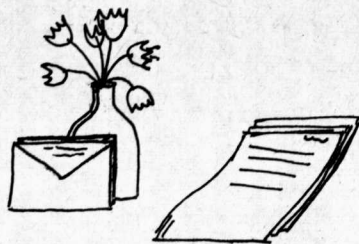


TWEE BRIEVEN

h.w. van os



Aan het samenstellen van dit nummer is steeds een 'gesprek van de redactie met de aangezochte auteurs voorafgegaan. Als uitgangspunt voor deze gesprekken diende het door ons opgestelde stuk 'Cultuurgeschiedenis: enkele overwegingen', dat men grotendeels in de inleiding terugvindt. In enkele gevallen leidden deze contacten tot een uitvoerige discussie, die veel verder ging dan de algemene strekking van dit nummer. Onderstaande brieven vormen een voortzetting van een dergelijke discussie. Zij staan niet op zichzelf, maar zijn een onderdeel van een reeks gesprekken die echter niet zijn vastgelegd en hier dus ook niet kunnen worden weergegeven. Deze omstandigheid verklaart het persoonlijke karakter van de bijdrage. De brieven zijn gericht aan de twee redactieleden die het contact met H.W. van Os onderhielden.

Groningen, 23 augustus 1977.

Beste Wouter en Wessel,

Jullie hebben er geen idee van, wat je de evennaaste kunt aandoen. Leuk en 'passend om de ordinarius, die cultuurgeschiedenis in zijn leeropdracht heeft, te vragen daarover in de vakantie een algemeen stukje te schrijven. Hij heeft het echt geprobeerd-tot drie keer toe. Maar nu is het welletjes.

Tijdens ons gesprek klaagde Wouter al dat ik zo slecht kan generaliseren en steeds in anecdotes en voorbeelden blijf steken. Dat werd er deze vakantie al schrijvend niet beter op. Ik ben eenvoudig niet in staat tot het soort samenballend proza, waarvan ik weet, dat het bij deze gelegenheden gewenst is. Want is het niet heerlijk om voor een breed publiek-en dat zijn jullie al bijna-wijdse vergezichten te openen en tot verdieping te mogen bijdragen. Het mocht niet zo zijn. Ik moet eerlijk zeggen, dat ik ook vaak de neiging heb in de lach te schieten als anderen bij mij zoiets proberen te bewerkstelligen.

Ik heb ten aanzien van de door jullie gevraagde algemeenheden bovendien nog een specifieke dubbele handicap. In de eerste plaats wil ik tegen elke prijs vermijden om enige gelijkenis te

vertonen met enkele Nederlandse vakgenoten, die ergens tussen hun religieuze opvoeding en de wetenschap moralisaties ten beste geven. Daarvoor zijn mij het vak én mijn religieuze opvoeding te dierbaar. Begrijpelijk genoeg zijn het vaak juist de meest onzekere studenten, die menen, dat dit soort kunst-historische leeghoofden vervuld zijn van de geest des levens. In de tweede plaats zegt Ernst Gombrich in zijn meesterlijke essay 'In search of Cultural History' ongeveer alle ter zake doende algemeenheden, die er ten aanzien van de beoefening van de kunsthistorische cultuurgeschiedenis of cultuurhistorische kunstgeschiedenis gezegd moeten worden. Hij laat zien, dat cultuurhistorici van Burckhardt tot en met Panofsky op een of andere manier onder de invloed bleven van een Hegeliaanse manier van denken, waarbij op het hoogste-of diepste-niveau alle cultuurverschijnselen met elkaar te maken hebben. Een filosofische behandeling, een schilderij, een ploegschaar en een gedicht zijn voor cultuurhistorici impliciet of expliciet beschouwd als symptomen ('symbolische vormen' in de taal van Cassirer) van hetzelfde: de geest van de tijd. Om dat te bewijzen kwamen zij vaak tot even hypothetische als vrijblijvende-want niet te verifiëren-verbale constructies, waarin het één altijd iets voor het ander 'betekent', voordat het in zijn 'eigenaardigheid' is beschreven en geanalyseerd. Gombrich spreekt van een rad met spaken. De spaken begrenzen sectoren: het recht, de technologie, de natuurwetenschappen, de godsdienst. In het midden waar zich de as bevindt, komen al die spaken samen. Daar wordt alles in beweging gebracht. Waardoor? Nu citeer ik Gombrich letterlijk: 'It was the purpose of this paper to suggest that this Hegelian wheel is really a secularized diagram of the Divine plan; the search for a centre that determines the total pattern of a civilization is consequently no more, but also no less, than the quest for an initiation into God's ways with man'.

Wat moet ik daar nu nog aan toevoegen? Ik zou kunnen laten zien, hoe de door Gombrich geschetste conceptie op een heel ander niveau dan dat van Panofsky ook in Nederland gestalte heeft gekregen in de handel en wandel van allerlei neo-scholastici, dito romantici, van culturele vormingswerkers, beleidsbepalers van C.R.M. en -meer in het algemeen- van lieden met een klonterige attitude, die altijd alles met alles in verband moeten brengen wil de wereld, wil het bestaan 'zin' hebben. Nu moet ik daar direct bij zeggen, dat ik als schooljongen geweldig gegrepen ben geweest door deze zingeving van de geschiedenis. Mijn beslissing om zowel ge-

schiedenis als kunstgeschiedenis te gaan studeren had daarmee iets te maken. Waarschijnlijk heeft iedereen in zijn leven een periode (of periodes), waarin hij het hem omringende gebrek aan ordening en samenhang niet aan kan en vatbaar wordt voor suggestief geïmprementeerde grote verbanden, ook al zijn die nog zo onwerkelijk. Je merkt het in discussies met studenten. Zelfs de meest elementaire compartimentering, die vaak onvermijdelijk is wanneer je een bepaald historisch verschijnsel grondiger wilt bestuderen of alleen al een onderwijsprogramma wilt gaan samenstellen, wekt bij sommigen een soort angstgevoel, omdat men de mogelijkheid om vat te krijgen op één geheel de mist in ziet gaan. Dit type angst en onzekerheid is naar mijn ervaring voor velen de reden om hun heil te zoeken bij vaak tot in het extreme gesimplificeerde opvattingen over geschiedenis uit het marxisme. De leer, die de massa's moest motiveren, heeft de functie gekregen van de tweede moederschoot. Maar ook de relatie van ouderwetse cultuurgeschiedenis en vulgair marxistische geschiedenisopvatting heeft Gombrich al opgemerkt: '...the subsequent history of historiography of culture can perhaps best be interpreted as a succession of attempts to salvage the Hegelian assumption without accepting Hegelian metaphysics. This was precisely what Marxism claimed it was doing. The Hegelian diagram was more or less maintained, but the centre was occupied not by the spirit but by the changing conditions of production.'

Het is op dit punt, dat de beschouwingen van Gombrich toch misschien enige aanvulling behoeven. Hij is teveel de uiterst intelligente toeschouwer, de intellectueel, die na een briljante analyse zich van zijn bureaustoel verheft om mij, verblufte toehoorder, vriendelijk uit te laten; nog een enkele praktische aanbeveling, een laatste mooie gedachte en ik sta weer op straat. Maar er was nog zoveel te vragen geweest. Waarom zijn die hegeliaanse denkstructuren met of zonder metafysica zo'n lang leven beschoren geweest? Vanwaar die herleving van het marxisme in zijn meest kneuterige vormen? Waarom kan die behoefte aan samenhang zulke infantiele vormen aannemen? Laat het iets met de angst voor de chaos te maken hebben, maar ik ben er van overtuigd, dat het ook te maken heeft met verwordingsverschijnselen binnen het (kunst) historisch bedrijf. Met redeloze schaalvergroting. Met een veel te ver gaande fragmentatie van onderzoeksgebieden, met een verkeerde relatie van onderzoek en onderwijs, met het proces van technologisering van de geesteswetenschappen, dat in de jaren vijftig is begonnen en waarvan nu de rampzalige gevolgen zichtbaar worden: we hebben al meer nuttige hulpmiddelen dan mensen om er iets zinnigs mee te doen (Ik kan jullie verklappen, dat het zelfs tot een index van houdingen en standen is

gekomen en die staat niet bij de NVSH!). Een argeloze student, die vraagt naar het ~~waarom~~ van dit bedrijf, krijgt meestal ten antwoord, dat hij eerst maar eens de vaardigheden moet leren, voordat hij over het bedrijf bedrijf mag meepraten. Kent hij de vaardigheden, dan stelt hij geen vragen meer en komt er weer een nieuwe student, die even argeloos enz. enz. --.

Wanneer dan ook nog elke vorm van persoonlijk contact met zo'n vakbeoefenaar gaat ontbreken, dan wordt zelfs de meest botte vorm van Hegelianisme of Marxisme een redelijk alternatief. Daarom alleen al is het best zinvol om in dit tijdsgewricht na te denken over de mogelijkheden van cultuurgeschiedenis, waarbij je tussen verschijnselen zonder ze als symptomen te zien toch zinvol verbanden probeert te leggen. Maar ik kan dat niet in een gedisciplineerd, methodologisch exposé. Daarom is mijn voorstel om per volgende brief, aan de hand van voorbeelden en ervaringen door te gaan. Achteraf schrappen we dan wat jullie niet aanstaat. Op die manier heb ik tenminste ook een concreet adres voor mijn oprispingen.

Per 1 september ga ik om een excursie te begeleiden naar Siena. Het voordeel is dat ik daar voor wat mijn werk in de kunst- en cultuurgeschiedenis betreft 'op locatie ben'. Bovendien praat ik dan het meest intensief met studenten.

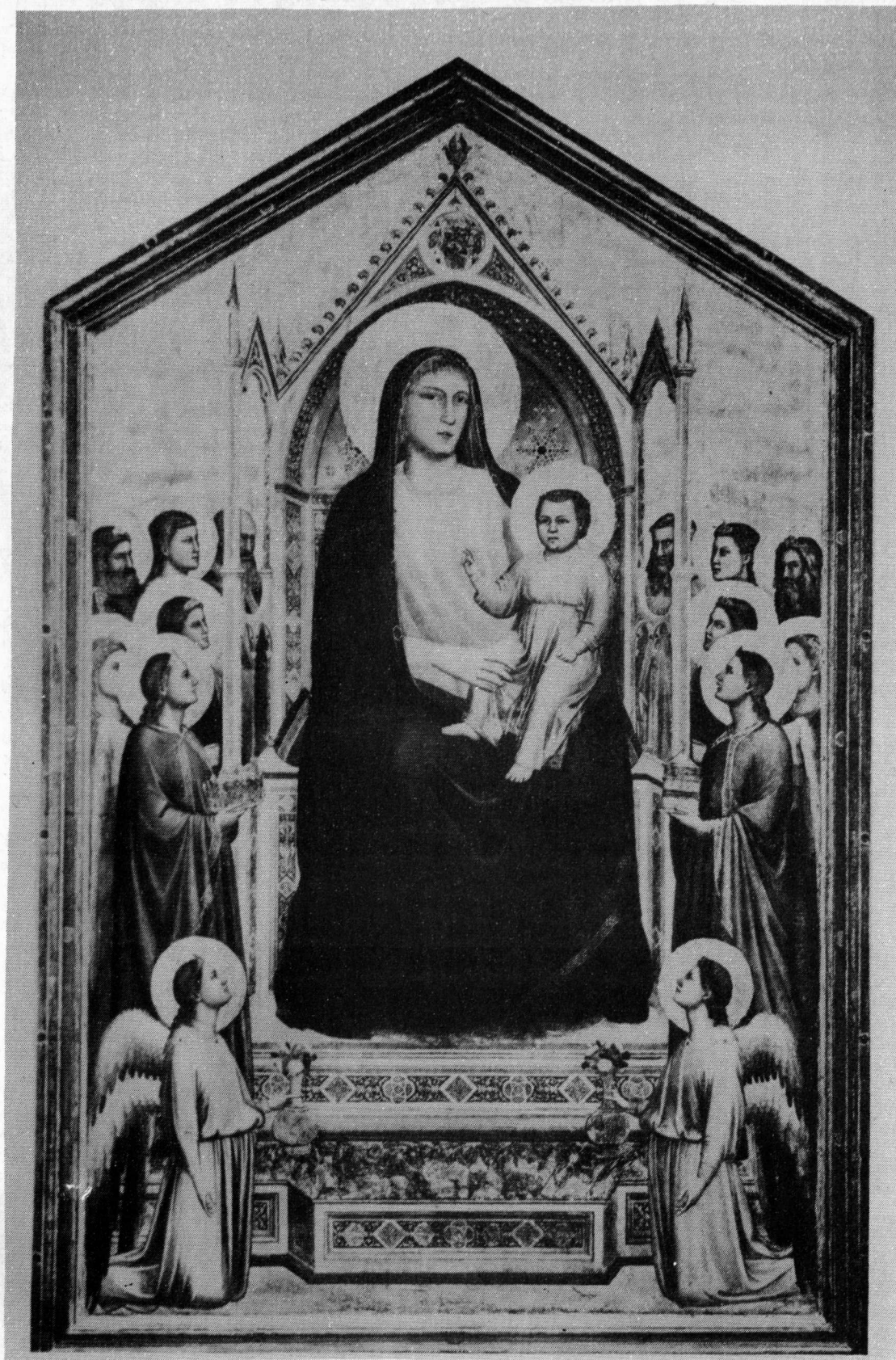
Mag ik voor mijn vertrek iets naders horen?

Henk van Os

Siena, Villa Terraia, 26-9-77.

Beste Wouter en Wessel,

Ik logeer in een afgetrapte villa, vervuld van de oude glorie van het Sienese patriciaat, en geniet hier van een prachtig uitzicht over het Toscaanse land op de schaarse ogenblikken, dat er geen excursie begeleid hoeft te worden. Aan een wrak en wiebelig tafeltje schrijf ik deze brief. Geen wonder dus wanneer het resulteert in enigszins labiel proza. In de vorige brief zette ik me tegen van alles af met Gombrich als dekking in de rug. Het wordt daarom hoog



LA MADONNA IN MAESTÀ.

(Uffizi-Museum, Florence.)

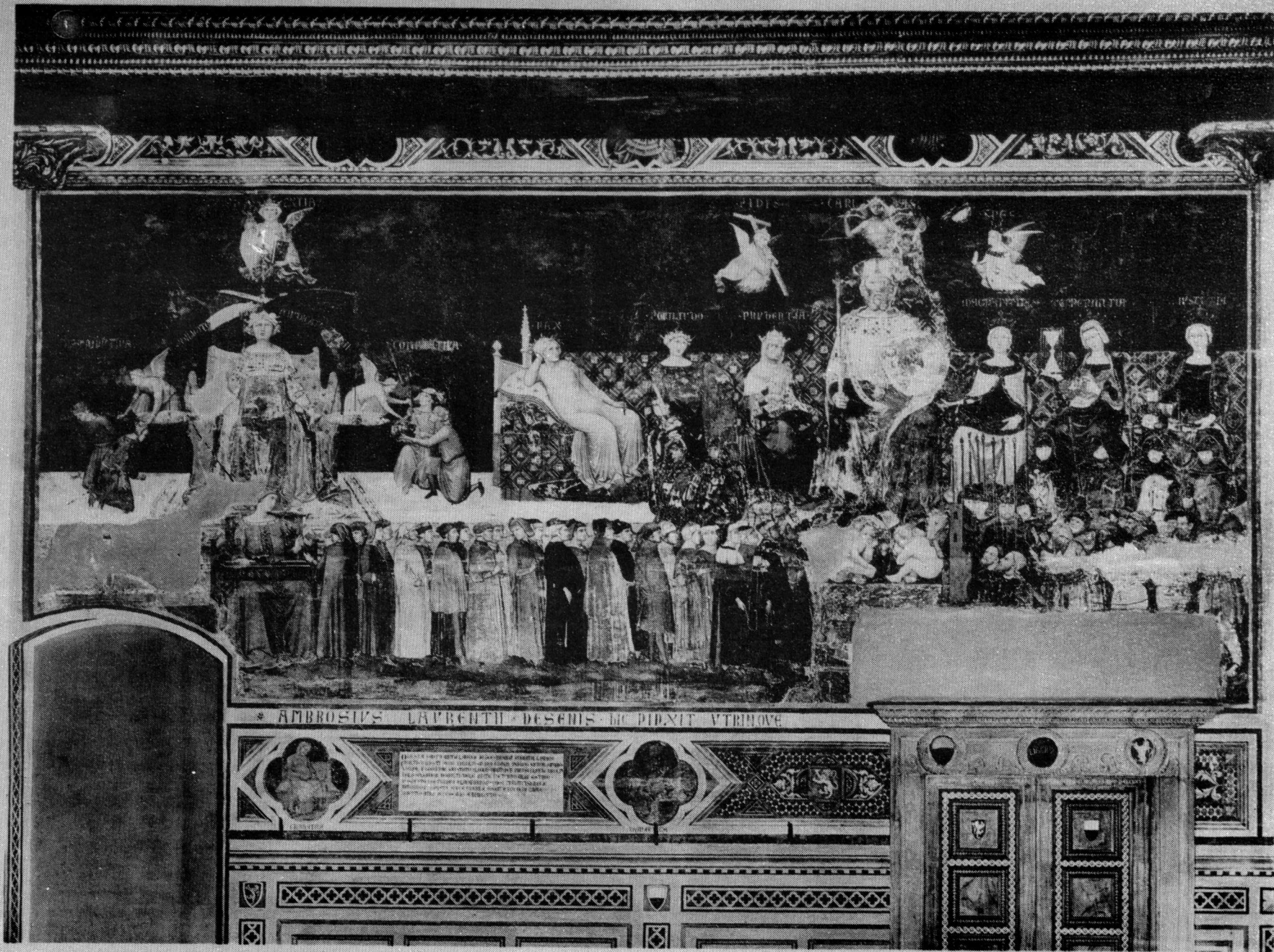
interessant, omdat de schrijver ervan in die tijd bezig was zelf een cultuurhistorische interpretatie van vroeg-Italiaanse kunst te ontwikkelen. die jarenlang normatief zou blijven voor alles wat er op dat gebied gebeurde. Zijn boek 'Painting in Florence and Siena after the Black Death', dat in 1951 verscheen, is nog steeds één van de beste boeken, die je over die periode kunt lezen. In 1969 heb ik de gelegenheid gehad om in Princeton een jaar lang met Meiss over de uitgangspunten ervan te discussiëren. Voor mij heeft dat contact zoveel betekend, dat ik nu nog met enige aarzeling mijn mening op schrift stel. Meiss werkt in dit boek een al eens eerder geuite gedachte uit na 1348, het jaar van de enorme pestepidemie, waarbij $\frac{3}{4}$ van de bevolking van Siena en Florence omkwam, verandert de kunst. In de eerste helft van het Trecento hadden er grote vernieuwingen in de kunst plaats, die wel eens met de vage term 'vermenselijking' worden aangeduid: de voorstellingen worden visueel toegankelijk voor de toeschouwer, doordat er een illusie van diepte wordt gewekt. Figuren worden tastbaar voorgesteld en onderhouden een persoonlijke relatie tot elkaar door middel van blikrichting en gebaar. In het derde kwart van de veertiende eeuw verandert dat. Er komt meer goud en ornament, de blik verhardt, het gebaar verstart. Men had dat meestal beschreven als een verwording van de kunst van de grote meesters, zoals Giotto, Ambrogio en Pietro Lorenzetti. Meiss probeerde echter duidelijk te maken, dat het hier ging om een bewuste verandering, die te maken had met een nieuwe mentaliteit. Men zocht bewust naar een kerkelijke sacrale kunst. Daarom werden volgens hem die 'menselijke' aspecten van de kunst van de eerste helft van het Trecento teruggedrongen. Na 1348 gaat het om de kerk als het instituut van het heil, om de rechte leer. Intellectueel en emotioneel individualisme is verdacht geworden en vroeg-humanistische liefde voor de oudheid vond men ronduit griezelig. Dogmatische rechtlijnigheid en op het institutionele gerichte kerkelijkheid bepalen dan de voorstellingswereld óók op het gebied van de beeldende kunst.

Pas de laatste jaren wordt heel voorzichtig enige kritiek geuit op de visie van Meiss, die jaren lang het kijken naar en het denken over vroege Italiaanse kunst heeft bepaald. Het eerste, in het oog lopende zwakke punt van Meiss' interpretatie is, dat de stijlkritische verschijnselen, die hij kenmerkend noemt voor de kunst ná 1348, zich lang vóór 1348 al aftekenen. De breuk is dus minder duidelijk dan hij suggereert. Hij voelt zich dan ook genoodzaakt om allerlei schilderijen ná 1348 te dateren vanwege, zeg nu maar, anti-Giotteske stijlkenmerken, hoewel die schilderijen om andere redenen eerder gedateerd moeten worden. Maar er is meer kritiek. In een recent boek

'Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento' (Florence, 1975) laat Miklos Boskovits zien dat de belangrijkste stilistische veranderingen in de Florentijnse kunst niet na 1348, maar omstreeks 1330 plaatsvonden. Daarmee maakt hij ongewild duidelijk, dat stijlkritische interpretaties te weinig historische geldigheid hebben om het uitgangspunt te vormen voor andere dan zeer globale cultuurhistorische beschouwingen.

Het belangrijkste voordeel van het boek van Meiss boven dat van Antal is, dat hij laat-middeleeuwse kunst in zijn eigenlijke historische context beschouwt, namelijk in verband met de religiositeit. Mijn probleem daarbij is, dat hij te weinig oog heeft voor de materiële werkelijkheid van de middeleeuwse kunst. Dat leidt hem tot aanvechtbare conclusies en geforceerde interpretaties. Ik heb een vermoeden, waarmee dat spiritualiserend behandelen bij hem verband hield. Hij voelde zich geweldig betrokken bij wat zich na de oorlog in de V.S. in de moderne kunst afspeelde. Mark Rothko was één van zijn meest geliefde kunstenaars. Die kunst, die men abstract expressionisme is gaan noemen, is inderdaad de manifestatie van een mentaliteit en wil dat ook uitdrukkelijk zijn. Zijn verlangen om 14de en 15de eeuwse kunstwerken te beschrijven als documenten van mentaliteitsveranderingen, heeft mijns insziens daarmee te maken. Het geweldige succes van zijn boek is ongetwijfeld te danken aan het feit, dat hij op die manier middeleeuwse Madonna's toegankelijk heeft gemaakt voor het publiek van de jaren 60. Zijn werk heeft blijvende betekenis, doordat hij overtuigende woorden vond om tegelijk de vorm en inhoud van een kunstwerk te beschrijven. Daarmee stelde hij zich boven het heilloze dispuut van stijlcritici en iconografen, dat juist in de jaren 50 de conversatie onder kunsthistorici bepaalde. Met die nieuwe woorden gaf hij aan een periode in de kunstgeschiedenis, die tot dan toe vrijwel uitsluitend in termen van verval was beschreven, een eigen cultuurhistorische betekenis. Ook al kun je het oneens zijn met de manier waarop hij dat deed, in elk geval heeft hij bereikt, dat geen kunsthistoricus wat betreft de veertiende eeuw nog kan werken met het schablonen van de kunstheld Giotto, na wiens dood, heel de kunst bergafwaarts gaat, totdat Masaccio aan het begin van de 15de eeuw de beoefening van de schilderkunst opnieuw tot grote hoogte voert.

Na Meiss' 'Painting in Florence and Siena after the Black Death' zijn er geen bestsellers op mijn vakgebied verschenen. De publicatie die het meest richting gegeven heeft aan mijn huidige opvattingen omtrent cultuurhistorische kunstgeschiedenis, is een onleesbaar boek, vol opsommingen, afmetingen van schilderijen, gekruide voetnoten en zonder enig evenwicht tussen detailonderzoek en algemene beschouwing. Ik doel op het werk van Helmut Hager, 'Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels' (München, 1962). Hager plaatst kunst in



155. Ambrogio Lorenzetti, Allegory of Good Government, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-1339

een cultuurhistorische context zonder over de voorwerpen van zijn onderzoek heen te praten. Kunstwerken gaan bij hem niet verloren in een mist van verbalisaties omdat hij strikt blijft uitgaan van de vraag: waarvoor heeft kunst gediend en wat betekende de functie van kunst voor de vorm en inhoud ervan.

Voor de kunst van de 13de eeuw komen dan heel andere vragen aan de orde dan de gebruikelijke kwesties van toeschrijving en iconografie. Die problemen zijn wel van belang maar blijven ondergeschikt aan vragen als: 'waarom ontstaat schilderkunst als roerend goed?', 'waarvoor wordt kunst gebruikt en is die gebruikswaarde af te lezen aan de vorm (diptiek, triptiek, polyptiek etc.)', 'welke invloed hebben veranderingen in de (liturgische) functie van kunst voor de vorm van schilderijen en voor de voorstellingen erop' wat is de relatie van de vorm van een schilderij met de ruimte, waarin het zich oorspronkelijk bevond (c.q. nog bevindt)'. Bij Antal en Meiss bleven schilderijen toch museumstukken. waarmee briljante en soms overtuigende intellectuele toeren werden uitgehaald. Hager haalde in gedachten de kunst uit de musea, die schilderijen van hun oorspronkelijke functie hadden vervreemd en zette ze weer in de wereld waar ze vandaan kwamen.

Ofschoon ik het op een aantal punten niet met Hager eens ben heeft zijn houding ten opzichte van de laat-middeleeuwse kunst voor mij nieuwe mogelijkheden geschapen. Ik ging vragen stellen, die Hager niet stelt, maar die wel in het verlengde van zijn onderzoek liggen. Zijn 'functiologische' benadering brengt mee, dat je meer aandacht besteedt aan reconstructies van bijvoorbeeld altaarstukken, die uit elkaar zijn gezaagd en waarvan de delen over verschillende verzamelingen zijn verspreid. Het gaat immers om de totale vorm van een schilderij in relatie tot de ruimte, waarin het zich bevond en om de betekenis van die vorm voor de liturgische functie. 'En passant' blijkt, dat het voor de historische ontwikkeling van kunst ook vaak veel belangrijker is geweest, dat een nieuw type altaarstuk werd geïntroduceerd dan dat individuele kunstenaars stylistische vernieuwingen tot stand brachten. Je gaat met een heel andere intensiteit dan gebruikelijk was, vragen naar de makelij, de produktie en afzet van kunst, naar de bedoelingen van opdrachtgevers, naar de organisatie van ateliers en van schildersgildes. Tegenover de gangbare kunstgeschiedenis tekenen de contouren zich af van een 'entindividualisierte Kunstgeschichte', een geschiedenis van soorten kunst. We moeten de kunstheldencultus vergeten, die sinds de Romantiek de kunstgeschiedenis grotendeels heeft bepaald en die nu nog kunstmatig in stand wordt gehouden door het kunsttoerisme en door uitgevers van dure kunstboeken (onderschat de invloed van dergelijke factoren op de wetenschapsbeoefening vooral niet). Natuurlijk verdwijnt de individuele kunstenaar niet uit het beeld, maar zijn rol wordt in dit kader op een geheel andere manier omschreven. Jullie kunt je wel voorstellen, dat bijvoorbeeld het onderzoek naar de 'Renaissance-kunstenaar'

tegen de achtergrond van een 'functiologische' vraagstelling een nieuwe spankracht krijgt.

Gombrich ervoer in feite als centraal probleem van cultuurhistorische kunstgeschiedenis dat er geen systematisch geordende reeks van historisch-wetenschappelijke vragen bestond, waardoor het mogelijk was van het kunstwerk naar de culturele context te gaan. Kunstvoorwerpen losten op in een mist van cultuurfilosofie. Een benadering, waarin de functie van het object centraal staat, kan van begin tot eind historisch onderzoek zijn, waarvoor de, binnen historisch onderzoek gehanteerde verificaties gelden. Gisteren overlegde ik met de excursieassistenten, wat ze zou gaan zeggen over de fresco's van Ambrogio Lorenzetti in het Palazzo (afb.) Pubblico. Door cultuurhistorische kunsthistorici is naar aanleiding van deze fresco's uitvoerig uitgeweid over de herleving van het perspectief, over de ontdekking van de natuur, en de nieuwe mens. Kortom over de renaissance. Stel je de functie van de kunst centraal, dan moet je je afvragen wat de opdrachtgevers van die fresco's - burgerlijke stadsbestuurders - met die fresco's wilden. Wat moest aan de 14de eeuwse bezoekers van hun bestuurskamer - want daar zijn die fresco's geschilderd - duidelijk worden gemaakt. De historicus Nicolai Rubinstein moest eraan te pas komen om duidelijk te maken, wat het betekende dat het hier gaat om de uitvoerigste visualisering van een stedelijke politieke ideologie, die ons is overgeleverd. De fresco's waren in de eerste plaats politieke propaganda en dat is in mijn opvatting van cultuurgeschiedenis een ongelooflijk interessante voorstelling. Daarna, en binnen dat kader kun je dan ook nog eens iets beweren over de herleving van het perspectief, over de ontdekking van de natuur en desgewenst over de nieuwe mens.

Ik houd ermee op. Hopelijk is iets van mijn bedoelingen met cultuurgeschiedenis duidelijk geworden. Toch moet me nog een kleine moralisatie van het hart. Gombrich zegt aan het eind van zijn essay, dat het er om gaat, of de universiteiten hun maatschappelijke taak van cultuuroverdracht nog kunnen blijven vervullen, nu velen het in dat opzicht vrijwel uitsluitend van die universiteiten moeten hebben. Dat klinkt eerst als een zeurderige kanttekening van een oude, elitaire erudiet. Maar hij heeft natuurlijk gelijk. Na twee uren college over oud-testamentische scènes op de mozaïeken van Ravenna, ontdek ik, dat tien studenten in de zaal van Abraham alleen wisten, dat hij ergens mosterd haalde. Een enkeling meent tevens, dat Oedipus een speciaal soort etter is. 'Het lijkt erop dat het vak (cultuurgeschiedenis) nu enigszins in discrediet is geraakt', schrijven jullie in de handleiding voor auteurs van deze Groniek. Zeker, men denkt nu echt wetenschappelijk bezig te zijn. Zo wordt er bijvoorbeeld veel gerekend en geteld. Lang niet alle quantifiers vermijden een cultuurhistorische vraagstelling, maar te vaak wordt een boek,

voordat men het gelezen heeft, in de computer gestopt. Het is de vraag, of men daarmee die steeds zwaarder geworden taak van de universiteit, waarover Gombrich het had dient of zich er juist aan onttrekt. Ik denk dat het laatste het geval is. Jullie vraag of cultuurgeschiedenis vandaag de dag wenselijk is is in het licht van de problemen waarmee ons soort universitaire opleidingen worden geconfronteerd, een ongelooflijk understatement. Ik meen dat jullie naar de wenselijkheid vragen van iets, dat nu meer dan ooit noodzakelijk is. In elk geval is het stellen van de vraag op zichzelf al een symptoom van een crisis in het onderwijs in de geesteswetenschappen.

Nou kijk eens aan, toch nog een vastberaden uitspraak aan het eind, die ook vast en zeker op de toekomst is gericht. Dank voor de gelegenheid aan mij geboden.

Tot spoedig,

Henk van Os.

