allegorisch voor het huwelijk, zoals de appelboom en de ontluikende vruchten staan voor de groeiende liefde. Eens de appel geschild is, is het huwelijk geconsumeerd. De zoon staat de geschildte appels dan ook in ontvangst te nemen: hij is de vrucht van de liefde. De hond die niet al het lekkers aangrijpt kan gezien worden als een teken van trouw en matigheid. Een zelfportret? Zo wordt een tafereel een geheel van deelbetekenissen voor de goede verstaander.

VAN GOGH

We wandelen terug naar de Van Gogh-ruimte in de zaal met het Verhaal van Brabant. In een hoekje zien we een verzameling van donkere Van Gogh's uit zijn tijd in Nuenen rond 1885. Dit zijn schilderijen van Van Gogh voor zijn tijd in Frankrijk. Het is kort na het onverwacht overlijden van zijn vader en de toon van zijn werk is duister en deprimerend. Het landleven

van de boeren, in de kleur van diens broodwinning, de aardappel, is de inspiratie en onderwerpskeuze in deze laatste creatieve fase rond 1885, voor hij in 1890 overlijdt.

Over *De aardappeleters*, dat hij in 1885 aan zijn vriend Anton van Rappard laat zien, heeft die laatste niets florissants te melden. **“Ge zult me toestemmen dat zulk werk niet ernstig gemeend is,”** schrijft hij. *“Dat kokette handje van die achterste vrouw, hoe weinig waar! en welke betrekking bestaat er tusschen den koffieketel, de tafel en de hand die boven op ’t hengsel ligt? wat doet die ketel toch, hij staat niet, hij wordt niet vastgehouden, maar wat dan? en waarom mag die man rechts geen knie hebben en geen buik en geen longen? of zitten die in zijn rug? en waarom moet zijn arm een meter te kort zijn? en waarom moet hij de helft van zijn neus missen? en waarom moet die vrouw links zoo’n pijpesteeltje met een dobbelsteen er aan tot neus hebben? En durf je dan nog bij zulk eene manier van werken de namen van Millet en Breton aanteroeppen? Kom! De kunst staat dunkt me te hoog om zoo nonchalant behandeld te worden.”* Van Gogh gelooft in schilderen met de aarde, zijn boerentaferelen zijn *“peint avec la terre”*, en hij citeert hierin Millet.



Van Gogh heeft zijn eigen regels, los van de Academie. Die academie toch altijd. **“Het schilderen is soms zoo verdomd duur en in den tegenwoordigen tijd komt het er juist zoo op aan dat men zijn eigen idee coûte qui coûte volgt.”** Hij reageert met een kort schrijven: **“Amice Rappard, Uw schrijven ontving ik zoeven – tot mijn verwondering.– Ge ontvangt het hierbij terug.– Na groete, Vincent.”** Vermeld moet ook worden dat De Rappard verzuimd had Van Gogh te condoleren met het overlijden van zijn vader en dat hem dat diep griefde. De opmerkingen over *De aardappeleters* betekenen het einde van de vriendschap.

WVNTTK (WAT VERDER NIET TER TAFEL KWAM)

We hebben nu een aantal zaken uit het museum uitgelicht, maar hebben bijvoorbeeld de Barokke Brabantse schilders en het moderne werk van onder meer Jacques Frenken (als onderdeel van de expositie *Verspijkerd en verzaagd*) achterwege gelaten. Ook het industrieel ontwerp in de uitgebreide oostvleugel en *Het Verhaal van Brabant* zijn niet ter sprake gekomen. Vanzelfsprekend, met het oog op kunst als focus, zijn de archeologische vondsten ook niet behandeld.

Maar natuurlijk valt ook dat op een of andere manier te integreren. Bijvoorbeeld *Verspijkerd en verzaagd* haakt direct in op de kerkbeelden van *Het Verhaal van Brabant*. En dat hangt weer samen met de vrome cultuur die door de Barokschilders en de Brueghels en Teniers worden weergegeven. Dat laat ik echter graag aan u. Als de rondleiding geslaagd is, zult u daar wellicht ook wel zonder mij toe in staat zijn.

Succes! Weest ontvankelijk en ziet!