

HET VOORBEELD VAN DE KLASSIEKEN

vorm en betekenis

thematisch onderwerp
centraal schriftelijk eindexamen
voorbereidend wetenschappelijk onderwijs 1984

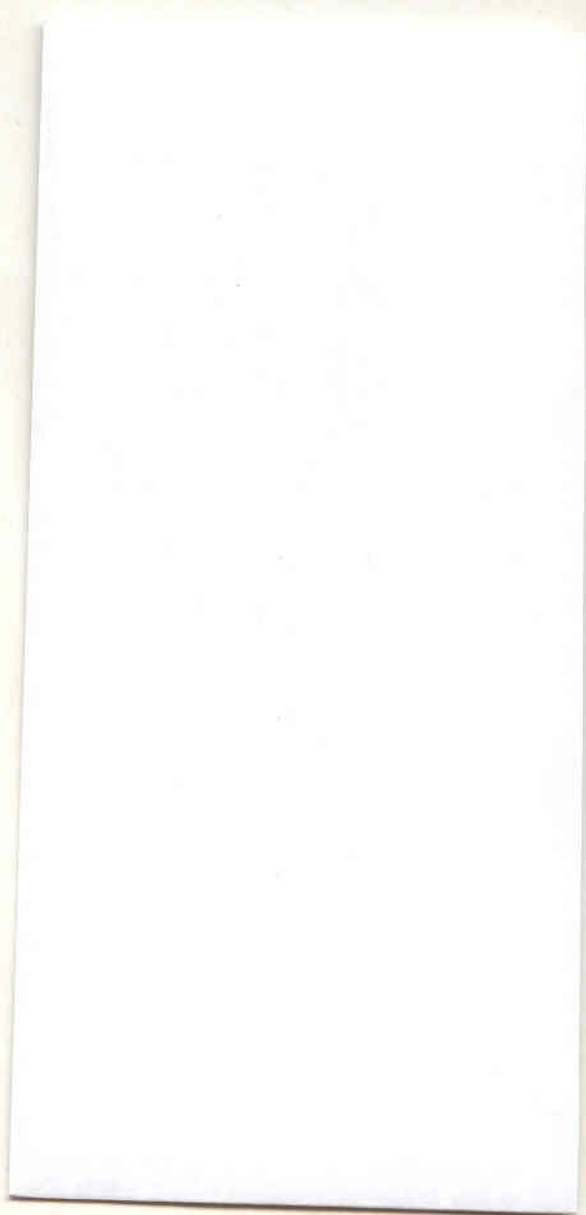
coördinatiecommissie experiment eindexamens vwo
zeist 1983

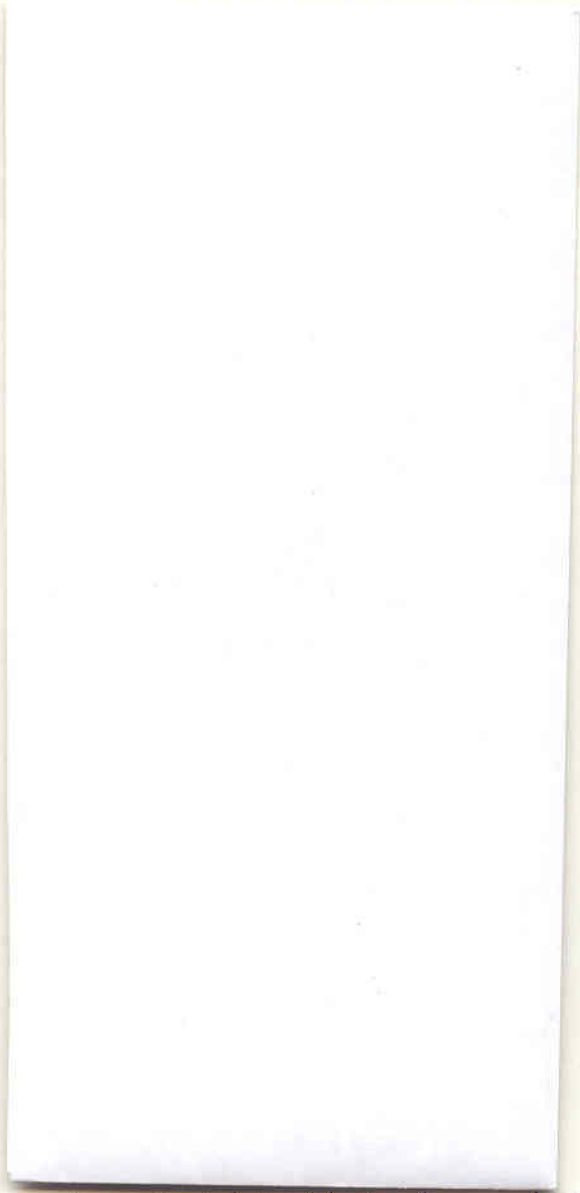
HET VOORBEELD VAN DE KLASSIEKEN

vorm en betekenis

thematisch onderwerp
centraal schriftelijk eindexamen
voorbereidend wetenschappelijk onderwijs 1984

coördinatiecommissie experiment eindexamens vwo
zeist 1983





Deze uitgave is uitsluitend bestemd voor gebruik binnen het Experiment
Eindexamens in de vakken handenarbeid, tekenen en textiele werkvormen.
Niet in de handel.

Uitgave van de Coördinatiecommissie Experiment Eindexamens VWO
Secretariaat:
Onderwijscentrum Zeist
Postbus 1004
3700 BA Zeist

INHOUD

AAN DE LEZER	5
VERANTWOORDING	7
INLEIDING	9
A. IDEAAL	22
B. MORELE WAARDEN	38
C. ASSOCIATIE	53
D. STATUS EN DECORATIE	72
E. MACHT	101
F. MATERIAAL UIT DE 20ste EEUW	124
BEGRIPPENLIJST	159

Aan de lezer,

Deze bundel geschreven teksten is samengesteld om docent en leerlingen noodzakelijk materiaal te verschaffen om aan een van de eisen van het eindexamen in de beeldende vakken van het v.w.o. te kunnen voldoen. In de "Toelichting experimenteel eindexamenprogramma v.w.o. handvaardigheid, tekenen en textiele werkvormen' is deze eis als volgt geformuleerd: "Het kunnen interpreteren van eenvoudig historisch bronnenmateriaal".

Daarenboven is deze bundel geschikt om een andere in de Toelichting geformuleerde eis te kunnen realiseren: "Enige kennis van veranderingen die zijn opgetreden in de waardering van kunst in de laatste twee eeuwen (kunsttheorie)", alsmede voor het verkrijgen van "begrip voor het functioneren van beeldende kunst en (andere) vormen van visuele communicatie in hun historische samenhang".

Het kunnen interpreteren van eenvoudig historisch bronnenmateriaal wordt in het centraal schriftelijk examen getoetst door vragen te stellen aan de hand van fragmenten uit geschreven bronnen. Deze eis is geen doel op zich, maar dient om de leerling zelfstandig te leren omgaan met gegevens uit de geschiedenis van de beeldende en de toegepaste kunsten: objecten én teksten. Zo wordt een onderzoekende houding bij de leerling gestimuleerd, kritisch kijken en denken bevorderd en informatie over de kunstwerken vermeerderd.

Het beperken van de schier onbegrensde leerstof is een van de redenen om te werken aan de hand van een thema. De probleemstellingen met de daaraan toegevoegde teksten geven een nadere stofbeperking aan. Deze bundel exploreert het aangegeven terrein binnen iedere probleemstelling. Daardoor wordt eveneens een nadere aanduiding gegeven van de examenstof voor dat jaar en wordt buitennissige uitbreiding ingedamd. Iedere examenkandidaat die in staat blijkt met dit bronnenmateriaal om te gaan, zal op het centraal schriftelijk examen niet voor verrassingen komen te staan.

Hij heeft immers getoond in staat te zijn teksten kritisch te interpreteren, in relatie te brengen met het beeld en zo de historische context te kunnen verhelderen. Het geleerde in de ene situatie kan de leerling toepassen in een vergelijkbare situatie. Het maakt dan niet veel verschil of het om deze of gene tekst uit deze bundel gaat, een soortgelijke op het examen, of later een passage uit een boek of tijdschriftartikel.

Een op zichzelf staand leerboek is deze bundel niet. Evenmin kan het op zich beschouwd worden als de omschrijving van de beperking van de examenstof. Het is in de eerste plaats een verzameling geschreven bronnen: teksten direkt afkomstig van kunstenaars of hun onmiddellijke omgeving. Daarnaast zijn fragmenten van artikelen en boeken opgenomen, voor zover zij betrekking hebben op het thema. Er moet veel zoekwerk verricht worden om bij een thema een aantal bruikbare bronnen te vinden. De docent wordt dan ook veel werk uit handen genomen door het feit dat deze bundel er is. Ontslagen van enig werk mag hij zich echter niet voelen: vragen

moeten worden geformuleerd en aan de leerling gesteld. De leerling moet geleerd worden de teksten kritisch te lezen. Hierbij kan de grondhouding bij het analyseren van objecten van beeldende vormgeving, het vergelijken, goed van pas komen. Vergelijkenderwijs kunnen zowel teksten onderling als tekst en beeld met elkaar geconfronteerd worden. Dit moet dan wel steeds met het oog op de gestelde probleemstelling worden gedaan.

Uit de praktijk blijkt dat aan zo'n bundel als deze een groot gevaar kleeft. De docent die meent al het hier gebodene met zijn leerlingen te moeten doorwerken, ja zelfs te moeten laten leren, raakt ver van huis en dus ver van het examendoel verwijderd. De docent zal een keuze moeten maken want álles doen is veel te veel en ook niet wenselijk. Aan de hand van zijn keuzen zal naast het formuleren van vragen, beeldmateriaal geselecteerd en gezocht moeten worden voor zover de afbeeldingen bij de teksten en de set kleurendia's niet toereikend geacht worden.

Een voorgeschreven werkwijze is er niet. Didactische werkvormen die gericht zijn op meer zelfstandige leeractiviteiten van de leerling, zijn meer geëigend om de gestelde doelen te bereiken, dan een frontaal-klassikale aanpak. De docent zal dus op creatieve wijze om dienen te gaan met dit oefenmateriaal; de leerling mag er nooit de slaaf van worden.

Deze bundel is tot stand gekomen onder auspiciën van de Program-Evaluatiecommissie Beeldende Vakken. Het enorme karwei dat aan de verschijning ervan voorafging, is verricht door een werkgroep voornamelijk bestaande uit docenten die deelnemen aan het eindexamenexperiment en enkele kunsthistorici.

Hen past alle lof voor de wijze waarop zij zich van deze moeilijke en tijdrovende taak gekweten hebben. Op deze wijze heeft de werkgroep een essentiële bijdrage geleverd om een kenmerkend onderdeel van het eindexamenexperiment in de beeldende vakken te kunnen realiseren. We zijn er stellig van overtuigd dat collega's én leerlingen dankbaar de vruchten ervan zullen plukken.

Zeist, mei 1983

De Program-evaluatiecommissie
Beeldende Vakken

VERANTWOORDING

Deze bundel is in grote lijnen hetzelfde van opzet als de voorgaande. Voor een uitgebreide toelichting op het doel en gebruik van een bronnenbundel binnen het VWO-experiment in de beeldende vakken verwijzen we naar het "Aan de lezer".

Daarin is al nadrukkelijk vermeld dat een dergelijke bundeling van teksten niet als een zelfstandig leerboek gebruikt kan worden. Om iedere schijn daarvan te vermijden zijn verbindende teksten tussen het bronnenmateriaal achterwege gelaten. Het is nl. gebleken dat in de bundel "Natuurbeleving" misverstanden werden opgeroepen doordat in enkele probleemstellingen deze verbindende teksten wel aanwezig waren en in andere niet. De bronnen worden nu telkens kort ingeleid.

De indeling van het katern volgt de stofomschrijving van het thema zoals die omstreeks 21 april aan de scholen toegezonden is. Binnen de aspecten A t/m E zijn de teksten zoveel mogelijk chronologisch gerangschikt. In afwijking van de stofaanbieding bevat de bronnenbundel nog een onderdeel F waarin de meeste teksten uit de twintigste eeuw zijn opgenomen. Deze andere redactie wordt in de inleiding toegelicht.

De bovengenoemde stofomschrijving is uitgangspunt voor het eindexamen. De bronnenbundel is slechts een hulpmiddel om het beeldmateriaal dat binnen het kader van het thema valt te verhelleren en meer reliëf te geven. Het aangeboden materiaal is dus geen nadere beperking van de stof, maar "voorbeeldig" voor de genoemde aspecten in de stofomschrijving.

Voor degenen die graag zelf bronnen zoeken of vertalingen op hun juistheid willen controleren noemen wij hier enkele titels van tekstverzamelingen die bruikbaar zijn:

H.B. Chipp, *Theories of modern art*. Berkeley, 1975.

L. Eitner, *Neo-Classicism and romanticism 1750-1850*. Londen, 1971.

R. Goldwater, *Artists on art*. Londen, 1976.

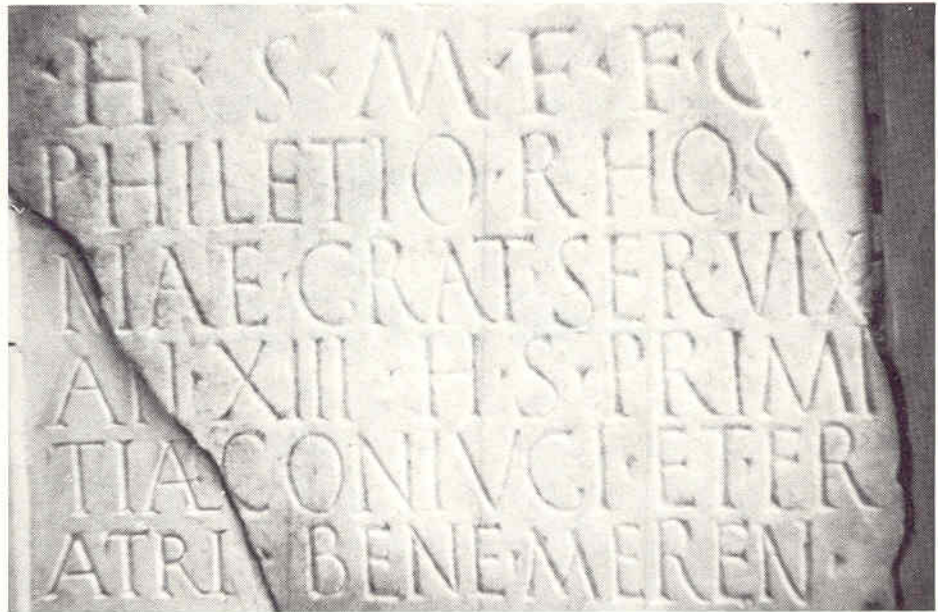
E.G. Holt, *A documentary history of art*. 3 dln. New York, 1966.

E.G. Holt, *The triumph of art for the public*. New York, 1979.

Voor al uw kritiek en adviezen houden wij ons nog steeds gaarne aanbevolen.

De samenstellers.

INLEIDING



Capitalis Quadrata

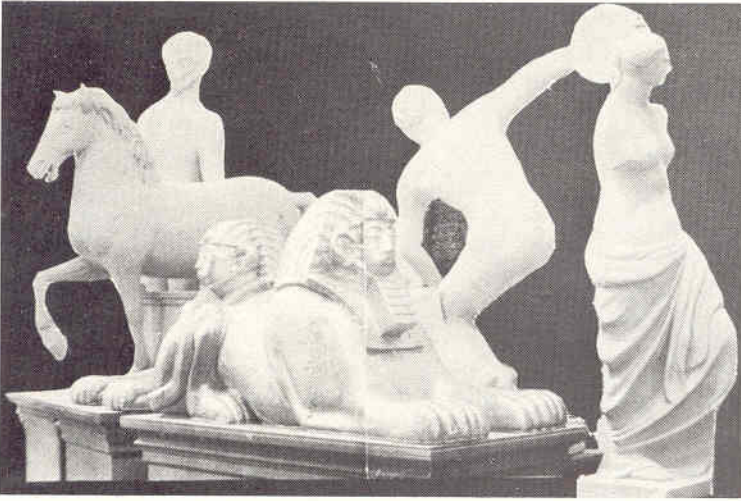
De letters die je nu leest zijn van het type “Aldine Roman”, een lettertype dat afgeleid is van de Romeinse “Capitalis Quadrata”. Het totaal van letters dat wij gebruiken, het alfabet, hebben we overgenomen van de Romeinen.

Tallose woorden, uitdrukkingen en gezegdes die uit het alfabet samengesteld kunnen worden zijn uit de klassieke talen opgenomen in onze taal.

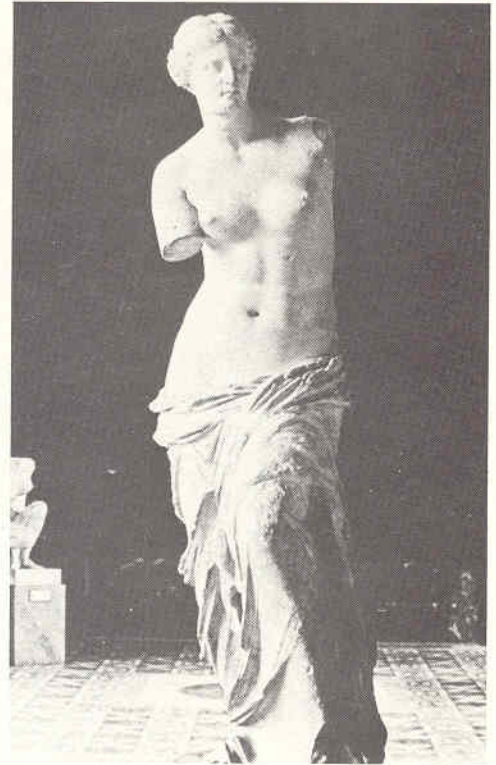
Ook ideeën die in onze taal uitgedrukt kunnen worden zijn dikwijls gebaseerd op klassieke literatuur.

Bij elkaar vormt dit een hele klassieke bagage waar we ons in het algemeen niet of nauwelijks van bewust zijn, omdat deze zo elementair is. We kunnen deze bagage niet meer van ons af zetten, we zijn ermee vergroeid.

Behalve de literaire bagage in onze ideeënwereld hebben we ook nog een visuele erfenis uit de klassieke oudheid. Klassieke vormen duiken op de meest onverwachte momenten weer op.



Toppop 1981-82



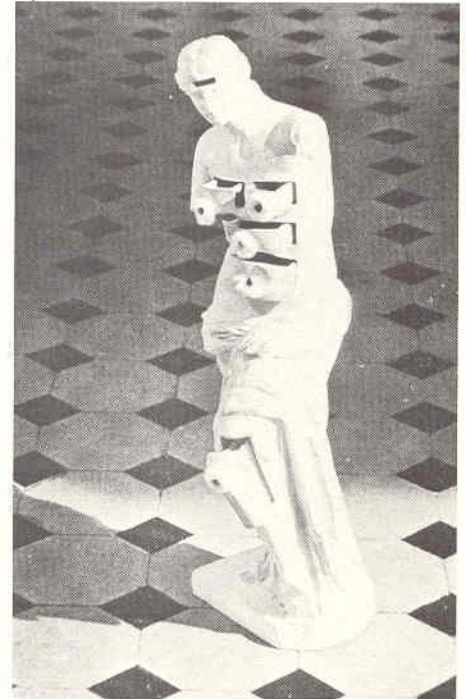
Venus van Milo

In het seizoen 1981/82 was het T.V.-programma "Toppop" voorzien van een decor waarin klassieke beelden opgenomen waren. Popgroepen traden op tussen kopieën van o.a. de "Discuswerper" en de "Venus van Milo", erkende tophits uit de kunstgeschiedenis. Zo ondersteunde de ene hitparade de andere.



Venus in de reclame

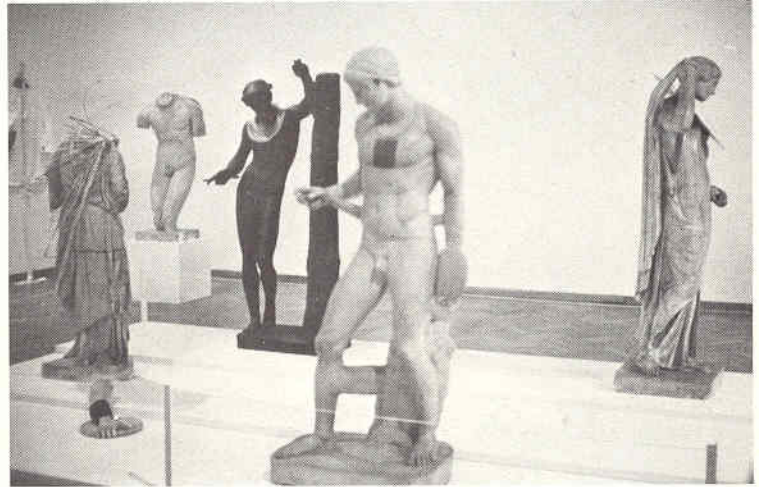
Salvador Dali, Venus van Milo met laden, 1936



De "Venus van Milo" had voor haar optreden in "Toppop" ook op andere terreinen haar inzetbaarheid al bewezen.

Sinds de ontdekking van het beeld in 1820, toen men in de westerse wereld juist zeer gevoelig was voor de overblijfselen uit de oudheid, heeft het beeld een grote populariteit genoten. Daarvan heeft de reclame zich uitgebreid bediend.

Uiteenlopende artikelen als: cosmetica, medicamenten, ondergoed, en lijn (afgebroken armen) werden met behulp van Venus aan de man gebracht. Het beeld van de "Venus van Milo" werd zo algemeen bekend dat karikaturisten en surrealistische kunstenaars er verrassende ingrepen op konden uitvoeren zonder dat de herkenbaarheid van het "oerbeeld" werd aangetast. De Venus is meer dan een museumstuk voor liefhebbers en specialisten op het gebied van de klassieke oudheid. Ze belichaamt voor velen de (absolute) schoonheid. Het is een ideaalbeeld, een model dat zelfs in de meest banale varianten stand houdt.

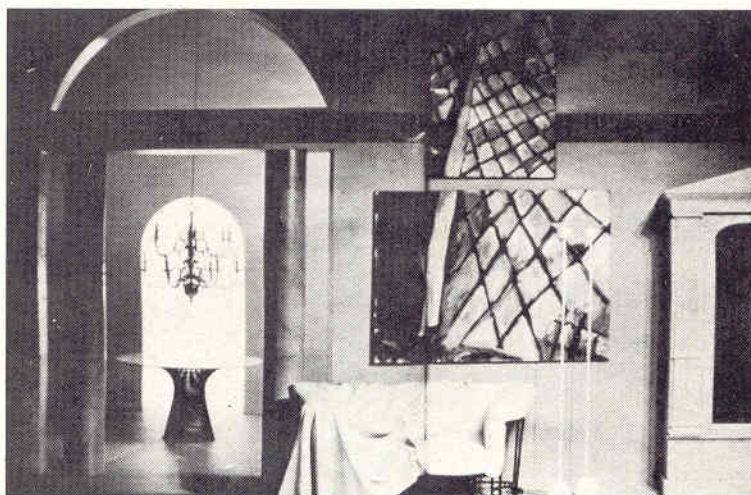


Sieraden op antieke beelden geëxposeerd in het Stedelijk Museum, Amsterdam

Dat er nog leven na de dood is met betrekking tot klassieke beelden bleek onlangs ook op een tentoonstelling van sieraden die gehouden werd in het Stedelijk Museum van Amsterdam. Afgietsels van klassieke beelden werden hier gebruikt om er moderne sieraden op te exposeren. Het "tweede gebruik" van klassieke overblijfselen leverde opvallende combinaties op.

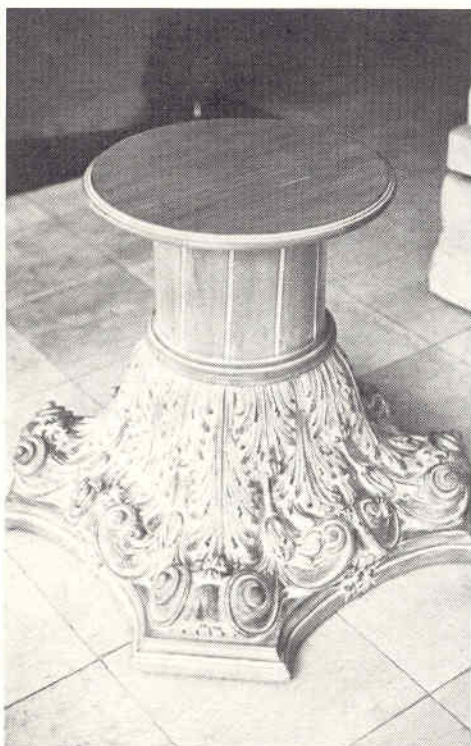


Badkamerinterieur met portretbuste

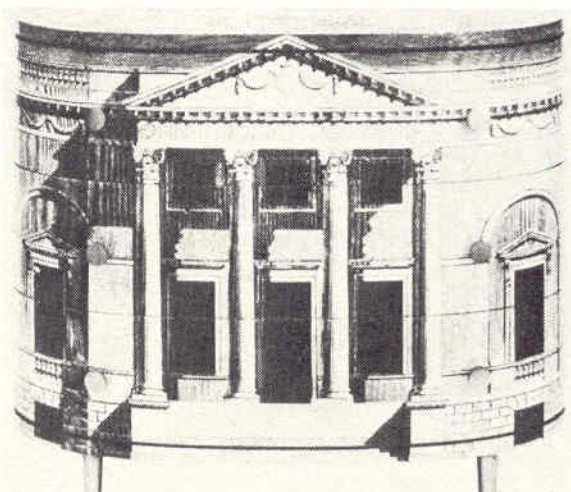


Interieur met klassieke elementen

Korinthisch kapiteel als salontafel



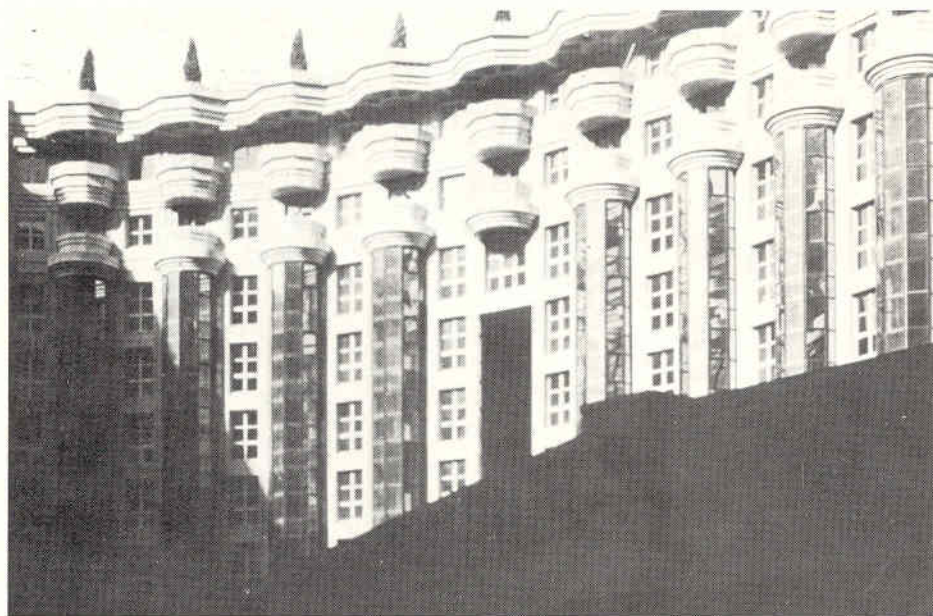
Piero Fornasetti, Commode van gelakt hout, ca. 1982



Andere toepassingen van sculpturen uit de oudheid zijn ook te vinden in tijdschriften over wonen waarin gipsafgietsels van figuren of portretbustes weer populair blijken te zijn. Nadat ze jaren geleden door musea en academies als overmatig of niet meer bruikbaar waren afgedankt, sieren ze nu menig interieur als decoratieve elementen. Dergelijke beelden verlenen de bewoner enige status omdat ze ontwikkeling en beschaving uitstralen.

Het is opvallend hoe de klassieke geest weer toeslaat in de interieurs die in dergelijke tijdschriften zijn afgebeeld.

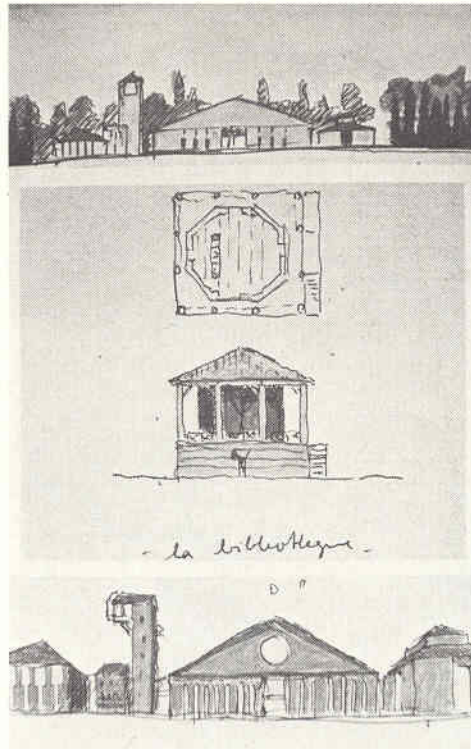
Architectuurfragmenten als zuilen, frontons, kapitelen en ornamenten verschijnen soms in vreemde varianten en wonderlijke combinaties. Een korintisch kapiteel kan tot salontafel getransformeerd worden; een commode wordt vermomd als een gebouw met klassieke vormen. Brokstukken uit het verleden, citaten uit de architectuurgeschiedenis, worden overgebracht op voorwerpen of in een omgeving geplaatst waar ze niet direct te verwachten zijn.



Ricardo Bofill, Palais d'Abraxas, Parijs

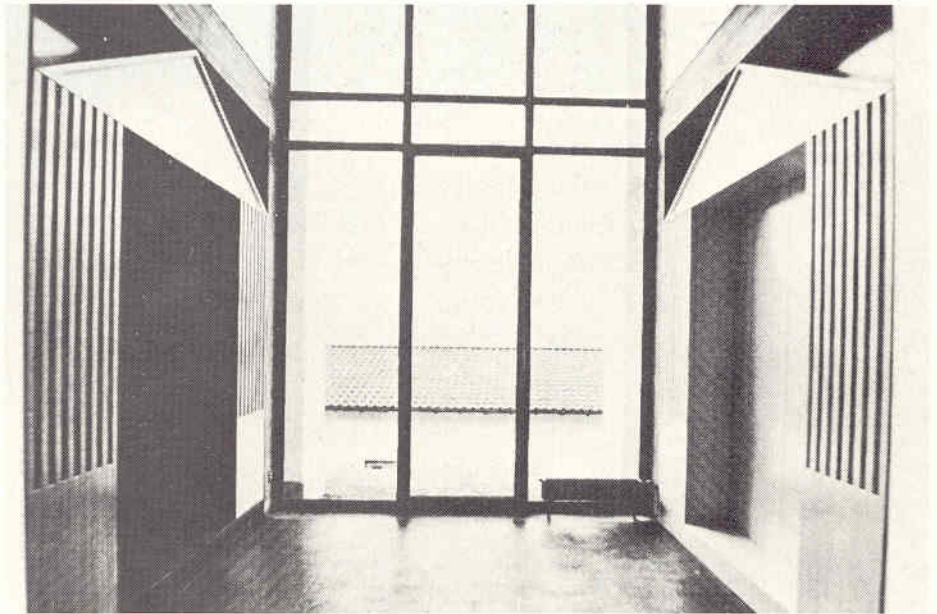
Stijlcitaten zijn, in een heel andere dimensie, ook te vinden in het werk van sommige moderne architecten.

Op dit moment bouwt Ricardo Bofill in de buitenwijken van Parijs enkele woningcomplexen met decor-achtige gevels in klassieke vormen maar in de reusachtige schaal en met de symmetrie van het paleis van Versailles.



Leon Krier, School in
St. Quentin-en-Yvelines,
1978

Leon Krier ontwerpt een school in de vorm van een complex van gebouwen in verschillende types zoals die in een kleine klassieke stad bestaan zouden kunnen hebben.



Reichlin en Reinhardt,
Casa Tonino

Reichlin en Reinhardt baseerden in het "casa Tonino" hun architectuur op ideeën van Palladio en Alberti die beiden op hun beurt zich weer op de oudheid gericht hadden.

Klassieke vormen zijn opnieuw "ontdekt" in de architectuur. Ze inspireren zg. post-moderne architecten tot ontwerpen die naar hun mening meer betekenis hebben, sprekender zijn, dan architectuurvormen uit het moderne, nieuwe bouwen: de eenvormige, door functionaliteit en economische produktiemethode bepaalde vormen van na de 2e wereldoorlog.



Foto van Horst P. Horst
voor het Amerikaanse
modeblad Harper's Bazaar

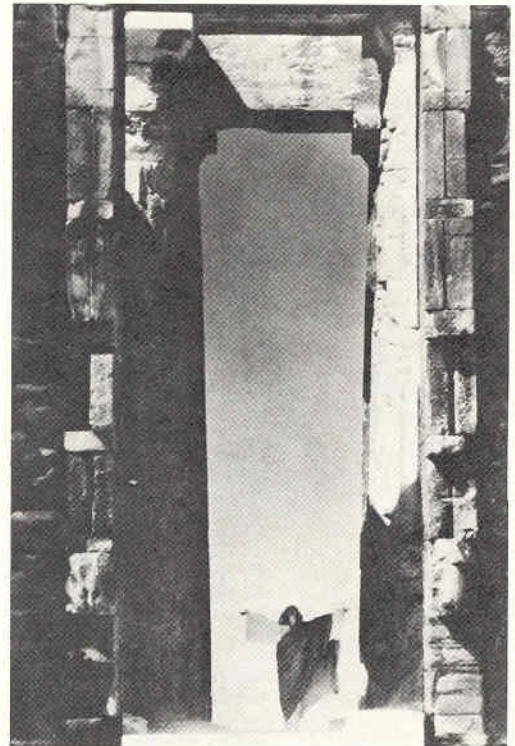


Athena, katoenmode,
1982-83

Ook in de mode keren van tijd tot tijd klassieke vormen terug. Niet alleen in de ploival en drapering van stoffen maar ook in de achtergronden waartegen de nieuwe trends gefotografeerd worden.



Mode tegen klassieke achtergrond

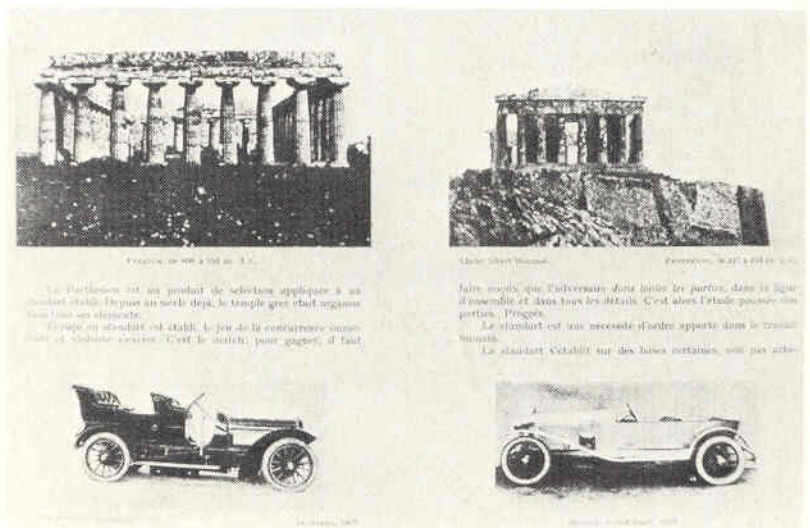


Edward Steichen, Isadora Duncan op de Akropolis

De fotograaf Edward Steichen had hierin al geschiedenis geschreven met zijn beroemde foto's uit 1921 waarop de "kunstenares van de dans", Isadora Duncan, in wapperende klassieke draperieën verschijnt tegen de achtergrond van het Parthenon.



Reclame van Alfasud



Twee pagina's uit Le Corbusier, Vers une architecture

Dat klassieke architectuur, als achtergrond gebruikt, meer betekent dan de aanduiding van een min of meer toevallige plek is duidelijk in de reclame van Alfasud. Hier zien we een auto samen in beeld met de tempel van Paestum, vroeg-dorische architectuur, niet ver van Napels.

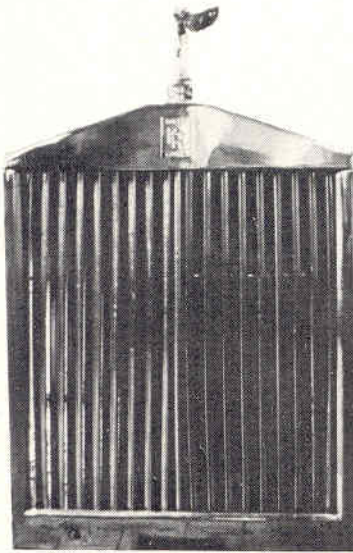
Dit verband tussen Griekse architectuur en automobielen werd vijftig jaar eerder al door Le Corbusier gelegd. In een dubbele pagina uit zijn boek "Vers une Architecture" suggereert Le Corbusier dat de ontwikkeling in de vormgeving van automobielen (van 1907 tot 1922) gelijkenis vertoont met de ontwikkeling van een vroeg-dorisch gebouw (de basilica in Paestum) naar de perfecte vorm van de dorische orde in het Parthenon.

Le Corbusier over de vormgeving van auto's:

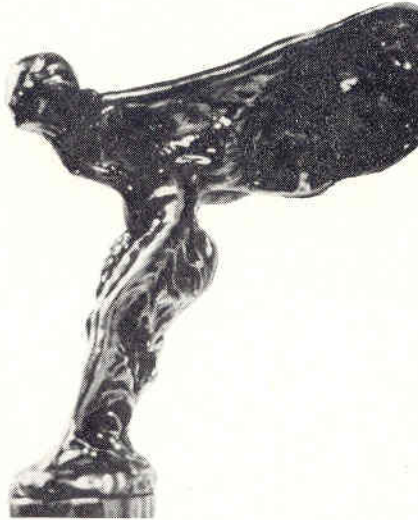
"Deze precisie, deze zuiverheid in de uitvoering gaat verder terug dan ons herboren gevoel voor het machinale.

Phidias had dat ook: het hoofdstel van het Parthenon is er een getuigenis van."

En over de Griekse tempel: "Deze gehele plastische machinerie is uitgevoerd in marmer met de strengheid die we in machines hebben leren toepassen. De indruk is dezelfde als van blank, gepolijst staal."



Front van Rolls Royce



Sykes, radiateurkop van de Rolls Royce



Nike van Samothrace

In de vormgeving van het radiateurscherf van een Rolls-Royce is nog steeds een verre verwantschap met klassieke architectuur te zien: een klassiek tempelfront bekroond door een gevleugelde godin die sterk doet denken aan een andere tophit uit de kunstgeschiedenis, de Nike van Samothrace.

Wat betekent dit nu allemaal?

Wordt in de hierboven genoemde voorbeelden ons onbetwist cultuurbezit alleen maar gebruikt als grapje, vondst, decor, etiket, modieus hoogstandje, decadent snobisme of is er meer aan de hand?

Wie deze vraag wil beantwoorden moet onderzoeken welke betekenissen klassieke vormen kunnen hebben.

Zijn deze betekenissen dan altijd dezelfde of zijn er verschillende interpretaties van klassieke vormen mogelijk?

Zijn de interpretaties persoonlijk, subjectief, of is het mogelijk dat een bepaalde interpretatie van de klassieke "vormtaal" een algemeen verschijnsel is in een bepaalde periode van de geschiedenis?

Voordat we dergelijke vragen over de betekenissen die de klassieke "vormtaal" kan hebben aan de orde stellen, moeten we vaststellen wat onder "klassiek" verstaan wordt binnen dit thema.

Wat is "klassiek"?

In ons taalgebruik wordt "klassiek" in verschillende betekenissen gebruikt die bovendien ook nog door elkaar gehaald worden.

"Klassiek" is oorspronkelijk afgeleid van "classicus".

Een "classicus" is een Romeins burger uit de betere, de bezittende en toonaangevende stand.

Van dit begrip is praktisch niets meer terug te vinden in de meest verwarde betekenis van "klassiek" die gebruikelijk is als we met klassiek het tegengestelde van "modern" bedoelen. Bij de aanduiding "klassieke meubels" of "een klassieke regenjas" verwachten we een traditioneel model.

gratis warm aanbevolen

een klassieke lp voor slechts **f5,-**

Romantiek

DAAGSE

INKGO IEUWS PLEZIERIG BERICHT VOOR LIEFHEBBERS VAN MOOI KLASSEK...

1495,-

CAPITOL

Kamgaren mantel

395,-

AN TIE PRILLES

"Klassieke" aanbiedingen

Bij "klassieke muziek" denken we in het algemeen aan het tegenovergestelde van lichte of populaire muziek, maar in de muziekgeschiedenis wordt er heel precies de muziek mee aangegeven die in Wenen ontstaan is tussen 1780 en 1815.

Zoals met de term "classicus" het "betere" werd aangegeven, zo geeft het woord "klassiek" dikwijls ook een aanduiding van kwaliteit. Het klassieke heeft zijn waarde doorgaans bewezen en kan zelfs tot standaard of norm verheven worden. Klassiek is dan "voorbeeldig" geworden.

Zo kan b.v. het werk van Le Corbusier klassiek genoemd worden in de architectuur van de twintigste eeuw.

Een "klassiek tijdperk" is in deze betekenis het beste tijdperk dat a.h.w. model staat voor een beschaving of een periode. In deze zin verwijst men sinds de achttiende eeuw vooral naar de kunst van de Grieken van omstreeks het midden van de vijfde eeuw voor Chr.

Tegenwoordig is het echter gebruikelijk om de hele Griekse en Romeinse beschaving "klassiek" te noemen.

In deze laatste, brede zin zullen wij het woord "klassiek" gebruiken binnen dit thema.

Welke boodschap kan men aan klassieke voorbeelden ontleen?

In de volgende probleemstellingen A t/m E wordt een onderzoek mogelijk gemaakt naar de wisselende samenhang van vorm en betekenis in een vormgeving die gebaseerd is op voorbeelden uit de klassieke oudheid.

Binnen dit thema wordt alleen materiaal uit de periode van het Neo-classicisme tot nu onderzocht.

A. IDEEAAL

Esthetisch voorbeeld van de klassieken.

Sinds de tweede helft van de achttiende eeuw is de visie op de klassieke oudheid sterk beïnvloed door de geschriften van J.J. Winckelmann.

Uit de teksten in deze bundel kan opgemaakt worden welke kwaliteiten Winckelmann aan de Griekse kunst toedicht. Hij stelt deze kwaliteiten tot norm voor de kunst van zijn eigen tijd.

De teksten van Canova, David en Flaxman illustreren hoe kunstenaars de door Winckelmann geformuleerde norm hanteerden in de beeldhouw- en schilderkunst.

B. MORELE WAARDEN

De teksten en afbeeldingen die hier samengebracht zijn geven aan hoe klassieke vormen met morele waarden in verband gebracht kunnen worden.

Uit de teksten van Jefferson en Ledoux blijkt dat architectuur een nieuwe maatschappelijke orde kan vertegenwoordigen.

Het materiaal over David heeft vooral betrekking op zijn rol als vormgever van de Franse revolutie.

C. ASSOCIATIE

Een romantische visie.

Er bestonden naast de opvattingen van Winckelmann ook andere visies op de klassieke oudheid, die minder nadruk leggen op harmonie en evenwicht. Piranesi legt vooral het accent op de indrukwekkende monumentaliteit van de ruïnes uit de Romeinse oudheid.

Boullée ziet in de klassieke bouwkunst een basis voor een nieuwe, visionaire architectuur die uitgaat van regelmatige vormen in enorme afmetingen die in een dergelijke schaal met de technische middelen van zijn tijd niet uitvoerbaar waren.

De opgenomen passages uit reisverslagen geven een indruk van persoonlijke ervaringen die door het aanschouwen van de ruïnes van het oude Griekenland opgedaan werden.

De teksten over de "Elgin Marbles" demonstreren o.a. welke adoratie een collectie klassieke beeldfragmenten ten deel kon vallen.

D. DECORATIE

Afbeeldingen en teksten in dit onderdeel hebben betrekking op het gebruik van klassieke ornamenten in uiteenlopende gebieden als: kunstnijverheid, de bouwkunst in het algemeen, woningen, stations, een beursgebouw, bruggen en stoommachines.

Daarnaast zijn enkele teksten opgenomen over het dilemma dat ontstond toen bekend werd dat Griekse bouw- en beeldhouwkunst in meerdere kleuren beschilderd was geweest. Deze wetenschap was strijdig met het ideaalbeeld dat Winckelmann gevestigd had. Van Alma-Tadema, de "archeoloog onder de schilders", zijn tot slot enkele citaten opgenomen.

E. MACHT

De Romeinen hebben als eersten een nieuwe interpretatie van de Griekse kunst gegeven. Zij "decoreerden" er een machtig imperium mee. Het keizerlijke Rome is later door verschillende machthebbers tot voorbeeld genomen voor de vormgeving van hun "imperialistische kunst".

De periode van het "Empire" onder Napoleon wordt toegelicht met teksten over David en Chalgrin.

De opvattingen over kunst en in het bijzonder over architectuur onder Hitler worden geïllustreerd met teksten van Hitler en Speer.

Bovenstaande indeling in verschillende aspecten zou kunnen suggereren dat deze "betekenissen" absoluut te scheiden zijn, dat ze afzonderlijk bestaan. Dat is meestal niet het geval. Een zelfde kunstenaar kan onder verschillende hoofdstukken voor komen. In het geval van het werk van David blijkt dat ook.

Voor de kunst van de twintigste eeuw is een dergelijke scheiding zeer geforceerd. Uit verschillende teksten kan opgemaakt worden dat kunstenaars en architecten hun recente werk juist met verwijzingen, associaties en betekenissen "opladen".

De complexiteit van het werk zou geweld aangedaan worden als het slechts onder één aspect geplaatst werd.

Teksten en afbeeldingen uit de twintigste eeuw zijn daarom niet in de probleemstellingen ondergebracht maar in een apart hoofdstuk bij elkaar gezet. De gebruikers van de bundel kunnen dit materiaal zelf met de verschillende probleemstellingen in verband brengen.

A. IDEEAL

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

studeerde theologie en werd daarna bibliothecaris. In die functie had hij de gelegenheid de antieke cultuur te bestuderen. Met een lijfrente van de Saksische keurvorst, die hij ontving na zijn eerste boek 'Over de navolging van de Griekse werken in de schilder- en beeldhouwkunst' ging hij naar Rome, waar hij katholiek werd. Daar werd hij benoemd tot superintendent van de Romeinse oudheden en als zodanig verrichtte hij onderzoek naar en beschreef hij de recente opgravingen van Herculaneum. Zijn beroemdste boek is de 'Geschiedenis van de kunst der oudheid'. De invloed van Winckelmann is erg groot geweest, zowel bij het bedrijven van kunstgeschiedenis als wetenschap als bij de ontwikkeling van het neo-classicisme als stijl.

Uit:

J.J. Winckelmann,
Von der Nachahmung
der griechischen Werke
in der Malerei und
Bildhauerkunst.
Dresden, 1756.

De enige weg voor ons om groot, ja, als het mogelijk is, onnavolgbaar te worden in de navolging van de Antieken, en wat iemand van Homerus zegt, dat diegene hem leert bewonderen, die hem goed leert verstaan, geldt ook voor de kunstwerken der Antieken en in het bijzonder van de Grieken. Men moet met hen als een vriend vertrouwd zijn geworden, om Laokoon even onnavolgbaar als Homerus te vinden.

In zo'n nauwe betrekking zal men oordelen als Nicomachus over de Helena van Zeuxis: 'Neem mijn ogen, sprak hij tot de onwetende, dan zal zij u een godin toeschijnen'.

Met zulke ogen hebben Michelangelo, Raphael en Poussin naar de werken der Antieken gekeken. Zij hebben de goede smaak uit deze bron geput en Raphael in het land zelf, waar hij gevormd werd. Men weet dat hij jonge lieden naar Griekenland zond om de resten van de Oudheid voor hem te tekenen.

(.....)

De kenners en navolgers van de Griekse werken vinden in hun meesterstukken niet alleen de schoonste natuur, maar nog meer dan de natuur, dat wil zeggen bepaalde ideale schoonheden van dezelve, die, zoals ons een oude uitlegger van Plato (Proclus in Timoeum Platonis) leert, bestaan uit beelden, louter in de geest ontworpen.

Het schoonste lichaam onder ons leek misschien niet meer op het schoonste Griekse lichaam, als Iphicles op zijn broer Hercules.

De invloed van een zachte en zuivere hemel was werkzaam bij de eerste ontwikkeling van de Grieken, de vroegste lichaams oefeningen echter gaven die ontwikkeling de edele vorm.

Men neme een jonge Spartaan, ontsproten aan een held en zijn heldin, die in zijn prille jeugd nooit in windsels is ingesnoerd, die van zijn zevende jaar af op de grond heeft geslapen en in worstelen en zwemmen van kindsbeen af geoefend is. Men stelle naast hem een jonge Sybariet (Sybaris: stad van spreekwoordelijke weelderigheid in de Oudheid (vert.)) uit

onze tijd en dan oordele men, welke van beiden de kunstenaar zou nemen als model voor een jonge Theseus, een Achilles, ja zelfs een Bacchus.

(.....)

Door deze oefeningen behielden de lichamen de grote en mannelijke contour, die de Griekse meesters hun standbeelden hebben gegeven, zonder opgeblazen zwaarlijvigheid. De jonge Spartanen moesten zich om de tien dagen naakt vertonen voor de Ephori, die degenen, die dik begonnen te worden een streng diët voorschreven.

Ja, het was één van de wetten van Pythagoras, zich voor alle zwaarlijvigheid van het lichaam te behoeden. Het geschiedde wellicht om dezelfde reden dat aan jonge mensen bij de Grieken van de oudste tijden, die zich opmaakten voor een worstelwedstrijd, gedurende de voorbereidingstijd slechts een melkdiët was toegestaan.

(.....)

Dientengevolge was de hele kledij der Grieken zo samengesteld, dat de natuur niet de geringste dwang werd opgelegd. De groei van de schone vorm had niet te lijden van de verschillende soorten en onderdelen van onze huidige drukkende en knellende kleding, vooral aan hals, heupen en dijen. Ook het schone geslacht onder de Grieken wist van geen knellende mode: de jonge Spartaanse meisjes waren zo licht en kort gekleed, dat men hen 'heupvertoonsters' noemde.

(.....)

Over het algemeen werd dat alles, dat natuur en kennis konden bijdragen aan de groei en ontwikkeling van een schoon lichaam door de Grieken ten volle uitgebuit, vanaf de geboorte tot aan de volle wasdom. De voortreffelijke schoonheid van hun lichamen vergeleken met die van ons is een feit dat met de grootste waarschijnlijkheid kan worden staande gehouden.

(.....)

De school voor de kunstenaars was in de gymnasia, waar de jongelieden, beschermd tegen de openbare eerbaarheid, geheel naakt oefenden.

De filosoof, de kunstenaar gingen daarheen: een Socrates om er Charmides, Autolykos, Lykis te onderrichten; een Phidias om door deze schone schepsels zijn kunst te verrijken. Men leerde daar bewegingen van de spieren, wendingen van het lichaam: men bestudeerde de omtrekken van de lichamen of de contour van de hand van de afdruk, die de jonge worstelaars in het zand hadden gemaakt.

De schoonste aspecten van het naakte lichaam werden hier getoond in zulke gevarieerde, waarachtige en edele standen en houdingen, waarin een gehoord model, wat in onze academies opgesteld wordt, niet neergezet kan worden.

(.....)

Deze vaak voorkomende gelegenheden om de natuur waar te nemen, stelden de Griekse kunstenaars in staat nog verder te gaan: zij begonnen bepaalde algemene schoonheidsbegrippen te vormen, zowel voor de afzonderlijke delen als van de totale lichaamsverhoudingen, die zich boven de natuur zelve zouden verheffen; hun oerbeeld was een louter in het verstand ontworpen geestelijke natuur.

Zo vormde Raphael zijn Galathea. Men leze zijn brief aan graaf Balthasar Castiglione: 'Daar de schoonheid', schrijft hij, 'in de vrouwenvertrekken zo zeldzaam is, bedien ik mij van een bepaald idee in mijn verbeelding!'

Volgens zulke, boven de gewone vorm van de materie verheven begrippen schiepen de Grieken goden en mensen. Bij goden en godinnen vormden voorhoofd en neus bijna een rechte lijn. De koppen van beroemde vrouwen op Griekse munten hebben een dergelijk profiel, waar het er eveneens om ging volgens ideale begrippen te werken. Of men moet aannemen dat deze vormgeving de Grieken zo eigen is geweest als de Calmucken hun vlakke neus, bij de Chinezen hun kleine ogen. De grote ogen van de Griekse koppen op stenen en munten zouden dit vermoeden kunnen ondersteunen.

De Romeinse keizerinnen werden door de Grieken op hun munten volgens dezelfde ideeën vorm gegeven; de kop van een Livia of een Agrippina heeft hetzelfde profiel dat de kop van een Artemis of een Cleopatra heeft.

Niettemin bemerkt men dat de door de Thebanen aan hun kunstenaars voorgeschreven wet: de natuur onder dreiging van straf zo goed mogelijk na te volgen, ook door andere kunstenaars in Griekenland als wet in acht werd genomen. Waar het tere Griekse profiel niet aan te brengen was zonder de gelijkenis tekort te doen, volgden zij de waarheid van de natuur, zoals bij de schone kop van Julia, de dochter van keizer Titus, van de hand van Eodus te zien is.

Het voorschrift echter 'de personen gelijkend en tegelijkertijd mooier te maken' was altijd het hoogste gebod, dat de Griekse kunstenaars gehoorzaamden en veronderstelt noodzakelijkerwijs een bedoeling van de meester boven een mooiere en meer volmaakte natuur. Polygnotus heeft altijd dit gebod gehoorzaamd.

Wanneer dus over enige kunstenaars bericht wordt dat zij als Praxiteles handelen, die zijn Venus van Knidos gemodelleerd heeft naar zijn minnares Gratina of als andere schilders, die Lais als model voor de drie Gratiën namen, dan geloof ik dat dat geschied is zonder van de genoemde algemene grote wetten van de kunst af te wijken. De schone natuur schonk de kunstenaar de zinnelijke schoonheid; de ideale schoonheid de verheven trekken: aan de ene ontleende hij het menselijke, aan de andere het goddelijke.

(.....)

Te allen tijden doet zich hier de waarschijnlijkheid voor dat in de vormen van de schone, Griekse lichamen zoals in de werken van hun meesters, meer eenheid in de hele bouw, een edeler verbinding van de afzonderlijke delen, een rijkere mate van volheid aanwezig is geweest, zonder de magere gespannenheid en zonder de vele ingevallen uithollingen van onze lichamen.

(.....)

De navolging van het schone van de natuur is of gericht op een enkel object of zij verzamelt de waarnemingen aan verscheidene objecten en verenigt die. Het eerste noemt men een gelijkende kopie, het maken van een portret: het is de weg tot Hollandse vormen en figuren. De tweede

echter is de weg naar het algemeen schone en het ideale beeld daarvan; en dit nu is de weg welke de Grieken hebben genomen.

(.....)

Ik geloof dat het navolgen van de Grieken ons kan leren sneller wijs te worden, omdat wij aan de ene kant hier de samenvatting vinden van wat in de hele natuur gegeven is en aan de andere kant hoe ver de schoonste natuur zich boven zichzelf stoutmoedig doch wijs kan verheffen.

Die navolging zal ons leren met zekerheid te denken en te ontwerpen, doordat wij hier de hoogste grenzen van het menselijk en tegelijk goddelijk schone bepaald zien.

Indien de kunstenaar op deze basis bouwt en hand en zinnen laat leiden door de Griekse schoonheidsregels, dan bevindt hij zich op de weg die hem zeker zal voeren naar de navolging der natuur.

De opvattingen van de oudheid over de eenheid en de volmaaktheid in de natuur, zullen zijn opvattingen over de verdeeldheid in onze natuur ophelderen en meer zin geven: hij zal bij de ontdekking van de schoonheden hiervan deze weten te verbinden met het volmaakt schone en met behulp van de hem voortdurend omringende, verheven vormen (van de Grieken (vert.)) zal hij voor zichzelf regels vinden.

(.....)

Kon de navolging der natuur de kunstenaar ook alles geven, dan nog kon de nauwkeurigheid van de contour zeker niet door haar verkregen worden; deze moet alleen van de Grieken geleerd worden.

De edelste contour verenigt of omschrijft alle delen van de schoonste natuur en de ideale schoonheden in de figuren van de Grieken of liever, deze is het hoogste begrip bij beide.

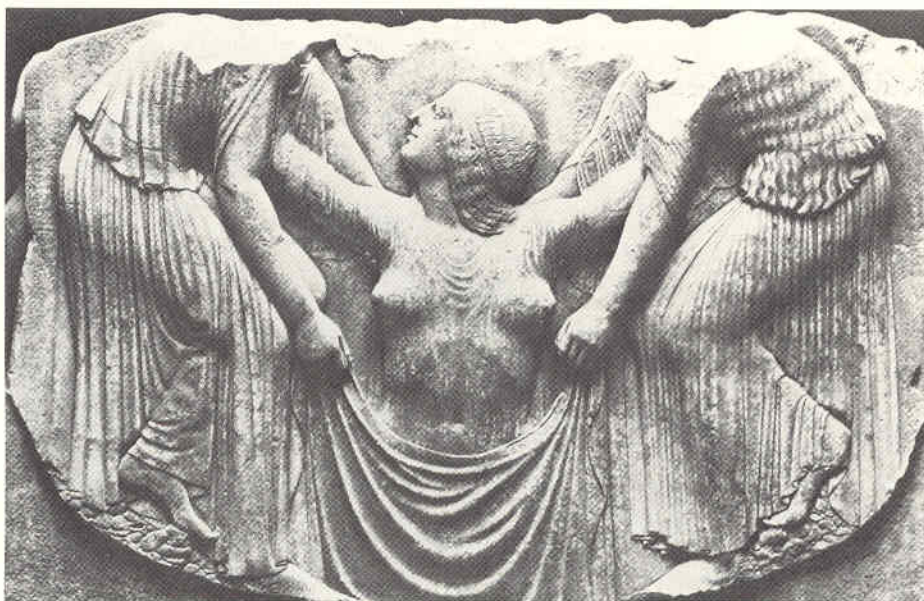
(.....)

Onder het woord draperie verstaat men alles, wat de kunst leert van het bekleden van de naaktheid der figuren en het plooien der gewaden. Deze wetenschap is na de natuur en na de edele contour de derde voortreffelijke eigenschap van de werken uit de oudheid.

(.....)

De Griekse draperie is voor het merendeel afgeleid van dunne en natte gewaden, die dientengevolge zoals kunstenaars weten, dicht aan de huid en aan het lichaam kleven en de naaktheid daarvan onthullen. Het gehele bovenkleed van de Griekse vrouw bestond uit zeer dunne stof; het heette daarom peplos, een sluier.

(.....)



Geboorte van Venus, de
zogenaamde Ludovisitroon

Het algemene kenmerk bij uitstek van het Griekse meesterwerk is tenslotte 'eine edle Einfalt und eine stille Grösse', zowel in de houding als in de uitdrukking. Zoals de diepzee altijd rustig blijft, al mag het oppervlak nog zo woelig zijn, evenzo toont de uitdrukking in de Griekse figuren bij alle hartstochten een grote en kalme ziel.

(.....)

Het heftige, het vluchtige gaat bij alle menselijk handelen voorop; kalmte en degelijkheid volgen het laatst. Voor de laatste is echter tijd nodig om het te bewonderen; zij zijn slechts eigen aan grote meesters: ook voor hun leerlingen liggen heftige hartstochten voor de hand.

(.....)

De 'edle Einfalt und stille Grösse' van de Griekse beelden is tegelijk het ware kenteken van de Griekse geschriften uit de beste tijden, de geschriften uit de school van Socrates; en deze eigenschappen maken de voortreffelijke grandeur van een Raphael uit, waartoe hij door de navolging der antieken gekomen is. Een zo schone ziel als de zijne, in een zo schoon lichaam was vereist om het ware karakter van de antieken in de nieuwere tijd voor het eerst te ervaren en te ontdekken en wat zijn grootste geluk was, reeds in zijn tijd, waarin gemene en halfgevormde zielen de ware grootheid niet ondervonden.



Apollo van Belvedere

De Apollo van Belvédère

Uit:
J.J. Winckelmann,
Geschichte der Kunst
des Altertums.
Dresden, 1764.

Het standbeeld van Apollo belichaamt het hoogste ideaal van de kunst onder alle werken der oudheid, die aan de vernietiging zijn ontkomen. De kunstenaar, die dit gemaakt heeft, heeft dit werk geheel op het ideaal gebaseerd en hij heeft slechts zoveel materiaal aangewend als nodig was om zijn bedoeling uit te voeren en zichtbaar te maken.

Deze Apollo overtreft alle andere Apollobeelden zo ver als de Apollo van Homerus die (Apollo's), welke latere dichters afschilderen.

Zijn gestalte is boven de mensheid verheven en zijn houding getuigt van de grootheid, waarvan hij vervuld is. Een eeuwige lente, als in het gelukzalige Elysium, kleedt de bekoorlijke mannelijkheid van de jaren der rijpheid met bevallige jeugd en speelt met zachte tederheid op het trotse bouwwerk zijner ledematen. Ga met uw geest het rijk van onlichamelijke schoonheid binnen en probeer een schepper van een hemelse natuur te worden om de geest te vervullen met schoonheid, die de natuur te boven gaat: want hier is niets sterfelijks noch iets wat de menselijke behoefte van node heeft. Noch aders, noch zenuwen verhitten dit lichaam of brengen het in opwinding, maar een hemelse geest, die zich als een zachte stroom verspreid heeft. heeft als het ware de hele omtrek van deze figuur vervuld. Hij heeft de Python, tegen wie hij voor het eerst zijn boog heeft gebruikt, vervolgd en zijn machtige tred heeft hem ingehaald en verslagen. Uit de hoogte van zijn voldoening gaat zijn verheven blik als in het oneindige, ver boven zijn zege uit: verachting speelt om zijn lippen en de boosheid, die hij in zich onderdrukt, doet zijn neusvleugels zwellen en zet zich op het trotse voorhoofd voort. Maar de vrede, die in een zalige stilte

ook daarover zweeft, blijft onverstoord en zijn oog is vol zoetheid als (was hij) bij de Muzen, die hem willen omarmen.

In alle ons van hem bewaard gebleven afbeeldingen benadert de vader der goden (Jupiter), die door de kunst wordt vereerd, nergens de grootheid, waarin hij zich aan het begrip van de goddelijke dichter openbaarde, als hier in het gezicht van de zoon en de afzonderlijke schoonheden van de overige goden komen hier als bij Pandora* tezamen: een voorhoofd van Jupiter, die zwanger is van de godin der wijsheid, en wenkbrauwen, die door hun fronsen hun wil uitdrukken: de groots gewelfde ogen van de koningin der goden en een mond als die, welke de geliefde Branchus de wellust ingefluisterd heeft. Zijn zacht haar speelt als de tere en vloeiende wendingen van edele wijnranken, als het ware door een zacht briesje bewogen om het goddelijke hoofd: het schijnt gezalfd te zijn met de olie der goden en door de Gratiën met liefelijke pracht op zijn kruin gebonden. Ik vergeet al het andere voor de aanblik van dit wonderwerk van de kunst en ik neem zelf een verheven houding aan om met waardigheid te kijken.

Mijn borst schijnt door verering breder en omvangrijker te worden als diegene, die ik als het ware gezwollen zie door de geest van de voorspelling en ik voel mij weggerukt naar Delos en in de Lycische wouden, plaatsen welke Apollo met zijn tegenwoordigheid vereerde: want mijn beeld schijnt leven en beweging te ontvangen zoals dat van Pygmalions** schoonheid.

Hoe kan het mogelijk zijn het af te schilderen en te beschrijven!

De kunst zelve zou mij moeten raden en mijn hand leiden om de eerste schetsen, die ik hier heb ontworpen, verder uit te voeren.

Ik leg de opvatting, die ik over dit beeld heb gegeven, aan zijn voeten als de krans van degenen, die het hoofd van de goden, die zij wilden kronen, niet konden bereiken.

Het materiaal van de kleding

Met betrekking tot dit punt was de vrouwelijke kleding deels van linnen of andere lichte stoffen, deels van laken en in het bijzonder onder de Romeinen in latere tijden ook van zijde.

Het linnen is in beeldhouwwerken als ook in de schildering herkenbaar aan de doorzichtigheid en aan de vlakke kleine plooitjes en deze soort kleding is aan de figuren gegeven, niet zo zeer omdat de kunstenaar het natte linnen, waarmee zij hun model kleedden, hebben nagemaakt, maar omdat de oudste inwoners van Athene, zoals Thucydides schrijft, en ook de andere Grieken zich in linnen kleedden, wat volgens Herodotus slechts als on-

Uit:
J.J. Winckelmann,
Geschichte der Kunst
des Altertums.
Dresden, 1764.

* Een door de goden met schoonheid en andere gaven begiftigd meisje. Opende, uit nieuwsgierigheid, het vak waarin alle rampen waren opgesloten zodat die zich over de aarde verbreidden; alleen de hoop bleef achter.

** Koning van Kypros die verliefd werd op een meisjesbeeld dat hij gemaakt had. Aphrodite, godin van de schoonheid, deed het beeld tot leven komen.

derkleed van de vrouwen moet worden opgevat. Linnen was in Athene nog de dracht niet lang voor de periode van gemelde schrijvers en was eigen aan de vrouwen. Wil iemand aan vrouwelijke figuren dat, wat linnen zou kunnen lijken, voor lichte stof houden, dan verandert de zaak daardoor niet: onderwijl moet het linnen een veel voorkomende dracht onder de Grieken gebleven zijn, daar in de omgeving van Elis het schoonste en fijnste vlas verbouwd en bewerkt werd.

De lichte stof was voornamelijk katoen, dat op het eiland Kos verbouwd en bewerkt werd en het was zowel bij de Grieken als bij de Romeinen kleding van het vrouwelijk geslacht. Wie zich bij de mannen in katoen kleedde, werd wegens zijn verwijfdheid gehoond.

(.....)

Er werden ook lichte stoffen voor het vrouwelijk geslacht van wol geweven.

(.....)

Men had zulke dunne doorzichtige stoffen dat men ze toen nevel noemde en Euripides beschrijft de mantel, die Iphigeneia* over haar gezicht had geslagen als zo dun, dat zij daar doorheen kon zien.

(.....)

Laken is herkenbaar aan grote plooiën, ook aan de vouwen, waarin het laken bij het opvouwen geperst werd.

De kledingstukken

Wat het tweede punt betreft van de vrouwelijke kleding, namelijk de verschillende onderdelen naar soort en vorm, zijn vooreerst drie stukken op te merken: het onderkleed, het overkleed en de mantel, waarvan de vorm de allernatuurlijkste is die zich denken laat.

Het onderkleed, dat in de plaats van ons hemd kwam, ziet men aan ontklede of slapende figuren.

(.....)

De meisjes schijnen over hun onderkleed zich onder de borst met een gordel ingesnoerd te hebben om hun gestalte slank te maken, te behouden en zichtbaarder te tonen.

(.....)

Het vrouwelijk overkleed was gewoonlijk niets anders dan twee lange stukken wollen stof zonder snit of andere vorm, welke slechts in de lengte aan elkaar genaaid waren en op de schouders door een of meer knopen samen afhingen; soms was het in plaats hiervan een spits bovenstuk en de vrouwen op Argos en Aegina droegen grotere van zulke kledingspelden dan die van Athene.

(.....)

Het overkleed zowel als de mantel hadden gemeen dat zij rondom aan de zoom een rand hadden, die ook geweven of geborduurd kon zijn, van één of meer strepen.

* Dochter van Agamemnon en Klytaimnestra. Moest door haar vader geofferd worden om Artemis, godin van de jacht, gunstig te stemmen. De godin speende haar.

(.....)

De jonge meisjes zowel als de vrouwen bonden het overkleed bijeen onder hun borsten, zoals nu nog op enkele plaatsen in Griekenland gebeurt. Dit heet hooggegord, wat een algemeen bijvoeglijk naamwoord van de Griekse vrouwen bij Homerus en de andere Griekse dichters is.

(.....)

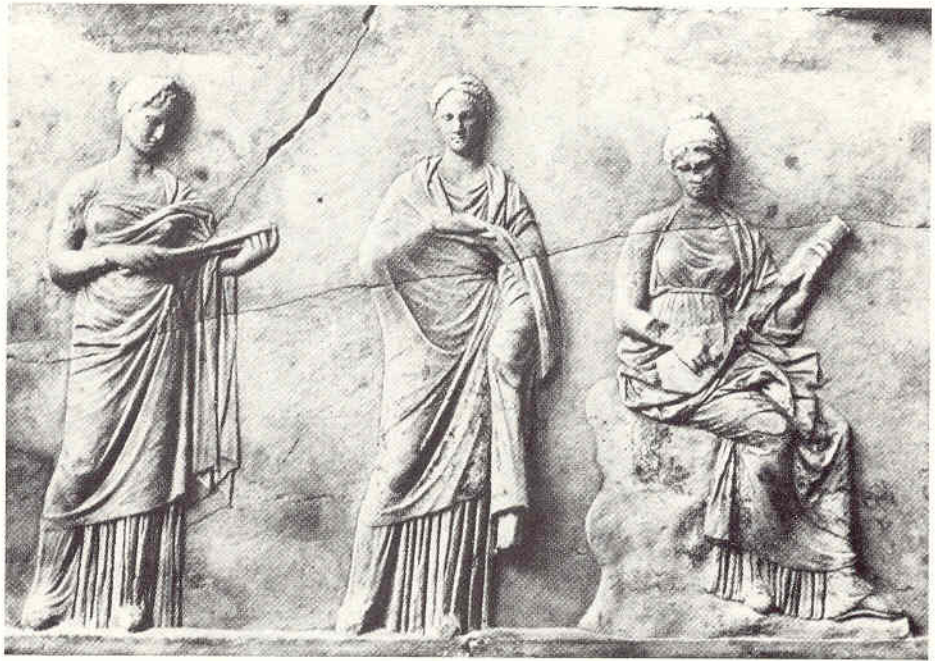
Het derde stuk van de vrouwelijke kleding, de mantel, was niet vierkant maar een volledig rond geknipt stuk wollen stof, zoals ook onze mantels gesneden zijn.

(.....)

De meest normale manier om de mantel om te werpen is onder de rechter arm over de linker schouder.

(.....)

De kleding der antieken werd opgevouwen en geperst, wat vooral gebeurt moet zijn als zij gewassen werd: er wordt ook bericht over het persen van kleding. Men ziet dit aan de deels verhoogde, deels verdiepte strepen, die over de gewaden heen lopen en vouwen van het opgevouwen laken voorstellen.



Praxiteles (toeschr.) Drie Muzen, ca. 350-330 v.Chr.

Over de proportie

De schoonheid kan niet zonder proportie gedacht worden en de een is de grondslag van de ander; daar echter afzonderlijke onderdelen van het menselijk lichaam schoon gevormd kunnen zijn zonder schonere verhouding van de hele figuur, zo kan men gevoegelijk over de proportie als over een

afzonderlijk begrip en buiten het geestelijke van de schoonheid staand, bijzondere opmerkingen maken.

Zoals de gezondheid zonder andere genoegens geen groot geluk lijkt, zo is het om een figuur schoon te tekenen, niet genoeg dat deze goed is in de proportie.

Uit:

J.J. Winckelmann,
Nachrichten von den
neuesten Herculianischen
Entdeckungen.
Dresden, 1764.

(vervolg op het twee jaar
eerder verschenen:
Sendschreiben von
den Herculianischen
Entdeckungen.
Dresden, 1762.)

Ten derde moet mij de opmerking van het hart, dat de gebouwen zelf, zowel als de vertrekken niet alle symmetrisch zijn, waarvan ik de reden niet kan inzien. Men kan zeggen dat dergelijke bouwwerken blindelings gemaakt werden, daar de lijnen van het mozaïek op de vloer in de vertrekken met rechte hoeken getrokken zijn, waardoor de ongelijkheid van de vertrekken nog duidelijker wordt.

Het gebrek aan symmetrie heb ik ook aan andere oude gebouwen opgemerkt en onder andere aan de rest van het theater in Albano, waarvan de bogen en de pijlers daartussen niet van gelijke breedte en dikte zijn.

Zelfs de pilasters in het Pantheon zijn niet van gelijke breedte en enige kapitelen komen niet helemaal aan de balklaag, die de zuilen zouden moeten dragen.

Men merkt ook aan het zogenaamde Forum van de tempel van Serapis in Pozzuolo dat het plein hiervan niet volledig een gelijke maat heeft en dit zonder enige reden omdat niets in de weg stond de volledige symmetrie te handhaven.

De vijfde opmerking betreft de schildering op de muren, welke in de Pompejaanse gebouwen niet op een natte maar op een droge grond zijn aangebracht, zoals men duidelijk ziet aan de verf, die er af gaat als men er met een natte vinger overheen wrijft.

Het is te betreuren dat die schilderingen, die niet het bestuderen waard worden gevonden en niet voor het koninklijk museum zijn bestemd, op uitdrukkelijk bevel van de koninklijke regering vernield en vernietigd worden, opdat zij niet in vreemde handen geraken.

Antonio Canova (1757-1822)

was een Italiaanse beeldhouwer, die als één van de grondleggers van het neoclassicisme geldt. Hij voerde onder andere verscheidene opdrachten voor de familie Bonaparte uit.

Parijs, 11 oktober

Uit:

Roberto Goldwater
en Marco Treves,
Artists on Art from the
14th to the 20th
Centuries.
Londen, 1976.

We begonnen te praten (Napoleon en Canova (vert.)) over de gewoonte om beelden te kleden. Waarop ik protesteerde dat God Zelf niet in staat zou zijn om iets moois te maken als hij probeerde Zijne Majesteit te portretteren, gekleed als hij was in zijn Franse broek en laarzen.

De taal van de beeldhouwer, hernam ik, vereist het sublieme en óf het naakt óf die draperie-stijl, die eigen is aan onze kunst.

Wij hebben net als de dichters onze eigen taal. Als een dichter in een tragedie zinnen en woordgebruik invoerde, dat gewoonlijk door de lagere klassen op straat wordt gebruikt, zou hem dat terecht door iedereen verweten worden.

Op gelijke wijze kunnen wij beeldhouwers onze standbeelden niet hullen in moderne kostuums zonder een dergelijk verwijt te verdienen!

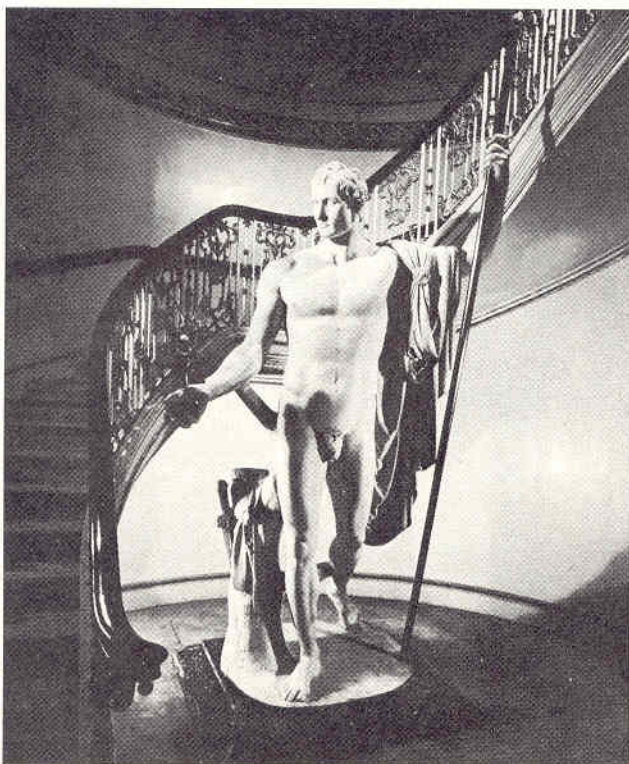
En hier voerde ik onder andere het voorbeeld van de Laokoon aan, dat een priester voorstelt, die op het punt staat te offeren en desalniettemin bijna naakt is.

Op dit punt hadden we het over het ruitersstandbeeld, dat ik modelleerde en hij vroeg hoe dat was gekleed. Ik antwoordde: in de heroïsche stijl.

Waarom niet naakt te paard? Ik merkte op dat het niet passend was dat hij naakt zou worden voorgesteld tijdens het commando over het leger.

Het heroïsch kostuum was zowel door antieken als modernen gebruikt. Zijn voorgangers, de koningen, waren in deze kledij geportretteerd, waarvan hij zichzelf kon overtuigen door het standbeeld van Joseph II in Wenen.

Ik beschreef hem mijn idee hem voor te stellen al rijdend aan het hoofd van zijn troepen, hen aansporend hem te volgen.



Antonio Canova, Napoleon

Uit:
Roberto Goldwater
en Marco Treves,
Artists on Art from the
14th to the 20th
Centuries.
Londen, 1976.

29 november 1806

Aan Quatremère de Quincy

Er wordt meer vereist dan hier en daar een paar details van de antieken gappen en die onoordeelkundig bij elkaar gooien om de naam van een groot kunstenaar te verdienen. Het kost dag en nacht zweten over Griekse

modellen, hun stijl indrinken, die in je eigen bloed omzetten, steeds een oog op de schone natuur houden en daar de zelfde stelregels lezen. Op een dag zal mijn standbeeld van de keizer in Parijs aankomen en het zal genadeloos bekritiseerd worden. Ik weet het. Het heeft zeker zijn gebreken en bovenal heeft het het ongeluk modern te zijn en van de hand van een Italiaan.

Maar hier zou aan de critici gevraagd kunnen worden wie anders het beter zou kunnen en pas dan zal ik toegeven dat ik verslagen ben.....

En dan zullen zij aandacht schenken aan duizend verachtelijke aardigheden, zoals heel gemakkelijk aan te wijzen zouden zijn in de mooiste antieken. Je laat mij weten dat de groep van Hercules en Lichas en die van Theseus en de Centaur door hen beschouwd worden als te rusteloos en gemaniëreed. Maar laat ons toegeven aan de waarheid, wat zouden mijn critici zeggen als ik de groep van de worstelaars in Florence had ontworpen, de Laokoon, de zogenaamde Arria en Paetus, de Farnese stier, de Faun met Hermaphrodiet, nu naar Engeland verscheept, de groep met figuren die hun ogen uitsteken of de andere, waarin zij op hun wapens bijten enzovoort? Ik bedoel alleen ontworpen. Wat zouden ze zeggen als ik de schepper was van de Borghese-krijger en, nog erger, de Massim-discuswerper, naar men aanneemt van Myron?

Maar deze zijn antiek; en dat is voldoende om onze critici hun pen te doen neerleggen en datgene als ware schoonheid te verheffen, wat bij een modern kunstenaar als echte fouten zou worden beschouwd. Laat een ieder, die mij er van beschuldigt de ruggen te diep te hebben gemaakt naar de Farnese Hercules kijken. Laat hen kijken naar de Belvédère Torso, wiens ruggegraat, omdat hij zo ver naar voren leunt, naar buiten zou moeten uitsteken en toch in zo'n diepe groef blijft.

Mijn figuren zijn naar achter gebogen, als je het nog niet gezien had. Trek de consequentie.

Gedachten over kunst

Uit:
Roberto Goldwater
en Marco Treves,
Artists on Art from the
14th to the 20th
Centuries.
Londen, 1976.

U bent op zoek in de natuur naar een mooi lichaamsdeel en kunt het niet vinden? Verlies de moed niet. Ontkleed nog wat meer personen en u zult het vinden. In de natuur is alles te vinden, mits je weet hoe je er naar moet zoeken.

Beeldhouwkunst is slechts één van de verschillende talen, waardoor de welsprekendheid van de kunsten de natuur tot uitdrukking brengt.

Het is een heroïsche taal, net zoals de tragische stijl de heroïsche taal der poëzie is.

En zoals het vreselijke het belangrijkste element in de taal der tragedie is, zo is het naakt het belangrijkste element van de taal der beelden. En zoals in een tragisch epos het vreselijke tot uitdrukking gebracht zou moeten worden door de meest sublieme dictie, zo zou in een beeldhouwers-epos het naakt moeten worden weergegeven met de meest uitgelezen

en mooiste vormen. In de kunsten is het net als in de literatuur een sublieme uitvoering de enige verplichting.

(.....)

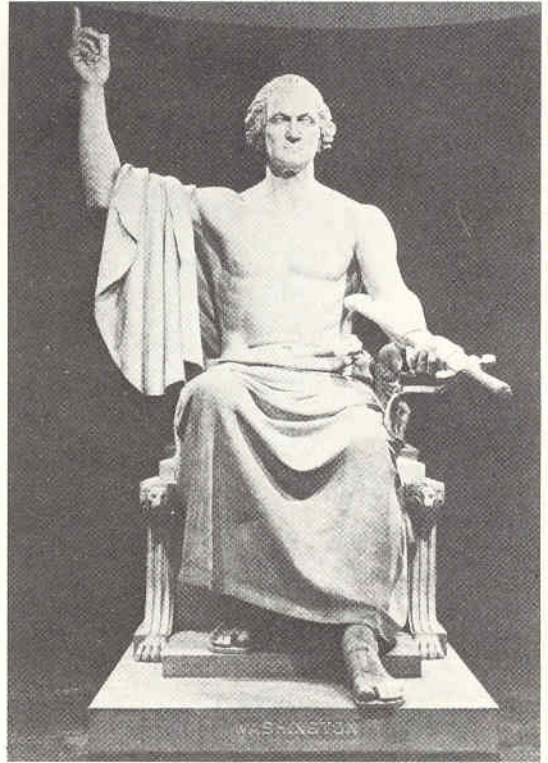
Ik heb gelezen dat de antieken gewoon waren als zij een klank hadden voortgebracht, die te moduleren, de toonhoogte verhogend en verlagend, zonder van de regels der harmonie af te wijken.

Zo moet de kunstenaar handelen als hij met het naakt werkt. Hij moet het volstoppen met moduleringen maar steeds binnen de grenzen van een correcte contour.

Aan deze regel kunnen wij een tweede toevoegen, ontleend aan de waarneming van de natuur en de numerieke verhoudingen, dat wil zeggen, ieder onderdeel te ontwerpen volgens een drietallige schaal. Ik bedoel dat elk onderdeel, hoe klein ook, altijd uit drie andere samengesteld zou moeten zijn, een groter, een kleiner en de derde erg klein. Deze zouden op verschillende niet te onderscheiden manieren, samen maar één deel moeten vormen.



Antonio Canova, Letizia Bonaparte (links)



Greenough, Standbeeld van George Washington (rechts)

Jacques Louis David (1748-1825)

werkte tussen 1775 en 1780 in Rome, waar zijn stijl blijvend beïnvloed werd door de klassieken. Hij bezocht Pompeji en Herculaneum en hij leerde de opvattingen van onder andere Winckelmann kennen.

(1796)

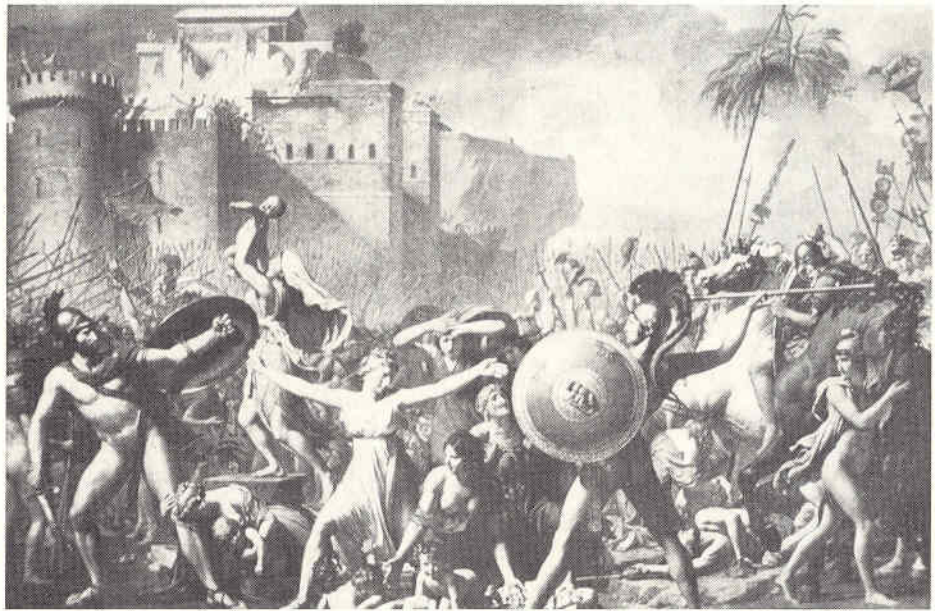
Uit:
E. Delécluze.
Louis David,
son école et son temps.
Parijs, 1855.

Ik wil in een zuiver Griekse stijl werken. Ik laaf mijn ogen aan antieke beelden, ik heb zelfs de bedoeling een aantal daarvan na te volgen.

De Grieken zagen er geen bezwaar in een compositie te kopiëren, een gebaar, een type dat al was geaccepteerd en gebruikt.

Zij besteedden al hun aandacht en al hun kunstvaardigheid aan het vervolmaken van een idee dat al reeds was bedacht. Zij dachten, en zij hadden gelijk, dat in de kunsten de manier waarop een idee wordt overgebracht en de wijze waarop het tot uitdrukking wordt gebracht, veel belangrijker zijn dan het idee zelf.

Gestalte en een volmaakte vorm aan iemands gedachte geven, dat en dat alleen betekent het om kunstenaar te zijn.



J.-L. David, Sabijnse vrouwen

Uit:
Catalogue de la
collection de pièces sur
les beaux-arts etc.
recueillie par
P.-J.M. Mariette,
Ch.N. Cochin et
M. Deloynes.
Parijs, 1881.

David over de naaktheid van zijn helden (in het schilderij "De Sabijnse Maagdenroof")

Eén kritiek, die ten opzichte van mij is geleverd en ongetwijfeld zal worden herhaald, betreft de naaktheid van mijn helden. De voorbeelden, die te mijnen gunste kunnen worden aangehaald zijn zo talrijk in wat ons

aan antieke kunst rest, dat de enige moeilijkheid, die ik ondervind, het maken van een keus is.

Ik zou dit willen antwoorden: het was een erkende gewoonte bij schilders, beeldhouwers en dichters uit de oudheid om goden en helden en in het algemeen de mensen, die zij wilden weergeven, naakt te portretteren. Schilderden zij een filosoof? Hij was naakt, met een mantel over zijn schouders en voorzien van de emblemen van zijn vak. Schilderden zij een krijger? Hij was naakt, een helm op zijn hoofd, zijn zwaard aan zijn gordel, een schild op zijn arm en laarzen aan zijn voeten. Soms werd een draperie toegevoegd, als zij van oordeel waren dat dit de bevalligheid van de figuur zou verhogen.

(.....)

Ik geloof dat ik nu voldoende de kritiek, die men mij heeft geleverd – of zal leveren – heb beantwoord aangaande de naaktheid van mijn helden: zo'n antwoord staat mij toe een beroep op de kunstenaars te doen. Zij weten beter dan iemand anders hoeveel gemakkelijker het voor mij geweest zou zijn mijn figuren gekleed te schilderen; laat hen zeggen hoe zeer draperieën mij geholpen zouden hebben om gemakkelijke manieren te vinden om mijn figuren op mijn doek uit te laten komen. Ik denk daarentegen dat zij voldaan zullen zijn over de moeilijke taak, die ik mijzelf oplegde, overtuigd van de waarheid dat hij die misschien het meest voltooien zal, het minst gedaan zou kunnen hebben.

In één woord, bij het schilderen van dit werk was het mijn verlangen de gewoonten van de oudheid weer te geven met zo'n precisie dat de Grieken en Romeinen, als zij mijn werk gezien hadden, mij niet vreemd aan hun gewoonten zouden hebben bevonden.

John Flaxman (1755-1826)

bestudeerde klassieke sculptuur en bewoog zich in kringen, die een grote belangstelling hadden voor de herontdekking van de Griekse en Romeinse oudheid. Hij werkte onder andere voor de beroemde aardewerkfirma Wedgwood.

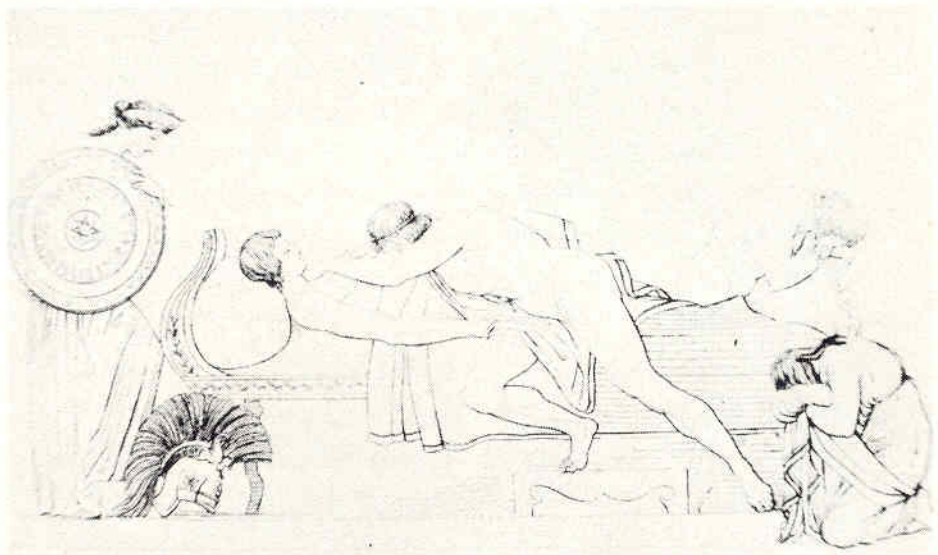
Bekend werd hij vooral door zijn zuivere lijntekeningen: illustraties bij Homerus. Als leraar aan de Royal Academy gaf hij lezingen, waaruit zijn opvatting over de neoclassicistische stijl blijkt. Hier volgt een fragment van een lezing.

Uit:
John Flaxman,
Lectures on sculpture.
Londen, 1892.

De lijnen van de Griekse compositie betoveren de beschouwer door hun harmonie en perfectie; en dit onderdeel van onderzoek schijnt Pamphilius, de bekwame Macedonische schilder, in hoge mate verbeterd te hebben: hij beweerde dat niemand in de schilderkunst iets zou bereiken als hij de rekenkunst en de geometrie niet beheerste. De toepassing van deze twee takken van wetenschap is zeer merkbaar in de kunst van het ontwerpen: door middel van de rekenkunst worden de proporties van de menselijke figuur en van de dieren bepaald, en worden de volumes van lichamen, oppervlakken, of licht en donker vastgesteld; de geometrie verschaft lijnen

en diagrammen voor de beweging, omtrek, en draperie van de figuur, gereguleerd door de harmonie van aangename proporties, of door het tegenover elkaar stellen van contrasten. Het effect is merkbaar in de groepen van Laocoön, de worstelaars, het reliëf van de familie van Niobe, en dat van de roof van Proserpina; maar deze betoverende ordeningswijze is totaal verloren gegaan toen alle volmaaktheden van het Griekse genie door barbaren werden verpletterd, en zij werden pas veroverd in een late fase van de herleving van de kunsten, toen men de zelfde middelen ging toepassen als de oorspronkelijke uitvinders.

De bestudering van de geometrie werd algemener, en met meer succes toegepast ter verbetering van wetenschap en kunst nadat de geleerde Grieken, die Constantinopel ontvluchtten, zich vestigden in Italië.



John Flaxman, Achilles beweent Patroclus

B. MORELE WAARDEN

Thomas Jefferson

was de derde president van de Verenigde Staten (1801-1809). Tijdens zijn verblijf in Frankrijk (1784-1789) had hij de kans om daar de architectuur te bekijken; als jonge man had hij bouwkunde gestudeerd.

Het Maison Carrée kende hij uit het boek van Clérissseau, Les Antiquités de la France. Monuments de Nîmes, 1778.

Het Kapitoool van Virginia werd onder Jeffersons toezicht uitgevoerd door dezelfde architect, die in 1803 aan het Federale Kapitoool in Washington begon. Na zijn presidentschap maakte hij nog vele andere bouwplannen in neoklassieke stijl.

Parijs, 20 september 1785

Aan James Madison

Uit:
A.E. Bergh, A.A. Lipscomb,
The Writings of
Thomas Jefferson.
Washington, T. Jefferson
Memorial Assoc., 1903.
Vol. 5.

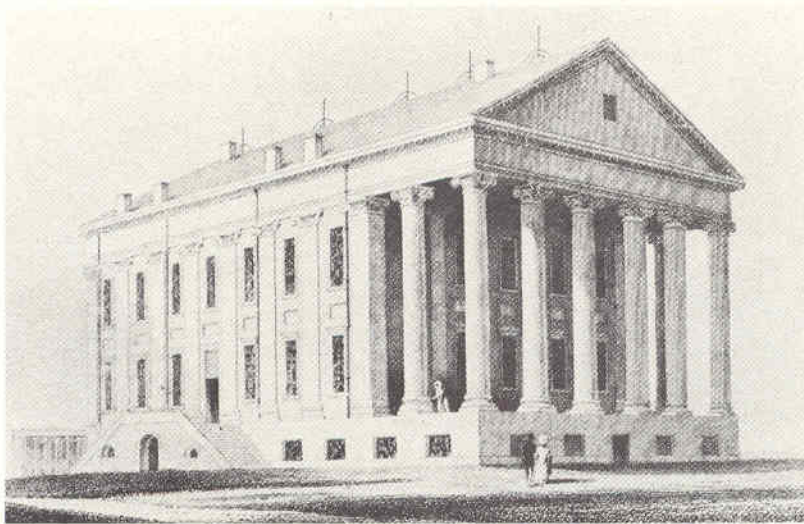
Ik ontving deze zomer een brief van de heren Buchanan en Hay, die als directeuren van de openbare gebouwen verlangden dat ik voor hen ontwerpen liet tekenen voor verschillende gebouwen en in de eerste plaats een kapitoool.* Zij stelden een datum voor ontvangst van dit ontwerp vast, die binnen zes weken viel vanaf de dag waarop de brief in mijn handen kwam.

Ik nam een architect in dienst die zeer terzake deskundig is. Er was, nadat we het eens waren over de uitwendige vorm, veel tijd nodig om de interne indeling te maken, die passend was voor de drie afdelingen van de regering. Deze tijd werd ruim verlengd door mijn werkzaamheden aan andere onderwerpen, die ik niet mocht verwaarlozen. Het ontwerp kreeg echter vaste vorm. De heren hadden mij een ontwerp gestuurd, waarover zij gedacht hadden. Dat waar wij het hier over eens waren geworden is meer passend, mooier, geeft meer ruimte en zal niet meer dan tweederde kosten van wat dat andere zou kosten.

Wij namen als model het zogenaamde Maison Carrée van Nîmes, één van de mooiste, zo niet het mooiste stukje architectuur dat ons door de oudheid is nagelaten. Het werd gebouwd door Gaius en Lucius Ceasar en hersteld door Lodewijk XIV en draagt de goedkeuring weg van alle kenners van architectuur die het gezien hebben, als een werk dat niet onderdoet voor één van de fraaie monumenten van Griekenland, Rome, Palmyra en Baalbek, waarover vroegere reizigers ons geïnformeerd hebben.

Het is zeer eenvoudig maar onuitsprekelijk nobel en het zou ons land eer hebben aangedaan het aan reizigers te presenteren als voorbeeld van de smaak in onze jeugd, dat veel voor onze rijpere leeftijd beloofde.

* De burcht van het oude Rome (en ook van andere Romeinse steden).



Thomas Jefferson, Kapitaal
van Virginia (links)



Maison Carrée, Nîmes
(rechts)

Uit:
Fiske Kimball,
Thomas Jefferson and
the First Monument of the
Classical Revival in
America,
in: Journal of the
American Institute of
Architects.
Vol.3, september 1915.

Aan de directeuren

Parijs, 26 januari 1786

Ik had de eer u te schrijven bij de ontvangst van uw opdracht ontwerpen te leveren voor de openbare gebouwen en opnieuw de 13e augustus. Bij de uitvoering van die opdracht kwamen twee handelwijzen mij voor de geest. De ene was het aan een architect over te laten een buitenaanzicht volgens zijn fantasie te ontwerpen, van welke manier de ervaring leert dat men één op de duizend keer op een aangename vorm komt; de andere was om een model te nemen dat alreeds de algemene goedkeuring van de wereld wegdraagt.

Ik aarzelde niet bij de beslissing dat het laatste het beste zou zijn, noch was er na deze beslissing enige twijfel welk model te nemen.

(volgt de beschrijving van het Maison Carrée in dezelfde bewoordingen als in de vorige brief)

Ik besloot daarom dit model te nemen en alle verhoudingen ervan op de juiste wijze te laten tekenen. Daar het voor een buitenlands kunstenaar onmogelijk was te weten welk aantal vertrekken en welke afmetingen passend zouden zijn voor de verschillende regeringslichamen noch hoe zij met elkaar in verbinding zouden moeten staan, nam ik het op mij deze rangschikking vorm te geven en toen dit gedaan was vertrouwde ik ze toe aan een architect die deze kunst twintig jaar in Rome heeft bestudeerd, die vooral het 'Maison Carrée' van Nîmes heeft bestudeerd en opgemeten en die een boek had gepubliceerd met vier uitstekende plattegronden, beschrijvingen en opmerkingen hierover.

Hij was te goed op de hoogte van de verdienste van het gebouw om zich te zeer beperkt te voelen door mijn aandringen niet van zijn model af te wijken. Op één punt haalde hij mij over toe te geven. Namelijk om de portico slechts twee zuilen diep te maken, in plaats van drie zoals bij het origineel.

Zijn reden was dat deze laatste diepte de appartementen te donker zou maken. Besparing zou als een tweede reden daaraan toegevoegd kunnen worden. Ik stemde hiermee in om hem voldoening te geven en de plannen zijn aldus ontworpen. Ik weet dat het nog gemakkelijk zou zijn om het gebouw met een diepte van drie zuilen uit te voeren en dat zou ik zeker aanbevelen. We weten dat het 'Maison Carrée' gedurende bijna tweeduizend jaar algemeen in de smaak is gevallen. Door een zuil weg te laten zullen de verhoudingen veranderd worden en misschien zal het effect meer kwaad doen dan verwacht. Wat goed is wordt vaak bedorven door te proberen het nog beter te maken.

Jacques Louis David (1748-1825)

is een Franse schilder, wiens opkomst min of meer samenvalt met de periode van de Franse Revolutie. Door het feit dat hij zich aangetrokken voelde tot de macht, hield van het drama van het openbare leven en een opmerkelijk talent voor organisatie bezat, kreeg hij een invloed, die maar weinig kunstenaars ooit bezeten hebben.

Tweemaal in zijn leven nam hij een plaats in dichtbij het centrum van de politieke macht: eenmaal onder Robespierre, de tweede maal onder Napoleon (zie probleemstelling E).

Als vurig Jacobijn werd hij in september 1792 gekozen tot afgevaardigde in de Nationale Conventie, waar hij in 1793 voor de dood van Lodewijk XVI stemde. Tijdens de Terreur was hij een zeer actief lid van het Comité de l'Education Publique op het gebied van de kunsten. Als onofficiële minister van de kunsten zette hij de spektakels op touw, die de politieke meningsvorming van de massa moesten beïnvloeden.

In dit verband ontwierp hij ook uniformen voor de Republikeinse functionarissen. Bij dit alles waren de klassieken zijn voornaamste inspiratiebron.

Salon van 1785: no. 103. De eed der Horatiërs.

Uit:
Journal de Paris,
17 septemer 1785,
p. 1071-3.

Dit jaar stelt David slechts drie schilderijen ten toon maar elk van hen zou op zich al genoeg zijn om zijn reputatie te vestigen.

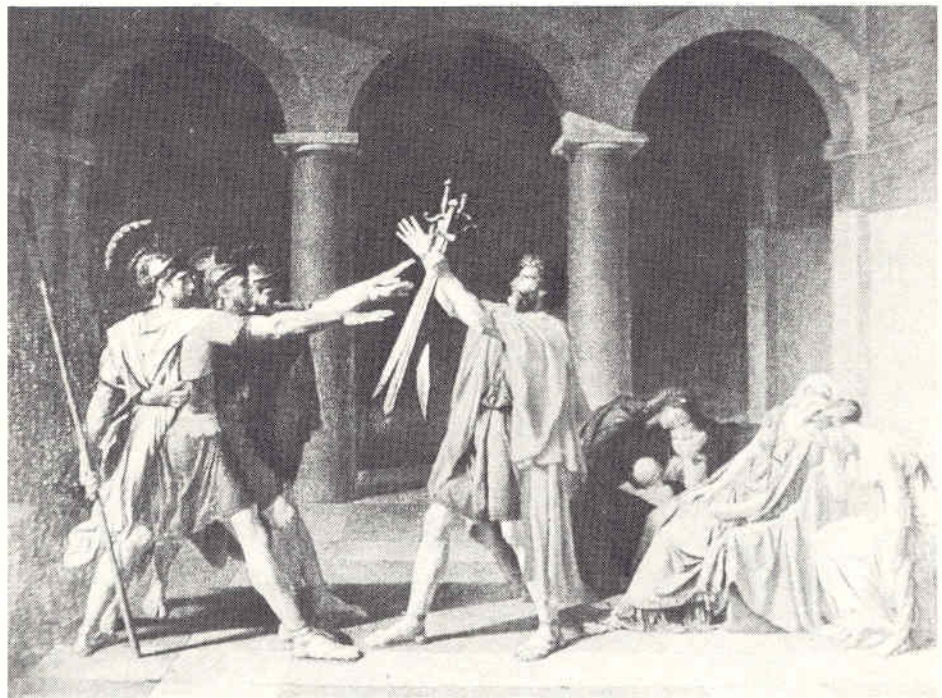
Ik durf niet te beginnen aan lofprijzingen op het schilderij dat de eed der Horatiërs laat zien; ik kan niet reiken tot de hoogte van het onderwerp; het is absoluut noodzakelijk het te zien om te weten hoe zeer het bewondering verdient.

Ik merk hierin een tekening op, die correct en van de hoogste kwaliteit is; de stijl is edel maar niet opzichtig; de kleuren zijn natuurgetrouw en har-

monieus, krachtig zonder overdreven te zijn en geven een helder en licht effect, dat aantrekkelijk is; een compositie vol energie, versterkt door de krachtige en geduchte uitdrukking(en) van de ramen, die een effectieve tegenstelling vormt tot het verdriet, dat in de groep der vrouwen heerst.

Tenslotte ervaart men, als ik de gevoelens van anderen beoordeel naar de mijne, bij het zien van dit schilderij een gevoel, dat iemands ziel verheft: om de uitdrukking van J.J. Rousseau te gebruiken, het heeft iets 'poignant' (aangrijpends (vert.)), dat aantrekt: alle gebruiken zijn zo goed waargenomen, dat men zich overgebracht voelt naar de vroege dagen van de Romeinse Republiek.

David's vroegere werken hadden kritiek ondervonden als zouden zij te overdreven zijn; maar als een waarlijk groot man heeft hij, in plaats van over de kritiek te klagen, er door gewonnen.....



J.-L. David, De eed van de Horatiërs

november 1793

Uit:
Jules David,
Le peintre Louis David.
Parijs, 1880.

Door het decreet dat die artistieke monumenten, die door competitie worden bekroond en een publieke beloning waard zijn, door een jury, benoemd door de volksvertegenwoordigers, zullen worden beoordeeld, hebt u hulde gebracht aan de eenheid en ondeelbaarheid van de Republiek en u hebt uw Comité de l'Education Publique gevraagd een lijst van kandidaten voor te bereiden.

Uw Comité heeft daarom de kunsten beschouwd in het licht van al die factoren, waardoor zij zouden moeten bijdragen aan het verspreiden van de

voortgang van de menselijke geest en aan het verbreiden en overdragen aan het nageslacht van de treffende voorbeelden van de pogingen van een geweldig volk om, geleid door de rede en de filosofie, de heerschappij van vrijheid, gelijkheid en wet op aarde terug te brengen.

De kunsten moeten daarom een krachtige bijdrage leveren aan de opvoeding van het publiek. elang hebben tyrannen, bevreesd zelfs voor het beeld van de deugd, het denken zelf geketend, losbandigheid aangemoedigd en het genie uitgeroeid; de kunsten zijn de navolging der natuur in haar schoonste en volmaakste vorm; een gevoel, eigen aan de mens, trekt hem aan tot hetzelfde doel.....

Dan zal dat blijk van heldendom en burgerdeugd, het publiek voor ogen gesteld, zijn ziel prikkelen en er de kiem planten van roem en toewijding aan het vaderland.

Uit:
Catalogue de la
collection de pièces
sur les beaux-arts etc.
recueillie par
P.-J.M. Mariette,
Ch.N. Cochin et
M. Deloynes.
Parijs, 1881.

Tentoonstellen in het openbaar zou er toe leiden zulke meesterwerken in het gelukkige vaderland, waar zij tot stand kwamen, te houden; door zulke middelen zouden we hoop kunnen koesteren de grote dagen van Griekenland te zien herleven — een land waar de kunstenaar, tevreden over de beloning door zijn medeburgers, er gelukkig mee zal zijn zijn landgenoten de meesterwerken, die zij hebben bewonderd, te schenken. Geëerd om zijn talenten zal hij tenslotte zich zeer verdienstelijk hebben gemaakt jegens zijn medeburgers vanwege zijn edelmoedigheid.

(.....)

Ik antwoord opnieuw dat wij haast moeten maken te doen, wat nog niet is gedaan, als we het goed willen doen.

Wat weerhoudt ons dan om een gewoonte in te voeren in de Franse Republiek, die de Grieken en de moderne naties ons hebben geschonken?

Onze oude vooroordelen staan ons niet langer in de weg bij de uitoefening der openbare vrijheid. De aard en de ontwikkeling van onze ideeën zijn veranderd sinds de Revolutie en wij zullen naar ik hoop niet terugkeren naar de valse delicaatheid, die zo lang het genie beperkt heeft.

Wat mijzelf betreft, ik erken geen hogere eer dan het publiek als rechter te hebben. Ik vrees hiervan geen hartstocht noch partijdigheid: de loftuitingen, die het geeft, zijn vrijwillige schenkingen, getuigen van de smaak voor de kunsten: de lof van het publiek is de vrije uitdrukking van de vreugde, die het ervaart; zo'n beloning is ongetwijfeld gelijkwaardig aan die van de academische tijden.

Inleiding

Uit:
Catalogue officielle
du Salon de l'An II
(1793).

Evenals het politieke systeem moet de vorm van de kunst veranderen: de kunst moet terugkeren tot haar eerste beginsel: de navolging der natuur, dat unieke model, waarvoor onbetrouwbare Kopieën zo lang in de plaats zijn gesteld.

(.....)

Dit is het moment waarop wij de kunsten moeten terugbrengen naar hun edele begin, waarop de natie eens te meer haar blik op hen moet richten, waarop zij hen moet gebruiken als machtige instrumenten om de morele wedergeboorte te bewerkstelligen, die essentieel is voor haar geluk en haar nieuwe Constitutie.

Laat haar standbeelden oprichten voor de grote mannen, die zich jegens hun vaderland verdienstelijk hebben gemaakt; laat in navolging van het voorbeeld van de Grieken en Romeinen haar tuinen en openbare wandelplaatsen hiermee gevuld zijn, zodat wij, in plaats van de onwerkelijke, soms onbetekenende en vaak immorele monumenten, die wij gezien hebben, beelden van grotere waarde zullen aanschouwen, die ons voortdurend de gebeurtenissen van onze nationale geschiedenis voor ogen zullen stellen en die van de antieke volkeren, die het waard zijn om als voorbeeld te dienen.

Mogen de kunsten altijd tot ons spreken over de liefde voor vaderland, menselijkheid en deugd; moge dit koude marmer in ieders hart de kiem verwarmen van het goede, dat wij van nature ontvangen hebben.

Mogen onze soldaten het voorbeeld van de Atheners volgen en naar de graven van onze helden komen, die gesneuveld zijn voor hun vaderland, en daar het ijzer scherp, dat bestemd is om hen te wreken.

Moeders zullen hun kinderen brengen, zodat hun harten al vroeg gevormd kunnen worden door de gevoelens van grootmoedigheid en moed en vanaf hun vroegste jeugd als nieuwe Hannibals een eeuwige haat zweren aan de verwoesters van de wereld.....

John Moore, een Schotse arts, woonde tijdens de eerste jaren van de Revolutie in Parijs.

Uit:
John Moore,
A Journal during a
Residence in France,
Londen, 1793, II.

De beroemde schilder David, die lid is van de Nationale Conventie en een vurig Republikein, heeft enige ontwerpen voor een republikeins kostuum geschetst, die hij uitgevoerd wil zien; het lijkt op de oude Spaanse kledij, bestaande uit een jasje met een nauwe broek, een jas zonder mouwen over het jasje, een korte mantel die los van de linkerschouder mag hangen of over beide gedragen; een gordel waaraan twee pistolen en een zwaard kunnen worden bevestigd, een ronde hoed met veer maken ook deel uit van deze kleding volgens de schetsen van David; waarin evenveel aandacht wordt geschonken aan het schilderachtige effect als aan het comfort.

Deze kunstenaar gebruikt al zijn invloed, naar ik begrijp, om zijn vrienden er toe te krijgen het te accepteren en hij hoopt dat het Gemeentebestuur van Parijs bij een openbaar festijn of vreugdebetoon, dat spoedig verwacht wordt, er in zal verschijnen.

Ik zei tegen degene, die mij dit verslag deed, dat ik verbaasd was dat David, die zo'n groot patriot was, zich over zoiets opwond. Hij antwoordde dat David voor hij een patriot werd, schilder was geweest.

Een deel van deze dracht is al door velen overgenomen; maar ik heb slechts één persoon in het openbaar gezien, die volledig met het geheel was uitgerust: en zoals hij het voor elkaar had, was zijn verschijning nogal fantastisch. Zijn jasje en broek waren blauw; zijn jas, waar de blauwe mouwen uitkwamen, was wit met een scharlaken cape; zijn ronde hoed was ruim voorzien van veren; hij had twee pistolen in zijn gordel gestoken en een formidabele sabel opzij; het was een grote man met een zeer krijgshaftig uiterlijk; ik hield hem minsten voor een dragonder-majoor.

Maar bij navraag merkte ik, dat hij een miniatuurschilder is.



J.-L. David, Kostuum voor de Franse burger, 1794 (links)

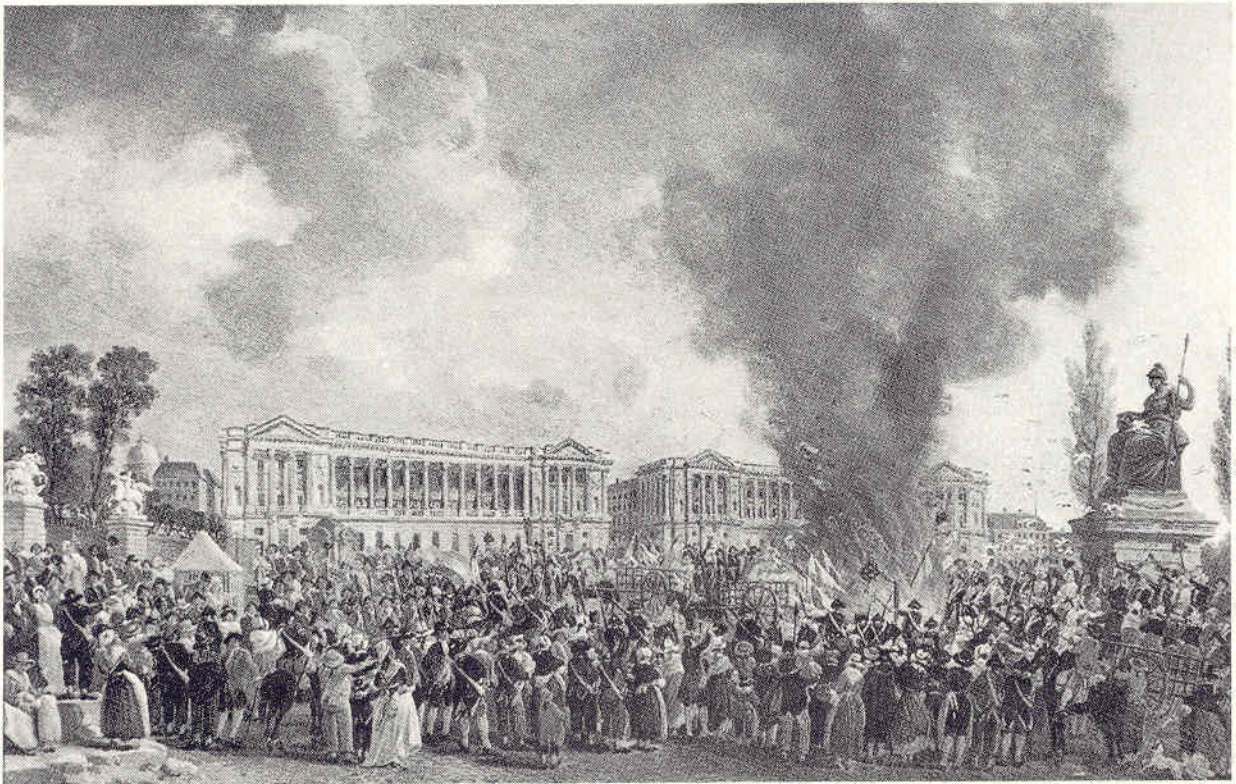
Grasset de Saint Sauveur, Kostuum voor een lid van de Raad van vijfhonderd, 1796 (rechts)

Paul Faber studeert kunstgeschiedenis
aan de Universiteit van Amsterdam

Feesten op bevel

Jacques Louis David als regisseur van massaspektakels

Jacques Louis David deed in serene schilderijen de heldendaden der Romeinen herleven. Illusie poogde hij om te zetten in realiteit bij de gigantische feesten rond de Franse revolutie. Op geplande momenten werden beelden in brand gestoken, spoten fonteinen water en gaven Parijse dochters hun moeder een plechtige kus. Davids regie was even perfect als zijn schildertrant! Over volksfeesten ter meerdere eer en glorie van nieuwe machthebbers en de bijdrage daaraan van een idealistisch kunstenaar.



15 P.A. de Machy, *Fête de l'Unité, Place de la Révolution, 10 augustus 1793*. Musée Carnavalet Paris. Het feest van de eenheid van Frankrijk, van bovenaf georganiseerd met de onmisbare hulp van de schilder David. Grote volksmassa's stroomden toe en liepen mee in een grote optocht die over het huidige Place de la Concorde in Parijs liep. De onthulling van een vrijheidsbeeld vormde een onderdeel van het programma. Gevoelens van saamhorigheid werden op alle mogelijke manieren aangewakkerd.

De 14de juli 1789, de val van de Bastille, de datum die te boek staat als het begin van de Franse Revolutie! Wie in Parijs ooit de moeite heeft genomen om naar het Place de la Bastille te gaan en het ronde kale plein zag, had veel fantasie nodig om na te voelen, hoe deze historische gebeurtenis destijds werd ervaren. Dat was in 1790 wel anders, toen op 14 juli de eerste verjaardag van de Revolutie werd gevierd met het Fête de la Fédération (feest van de federatie) 19. Het was een uiterst enerverende tijd. De koning zat nog in

het zadel, maar had een groot deel van zijn eens bijna onbeperkte macht moeten overdragen aan de burgerij, die nu was verzameld in een grondwetgevende vergadering. Kerkelijke bezittingen waren geconfiscieerd en de privileges van de aristocratie waren na de nodige opstanden in de nieuwe wetten grotendeels vernietigd. De bevolking van Parijs was zich bewust geworden van zijn macht en speelde naast politieke leiders van uiteenlopende kleur een belangrijke rol als wat tegenwoordig "buitenparlementaire oppositie"



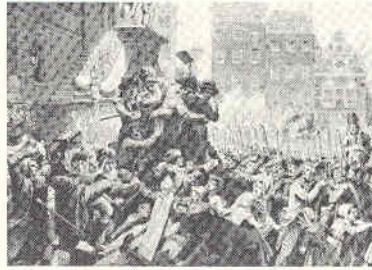
zou heten. In deze tijd van euforie en onzekerheid werd op last van de Nationale Vergadering de val van de Bastille gevierd. Zo ging het ongeveer.

Nog voor zonsopgang begaven talloze Parijzenaars zich in opgewonden stemming naar het Champ de Mars (Marsveld), een groot exercitieterein van het leger aan de zuid-west kant van de stad achter waar nu de Eiffeltoren staat. Door een van de drie poorten van een grote houten triomfboog, die was voorzien van patriottische leuzen, betrad men het terrein en zocht zich een plaats op een van de banken rondom. Tegenover de triomfboog stond de militaire school (Ecole Militaire) waarvoor een grote tent was geplaatst met blauw- en goudkleurige draperieën. Hierin had de koninklijke familie plaatsgenomen. Op het midden van het veld was een groot vierkant altaar opgericht voorzien van trappen, inscripties en antieke wierookvaten op de hoeken. Het feest begon met de intocht van een lange stoet vertegenwoordigers van de 86 departementen, die de Seine overstak via een pontonbrug en zich daarna opstelde rond het altaar. Vervolgens droeg Talleyrand, de "linkse" bisschop van Autun, voor het altaar een mis op, en legde Lafayette, de populaire bevelhebber van de strijdkrachten een eed van trouw af aan de natie, de wet en de koning. De koning weigerde naar het altaar te komen maar verklaarde tenslotte toch zijn loyaliteit. Nadat de hooggeplaatsten zich teruggetrokken hadden bestormde een juichende menigte de trappen van het altaar en de muziek barstte los. Nog dagenlang vierde Parijs feest.

16 Een sjerp gedragen door de dames in de begrafenisstoet van Voltaire door David ontworpen. Links het Pantheon en in het midden Voltaire gekroond door de Roem.

Het federatiefeest was de bekroning van een reeks van spontane uitbarstingen van vreugde in de dorpen en steden in de provincie, die vaak gepaard gingen met acties tegen de plaatselijke clerus en adel. Het feest in Parijs was echter van bovenaf georganiseerd en die tendens zou steeds sterker worden. Hoewel kerk en koning in 1790 nog duidelijk meedeelden was de massale aanwezigheid van het volk een teken van de steeds verder gaan-

toepasselijke en heldere symboliek in beeldhouwwerken, plechtige handelingen, leuzen en liederen konden politieke ideeën en idealen overgebracht worden; dat alles in een sfeer van saamhorigheid. De kunsten zouden daarmee een dienende, opvoedende functie krijgen. De kunstenaar, die deze massaspektakels wist te perfectioneren en die verantwoordelijk was voor ontwerp en regie van de belangrijkste revolutie-feesten in Parijs was Jacques-Louis David (1748-1825).



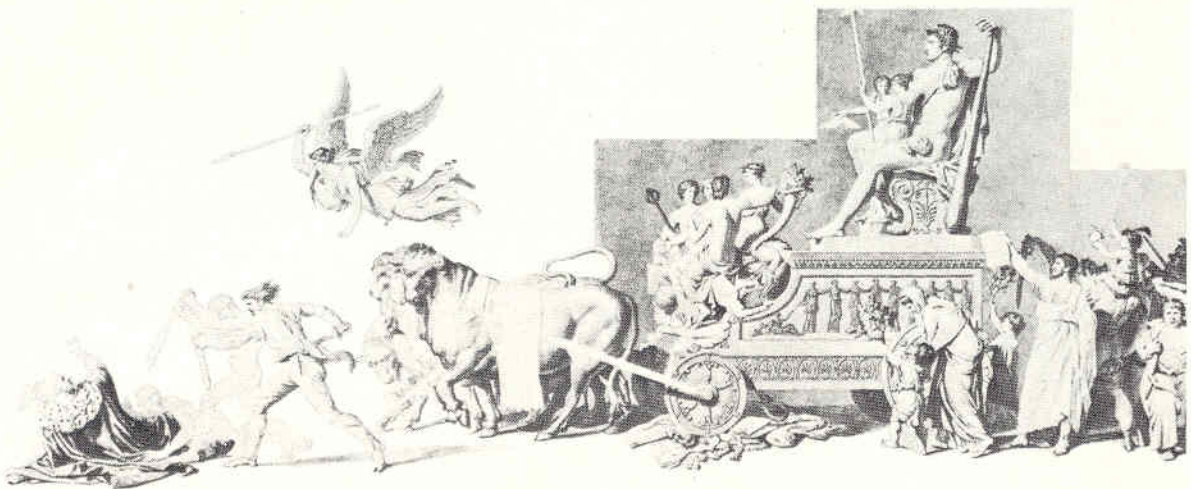
17 Alliantiefeest op de Dam in Amsterdam, 1795. Hollandse patriotten vieren feest.

de maatschappelijke omwenteling. De bevolking van Parijs was een beslissende maar moeilijk in te schatten factor gebleken in het politieke krachtenveld. De diverse politieke leiders zochten dan ook naarstig naar middelen om de Parijzenaars voor hun ideeën te winnen. De massale nationale feesten leken daarvoor zeer geschikt. Door middel van een

Rome herleeft

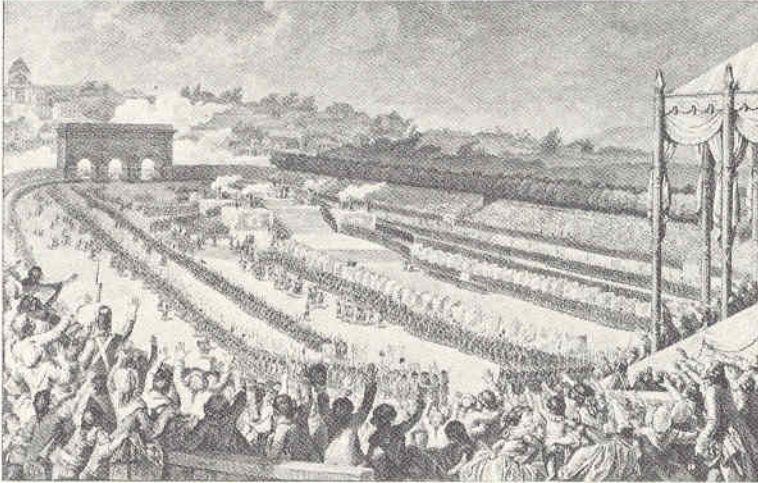
Al voor het uitbreken van de revolutie had David een internationale reputatie opgebouwd als voorman van de neoklassicismische schilderkunst. David's schilderijen, waarin op sobere, vlakke wijze en met grote aandacht voor authenticiteit, heroïsche scènes uit de klassieke geschiedenis waren uitgebeeld, behoorden tot de artistieke hoogtepunten van de 80er jaren. In vergelijking met de verfijnde, sensuele schilderkunst, die rond het midden van de 18de eeuw populair was aan het hof (de rococo) werd David's werk gezien als een nieuwe, moreel hoogstaande kunst. De thema's van zijn beroemdste schilderijen als 'De eed der Horatiërs' (1785) en 'Brutus' (1789) waren ontleend aan de Romeinse geschiedenis en symboliseerden onverzetteeljkheid en onvoorwaardelijke trouw aan het vaderland.

Na de val van de Bastille lag het voor de hand David als revolutionair avant-la-lettre te



18 J.L. David, De triomf van het Franse volk, 1794 een op klassieke voorbeelden gebaseerde optocht. Hercules verbeeldt het Franse volk, die met pik en phrygische muts de vrijheid en met een waterpas de gelijkheid beschermt.

beschouwen. David werd vurig aanhanger van de radicale Jacobijnse leiders als Robespierre en Marat (wiens gewelddadige dood hij vastlegde in een heroïsch schilderij, zie kunstschrift 1979-6). Hij was vastbesloten om de beeldende kunsten voor de revolutionaire zaak te mobiliseren. Daarom was hij bij uitstek geschikt om vorm te geven aan de revolutionaire feesten en herdenkingen van de linkervleugel. Bovendien was zijn kennis van de klassieke cultuur van groot belang aangezien het oude Griekenland en Rome vaak als voorbeeld werden genomen door de revolutionairen. Voor David moet de functie van feest-organisator de verwezenlijking van een ideaal geweest zijn. Nadat hij in Rome jarenlang de klassieke sculptuur had bestudeerd en gefascineerd was geraakt door het pas ontdekte Pompeï en Herculaneum, kreeg hij nu tijd, geld en ruimte om het Republikeinse Rome te doen herleven. De eerste kans deed zich voor bij de begrafenis van Voltaire in 1791.



19 Het grote federatiefeest op het Champ de Mars in Parijs, 14 juli 1790, de eerste in zijn soort. Herdenking van de val van de Bastille.

Voltaires begrafenis

Voltaire was al in 1778 gestorven. Berucht als hij was vanwege zijn scherpe aanvallen op de uitwassen van kerk en monarchie had men destijds geen toestemming gekregen om hem in Parijs te begraven. Nu werd hij echter om dezelfde redenen als een vader van de revolutie beschouwd. Zijn begrafenis kreeg het karakter van een politieke manifestatie. Royalisten en vertegenwoordigers van de kerk voerden weliswaar hevige tegenacties, maar konden niet voorkomen dat op 11 juli 1791 het lichaam van Voltaire op een klassieke praalwagen, getrokken door twaalf schimmels, naar het Pantheon werd vervoerd om daar te worden bijgezet. De meegedragen bustes, medaillons en standaarden, de muziekinstrumenten, de kledij en de wagen waren door David ontworpen naar klassieke

modellen en met zo'n perfectie, dat zelfs tegenstanders van deze huldeblijk van hun bewondering getuigden 16.

een en ondeelbaar

De revolutie was verder gerold dan iemand in 1789 had kunnen voorspellen. De koning werd eerst afgezet en in januari 1793 terechtgesteld. Een Nationale Conventie bestuurde het land, maar de eenheid daarbinnen was ver te zoeken. Bovendien was er oorlog uitgebroken met Oostenrijk, de financiële situatie was desastreus en in de steden heerste hongersnood. Om de nu zo noodzakelijke gevoelens van verbondenheid en saamhorigheid krachtig te stimuleren, gaf de Conventie de opdracht tot een feest op 10 augustus 1793 (een jaar daarvoor was het koninklijk paleis bestormd, wat de aanzet was geweest tot de vorming van de republiek op 22 september 1792) 15. David die weer tot organisator was benoemd gaf in een gloedvolle speech een bezielend verslag van wat hij zich bij

lution, (Place de la Concorde) waar een vrijheidsbeeld onthuld werd, en naar het Place des Invalides waar een kolossale Herculesfiguur te zien was, die het Franse volk verbeeldde. Traditiegetrouw eindigde de stoet op het Champ de Mars, waar op het altaar van het vaderland een eed werd gezworen om de grondwet van de republiek tot de dood toe te verdedigen. De gevallen helden werden herdacht, men at gezamenlijk en in een theater werden de belangrijkste gebeurtenissen van de revolutie in pantomime uitgebeeld.

hogepriester

In de loop van 1793 en in het begin van 1794 werd de Franse republiek beheerst door de Jacobijnen, die met keiharde methodes (de "Terreur") hun tegenstanders uitschakelden. Hun leider Robespierre werd de machtigste man in Frankrijk en zijn ideeën wogen zwaar. Vandaar dat zijn redevoering in het voorjaar van 1794, waarin hij zich richtte tegen het atheïsme en een pleidooi hield voor een nieuwe revolutionaire religie, gewijd aan het Opperwezen, met instemming werd begroet. David wierp zich enthousiast op zijn taak om de nieuwe cultus op passende wijze te introduceren. Dit "Fête de l'Être Suprême" vond plaats op 8 juni 1794 en vormde het laatste spektakelstuk van de revolutiefeesten 18. Kosten noch moeite werden gespaard om alle onderdelen van het feest te voorzien van diepe betekenissen. Moeders en dochters met bloemen en vaders en zonen met eiketakken zagen toe, hoe Robespierre een plateau afdaalde bij het Tuilerieën paleis. Als een nieuwe hogepriester las hij een mis, kreeg van David een fakkel aangereikt en stak daarmee een kartonnen beeld aan, dat het Atheïsme voorstelde.

Nadat de rookwolken waren opgetrokken verscheen vervolgens een ietwat beroete personificatie van de Wijsheid. Na meer toespraken en gezangen trok de stoet naar het Champ de Mars, waar een enorme kunstmatige berg was opgericht met trappen, grotten, een vrijheidsboom en een toren. Robespierre leidde de conventie plechtig naar de top. De menigte zong liederen, geweesalvo's weerklonken, iedereen omhelsde elkaar en overal hoorde je het "Vive la republique!". Het was een hoogtepunt voor Robespierre, de Jacobijnen en de revolutiefeesten maar het bleek een uiterst bedrieglijk hoogtepunt te zijn. Zeven weken later werd Robespierre van zijn blijkbaar toch te hoge voetstuk gestoten en onthoofd. David kwam in de gevangenis terecht, maar vierde enige jaren later een overtuigende come-back onder Napoleon. Met de feesten was het nu een aflopende zaak. Onder het Directoire na Robespierre werd er steeds minder aandacht aan geschonken en Napoleon gaf de voorkeur aan militaire parades. Het Franse volk was, althans op deze schaal, voorlopig uitgefeest. De sporen van de revolutie zouden echter nooit meer verdwijnen. En de 14de juli wordt tot op heden in Frankrijk gevierd.

Het laatste revolutionaire feest dat door David gepland werd, werd nooit uitgevoerd, omdat één dag tevoren Robespierre viel. David zelf werd ook gevangen gezet en ontsnapte ternauwernood aan de dood onder de guillotine op de zelfde dag, als waarop dit feest had moeten plaats vinden.

Plan voor de Onsterfelijkheidsverklaring van Barra en Viala* op 28 juli 1794

Uit:
Jules David,
Le peintre Louis David.
Parijs, 1880.

Om drie uur in de middag geeft een artilleriesalvo vanaf de oostpunt van het Ile de la Cité het begin van de plechtigheden aan.

Het volk verzamelt zich ogenblikkelijk in de Jardin National; de leden van de Conventie maken hun entrée in het amphitheater, gekleed in het officiële gewaad als vertegenwoordiger van het volk. Elk lid draagt het symbool van zijn opdracht. Zij worden voorafgegaan door een militaire kapel. De muzikanten spelen een refrein dat past bij de gelegenheid.

Bij de beëindiging van dit lied betreedt de President van de Conventie de tribune en houdt een toespraak, waarin hij aan het volk de heldendaden van Barra en Viala beschrijft, hun kinderlijke vroomheid, kortom alle redenen waarom hen de eer van het Pantheon** verleend is.

Hij overhandigt dan de urn met de as van Viala aan de deputatie van kinderen, die uit alle secties van Parijs zijn gekozen en dezelfde leeftijd hebben als onze jonge Republikeinen, namelijk tussen de 11 en 13 jaar. De sterfelijke resten van Barra in de andere urn worden overhandigd aan de moeders, wier kinderen roemrijk gesneuveld zijn ter verdediging van onze Vrijheid

Om precies vijf uur wordt een tweede artilleriesalvo gehoord. De deputaties van moeders en kinderen beginnen te marcheren, verdeeld in twee colonnes. De processie wordt voorafgegaan door een grote groep trommelslagers, wier instrumenten met treurige en majestueuze klanken de aanzwellende emotie tot uitdrukking brengen van een groot volk, verzameld voor de meest verheven plechtigheid.

(.....)

De ruimte tussen de colonnes zal worden ingenomen door theaterartiesten, verdeeld in zes groepen in deze volgorde: de eerste groep zal bestaan uit musici, de tweede uit zangers, de derde uit mannelijke dansers, de vierde uit zangeressen, de vijfde uit danseressen en de zesde uit dichters, die verzen zullen reciteren, die door hen zijn gemaakt ter ere van de jonge helden.

(.....)

Van tijd tot tijd zullen de trommelslagers een rouwroffel geven en de kapel zal een rouwmelodie spelen. De zangers zullen ons verdriet tot uitdrukking brengen met klagelijke melodieën, de dansers met treurige of krijgshaftige pantomime.

* kinderslachtoffers van de strijd in de Vendée

** De tempel "van alle goden"; tempel te Rome (27 v.Chr.) en voorbeeld van Romeinse koepelbouw.

De colonnes komen tot stilstand. Er heerst volledige stilte. Plotseling verheft het volk als uit één mond zijn stem om driemaal te roepen: Zij zijn gevallen voor hun vaderland!

(.....)

– de twee urnen zullen op een altaar in het midden van het vierkant geplaatst worden. Rondom dit altaar zullen de jonge dansers een begrafenisdans uitvoeren, die het diepst verdriet uitdrukt; zij zullen cypressetakken op de urnen strooien. Tegelijkertijd zullen de musici en zangers met hun muziek rouwen over de verwoestingen van het fanatisme, die ons hebben beroofd van deze jonge Republikeinen.

(.....)

Plotseling verandert het toneel. Verdriet maakt plaats voor vreugdebetoon van het publiek en het volk heft tot driemaal toe de kreet aan:

Zij zijn onsterfelijk!

De grote klok luidt en de spelen beginnen.

Hoewel David streefde naar een zuiver Griekse stijl, ging hij daarin volgens sommigen van zijn leerlingen niet ver genoeg.

Eén van die leerlingen beschreef in 1832 hoe ver een aantal van hen deze antikisering doordreef.

Uit:
E. Delécluze,
Louis David, son école
et son temps.
Parijs, 1855;
waarin opgenomen een
al in 1832 verschenen
artikel.

Zonder voorlopig de dwaze principes, die zij van plan waren in hun schilderwijze te volgen te definiëren, kwamen zij overeen het Griekse kostuum te gaan dragen en speciaal dat van de archaische Grieken om zichzelf te beschermen tegen de gemaniëerde en huichelachtige gewoontes van de moderne maatschappij. Voor hen was Pericles een tweede Lodewijk XIV, levend in een eeuw, die al door decadentie werd gekleurd.

Kortom, zij modelleerden hun kleren naar die, welke gedragen worden door de figuren op Siciliaanse vazen, van wie men gelooft dat zij de oudste van allemaal zijn en zij lieten hun haar en baard groeien.

(.....)

Er moeten nog een paar mensen in Parijs zijn, die zich herinneren omstreeks 1799 twee gebaarde jonge mannen door de straten te hebben zien lopen, de één gekleed als Agamemnon, de ander als Paris in zijn Phrygische mantel. Hoewel ik met alle twee bevriend was, stond Agamemnon, die mij vrij vaak bezocht tot grote verbazing van de concierge en mijn burens, mij het naast. Agamemnon was toen ongeveer twintig jaar oud.

(.....)

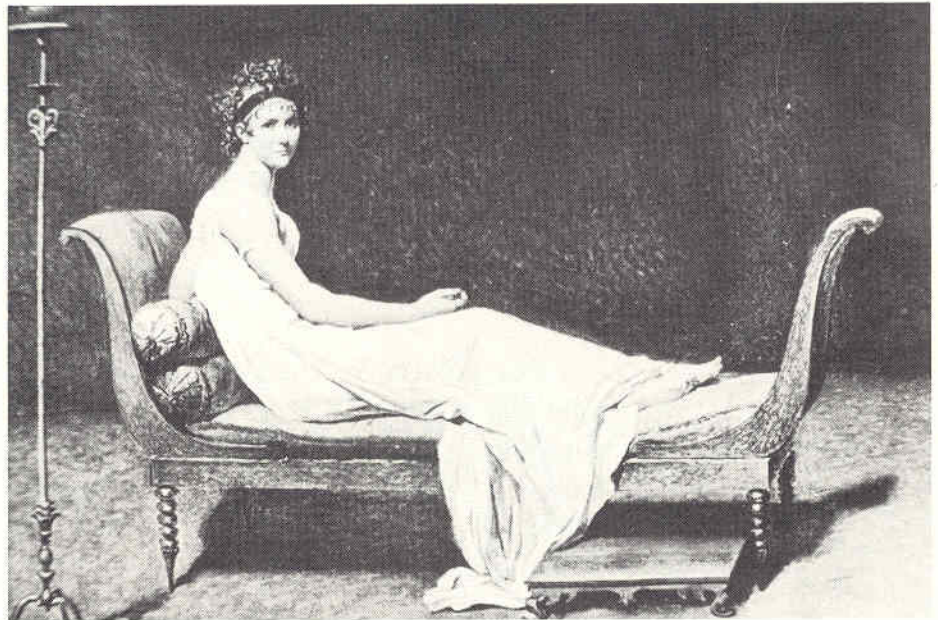
– zijn kostuum was zeer eenvoudig, bestaande uit een lange tuniek, die tot zijn enkels reikte en een volumineuze mantel, die hij bij regen of felle zon over zijn hoofd trok.

Hoewel dit een extreem voorbeeld was, paste het in het geheel uit die tijd, zoals de schrijver aangeeft:

Na het einde van de Terreur had de smaak voor de antieke kunst tijdelijk de religieuze gevoelens en de sociale of literaire vermaken, die de zielen en geesten der mensen voor de revolutie bezighielden, vervangen.

Frankrijk trakteerde zichzelf op een vertoon van heidendom. Alle maatschappelijke klassen vermengden zich in het theater en andere oorden van vermaak. In de parken stelden vrouwen op Griekse wijze gekleed de gratie en de schoonheid van hun lichaamsvormen bloot aan de publieke bewondering. Alle jonge mannen, arm en rijk, vertoonden hun naakte lichamen langs de oever van de Seine en beproefden hun kracht en bedrevenheid bij te zwemmen. Aletiekwedstrijden werden op zomeravonden in het Bois de Boulogne gehouden; op vrije dagen waren er wedlopen, paarden- en wagenrennen op het Champ de Mars, alle in Griekse stijl.

Bij burgerlijke plechtigheden zag men hogepriesters, herinnerend aan Chalchas* en maagden als die van het Parthenonfries; en meer dan eens heb ik toevallig offerandes van pijnboomhout aangetroffen als vervanging van wierook, die brandden in de lanen van de Champs Elysées voor kartonnen replica's van de tempel van Paestum.



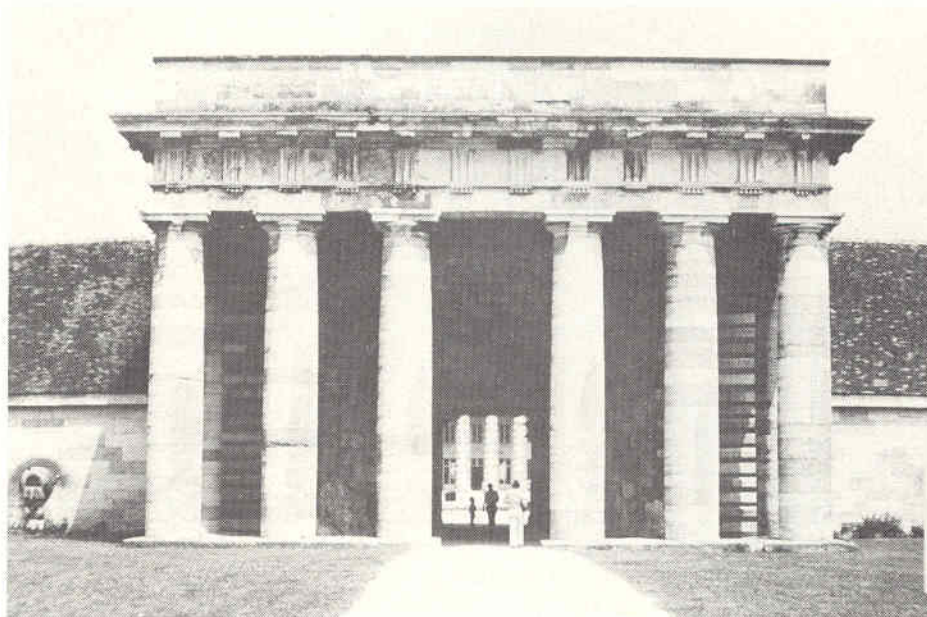
J.-L. David, Madame Recamier

* Chalchas is bij Homerus een beroemd ziener in het Griekse leger voor Troje.

Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)

werd in 1773 tot 'architect du roi' benoemd. In zijn werk gebruikt hij streng-geometrische vormen zoals de kubus, de bol en de cylinder.

Hij droomt van een nieuwe maatschappij en werkt een 'ideale' stad uit.



C.N. Ledoux, Arc-et-Senans

Uit de inleiding van het hoofdstuk De ideale stad Chaux

Uit:
C.N. Ledoux,
L'architecture considérée
sous le rapport de l'art,
des moeurs et de la
législation.
Parijs, 1804.

Die schoonheid, welke slechts gelegen is in verhoudingen, heeft een macht over mensen, die zij niet kunnen weerstaan, dus sieren beelden, harmonieus van ontwerp, de omringende muren. Hun schoonheid zal er toe bijdragen om de principes, die zij personifiëren, tot leven te brengen.

Bedenk een één moment welke meesterwerken de Gothen aan het nageslacht zouden hebben nagelaten, als slechts een Phidias van hun tijd hun stijl had gezuiverd!.....

Men wordt goed of slecht, zoals het kiezelsteentje ruw of gepolijst, door de fricties van onze omgeving. Daar gezondheid en geluk gevonden worden in genoegens, die men gemeenschappelijk geniet, zullen er gemeenschappen gebouwd worden in de schaduw van rustige wouden, waar filosofen, die tezamen leven in overeenstemming met de eenvoudige wetten der natuur, zullen trachten de gewenste gelukzaligheid van de legendarische Gouden Eeuw opnieuw te scheppen.

Hieruit volgt dat er huizen zullen zijn, die aan verscheidene families onderdak geven.

Alles wordt geïnspireerd door harmonie..... – Als de maatschappij gebaseerd is op wederzijdse behoeften, die op hun beurt een uitwisseling van

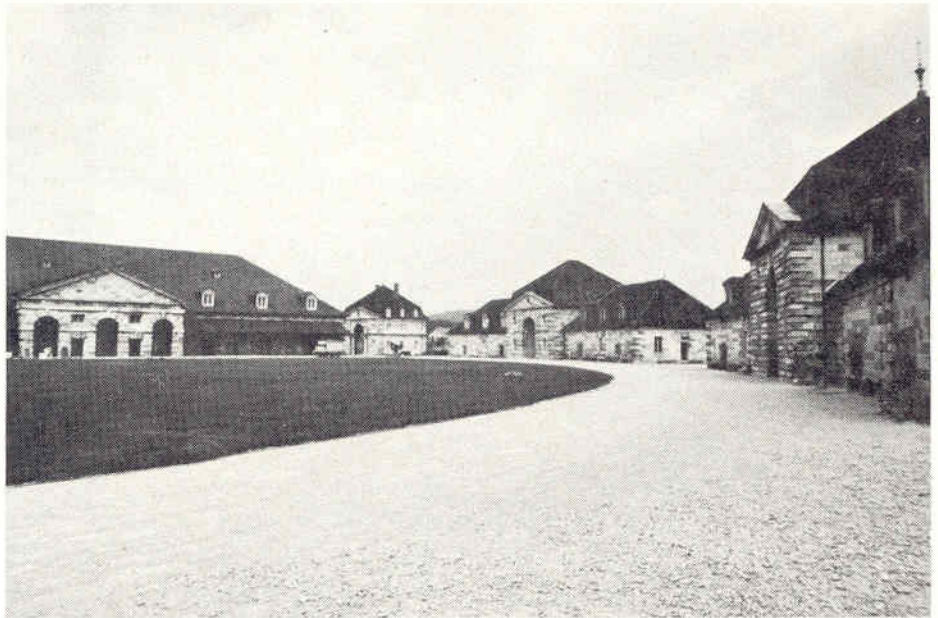
genegenheid teweegbrengen, waarom dan niet die smaken en gevoelens, die de mens sieren onder een gemeenschappelijk dak gebracht?

Laat mijn stad daarom huizen voor broederschappen hebben. Het karakter van gebouwen evenals hun aard, dient om zedelijke gewoonten te verspreiden en te zuiveren, dus heb ik op één plek theaters geplaatst, waar de mens zich bewust wordt gemaakt van zijn gemeenschappelijke menselijkheid, op een andere plek triomfbogen, die de menselijkheid vergoddelfijken en verderop kerkhoven, waar de menselijkheid verslonden zal worden.

De Wet ondersteunt de zeden. De verlichte tempel der rechtvaardigheid staat in heilzaam contrast tot de sombere plaatsen, waar de misdaad wordt gehuisvest, maar die nooit de onschuldige zou moeten herbergen.

Het Tribunaal zal de altijd vruchtbare en liefdadige bron van de openbare veiligheid zijn en in de Hal van de Vrede zullen leden van dezelfde familie, die van mening verschillen, met elkaar verzoend kunnen worden, (daar zullen) hun twisten voorkomen of bijgelegd (worden). Daar kan ook onzedelijkheid worden beteugeld en de perversies, die in steden voorkomen, in toom gehouden.

Er zullen verblijfplaatsen zijn, geschikt voor elke kunst en rang van de maatschappij, waaronder de werkplaats, met behulp waarvan de technicus, minder sterk maar beter toegerust dan Atlas, als deze de wereld kan dragen.



C.N. Ledoux, Arc-et-Senans

C. ASSOCIATIE

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)

was een graficus, die zich intensief met Romeinse ruïnes bezighield in zijn werk, waarbij hij vooral werd getroffen door de harde en onopgesmukte grandeur van de Romeinse werken. Hij was het volkomen oneens met Winckelmann, die de Griekse kunst superieur aan de Romeinse achtte.

Uit:
G.B. Piranesi,
Magnificenza ed
Architettura de' Romani,
1762.

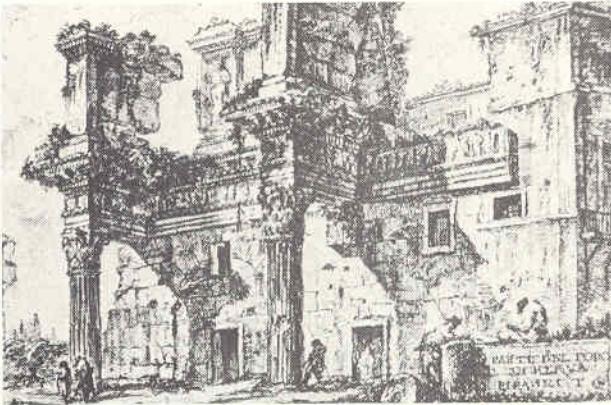
Zeker had ik nooit kunnen denken dat de Romeinen er op een dag van beschuldigd zouden worden kleingeestig en ruw te zijn. De meerderheid van hun werken, zeker, is verwoest door de tand des tijds en de oorlogen, maar steeds wanneer ik hun magnifieke monumenten in Rome en door heel Italië zie, ben ik verbaasd dat zo'n oordeel bij mensen die in het bezit zijn van ook maar enige opleiding kan opkomen.

Toch houden mensen, die alles aan de Grieken toeschrijven, er deze opvatting over de Romeinen op na en daar deze opvatting zich in andere landen steeds meer verbreidt, acht ik het passend voor iemand van mijn beroep om de hele zaak diepgaander te onderzoeken zodat, als alle argumenten gewogen zijn, het voor de rechtvaardige gemakkelijker zal zijn om te beslissen welk oordeel hij zal vellen. (.....)

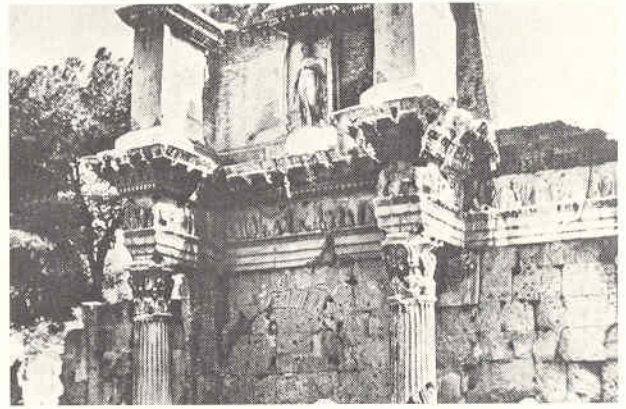
Ik wil wel toegeven dat de meerderheid van de Romeinse burgers in die vroege tijden geen prachtige woonhuizen had. Zij offerden hun privé-middelen voor het welzijn van de Republiek, maar als er sprake was van het oprichten of herstellen van openbare werken of tempels, keken zij niet op geld en stonden niet toe dat er iets gedaan werd dat als onwaardig aan het Romeinse volk en de eer der goden bekritiseerd kon worden. (.....) Alleen al bij het overwegen van deze drie soorten monumenten (Cloaca Maxima, de aquaducten en de geplaveide straten (vert.)) zouden we moeten stilstaan bij de vraag of deze ondernomen hadden kunnen worden door mensen die ruw waren en geen gevoel voor kunst hadden.

Inziend dat al deze werken mensen vereisten met het grootste talent en zeer bedreven in architectuur, zouden we verder moeten onderzoeken of de Romeinen Griekse kunst gebruikten bij het volbrengen van deze werken.

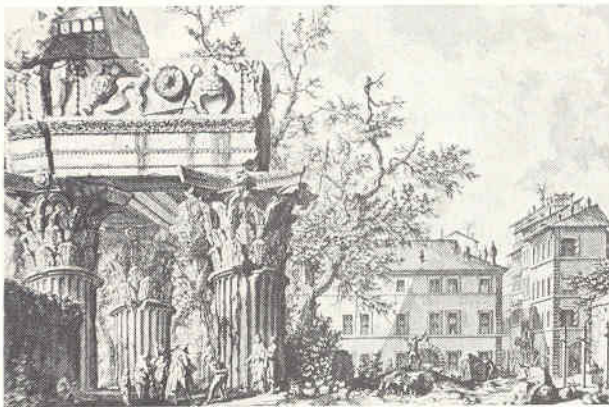
Alvorens tot een besluit te komen zouden we moeten luisteren naar wat Strabo te zeggen heeft: "Terwijl het schijnt dat de Grieken het hoogste niveau bereikten in de stedenbouw, vanwege hun aandacht voor schoonheid, versterkingen, havens en het algemeen welzijn van het land, spanden aan de andere kant de Romeinen zich in om die dingen te doen, die de Grieken hadden verwaarloosd, namelijk het bestraten van wegen, het kanaliseren van rivieren en de constructie van ondergrondse riolen om het afval van de stad naar de Tiber te brengen. Zij bestraatten de wegen op het platte land, egaliseerden heuvels en dalen zodat scheepsladingen over land in wagens overgebracht konden worden; en zij bouwden riolen met stenen gewelven die op sommige plaatsen wijd genoeg waren om hooiwagens door te laten".



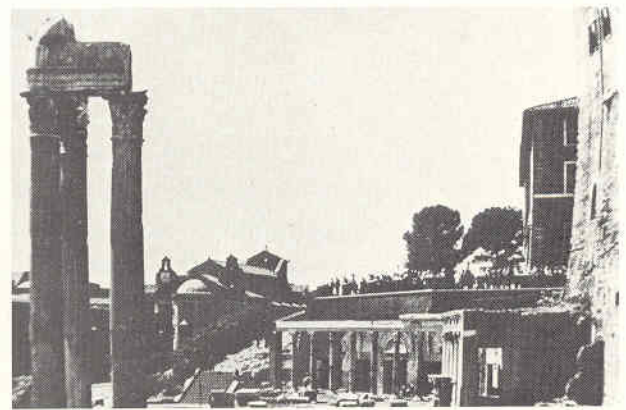
G.B. Piranesi, Forum van Nerva



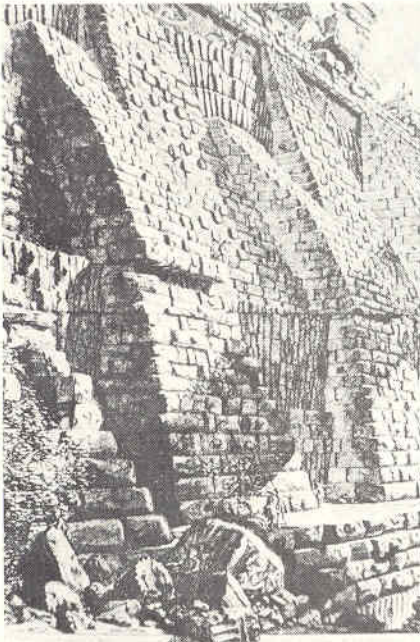
Huidige situatie



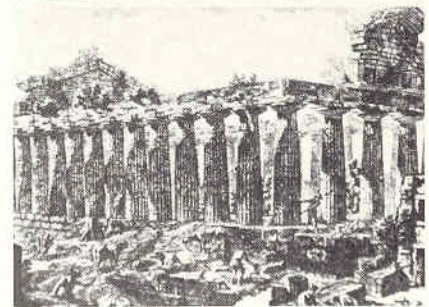
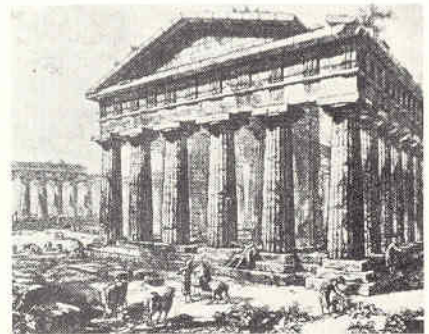
G.B. Piranesi, Jupiter- of Vespasianustempel



Huidige situatie



G.B. Piranesi, De wal van Hadrianus



G.B. Piranesi, Tempels van Paestum

Etienne Louis Boullée (1728-1799)

architect, heeft weinig gebouwd, veel lesgegeven en aantekeningen en projecten aan zijn leerlingen beschikbaar gesteld.

In zijn ontwerpen zien wij, evenals bij Ledoux het geval is, een sterke nadruk op elementaire geometrische vormen. Dramatisch worden zijn tekeningen door het gebruik van licht en schaduw, waardoor zijn ontwerpen een monumentaal, poëtisch en bijna surrealistisch karakter krijgen.

Uit:
E.L. Boullée,
Treatise on Architecture,
ed. H. Rosenau.
Londen, 1954.

Wat is architectuur? Zal ik het het, net als Vitruvius, definiëren als de kunst van het bouwen? Neen, deze definitie bevat een ordinaire vergissing, Vitruvius houdt abusievelijk het gevolg voor de oorzaak.

Het concept moet duidelijk zijn voordat men in staat is om het uit te voeren.

Onze voorvaders bouwden hun hutten pas nadat zij in hun geest een beeld ervan hadden.

Architectuur is dit proces van de geest, deze scheppingsdaad, en bijgevolg kunnen we het definiëren als de kunst van het tot stand brengen en tot perfectie voeren van alle soorten van gebouwen.

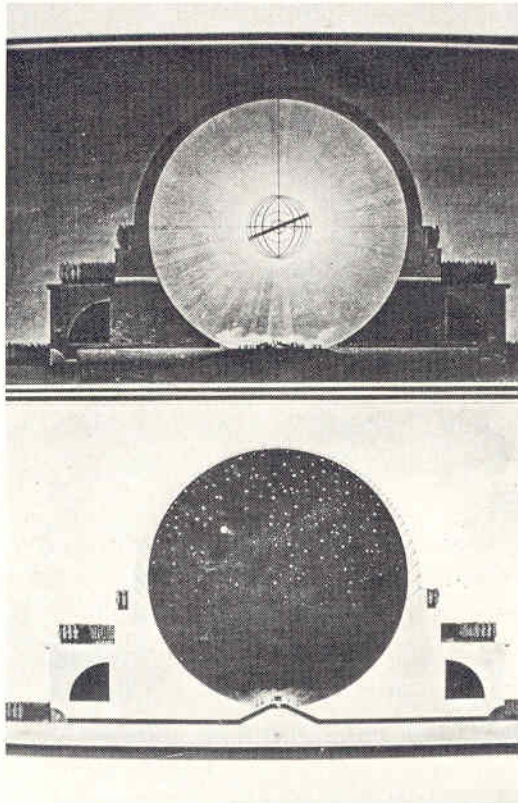
De kunst van het bouwen zelf is slechts een ondergeschikte kunst, en het lijkt op zijn plaats om dit het technische deel van het bouwen te noemen.

De kunst zelf en de techniek van die kunst: we moeten onderscheid maken tussen deze twee zaken in de architectuur. De meeste schrijvers die dit onderwerp behandeld hebben zijn meer bezig geweest met het technisch aspect. In eerste instantie lijkt dit vanzelfsprekend. Een gebouw moet eerst solide zijn voordat het aangenaam voor het oog gemaakt wordt. Omdat het technisch aspect op de eerste plaats komt en dientengevolge het meest essentiële is, wijdde de mens zich speciaal hier het eerst aan.

Bovendien zal iedereen het ermee eens zijn dat schoonheid in de kunst niet aan bewijs onderworpen is zoals een wiskundige waarheid; en hoewel deze schoonheid uit de natuur voortkomt, zijn er kwaliteiten voor nodig van het soort dat de natuur niet gratis meegeeft, om deze schoonheid aan te voelen, om het tastbaar te maken.

Wat vindt men in alle boeken over architectuur? Ruïnes van antieke tempels die onze geleerden in Griekenland hebben uitgegraven. Hoe volmaakt deze voorbeelden ook zijn, hun reikwijdte is niet groot genoeg om de plaats in te nemen van een volledige verhandeling over de kunst.

(.....)



E.L. Boullée, Cenotaaf van Newton

Over de essentiële elementen van lichamen.

Wat betreft hun eigenschappen, hun analogie met het menselijk organisme.

In mijn onderzoek naar de essentiële elementen van lichamen, bij het proberen om hun eigenschappen en hun analogie met het menselijk organisme te ontdekken begon ik mijn onderzoekerswerk met het bekijken van donkere lichamen.

Deze zag ik als massa's met oppervlakken die convex, concaaf, hoekig, vlak e.d. waren.

Vervolgens realiseerde ik me dat de verschillende contouren die voortvloeiden uit de oppervlakken van deze lichamen, hun verschijning en hun vorm benadrukten.

Ik merkte verder op dat het aantal en de ingewikkeldheid van de onregelmatige verschijningsvormen van de oppervlakken, uitliep op (ik zal het geen variatie noemen) verwarring.

Toen ik het beeld van nietszeggendheid en steriliteit dat onregelmatige lichamen boden, moe was ging ik voort met het onderzoeken van regelmatige lichamen.

De eerste dingen die ik opmerkte waren regelmatigheid, symmetrie en variatie, en ik concludeerde dat die hun verschijning en vorm bepaalden.

Ik realiseerde me ook dat het alleen de regelmatigheid was die de mens een helder idee had gegeven van de verschijningsvorm van lichamen, en het mogelijk had gemaakt hun naamgeving vast te stellen, die zoals U ziet

niet alleen het gevolg was van regelmatigheid en symmetrie, maar ook van variatie.

Omdat ze opgebouwd zijn uit een veelheid van verschillende oppervlakken, vallen de verschijningen van onregelmatige lichamen, zoals ik hierboven heb gezegd, buiten ons bevattingsvermogen. Omdat het er zoveel zijn en ze zo gecompliceerd zijn, beelden deze oppervlakken niets helder uit; hun beeld is slechts het beeld van verwarring.

Waarom kan de verschijningsvorm van regelmatige lichamen direct begrepen worden? Dat is omdat hun vormen simpel zijn, hun oppervlakken regelmatig en omdat ze steeds herhaald worden. Omdat de indruk die een object op ons maakt direct verband houdt met hoe opvallend het is, bekijken we nu de regelmatige lichamen wat meer in het bijzonder omdat hun regelmatigheid en symmetrie een voorstelling is van orde, en juist deze voorstelling is zo opvallend.

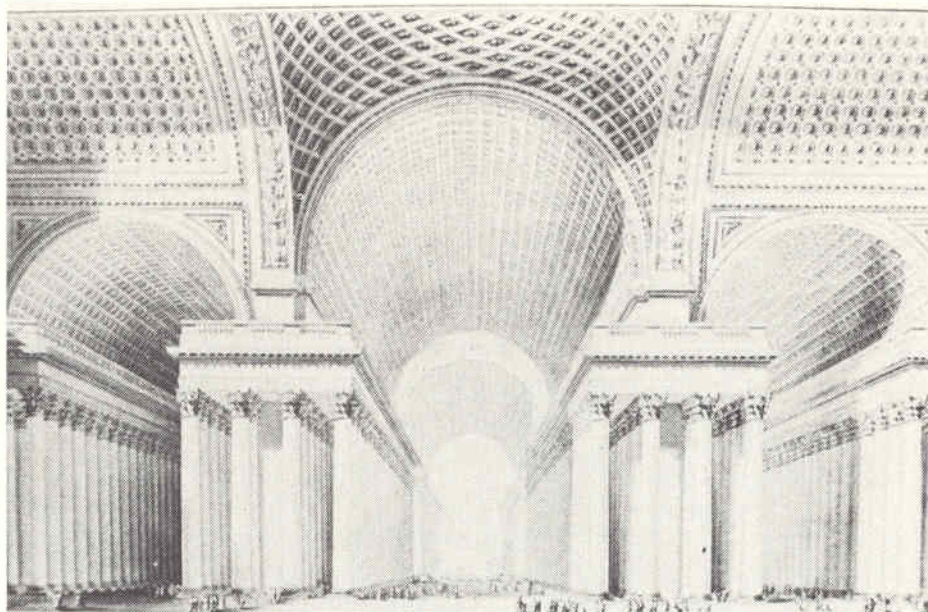
Uit deze observaties wordt het duidelijk dat de mens geen exact idee kon hebben van de verschijningsvorm van lichamen, voordat hij een idee van regelmatigheid had.

Nadat ik opgemerkt had dat regelmatigheid, symmetrie en variatie de componenten zijn van regelmatige lichamen begreep ik dat proportie in een combinatie van deze eigenschappen besloten lag. Met de proportie van een lichaam bedoel ik een effect dat geboren wordt uit regelmatigheid, symmetrie en variatie; regelmatigheid is de bron van de schoonheid in de vorm van objecten, symmetrie is de bron van orde en schoonheid van het geheel; variatie brengt de oppervlakken voort die hun verschillen verklaren. Daarom wordt uit al deze eigenschappen, uit de manier waarop ze samengevoegd en met elkaar verzoend zijn, de harmonie van lichamen geboren.

De bol bijvoorbeeld kan als een combinatie van alle verschillende eigenschappen van lichamen beschouwd worden.

Ieder punt op het oppervlak is op gelijke afstand van het centrum. De bol bezit als enige dit voordeel, want van welke kant je er ook naar kijkt, geen enkel optisch effect kan de schitterende schoonheid van zijn vorm verstoren omdat deze altijd volmaakt het oog treft.

De bol is de oplossing van een probleem dat beschouwd kan worden als een paradox, als het niet door geometrie aan te tonen was dat de bol een oneindig veelvlak is. Zodoende stamt de meest oneindige graad van variatie van de meest volmaakte symmetrie.



E.L. Boullée, Basilica

Basilica's

De antieke tempels waren, om precies te zijn, slechts heiligdommen waar priesters hun diensten vervulden zonder enig contact met het volk te onderhouden. Dit vergde niet veel ruimte en bijgevolg ook geen gecompliceerd artistiek ontwerp. Maar onze moderne basilica's zijn bedoeld om zowel door priesters als het volk gebruikt te worden; de meest uitgebreide ceremonies, bijgewoond door een zeer omvangrijk gehoor, vinden daar plaats, zodat deze basilica's wel van aanzienlijke omvang en hun verhoudingen aangepast aan het aantal deelnemers moeten zijn.

Onze architecten hebben wel duizend moeilijkheden moeten overwinnen. Ze hebben een manier moeten vinden om de immense overspanning van het middenschip, de zijbeuken en de kapellen te ondersteunen; dit is ongetwijfeld de reden dat ze hun kerken niet met zuilenrijen durfden versieren, omdat deze ondersteuning niet sterk genoeg waren om het enorme gewicht van het dak te dragen. Er moesten middelen gevonden worden om een luchtige, elegante decoratie de nodige sterkte te geven. Tijd en studie lossen alle problemen op.....

Juist het licht roept effecten op. Al naar gelang deze helder of donker zijn, roepen zij in ons overeenkomstige gevoelens op. Als ik mijn kerken maar met prachtig licht kon overspelen, zou de ziel van de toeschouwer van vreugde vervuld raken.

Daarentegen moeten duistere effecten droefheid tot gevolg hebben.

Als ik bovendien zou kunnen verhinderen dat het licht direct invalt, als het aanwezig is zonder dat de toeschouwer zich realiseert waar het vandaan komt, dan zouden de mysterieuze effecten van dit gedempte, gesluisde licht onbegrijpelijk zijn in hun magie, een echte betovering.

Als ik het licht zo kon regelen als ik wilde, zou ik door het te temperen kunnen inspireren tot gevoelens die gunstig zijn voor bezinning of wroe-

ging of zelfs van religieus ontzag, in het bijzonder als ik er attent op was om het gebouw bij sombere plechtigheden, die neigen deze gevoelens op te roepen, te versieren op een manier die paste bij de gelegenheid.

In het geval van vreugedevolle plechtigheden zou het lichteffect stralend moeten zijn en het gebouw bezaaid met bloemen, altijd de lieflijkste dingen in de natuur. Zo'n majestueus en ontroerend tafereel zou de ziel van vreugde in vervoering brengen.

Deze bespiegelingen gaven me frisse moed. Ik kon nergens anders aan denken dan hoe ik al de trucs die de natuur bood in kon schakelen.

Ik zei toe tegen mezelf, en ik beken het met een zekere mate van trots: door jouw kunst zul je dit medium beheersen: je zult ook de kans hebben om *fiat lux** te zeggen, en naar jouw believen zal de kerk stralend van licht of niets dan een plaats van duisternis zijn.

Weldra hield ik me alleen met architectuur bezig. Ik geloofde dat een grootse en verheven schikking van de architectuur de enige manier was om een bedehuis een indrukwekkend voorkomen te geven. Ik deed alles wat ik kon om dat door mijn decoratie van de buitenzijde zichtbaar te maken. Omdat ik uit eigen ervaring geleerd heb dat het beeld dat de mens van zichzelf heeft, verband houdt met de ruimte die hem omringt en omdat ik bovendien wilde dat een zeer indrukwekkende ingang de grandeur en glorie van de plek zou uitstralen, besloot ik dat ik het beste een ingang tot de kerk kon ontwerpen die een overweldigend effect zou hebben.

Dit is de reden waarom ik niet geaarzeld heb om de ingang tot de hoogte van de top van de koepels door te laten lopen en hem dezelfde breedte als het middenschip te geven.

Lange tijd heb ik het plan gehad om aan de schoonheden van de Griekse architectuur de methodes (ik zal ze niet de schoonheden noemen) in de kunst die alleen de Gothen begrepen en in praktijk brachten, toe te voegen. Dezen, bezaten de kunst om met delicaat vakmanschap, de steunende elementen in kerken te verbergen, zodat het leek alsof een wonder ze kon ondersteunen.

Nadat ik bedacht had hoe ik mijn dragende elementen moest plaatsen en nadat ik ze verankerd had aan de funderingen die de koepel, de overspanning van de middenbeuk, van de zijbeuken en van de kapellen moesten dragen, omringde ik deze massieve lichamen met zuilenrijen in alle richtingen; zodoende, door het gebruik van een van de gelukkigste architectonische vormen, lukte het mij om deze lichamen voor de blik van de toeschouwer te verbergen.

Door deze schikking, op de manier van de Gothen, zijn de dragende delen in mijn kerk verborgen, en hij lijkt eveneens door een wonder ondersteund te worden; nogmaals, in navolging van de Grieken, zal de versiering zeer overdadig zijn.

Methoden van indirecte belichting worden vergemakkelijkt door de zuilen op de voorgrond, omdat het naar voren springen ervan, verhindert dat iemand precies ziet waar het licht vandaan komt.

* er zij licht

Hieronder enkele passages uit reisverslagen.

Comte de Forbin over de invasie van Europese kunstenaars in Athene in 1819:

Uit:
Comte de Forbin,
Voyages dans le levant.
Parijs, 1819.

'Ik ontmoette daar vele kunstenaars, Engelse of Duitse, die met minutieuze nauwkeurigheid van de meest scrupuleuze commentator, deze monumenten, deze nobele scheppingen van het genie, eindeloos aan het tekenen en meten waren.

Miserabele slaven van de regels, over de kleinste gril van de Antieken schrijven ze hele boekdelen met de bedoeling om een fout te corrigeren..... met betrekking tot de afmetingen van een architraaf. Ze vestigen zich acht jaar lang in Athene om drie zuilen te tekenen..... en pas na vele jaren van inspanning bereiken hun treurige aquarellen de hoogste graad van vervellende perfectie.'



Carl Haag, *Gezicht op de Akropolis*, 1861

Uit:
Eduard Daniel Clarck,
Travels in Various of Europe, Asia and Africa.
1810-1823.

'..... Bij het zien van het Parthenon werden we zo zeer aangetrokken door zijn plechtige verschijning en zo zeer verblind door zijn algehele luister en pracht, dat we ons nooit gewaagd zouden hebben aan..... (een) kritisch onderzoek van de samenstellende delen.....

Zoals vaak beschreven is, merkt de toeschouwer, die voor het eerst het Parthenon nadert, dat niets dat hij gelezen heeft ook maar een idee kan geven van het effect dat teweeggebracht wordt door het zien ervan. Toch was er ooit in Engeland een schrijver van formaat in zijn beroep architect, die de studie van Romeinse oudheden in Italië bij voorkeur aanbeval boven die van de overblijfselen van de Griekse architectuur in Athene; en die over het werk van Phidias, Callicrates en Ictinus een oor-

deel had, zonder ooit de kans gehad te hebben om ze anders dan in boeken en prenten te onderzoeken, en dan waagde te beweren dat het Parthenon niet zo'n belangrijk gebouw was als de kerk van St. Martin in Londen; waarmee hij een opmerkelijk bewijs levert van de onmogelijkheid om uit enige geschreven beschrijving, of zelfs van gegraveerde voorstellingen een adequaat idee van de gebouwen van het oude Griekenland te krijgen; vergeleken met welks verbluffend werk de zwakke inspanningen van de moderne kunst slechts het werk van kinderen lijken'.

Uit:
Hugh William Williams,
Travels in Italy, Greece
and the Ionian Islands.
1820.

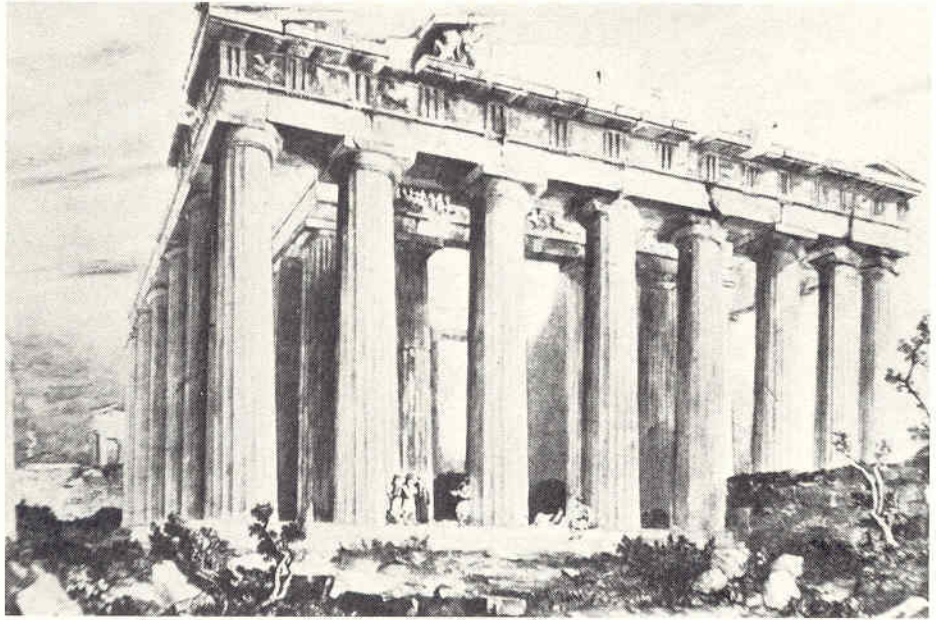
Het landschap in Athene vraagt..... onze meest zorgvuldige aandacht.... Als de natuur haar eindeloze effecten van schoonheid en grandeur presenteert, kan het moeilijk zijn te oordelen.....

Tenzij we vertrouwd zijn met wat ontdekt is door haar favoriete zonen, zal ze die schokkende waarheid niet vertonen, die door de geest flitst als we haar niet alleen bestuderen zoals ze is, maar zoals ze gezien wordt door het medium van geniale schilderijen.....

Het werk van Niccolo Poussin, Domenichino en Sebastiaan Bourdon stemt overeen met het karakter van Athene zoals het gezien wordt op een niet al te grote afstand van de antieke gebouwen.

De eenvoudige waardigheid van vorm en kleur, die te zien is in het werk van deze grote mannen, dringt door in de geest van het verhaal, en roept overeenkomstige sentimenten op. De vergezichten op Athene maken aanspraak op de stijl van Claude: zijn ongebroken lijnen, de continuïteit en het opnemen van delen die hij zacht in elkaar laat overgaan, en die aan de geest van het gevoel van schoonheid meedelen, drukken heel goed uit wat Athene is in haar zilvergrijze kleed. Ook de kleur van Claude is juist en nauwkeurig omdat ze zinspeelt op Griekenland in haar lieflijke taferelen uit het verre verleden.

(.....)



Hugh W. Williams,
Parthenon, 1819

'Het tafereel van troosteloosheid op de Acropolis is compleet puinhopen van kapotte huizen en verschillende gebouwen, deels opgetrokken uit klei en marmer, waarbij het marmer er treurig uitziet door de modder Ik ging naar de top van de oude Propylaeën, die, zeker, het mooiste uitzicht op het geheel van de Acropolis biedt en misschien zelfs zijn gelijke in de wereld niet kent.

Vooraan verschijnt de tempel van Minerva, indrukwekkend mooi, terwijl de zonnestralen door de lieflijke zuilen vallen en schaduwen werpen in de diepe nis en de zuilen van de Propylaeën opschieten uit de verbrokkelde puinhopen van opeenvolgende eeuwen

Dikwijls heb ik in de loop van mijn reizen de kracht gevoeld van een sentiment dat ik ergens onder woorden gebracht heb gezien, dat ieder subliem en nobel ding min of meer verbonden is met emoties van melancholie. Met zo'n tafereel voor me als dat wat ik nu aanschouw, gaat de pols sneller en worden de ogen gevuld met tranen, maar niet met tranen van verrukking.'

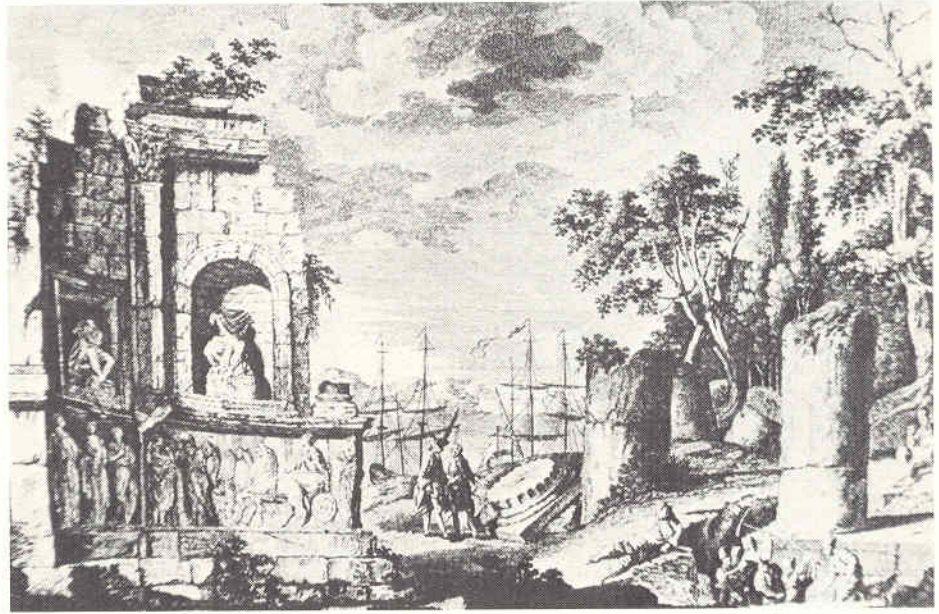
In 1751 werden James Stuart en Nicholas Revett door de Society of Dilettanti naar Athene gestuurd om de klassieke monumenten te onderzoeken en systematisch op te meten.

In 1758 publiceerde de Franse architect Julien David Le Roy zijn 'Ruines des plus beaux monuments de la Grèce', met merendeels onnauwkeurige afbeeldingen van klassieke monumenten in een fantasie Rococo omgeving. Inderdaad was exactheid in de illustratie niet de opzet van Le Roy.

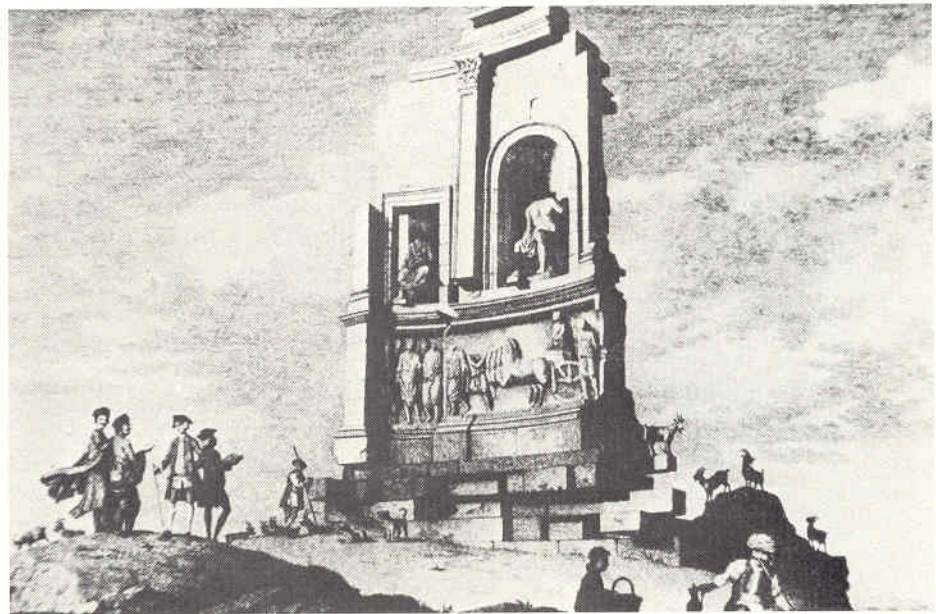
Zoals hij in het voorwoord van de tweede editie van zijn boek schreef:

Uit:
Julien David Le Roy,
Ruines des plus beaux
monuments de la Grèce,
1758 e.v.

Als men de ruïnes van antieke gebouwen publiceert kan men streven naar het slaafs weergeven van de afmetingen; en de meest scrupuleuze nauwgezetheid bij het meten, vormt volgens Mr. Stuart bijna de enige verdienste die een boek van dit soort kan bezitten. Ik beken dat ik een heel andere kijk heb op dit onderwerp. En zeker zou ik niet naar Griekenland gereisd zijn om alleen de verhoudingen van de gebouwen en hun delen met de verdeling van onze voet te bestuderen Deze ruïnes beslaan, in de taferelen die ik aanbied, een veel groter deel van de afbeelding, dan in die van Mr. Stuart; zij maken zodoende op de beschouwer een levendiger indruk, en slagen er aldus in om aan zijn ziel de bewondering over te brengen waardoor men getroffen wordt als de monumenten zelf bekeken worden.



J.D. Le Roy, Een fantasie-
Grieks landschap, 1759



Stuart en Revett
bewonderen het monument
van Philopapos

Uit:
George Cumberland,
Lord Elgin's Collection
of Antiquities from Athens.
Monthly Magazine,
July 1, 1808.

Sinds het jaar 1762, toen het eerste deel van 'The Antiquities of Athens' van Stuart verscheen, is de publieke nieuwsgierigheid steeds meer tot het uiterste er op gespist om ook maar de kleinste fragmenten van beelden te zien die in die beroemde stad en haar omgeving nog overvloedig voorkomen (.....)

– ik ken geen andere dingen die ons een idee van de grandeur van de kunst tijdens de bouw van de tempel op de Acropolis kunnen geven, tot Lord Elgin, gebruik makend van zijn voordelige positie in Constantinopel, middelen vond om die edele collectie te verwerven, nu gelukkigerwijze gestationneerd bij Hyde Park Corner in een gebouw speciaal voor hun veiligheid neergezet; en op zaterdagen en zondagen zeer vrijgevig opengesteld voor bezichtiging door het publiek, zoals het hoort, zonder toegangsprijs, zelfs zonder dat het nodig is zich van te voren aan te melden.

Deze collectie nu bestaat ten eerste uit een aanzienlijk deel van het fries dat de zuilengang omgaf onder het afdak van de peripteros (de buitenste zuilenrij (vert.)). Zij zijn ruim drie voet hoog en liepen rondom de gehele buitenmuur van de tempel; zodat het geheel, bestaande uit een processie, meer dan vijfhonderd voet mat. Deze processie van de Panathenaeën was weergegeven, bestaande uit ruiters en wagenmenners, sommigen gekleed in chlamys en tuniek, anderen alleen in tuniek en velen, geheel naakt alsof ze zo uit bad kwamen.

(.....)

Vervolgens treffen we het grootste deel aan van de metopen van het fries aan de zuidzijde; vele in goede staat en bijna vrijstaande beelden; want zij zijn in zeer vooruitstekend hoog-reliëf.

(.....)

Van de beelden van het fronton vraagt de Theseus, die op een katachtig vel rust, het eerst onze aandacht. (.....) Deze bijna naakte figuur ligt in ruste, zijn hoofd, romp en ledematen bijna geheel bewaard; elk onderdeel is eenvoudig, kalm en waardig. (.....) Volgens mij is het een grote vergissing, dat dit beeld iets te maken heeft met een Hercules, zoals sommigen geopperd hebben, waarschijnlijk omdat zij hem op een dierenvel zagen zitten, waarbij zij vergaten dat het leeuwenvel het rustbed was voor elke held (.....)

In dit prachtige fronton zijn nog vier of vijf andere beelden, in het bijzonder twee geklede zittende figuren, die er uitzien alsof de beeldhouwer in klei in plaats van in marmer had gewerkt, zo diep zijn de plooiën, zo vloeiend de lijnen van hun draperieën. (.....)

Wij mogen ons echter wagen aan de voorspelling dat de beeldhouwkunst in dit land vaste voet krijgt nu onze kunstenaars in het Brits Museum allerlei schatten voor zich hebben en tenslotte deze schatten van Lord Elgin, ontrukkt aan de Turken;

(.....)

Zo'n schat als wij hier voor ons hebben zou de eerezucht van elke Romeinse keizer hebben voldaan; en zal in deze tijd de afgunst oproepen van elke verzamelaar in Italië. Zelfs de Fransen moeten, na al hun plunderingen

bij een eventuele vrede, zich verwaardigen het Kanaal over te steken als zij zulke voorbeelden van kunst willen zien, die Parijs niet kan tonen, ondanks het feit dat zij zich beroemt op al haar pracht.

In 'Een plan om de kunst in Engeland te bevorderen' kan men vinden, dat ik het zag als een bewijs van de snelle vorderingen naar een goede smaak, die de Franse regering in 1793 maakt, dat zij (slechts) gipsafgietsels van deze fraaie modellen verworven had; en ik vlei mijzelf bijna dat mijn smaadschrift tegen onze indolentie leidde tot deze inspanning om de originelen te bezitten. Sta mij toe een passage uit dit essay te citeren:

'Verfijning in de kunst kon slechts aan de Grieken roem opleveren; een goede smaak ten opzichte van hen zal ons de middelen verzekeren van ons voorbestaan als een groot volk.'

En daar dit gevoel nu meer dan ooit noodzakelijk is om onze industrie te inspireren, vertrouw ik erop dat deze gelegenheid om onze studie te voltooien niet verwaarloosd zal worden, opdat wij kunnen wedijveren met onze burens op het vaste land; en dat het parlement van Engeland, behalve andere subsidies, er in zal toestemmen de kunst te ondersteunen; door indien mogelijk, deze hele collectie te verwerven en een goed verlicht museum te bouwen om deze te bevatten, zo gelegen dat het gehele publiek baat kan hebben van deze prachtige tentoonstelling.

In 1816 wist Lord Elgin de Engelse regering over te halen de aankoop van de Parthenonbeelden te overwegen. Er werd een commissie benoemd, die deskundigen zou horen over de waarde van de beelden. Tot die deskundigen behoorde de beeldhouwer John Flaxman. De beelden werden tenslotte aangekocht voor ongeveer de helft van wat zij Lord Elgin gekost hadden.

Uit:
J.T. Smith,
Nollekens and his Time.
Ed. W. Whitten,
Londen, 1917.

De Elgin Marbles aan de orde in het Engelse Lagerhuis

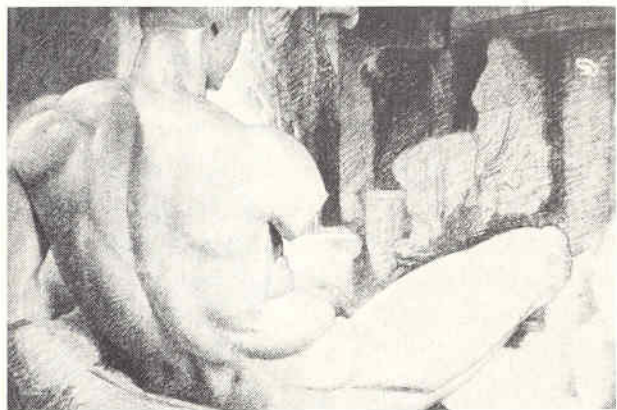
Getuigenis van John Flaxman

Voorz. — Bent u goed bekend met de marmeren beelden uit de Elgincollectie?

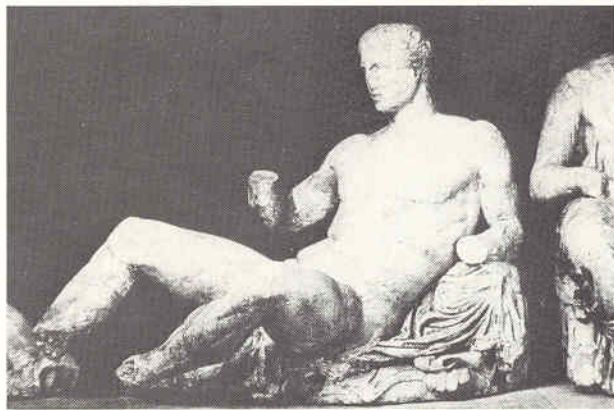
J.F. — Ja, ik heb ze vaak gezien en ik heb er tekeningen naar gemaakt; en ik heb er zodanig onderzoek naar gedaan als ik noodzakelijk achtte voor mijn eigen werk.

Voorz. — Tot welk klasse rekent u ze vergeleken bij de eersteklas kunstwerken, die u daarvoor hebt gezien?

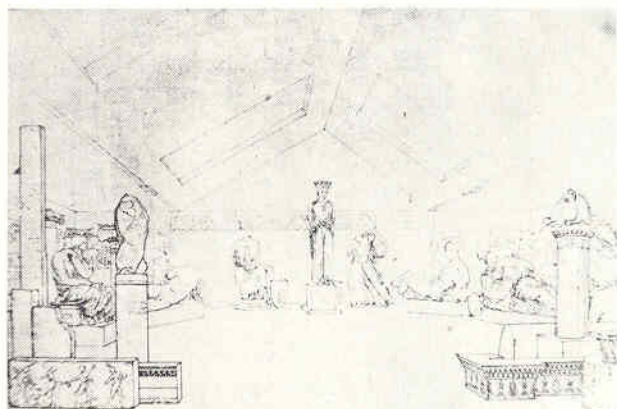
J.F. — De Elgin Marbles zijn voornamelijk bas-reliëfs en de mooiste kunstwerken, die ik heb gezien en ik heb alle redenen om aan te nemen dat zij door Phidias en zijn medewerkers werden uitgevoerd; zij zijn superieur aan bijna alle werken uit de oudheid behalve de Laokoon en de Torso Farnese; omdat bekend is,



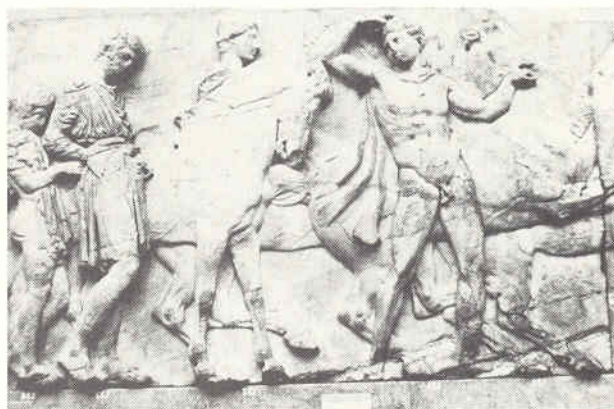
B.R. Haydon, Torso van Dionysos, 1809



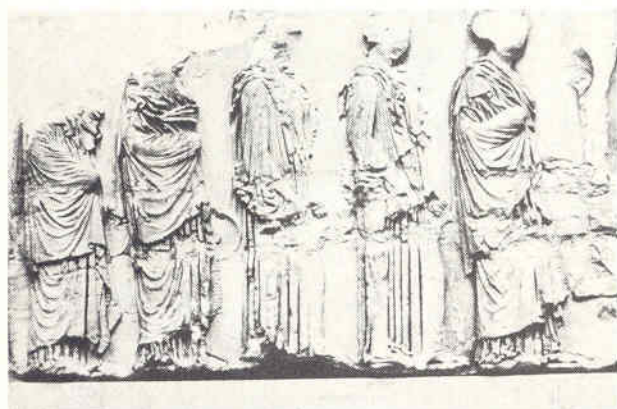
Torso van Dionysos/
Bacchus van het Parthenon



Ch.R. Cockerell, Lord Elgin's Museum in Park Lane, 1808



Het gereedmaken van de ruitersstoet, Parthenonfries



Meisjes met offervaatwerk, Parthenonfries



Drie schikgodinnen van het Oostfronton

dat zij zijn uitgevoerd door kunstenaars, wier namen door antieke schrijvers zijn overgeleverd.

Wat betreft de schoonheid van de bas-reliëfs, zij zijn zo volmaakt natuurlijk als binnen de grenzen van het marmer, waarin zij zijn uitgevoerd, maar mogelijk is en dat dan zeer bevallig.

Er is ook een vrijstaand beeld, dat Hercules of Theseus wordt genoemd, van zeer hoge klasse. De fragmenten zijn fraai uitgevoerd, maar naar mijn schatting is hun verdienste minder groot.

Voorz. — Over welke fragmenten spreekt u?

J.F. — Verschillende fragmenten van vrouwen: de groepen zonder hoofd.

Voorz. — U bedoelt niet de metopen?

J.F. — Nee; (ik bedoel) die beelden, die zich oorspronkelijk in het oostelijk en westelijk fronton bevonden.

Voorz. — Hoe waardeert u de Theseus vergeleken met de Apollo Belvedere en de Loakoon?

J.F. — Als u mij toestaat hem te vergelijken met een fragment dat ik zal noemen, ik schat hem hoger dan de Torso Belvedere.

Voorz. — Van welke orde acht u de Theseus vergeleken met de Apollo Belvedere?

J.F. — Om twee redenen kan ik ze op dit moment niet correct in mijn geest vergelijken. In de eerste plaats is de Apollo Belvedere een godheid van hogere orde dan Hercules In de tweede plaats is de Theseus niet alleen aan de oppervlakte meer gecorrodeerd door het weer, maar het hoofd is in zo'n beschadigde toestand, dat ik er nauwelijks een mening over kan geven; en de ledematen zijn verminkt.

Om de vraag te beantwoorden, ik zou zeker de voorkeur geven aan de Apollo Belvedere, hoewel ik geloof dat deze slechts een kopie is.

Voorz. — Heeft de Apollo Belvedere meer van de ideale schoonheid dan de Theseus?

J.F. — Naar mijn mening zeker; daar heb ik niet de minste twijfel over.

Voorz. — Denkt u dat dat zijn waarde verhoogt?

J.F. — Ja, bijzonder. Het is altijd het moeilijkst geweest om te slagen in de hoogste pogingen tot kunst in die klasse, zowel bij de antieken als bij de moderneren, als zij er al in slaagden.

Voorz. — Veronderstel dat de staat van de Theseus volmaakt zou zijn, zou u hem als kunstwerk dan hoger schatten dan de Apollo?

J.F. — Nee, ik zou de Apollo waarderen om de ideale schoonheid, boven ieder mannelijk beeld mij bekend.

Voorz. — Ook al denkt u dat het een kopie is?

J.F. — Ik ben er zeker van dat het een kopie is; het andere is een origineel door een eerste klas kunstenaar.

Voorz. — Bent u van mening dat het van groot belang voor de vooruitgang van de kunst in Engeland is, dat de collectie openbaar

- eigendom wordt?
- J.F. — Van het grootste belang denk ik; en ik heb er voor mijzelf altijd zo over gedacht.
- Voorz. — Bent u de opvatting toegedaan dat er enige verbetering met betrekking tot de kunst in dit land heeft plaats gevonden sinds deze collectie voor het publiek is opengesteld?
- J.F. — Ik denk dat de afgelopen twintig jaar de beeldhouwkunst in zeer grote mate is verbeterd en ik geloof dat ik in deze mening niet alleen sta; ik denk dat werken van zo'n primair belang niet in het land zouden kunnen blijven zonder de smaak van het publiek en de kunstenaars te verbeteren.....

Uit:
NRC-Handelsblad,
24 dec. 1982.

'Elgin Marbles blijven in Engeland'

LONDEN, 24 dec. — Het British Museum wil de Elgin Marbles, marmeren beelden afkomstig van het Parthenon in Athene, niet teruggeven aan de Griekse regering, die daarom bij monde van de minister van cultuur Melina Mercouri dringend had verzocht.

Volgens directeur David Wilson van het Londense museum zou teruggave van kunstwerken leiden tot opheffing van het British Museum. "Als we de marmeren beelden teruggeven aan Griekenland, zetten we de poorten wijd open voor die landen die denken dat ze iets van ons kunnen terugverderen," aldus Wilson.

De collectie gebeeldhouwde delen van het Parthenon werd tussen 1801 en 1812 verscheept naar Engeland door Thomas Bruce, graaf van Elgin en Kinderdine, die van de Turkse sultan toestemming hadden gekregen de kunstschaten te verwijderen. In 1816 kocht de Britse staat de kunstwerken, waaronder de friezen van het Parthenon en een kariatide van het Erechtheion, eveneens afkomstig van de Atheense Acropolis.

In het Lagerhuis heeft Lord Avon namens de Britse regering begin dit jaar al gezegd dat de beeldhouwwerken eigendom blijven van het British Museum. "Door ze in Londen te beheren en te conserveren, worden de kunstwerken beschermd tegen invloeden van luchtverontreiniging die de Acropolis bedreigen", aldus Avon.

Inmiddels hebben voorstanders van teruggave aan Griekenland zich verenigd in een comité. Dit comité, waarin onder andere Christopher Price van de Labourpartij zitting heeft, weerlegt het argument van de regering als zouden de beelden in Engeland beter op hun plaats zijn. "Een verouderd standpunt", aldus de voorzitter van het comité.

Museumdirecteur Wilson verwondert zich erover dat minister Mercouri het speciaal op Engeland heeft gemunt, terwijl in het Parijse Louvre eveneens een uitgebreide collectie klassieke Griekse beeldhouwwerken is ondergebracht. Volgens hem spelen anti-koloniale gevoelens in dit verband een rol. "Als er een beeld is dat representatief is voor de Griekse kunst, dan is dat wel de Venus van Milo in Parijs. Daar horen we Melina Mercouri niet over,

want zij is getrouwd met een Fransman en is dol op de Fransen”, aldus Wilson.

De Griekse autoriteiten zouden inmiddels een pand hebben aangekocht om de Elgin Marbles onder te brengen. Bovendien zouden zij niet van plan zijn zich bij het standpunt van de Britten neer te leggen. (AP)

Het inleven in klassieke romantische situaties kan soms zeer ver gaan, getuige dit stukje uit de krant.

Uit:
Nico Scheepmaker,
Trijfel.

Lady Emma Hamilton praktizeerde in haar tijd een soort eenpersoons-tableau vivant. Haar man, Sir William, die dus ambassadeur in Napels was, verzamelde antiek, en Emma's "attitudes" waren veelal een imitatie van antieke beelden of figuren op antieke vazen. Het klinkt een beetje eng, maar ook Goethe was diep onder de indruk, zoals we in "Italienische Reise" van 1817 kunnen lezen:



George Romney, Lady
Hamilton als Bacchante,
ca. 1786

"Hij (Sir William) heeft een Grieks kostuum voor haar laten maken dat haar bijzonder goed staat. Daarin gekleed bindt zij haar haar los en brengt met een paar sjaals zoveel variaties aan in haar poses, gebaren en uitdrukkingen, dat de toeschouwer zijn ogen nauwelijks kan geloven. Wat duizenden beeldende kunstenaars zouden hebben willen uitdrukken, zien zij door haar gerealiseerd in bewegingen en verrassende transformaties – staand, knielend, zittend, achterover buigend, ernstig, droevig, speels, extatisch,

berouwwol, verlokkelijk, dreigend, angstig, de ene pose volgt zonder onderbreking op de andere. Ze weet hoe ze de plooiën van haar sluier moet schikken om iedere gemoedsgesteldheid uit te drukken, en kent honderden manieren om hem in een hoofdtooi te veranderen. De oude ridder verafgoott haar en is enthousiast over alles wat zij doet. Hij heeft alle antiquiteiten, alle profiels van Siciliaanse munten, en zelfs de Apollo Belvedere in haar teruggevonden. Eén ding is in ieder geval zeker; als voorstelling is het in niets te vergelijken met wat je ooit eerder in je leven zag”.

Maar ook Comtesse de Boigne, die Emma Hamilton "een slechte vrouw" vond, gaf toen hoog op van haar "attitudes", en beschrijft hoe Emma haar een keer op haar knieën voor een urn plaatste, met haar handen in een houding van gebed tegen elkaar.

Emma, die zich over haar heen boog, leek door smart overmand, terwijl beide vrouwen heur haar hadden losgebonden. "Plotseling kwam Emma overeind, ging iets achteruit en greep mij met een zo plotselinge beweging bij mijn haar dat ik mij verrast en bijna bevreesd omdraaide, waardoor ik precies in de geest van mijn rol werd gebracht, want zij zwaaide met een dolk. Het hartstochtelijke applaus van de kunstenaars die toekeken kletterde op en men riep "Bravo, Medea!" Daarna trok zij mij tegen de borst als vocht ze om mij te beschermen tegen de woede van de Hemel, wat luide kreten "Viva, la Niobe!" te weeg bracht".

Kortom: een opmerkelijke vrouw!

Oudheidkundige berigten uit Athene

Uit:
Bouwkundige Bijdragen,
1e jaargang, 1843.

Athene. De 72000 drachmen die Von Klenze als begroting voor de restauratie van het parthenon opgegeven had, zijn jaarlijks door de regering uitbetaald à 12000 en later à 6000 drachmen, en bij voorkeur besteed tot den aankoop van eenige stukken gronds aan de helling en aan den voet van den Akropolis. De Archaeologische Maatschappij wordt tegenwoordig ijverig bestuurd door den president J. Ruichos Nerulos (minister van buitenlandsche zaken en van eeredienst) en door den Secretaris A. Ruisos Rhangabis, (raadsheer bij het ministerie van binnenlandsche zaken); de eigenlijke werkzaamheden worden bestuurd door Pittalis, conservator der oudheden.

Deze Archaeologische Maatschappij is tussen beide getreden en hare werkzaamheden zijn als volgt:

Vooreerst heeft men den toren der Winden, die halverwege met puin bedekt was, uitgegraven, het plaveisel of de straat ontdekt en om uitzakken der aarde te voorkomen rondom eenen muur opgerigt. De uitkomsten van deze werkzaamheden waren onbeduidend; aan de zuidwestzijde ontdekte men een terras uit vierkante, marmeren tegels bestaande; daarentegen kon men niet eens de zekerheid erlangen, dat werkelijk een toevoer van water tot het wateruurwerk, dat men vooronderstelt, aldaar aanwezig geweest te

zijn, bestaan heeft. Bij de uitgraving vond men verder geene belangrijke oudheden, zoodat men, eigenlijk gezegd, niet veel verder dan Stuart is gekomen.

(.....)

Men heeft nu besloten, in plaats van deze wisselvallige nasporingen, zich veeleer op eenen arbeid toe te leggen, welks gevolgen, op zekere uitkomsten berustende, voor elkeen zichtbaar zouden zijn; men is namelijk overgegaan tot de restauratie van het parthenon, waarmede men zich als nog onledig houdt. De door de Turken gebouwde moskee is op 's lands kosten afgebroken; op kosten van de Maatschappij zijn tot nu toe 22 tambours opgericht en 2 kapiteelen geplaatst.



Het Parthenon op de
Akropolis, Athene



Von Klenze, Walhalla,
Regensburg, 1830-42

D. STATUS EN DECORATIE

Terugblik van een leerling van David

Uit:
E. Delécluze,
Louis David, son école et
son temps.
Paris, 1855.

Het is welbekend dat de revolutie in de kunst en in de bestudering van de klassieke oudheid, die door Europa trok, een paar jaar vooraf ging aan de grote politieke revolutie in Frankrijk.

Het onderzoek door Heyne en Winckelmann van de geschriften en monumenten der oudheid, had het prestige van de Grieken en Romeinen hersteld. Wij mogen aannemen dat dit de politieke revolutionairen van 1789 er toe deed neigen om te trachten ons te regeren en zelfs te kleden op de manier van de Spartanen en de Romeinen.

Wat ook de werkelijke reden mag zijn, het feit blijft dat de manie om de antieken na te volgen invloed kreeg op de meest energieke en actieve geesten, zo niet noodzakelijkerwijs de beste.

De schilderkunst, theater, literatuur en zelfs meubilair werden door deze manie om de Romeinen te kopiëren, gevolgd door de rage de Grieken na te volgen, beïnvloed.

Het was kort na het Schrikbewind dat Griekse vazen van het type dat Etruskisch genoemd werd, beter bekend werden bij de kunstenaars en het was juist in deze periode dat de smaak voor Griekse vormen en Grieks ornament opkwam in de vrouwenmode en in de decoratie van interieurs tot en met de meest gewone gebruiksvoorwerpen.

Uit:
Drs. A. Kuiper-Ruempol,
Wedgwood en Nederland
in de 18e eeuw.
Leeuwarden/Den Haag,
1982.

Meerman en Wedgwood

Van Johannes Meerman, ongeveer twintig jaar jonger dan Wedgwood en later Directeur-generaal van Kunsten en Wetenschappen in het Koninkrijk Holland, zijn aantekeningen bewaard gebleven over zijn reizen naar Engeland. Hij geeft eerst een schets van de relatie tussen de Etruskische kunst en Wedgwoods ornamentale ware, en welke betekenis dat in zijn ogen heeft:

Uit:
Biografische stukken
van Johan Meerman
(1753-1815) aantekeningen
over een reis naar Engeland.
Den Haag, Museum Meer-
manno-Westreenianum.
p. 147

'Men weet dat de Ridder Hamilton, gezandt bij den koning der beide Sici-liën den meeste Etrurische vazen naar Engeland heeft overgezonden; en uit het werk, dat hij en anderen over de zelve hebben uitgegeven, zowel als uit de navolgingen daarvan door Wedgwood, is ook haaren gedaante en wijze van schilderen (de grond couleur meestal donkerbruin en de beelden rood) bij beminnaars der kunsten bekend geworden.'

In een verslag uit 1787 beschrijft hij zijn bezoek aan de Wedgwood-fabrieken gedetailleerd.

Het relaas van deze opmerkelijke tijdgenoot:

Uit:
 J. Meerman,
 Eenige Berichten
 omtrent Groot Brittannien
 en Ierland.
 's Gravenhage, 1787.

'Mr. Wedgwood, die in het Noorden van Staffordshire, eene fabriek van Engelsche aardewerk heeft opgericht & omringt is verscheidene mijlen in de omtrek van mindere fabriqueurs in deze zelfde tak (.....) is niet minder de oplettendheid van alle bewonderaars van genie en kundigheid waardig als de heer Bolton.* Niet alleen heeft hij het in 't vervaardigen van deeze waaren zeer ver gebracht, en zich een alleruitgebreidsten handel daarmee verworven: maar door zijn chymische kundigheid met zeer veel smaak gepaard heeft hij ook andere compositiën weeten te formeeren, waardoor hij allerlei werken van kunst op de fraaiste wijze vervaardigt. Van Zijne nagebootste Etrurische vazen heeft hij zeer groot debiet gehad & hierdoor heeft ook zijne fabriek den naam Etruria bekomen.

In goede vormen heeft hij van zijn compositie van zwart aardewerk groote bustes met veel accuratesse overgegooten. In groen of blauw en wit imiteert hij alle bas-reliefs, die men hem opgeeft: ringen, zowel intaglio's als camèe's, cachetten, portraitten en relief & allerlei andere versierselen van dit soort. Men ziet bij hem gehele randen van schoorsteenmantels, insgelijks van verheven arbeid. Een zijner composities imiteert ook het bronze. In zijn magazijn te Londen ziet men al deeze dingen behalve ordinaire serviesen van geel en wit aardewerk, meer of min of in het geheel niet beschilderd bij elkander.

Men begrijpt ligt, dat de wijze om het fijne werk te vervaardigen geheim gehouden wordt: of men zelfs omtrent de vervaardiging van 't gemeene goed alles zegt, weet ik niet: op deeze reize wilde men mij als vreemdeling fabricq niet laten zien, doch 13 jaar geleeden ben ik gelukkiger geweest & toen berichtte men mij, dat de compositie uit niets anders bestond als uit klei en gestoote vuurstenen, beide in water geweekt, braaf geroerd en vervolgens samen gemengd. Men scheidt er dan de groovere deelen tot drie maal toe door een zeef vanaf het vuur, haalt er het overige vocht uit, & op deeze wijze gaat het naar de vormen & draaibanken om zijne gedaante, & eindelijk naar de ovens om zijn hardheid en glazuur te ontvangen.'

De Portland-vaas

Het bekendste neo-classicistische voorwerp is misschien wel Wedgwoods Portland-vaas. Deze is een copie van een glazen vaas, die in Italië gedurende de eerste eeuw voor Chr. met groot vakmanschap was gemaakt. Het origineel was afkomstig uit het rijke kunstbezit van de familie Barberini. Naar de nieuwe eigenaar zou het het voorwerp omstreeks 1790 de Portland-vaas gaan heten. Sir William Hamilton, de antiekverzamelaar uit wiens collectie Wedgwood menig stuk mocht kopiëren, schreef in 1786 over de Barberini-vaas:

"Ik geloof niet dat er enig ander antiek monument bestaat dat door zo'n groot kunstenaar is uitgevoerd."

* Boulton, ontwerper en fabrikant van stoommachines

Hamilton kende de vaas uitstekend. Hij had hem zelf een half jaar in zijn bezit gehad, maar tot zijn spijt uit geldgebrek weer moeten verkopen. (De vaas had hem £ 1000.— gekost.) Het liefst had Wedgwood de vaas gekocht, maar hij deed dit niet, alleen omdat de hertog van Portland Wedgwood beloofde dat hij de Barberini-vaas mocht lenen als hij (de hertog) hem mocht kopen. Vrijwel direct na de aankoop kreeg Wedgwood de vaas voor een periode van een jaar te leen, om hem in staat te stellen het kunstvoorwerp na te maken. Dat bleek een moeilijke opgave. Wedgwood had er vier jaar voor nodig. Toen het hem eindelijk lukte was hij zo voldaan dat hij hem tentoonde in zijn winkel in Greekstreet en daartoe gegraveerde toegangkaartjes uitgaf. Iedereen in Londen sprak erover, maar tot veel bestellingen leidde dit niet.

Ook de goodwill-reis die zijn zoon Josiah jr. en zijn neef Byerley ondernamen (Wedgwoods compagnon na de dood van Bentley) leverde weinig baten op. Josiah jr. deed aan zijn vader uitvoerig verslag van de reis, die hen ook naar Den Haag voerde. Lord Auckland die, evenals zijn vrouw, een bewonderaar was van Wedgwood, werd in 1790 tot ambassadeur in Den Haag benoemd. Hij bood het Wedgwood-gezelschap een ontbijt aan om de Portland-vaas te 'promoten'.

Hierover schreef Josiah jr. aan zijn vader:

Uit:
K.E. Farrer,
Josiah Wedgwood's
Correspondence
1780-1595.
Londen, 1906.

'Den Haag, 5 juli 1790

Ik zal u nu verslag uitbrengen over onze expositie.

Ongeveer om half 11 gingen de heer B. en ik naar de woning van Lord Auckland en stalden al onze dingen uit op 4 tafels, waarvan er één gevuld werd met de collectie van onze cameeën. In deze kamer stonden op de schoorsteenmantel 7 jaspervazen die het eigendom zijn van Ld. A. zodat wij al met al een heel behoorlijk figuur sloegen. Wij hadden een paar cameeën heel fraai gezet in halskettingen, armbanden en oorbellen, die we ook tentoonde (.....)

In een andere kamer stond alleen de vaas en in de derde en vierde ontbeet het gezelschap. Alle belangrijke figuren die in Den Haag verblijven waren er, maar omdat het hier mode is naar het platteland te gaan, evenals in Engeland, waren er niet meer dan 60 of 70 mensen. De prins en prinses met hun dochter (.....) kwamen om ongeveer half 12 en zeiden alles wat van hen verwacht kon worden.'

Ook prinses Wilhelmina deed — in het Frans — verslag van de gebeurtenis, namelijk aan haar zoon. Ze schreef hem de volgende dag dat Byerley en Wedgwood jr.

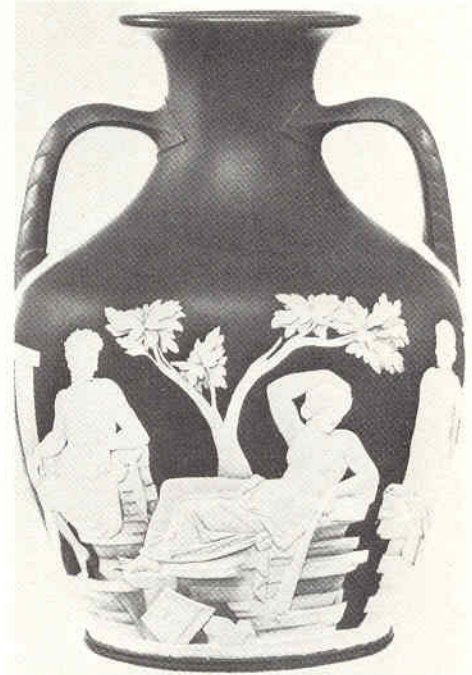
Uit:
Johanna W.A. Naber,
Correspondentie van de
Stadhouderlijke familie,
Den Haag, 1933, Dl.III
p. 59

'charmante dingen hadden: en het mooiste, het hoofdstuk (.....) was een vaas uit de Oudheid (.....) die bekend staat als de Barberini-vaas (.....) Het is een schitterend stuk en er bestaat er maar één kopie van, die volmaakt is uitgevoerd naar de kenners zeggen. Ik denk, m'n beste Fritz, dat je je bij dat ontbijt geamuseerd zou hebben, ten eerste met het bewonderen van al die mooie dingen en vervolgens met het eten van uit-

stekende vruchten aan verschillende tafeltjes. Hoewel er op zijn minst 50 personen waren, heerste er niet de minste gêne en veel vrolijkheid.'

T A F E L
V A N
VERHANDELING.

<i>Cameos en Intaglios.</i>	-	Pag. 4
<i>Intaglios.</i>	-	20
<i>Bas-Reliefs, Medaillons, &c.</i>	-	32
<i>Hoofden van Groote, Staatkundigen, Philosophen, Poëten, &c., van het Grieken-Land.</i>	-	37
<i>Romeinsche Historie.</i>	-	40
<i>Doortuchtige Romeinen.</i>	-	45
<i>De twaalf Cezars.</i>	-	46
<i>Vervolg van de Keizers.</i>	-	47
<i>Pausen.</i>	-	48
<i>Koningen van Engeland.</i>	-	56
<i>Koningen van Frankryk.</i>	-	57
<i>Hedendaagsche Doortuchtigheid.</i>	-	59
<i>Vermenging van Hoofden.</i>	-	61
<i>Barst-Beelden, kleine Beelden, &c.</i>	-	63
<i>Lampen en Kandelaars.</i>	-	66
<i>Toec-Serviesjes, &c.</i>	-	ibid.
<i>Blaem-Potten.</i>	-	67
<i>Vaasfen.</i>	-	ibid.
<i>Zwarte Vaasfen.</i>	-	68
<i>Hetruisfche Vaasfen.</i>	-	ibid.
<i>Griekfche Vaasfen.</i>	-	71
<i>Schilderyen, dienende voor Schoorsteen, Gefebilders na de Encaustique.</i>	-	73



Prijslijst van Wedgwood voor Nederland, 18e eeuw (links)

De Portlandvaas van Wedgwood (rechts)

Kritiek van Goethe op de Wedgwood-rage.

"Dan richt de blik van de critikus zich op Engeland."

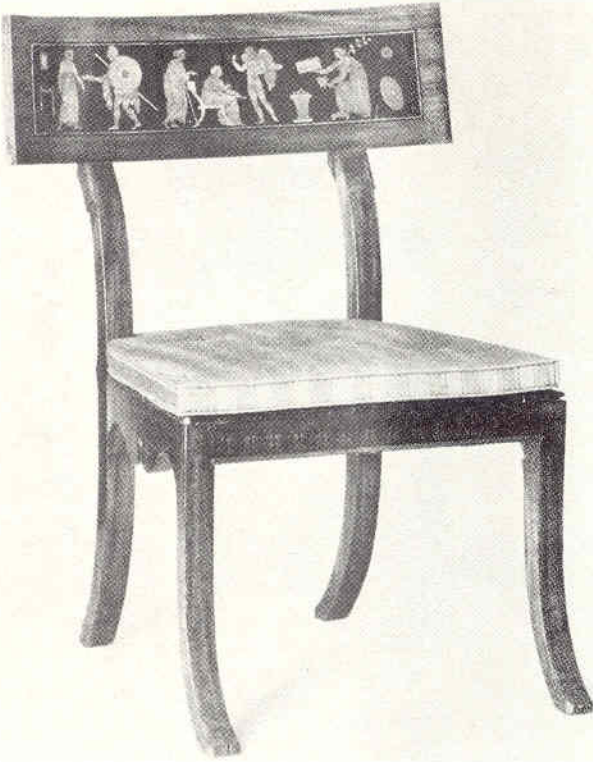
Uit:
J.W. Goethe,
uit zijn nalatenschap,
geschreven na
15 september 1797.
In: Sämtliche Werke,
Schriften zur Kunst,
München, 1962.

"Slimme fabrikanten en ondernemers hebben de kunstenaars tot hun loonslaaf gemaakt en zij hebben door aardige mechanische kopieën de kunstliefhebbers, die eerder in slaap gesust waren dan dat ze er wijzer van werden, tot medeplichtige gemaakt. Men heeft de ontluikende interesse van het publiek door een schijnbevrediging afgeleid en kapot gemaakt. Met hun modern-antieke aardewerk en hun zwart-rode en bonte kunst slepen de Engelsen zo een geweldige hoeveelheid geld weg uit het buitenland en wanneer men het op de keper beschouwt heeft men er niet meer bevrediging van dan van een willekeurig porseleinen vaasje, van een aardig behangetje of van een paar bijzondere gespen."

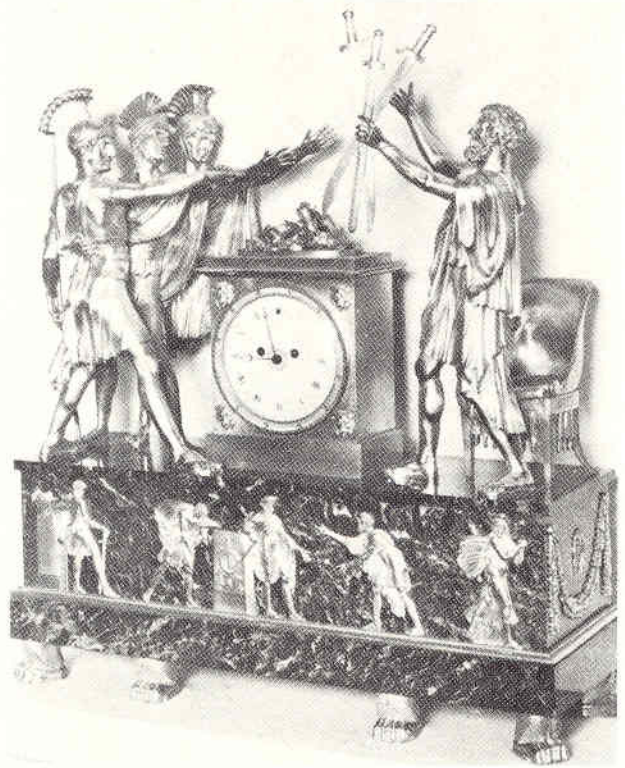
De eerste internationale industrietentoonstelling vond plaats in Londen in 1851. Het doel was het bevorderen van handel en industrie.

Uit:
Ralph Nicholson Wornum,
The exhibition as a lesson
in taste.
In: The Great Exhibition.
The Art Journal
illustrated Catalogue of
the Industries of all
Nations.
Londen, 1851.

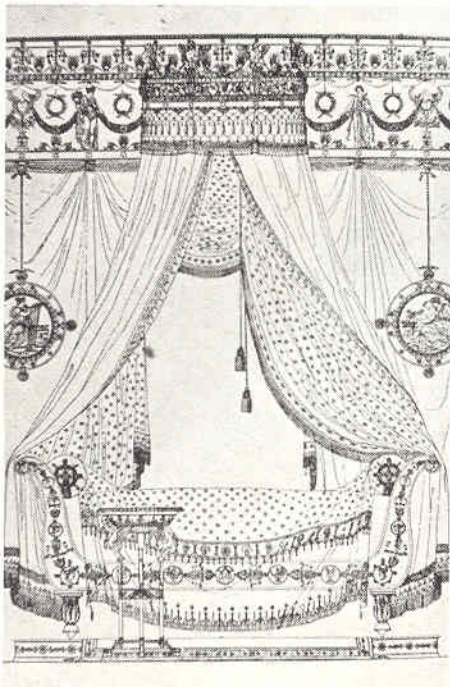
Wat het klassieke of Griekse en Romeinse ornament betreft, is het verbazend hier zo weinig van aan te treffen. De smaak, die, tenminste in dit land, vijftig jaar geleden zo actief was, blijkt zich niet verder te hebben uitgebreid dan zover als de oorspronkelijke gangmakers haar konden ver-



Bonomi, Chaise à l'antique,
1788



Empireklok, ca. 1810



Percier en Fontaine,
Ontwerp voor een bed,
1801



Handbedrukte stof, Engels,
ca. 1812

breiden; in meubilair is zij nauwelijks vertegenwoordigd en in aardewerk is het schijnbaar nog steeds het grote privilege van de firma Wedgwood om zuivere voorbeelden van de Griekse stijl ten toon te stellen; en dan nog voor het grootste deel in de uitgelezen producten van Flaxman, die mooier lijken dan ooit, omringd als zij zijn door zulke eindeloze voorbeelden van de overheersende, overdadige smaak van vandaag, die het oog geen rust gunt en geen enkele gedachte in de geest oproept – door de behoefte aan individualiteit van zijn overladen ontwerpen.

(.....)

Aardewerk, porselein en glas

De vorm is het belangrijke element voor aardewerk, porselein en glas bij toepassing voor huishoudelijk gebruik en zou het eerst aandacht moeten eisen; een schaal kan, zelfs als hij geen andere aantrekkelijkheid heeft dan een aangename vorm of met andere woorden geheel ongedecoreerd is, toch een mooi en verrukkelijk object zijn voor het geoefende oog en zal zelf eventueel het ongeefende (oog) onderrichten. Vorm is het schoonheidselement; decoratie kan die verhogen, mits oordeelkundig toegepast en kan veel doen om de schoonheid te vernietigen, indien een toevlucht gezocht wordt in een te grote verhouding; maar min of meer is dit wel wat de kwaliteit van de smaak toetst.

Wij kunnen onze bedoeling niet beter illustreren dan door te verwijzen naar de tentoonstellingsstand van de firma Wedgwood, waar wij slechts uitgelezen vormen aantreffen, juist voldoende gedecoreerd om hun effect te verhogen.

Hoewel grotendeels ontwerpen van Flaxman zijn deze de herleving van een oude smaak of liever de laatste ontwikkeling van een smaak na een onderbroken opvoeding van vele eeuwen.

(.....)

Als wij het idee van kopiëren verwerpen, eindigen al onze grillen in een terugkeer naar Griekse vormen. De mooiste vormen op de tentoonstelling, hetzij in zilver, brons, aardewerk of glas zijn Griekse vormen; weliswaar dikwijls misvormd door toegevoegde decoraties van moderne vormen maar toch Grieks in hun essentiële vorm.

Bij het adopteren van Griekse vormen zijn we niet gehouden aan hetzij Griekse materialen, hetzij Griekse kleuren, noch zijn wij tot hun details beperkt; maar als hun principes waar zijn, kunnen we slechts op grond hiervan werken en wat voor variaties wij ook opnemen, er is zeker een fraai effect in de rangschikking. Als nieuwe produkten in de Griekse smaak

tot nu toe een algemene eentonigheid tot gevolg hadden, is dat omdat de materialen zelf nagevolgd zijn, meer nog dan de smaak in vorm en decoratie; laat de materialen en kleuren behoorlijk gevarieerd zijn en al die gelijkheid in uitwerking, die te dikwijls deze nieuwe produkten kenmerkt, zal verdwijnen; dit is voldoende duidelijk door te verwijzen naar zilver, brons of glas, waar de vorm het zelfde is, maar waar het idee van zuivere imitatie of eentonige herhaling nooit opkomt.

Ornament

Symmetrie is zo'n belangrijk element in decoratie, dat er geen vorm of combinatie van vormen bestaat, die niet, mits symmetrisch tegengesteld of herhaald, dienstbaar aan schoonheid kan worden gemaakt.

Wij gebruiken nog steeds als onze voornaamste standaard dezelfde details, die drieduizend jaar geleden door de kunstenaars van Griekenland en Egypte werden aangenomen; niet vanwege hun bijzondere stijl van detail maar omdat het buitengewoon moeilijk zou zijn, indien mogelijk, om andere te kiezen met een minder uitgesproken individualiteit, die zo goed de principes van het ornament zouden illustreren — series en contrast, contrast van massa's en contrast of harmonie van lijn.

Er zijn weinig gewone decoraties van lijsten of randen, waarvan deze antieke ornamenten niet volkomen de principes tot uitdrukking brengen en er zijn geen voorbeelden, die een gelukkiger effect hebben dan die variaties, die wij op de antieke monumenten zelf vinden. De moderneren, zelfs de beste kunstenaars van de renaissance, hebben nooit hun Griekse en Romeinse types overtroffen en de mooiste ornamenten uit het cinquecento zijn alle slechts variaties van de Romeinse standaard —

(.....)



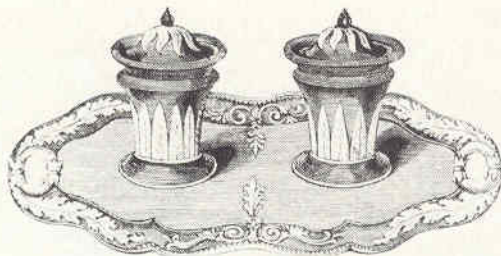
“Elegante luxeartikelen
voor de welgestelden”,
1851

ART-JOURNAL ILLUSTRATED CATALOGUE.

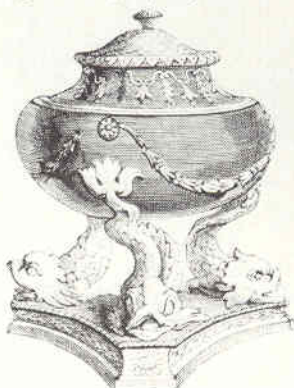
simplicity in the general character of the floral and other ornament which decorate the sur-

face of these choice works: and we rejoice to see this eminent house again prepared to assert

command; and the re-awakened attention which will be insured, to one of the most famed and tasteful of



its position among the principal Art manufac- ment by the famous Josiah Wedgwood. These

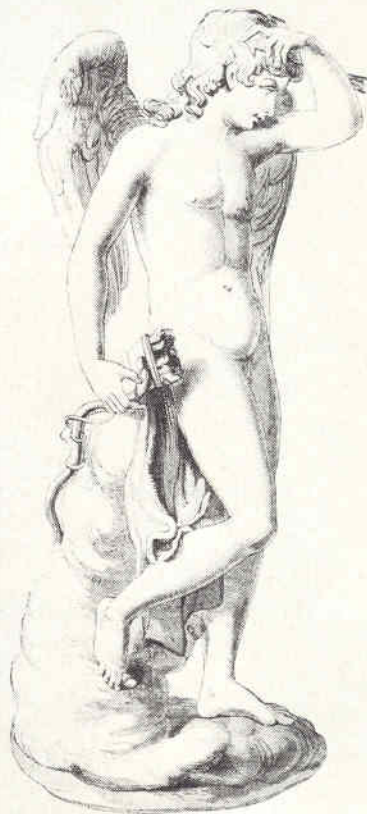


turers of the present day: attesting to the deserved character obtained for the establish-

ments are all carefully and beautifully executed, and deserve the high praise they will



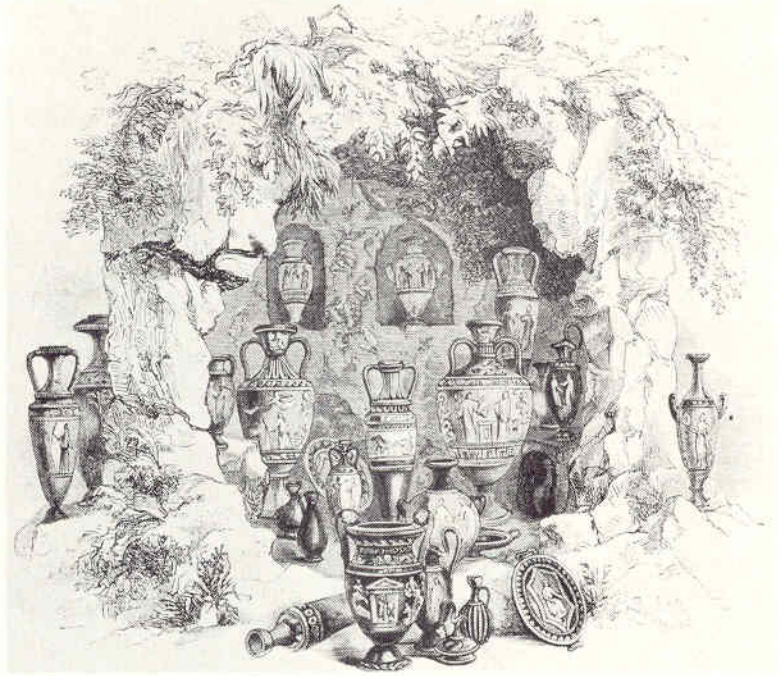
English establishments, in connection with plastic art.



Bladzijde uit de catalogus met Wedgwoodprodukten van dat moment, 1851



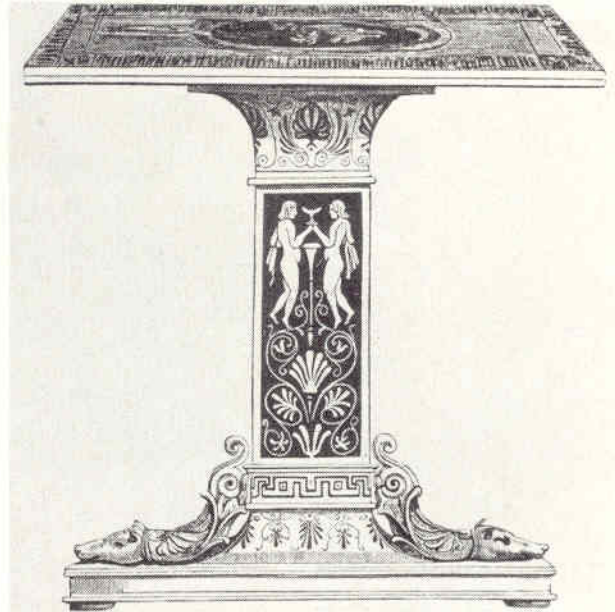
Boekband in "Etruskische"
stijl, 1851



Een Londense firma brengt vazen op "schilderachtige
wijze in een namaak Etruskische tombe", 1851



Tafel en stoel van een Italiaanse firma van "strikt-klassiek model met
ornament uit de beste periode van de Griekse smaak", 1851



DE
VIGNOLA DER AMBACHTSLIEDEN,
 OF
GEMAKKELIJKE WIJZE

OM DE VIJF BOUWORDERS TE TEEKENEN, DEUREN, VENSTERS
 EN ONDERSCHIEDEN BOOGEN, TAFLEMENTEN EN EENVOU-
 DIGE KORNISSEN DE GEPASTE EVENREDIGHEDEN TE
 GEVEN, OVEREENKOMSTIG MET DE HOOGTE DER
GEBOUWEN.

TEN GEBRUIKE DER

TIMMERLIEDEN, METSELAARS, STEENHOEWERS, STEENZAGERS, SMITS, LOODGIETERS,
 EN ALLE DEGENEN DIE BETREKKING HEBBEN TOT DE BOUWKUNDE;

ALSMEDE DIENSTIG VOOR

SCHILDERS, BEHANGERS, BEELDHOUWERS EN STUCADOORS.

DOOR

CHARLES NORMAND,

Architect, oud-gepensioneerde van de Fransche Academie te Rome.

UIT HET FRANSCH VERTAALD, VERBETERD EN TEN MEESTEN GEBRUIKE ONZER LANDGENOOTEN INGERIGT

DOOR

JOHANNES VAN STRAATEN,

*Architect, mede-Bestuurder der Maatschappij tot Aanmoediging der Bouwkunde,
 Mr. Timmerman en Makelaar te Amsterdam.*

MET 38 PLATEN, VOORSTELLEND, VOLGENS DE BOUWORDERS, VERSCHIEDEN AFGEMETEN
 PROJECTEN VAN HUIZEN, PLATTEGRONDEN, GEVELS EN DOORSNEDEN, VOLGENS
 DE REGELEN EN VOORSCHRIFTEN IN DIT WERK OPGEGEVEN.



TE AMSTERDAM, BIJ
S. DE GREBBER,
 1824.

Berigt van den Vertaler.

Onbetwistbaar is de smaak in de burgerlijke Bouwkunde sedert de laatst verloopen eeuw ook in ons Vaderland merkelyk verbeterd; de bouwstijl is vereenvoudigd tevens en veredeld, en naarmate men de logge overblijfselen van den Gothischen bouwtrant de middeleeuwen verliet, naderde men allengs weder de edele verhevenheid van het schone antiek der heerlijke Grieksche modellen, wier eenvoudige schoonheid wij nog in de overblijfselen bewonderen, die de verwoestingen des tijds en der menschen wederstaan hebben.

Deze verbetering van den smaak in deze edele wetenschap, het zekerst uiterlijk kenmerk van den trap der beschaving eener maatschappij, werkte natuurlijk terug op derzelve beoefenaren, en spoorde hunnen ijver aan, om de schoonste idealen van bevalligheid en netheid, gepaard met nut en gemak, te verwezenlijken; sommige bouwkundigen ontwierpen vernuftige theoriën, die anderen met overleg en goed gevolg gelukkig in praktijk bragten, en daardoor bewezen, dat onze natie in architectonische wetenschap bij geene Europesche natie behoeft achter te staan.

Even natuurlijk was het ook, dat, bij den voortgang der verbetering van den bouwsmaak, die bij ons met dien der Engelschen en Franschen genoegzaam gelijken tred hield, de bestaande zoogenaamde leerboeken door den tijd verouderden en allengs onbruikbaar werden; ten minste bij derzelve telkens vernieuwde uitgaven zoovele veranderingen, wijzigingen en toevoegselen behoeften, dat zij van de vroegeren bijkans geheel vervreemd en voor leerling en onderwijzer zonder dezen genoegzaam geheel onbruikbaar werden.

Niet alleen bij de theoretische Architecten is sedert eenige jaren deze geest van smaakverbetering in de bouwkunst ontwikkeld, maar ook zelfs tot bij de gewone ambachtslieden doorgedrongen, die voormaals zich enkel vergenoegden met, volgens gemaakte bestekken, maar voorgeschreven of werktuigelijk aangeleerde regelen te arbeiden, en, eigenlijk gezegd, zelf geen smaak hoegenaamd hadden; thans is dit geheel anders; maar ook nu is de behoefte van een geschikt leerboek, naar hunne vatbaarheid ingerigt, iets, waaraan in vorige jaren niet eens gedacht werd. (.....)

Amsterdam, Nov. 1824.

J. van Straaten.

Uit de voorrede van den Franschen Schrijver

De vijf orders zijn de grondslag van alle architectonische versieringen. Het eenvoudigste gebouw moet ook, even als de orders, aan regelen onderworpen zijn. De deuren en vensters hebben dezelve insgelijks; zij moeten in overeenstemming zijn met de uitgestrektheid des gevels; zij moeten altijd twee malen derzelve breedte tot hoogte hebben; de breedte der dammen kan gelijk zijn aan die der kozijnen, of van eene anderhalve, zelfs van twee breedten. Aangaande de tweede verdieping kan de hoogte der kozijnen gebragt worden op de proportie van $\frac{3}{4}$ hunner breedte, en voor de derde anderhalf malen hunne breedte. Op deze regels moet men zijne verdeling gronden, en zoo min mogelijk daarvan afwijken.

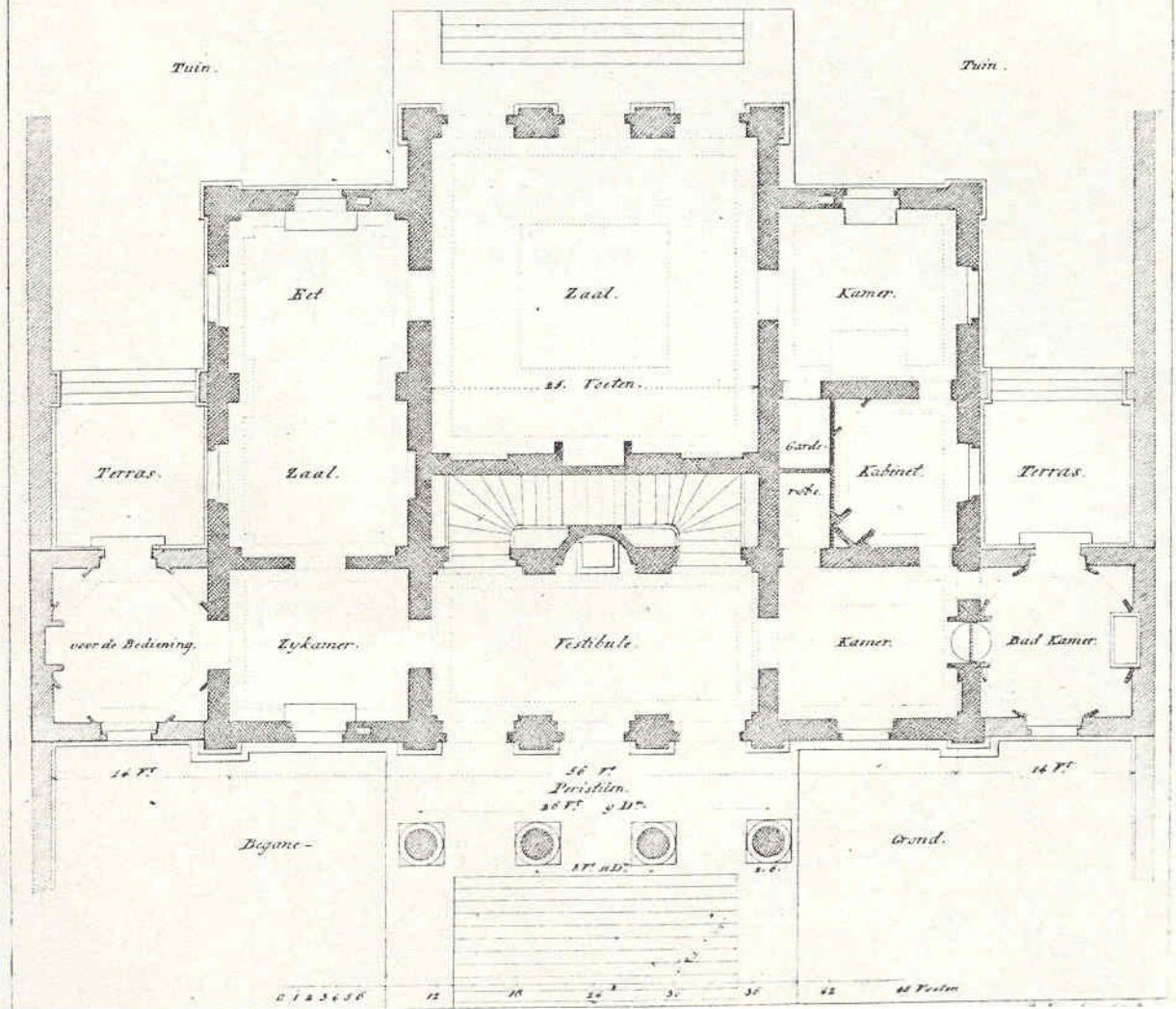
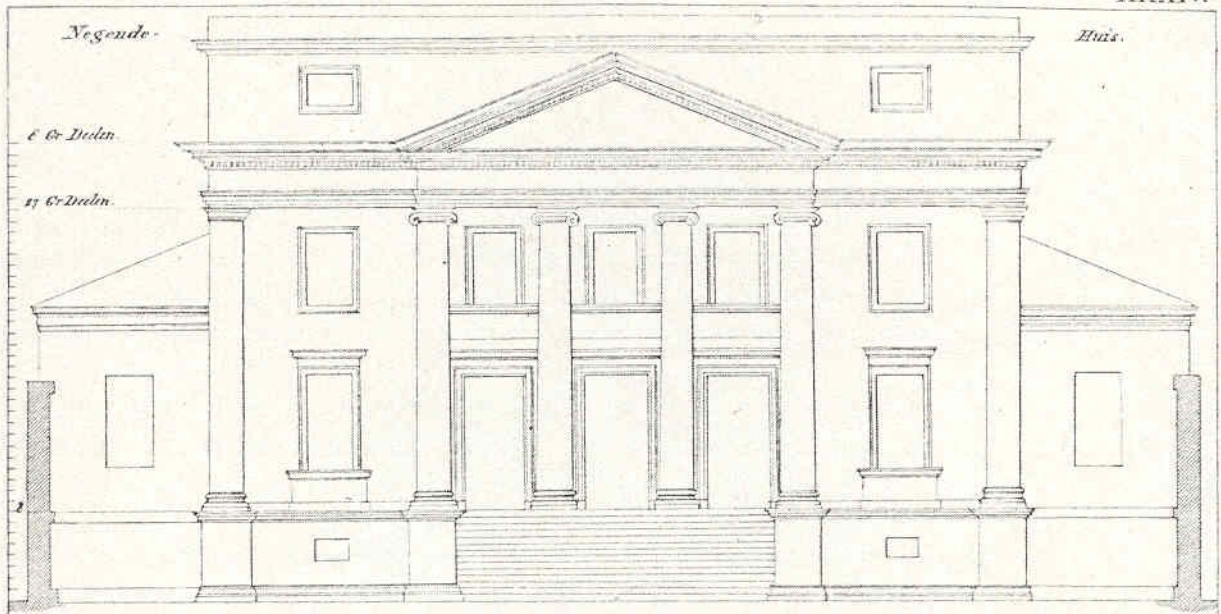
In weerwil van de onregelmatigheid der erven en derzelve ongunstige ligging zal men bevinden, dat men met oefening, nadenken, smaak en volharding bijna altoos de moeilijkheden zal te boven komen, en dat men de kleine hoeken benuttigende, alle vertrekken regelmatig kan maken. En wanneer men een gebouw van buiten niet versieren wil met kolommen of pilasters, maar enkel dekken met een volledig taflement verdeelt men, na de geheele hoogte bepaald te hebben van de laatste zoldering, deze hoogte, te beginnen van het waterpas van den beganen grond, in vijf, zes of zeven deelen, volgens de proporties of de houding des gebouws, of de bouworde, die daarmede overeenkomt.

NEGENDE HUIS, PLAAT XXXIV en XXXV.

Na de regels opgegeven te hebben van iedere orde in het bijzonder, hebben wij een voorbeeld moeten aanvoeren van de toepassing van eene derzelve op de versiering des gevels van een gebouw, en wij hebben de Ionische orde genomen, als het geschiktst voor deze soort van versiering. Na de hoogte bepaald te hebben van onze beneden- en eerste verdiepingen, hebben wij die van onze kolommen daarmede in overeenkomst gebragt, gelijk wij zulks voegzaam oordeelden; vervolgens hebben wij de kolom in zevenentwintig deelen verdeeld, waarvan drie ons den diameter geleverd hebben en $10\frac{1}{4}$ deelen voor onze tusschenwijdte van de as der eene kolom tot de andere, het taflement daarboven, en den piedestal of stylobaat, die dezelve draagt, in dezelfde overeenkomst zijnde door de orde zelve voorgeschreven. Dit gedaan zijnde, hebben wij op de as der hoekkolommen het midden van onzen voormuur gerigt, hetwelk correspondeert met de as der pilasters van de kant des tuins, waarvan de twee tusschen deze laatsten op dezelfde lijn staan van de tegenovergestelde kolommen. Dit gebouw heeft 56 voeten van voren binnen 's werks; deszelfs diepte is onbepaald, zoowel als die van de kleine vertrekken, het achtergedeelte uitmakende. Langs den stoep onder het peristylon gekomen, op de wijze der antieke tempels, treedt men in eene vestibule.

WOONHUIZEN.

XXXIV.



Uit:

J. van Straaten,
Afbbeeldingen van antieke en
moderne bouwkunst,
voorwerpen, ontleend van
Grieksche en Romeinsche
tempels etc. benevens
eene beschrijving.
Amsterdam, 1828.

Koninklijke Universiteit

Het was de Fransche bouwkundige Prevost die het plan ontwierp van een Universiteitsgebouw, waarin alles wat tot het aanleeren der wetenschappen betrekking heeft in één punt vereenigd zou zijn, tot zelfs de woningen der Professoren en Studenten toe, zoo wel als die der ambtenaars en bedienden, gehoorzalen, bibliotheken, museum-kabinetten, laboratorium, kruidtuin, observatorium, ontleedplaats, teeken-, rijd- en scherm-scholen, muziek- en danszaal, koffijhuis, in één woord hij begreep als het ware eene geheele academische stad binnen den omtrek van een enkel gebouw te bevatten op een terrein van vijftigduizend vierkante mètres. Wat is de Stoa in vergelijking met dit architectonisch reuzenbeeld!

(.....)

Zodra men den voorgevel van dezen tempel der wetenschappen onder het oog krijgt, herinnert men zich zeker wel het Parthenon, doch gewis met geene vergelijking ten voordeele van dit heiligdom der Atheners, met hetwelk dit Universiteitsgebouw slechts eenige overeenkomst in de uitwendige gedaante zou hebben, doch in grootte en indruk makende, eenvoudige deftigheid hetzelve ver overtreffen.



Omslag van het naar Engels
voorbeeld samengestelde
tijdschrift: Nederlandsch
Bouwkunstig Magazijn

Uit:
Over de redenen van het
verschil van smaak in de
Bouwkunde door den
Engelschen uitgever. In:
Nederlandsch Bouw-
kunstig Magazijn,
Amsterdam, 1835.
p. 134.

De invloed, welken opvoeding hebben kan, om deze of gene overhelling aan den bouwkundigen smaak te geven, valt zoo zeer in het oog, dat zulks ter naauwernood eenige opheldering behoeft. Een liefhebber, die eene klassieke opvoeding genoten heeft, zal de klassieke bouwkunst der Grieken en Romeinen boven den Gothischen stijl der middeleeuwen verkiezen; een jonge architect, die in de bijzonderheden van den Griekschen bouwstijl onderwezen is, kan niet wel nalaten dien stijl boven alle andere te stellen; iemand, wien men geleerd heeft, den Dorischen stijl als den volkomensten aller Grieksche orders te beschouwen, zal eene vooringenomenheid ingezogen hebben, ten behoeve aller gebouwen, bij welke men van die order gebruik gemaakt heeft; en even zoo zal het zijn met alle andere stijlen of orders, en zelfs met de verscheidenheden derzelve. Daar men het reizen als een deel der opvoeding beschouwen mag, zal de architect, die in het bezit is van eenen goeden smaak, maar die eenen zekeren tijd besteed heeft in het nagaan der bouwwijze van de holen in Egypte en in Indië, of van de tenten in China, de Egyptische en Chinesche bouwkunst uit een gunstiger oog beschouwen, dan de insgelijks met goeden smaak voorzienen man, aan wien deze gebouwen alleen uit de boeken bekend zijn.

De *publieke meening*, of de heerschende smaak van een land, oefent grooten invloed in het wijzigen van onze bijzonderen; de tegenstand, welken het publiek gewoonlijk biedt tegen nieuwigheden van allen aard, is daarvan een levendig bewijs. Op het tegenwoordige tijdstip draagt de puntstijl in de bouwkunde overal en bij iedereen in Engeland algemeenen bijval weg; doch even algemeen werd, ten tijde van Karel II, toen de Romeinsche bouwkunst door ieder bewonderd werd, de puntstijl, beide door bouwkunstenaars en liefhebbers, gelaakt en veracht. Dus werkt in bouwkunde, gelijk in alle andere dingen, de invloed der *mode* aanhoudend; en niet alleen heeft de publieke meening, of de mode van een geheel land, hierop grooten invloed, maar zelfs de meening of mode van voorname mannen in dat land. Zoo ondergaat de smaak aller leerlingen van architecten in meerdere of mindere mate den invloed van dien huns meesters, en alle hovelingen ondergaan dien van hunnen soeverein. Een ieder weet, dat dit in alle gewone zaken het geval is, en een weinig nadenken moet de overtuiging geven, dat het zulks insgelijks zal zijn in zaken van smaak.

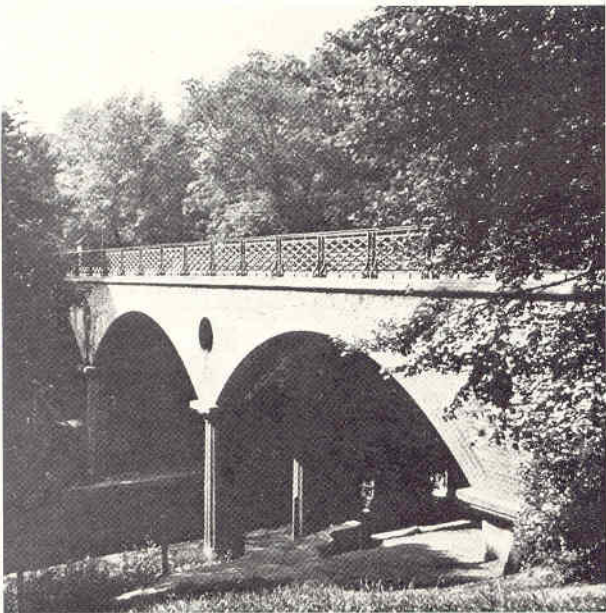
Over het onderscheid tusschen gewone of nabootsende en uitvindende of oorspronkelijke genie in de Bouwkunde.

Uit:
Nederlandsch Bouw-
kunstig Magazijn.
Amsterdam, 1835.
p. 260.

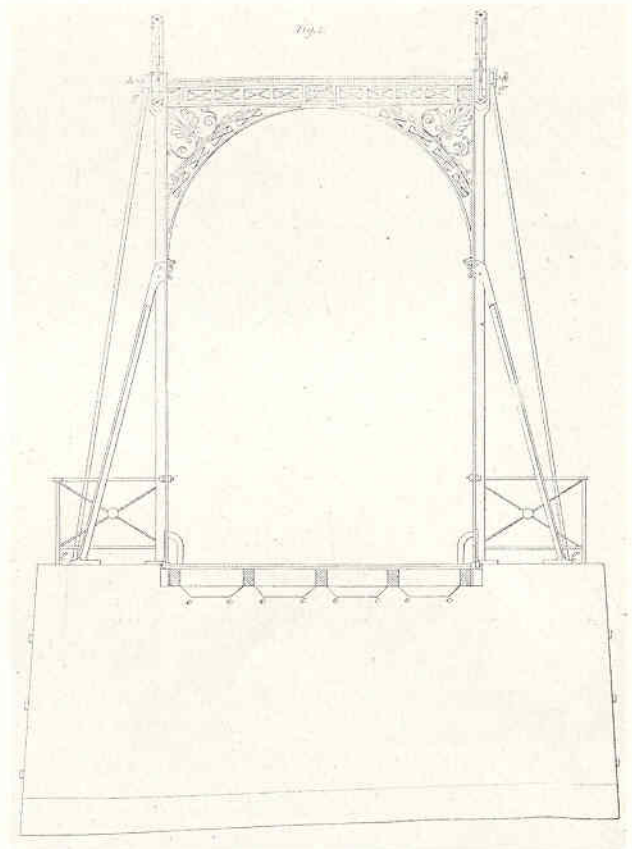
In sommige gevallen heeft zelfs deze gewone oefening van nabootsend zamenstellings-vermogen geene plaats gehad. Bij voorbeeld, de pilaren der brug van Hammersmith zijn in den Griekschen of Romeinschen stijl, en bestaan uit vierkante zuilen, welke architraven dragen, terwijl de draagketens door die zuilen, onder de architraven, in plaats van boven dezelve, doorgaan. De zamenstelling dezer pijlers nu beschouwd wordende als eene nabootsing van derzelve oorspronkelijk voorbeeld, te weten: houten

stijlen, welke de balken van een dak ondersteunen, terwijl de tusschenruimten tusschen die stijlen met klei gevuld zijn, zoo schijnen de ketens geene andere ondersteuning te hebben, dan een aarden-muur. Deze aarden-muur, of het vulsel tusschen de houten stijlen, was nimmer, op eenigerlei wijs, bestemd tot ondersteuning, zelfs niet van de architraaf; en dat een man der kunst dezelve gebruikt heeft om de ketens op te houden, welke geheel het gewigt der brug moeten dragen, verraadt of eene volstrekte veronachtzaming, of eene volstrekt onkunde, van den geest der Grieksche of Romeinsche architectuur.

Het is geene toereikende verdediging dezer schending van het beginsel van nabootsing, te zeggen, dat de opvulling van steen is en alzoo even sterk als eenig deel der zuil; want laat men het beginsel van nabootsing varen, alsdan zijn de pilasters en de architraaf boven dezelve geheel zonder meening of betekenis. In dit, gelijk in alle daarmee gelijkstaande gevallen, waarin men de klassieke architectuur wil bezigen, behoorden de ketens welker ondersteuning het hoofddoel der zuil is, over het bovendeel der architraaf geloopt te hebben en opgehouden geworden te zijn, door eene daarvoor gepaste soort van acroteria, in welker zamenstelling de kunstenaar vrijheid had, zijn vindings-vermogen te oefenen. De geheele zuil, en niet het onderste en zwakste gedeelte derzelve, zou in dat geval gediend hebben tot het ondersteunen der ketens.



Macclisfield Bridge, Regent's
Park, Londen, 1815-16



Ophaalbrug in Goor, 1845

Van de overeenstemming der versiering in de Bouwkunst

Uit:
 E. Trotman Esq.,
 Van de overeenstemming
 der versiering in de
 Bouwkunst,
 in: Nederlandsch Bouw-
 kunstig Magazijn.
 Amsterdam, 1835.
 p. 394.

In den smaak, die den Griek het kamperfoelieblad tot zijn geliefkoosd sieraad deed verkiezen, herkennen wij diezelfde liefde tot het schoone in deszelfs eenvoudiger voorkomen, welke de zamenstelling hunner tempels in het algemeen bestuurd. In de bevallige netheid, welke het spel der krommingen bij de versierselen dier bouworde regelde, en de kiesche opwerking en voleindiging, die aan het contrast van deszelfs lichten en schaduwen derzelve luister bijzette, heerscht hetzelfde gevoel, dat aan het profiel van elken band zijne sierlijke buiging schonk. De lotus, het ei, de roos, de krans, gaven alle, in vorm en in schikking, nieuwe voorbeelden der eenvoudigheid, die bij den eersten opslag begrepen, gepaard met de schoonheid, die als bij instinkt bewonderd wordt; en waar men het rijkere loof van den acanthus aannam, werd de behandeling daarvan naar dezelfde beginselen geregeld, zonder ingewikkelde massa's of kronkelingen. Men zal dus zien hoe dezelfde geest, die uit vroegere voorbeelden en uit de vereischten van het geval, het Grieksche bouwstelsel deed geboren worden, in de zamenstelling van al de op dat stelsel toegepaste sieraden ademde en eenheid aan het geheel gaf. Van hoe weinig uitdrukking zouden dezelfde sieraden geschenen hebben, in verband gebragt met de verkwistende grootschheid der Romeinsche bouworde! Hier zette de geest, welke de ten toon spreiding van groote en schilderachtige massa's, van overtollig lijstwerk, voorschreef, aan deszelfs bijzonderheden van loof en bladeren kenmerken van eenparige stoutheid en overmaat bij. De versierselen van elken afzonderlijke band werden nu zonder tal of maat vermenigvuldigd: de kamperfoelie, zoo zij al nog gebezigd werd, moest met den acanthus vermengd en door denzelven ondersteund worden, terwijl de laatste op zijne beurt met eene vrijheid behandeld werd, aan het Grieksche loofsieraad onbekend, wordende deszelfs rijk golvende massa's op fries en paneel met onsparende hand gebezigd. Festoenen en guirlanden, koffers en bloemen, sieraden van allerlei aard werden thans in vroeger onbekenden overvloed en rijkheid aangewend. In alle zoodanige verscheidenheden der Romeinsche versiering, bemerken wij, dat de kieschheid en effene zachtheid der Grieksche sieraden even zeer verontachtzaamd werden, als derzelve schraalheid zorgvuldig vermijd wordt. De bijzonderheden der Grieksche wijze van bouwing getuigden van het geoefende genie des wiskunstenaars; de Romeinsche droegen blijk van dat des schilders. Aan de eerste toch behoorde het bekoorlijke der schoonheid van omtrek, aan de andere de volheid en kracht, ontspruitende uit het groeieren der massa's en uit de breedheid van licht en schaduw.

De eerste stations van Nederland

Uit:
Bouwkundige Bijdragen,
uitgegeven door de
Maatschappij tot
bevordering der
bouwkunst.
Amsterdam, 1844.
2e jg. p. 107.

Ten eerste komt als zoodanig in aanmerking: *Het Stations-Gebouw te Amsterdam*, waarvan de situatie, benevens de platte grond en opstand is voorgesteld op Plaat 6.

Dit gebouw, geplaatst op het plein buiten de *Willemspoort te Amsterdam*, bestaat uit een hoofdgebouw, in den vorm van een halven cirkel met twee regte gedeelten of vleugels en eene achter het gebouw geplaatste ter wederzijde van den Spoorweg doorlopende overdekte gaanderij, welke tegen twee afzonderlijke gebouwtjes aansluiten.

Dit geheele gebouw met de gaanderijen, van af het front der colonnade tot aan den achterkant der beide eindgebouwtjes, is lang 71,35 El; deszelfs grootste breedte over de vleugels, in eene regte lijn gemeten, is buitenswerks 55,90 El, terwijl de breedte aan het einde der gaanderijen bij de eindgebouwtjes, buitenswerks bedraagt 24,60 El.

Het Hoofdgebouw is verdeeld, als volgt:

Een Kantoor voor de ontvangsten; twee gangen daarnaast doorgaande op de gaanderij.

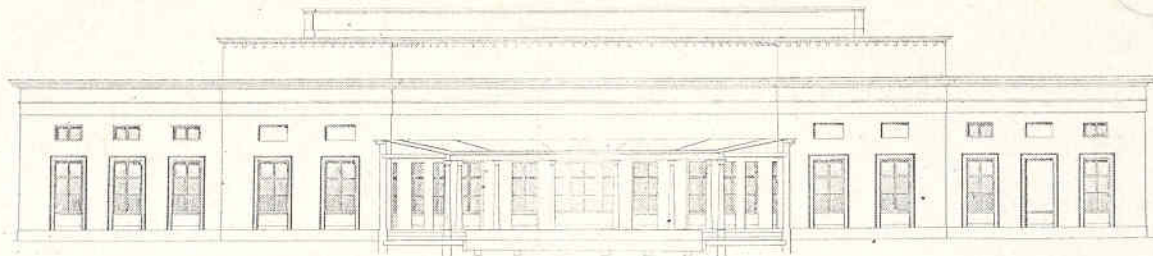
Aan beide zijden van gemeld kantoor, in de halfronde gedeelten van het gebouw, bevinden zich de Wachtkamers, terwijl de regtervleugel is ingerigt tot Bureau voor de goederen, en de linkervleugel tot woning voor den Stations-chef.

(.....)

De plinten, bordestreden, vloerzerken onder de colonnade, enz. bestaan uit escausijnschen hardsteen, terwijl de kozijnstijlen, bovendorpels, friesen, kroonlijsten, consoles, banden, kolommen en pilasters, van Bentheimer steen zijn vervaardigd.

De buitenlijsten van het geheele gebouw, alsmede het frontespice zijn van hout daargesteld.

Mitte front



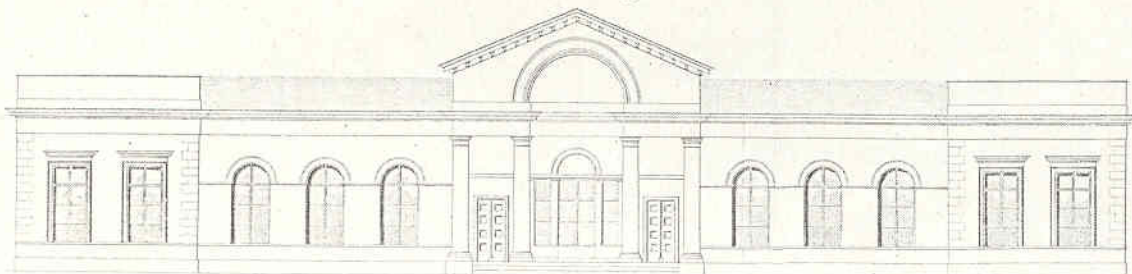
Voor front



Amsterdam, September 2, 1844

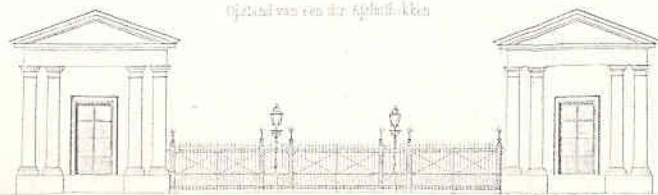
1:100
Schiedamschen Diakenweg
Schiedamschen Diakenweg

Voorfront van het Hooggebouw



1:100

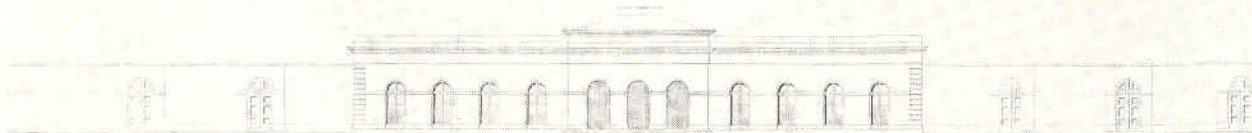
Oftend van een der Spijtsaken



Amsterdam, September 2, 1844

DEELDE WONDERS VAN AMSTERDAM OF ROTTERDAM

DEELDE WONDERS VAN AMSTERDAM



DEELDE WONDERS VAN ROTTERDAM



De afbeelding is naar de tekening

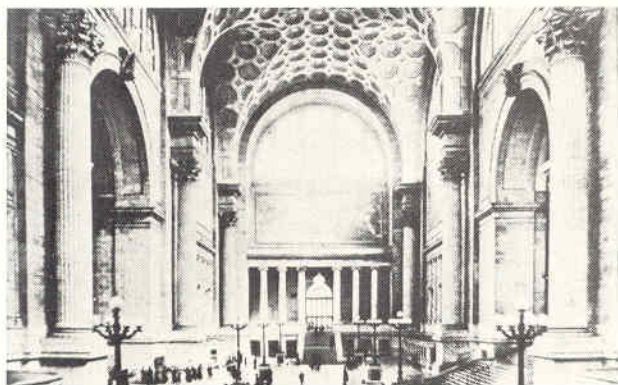
- 1. Gevel
- 2. Portico van de voorzijde
- 3. Portico van de achterzijde
- 4. Portico van de zijzijde
- 5. Portico van de andere zijzijde
- 6. Portico van de andere zijzijde

1:100
Schiedamschen Diakenweg
Schiedamschen Diakenweg

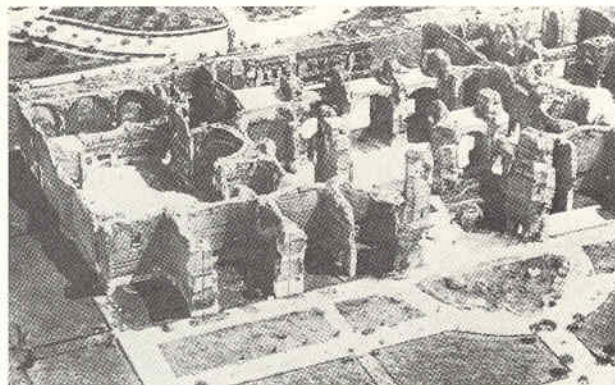
De afbeelding is naar de tekening

- 1. Gevel
- 2. Portico van de voorzijde
- 3. Portico van de achterzijde
- 4. Portico van de zijzijde
- 5. Portico van de andere zijzijde
- 6. Portico van de andere zijzijde





Pennsylvania Station, New York 1906-10 (gesloopt)



Thermen van Caracalla, als voorbeeld voor het station gebruikt



Euston Station, London 1837-49 (gesloopt)



Bankgebouwtje in Wisconsin met loze klassieke gevel, ca. 1971

De nieuwe Koopmansbeurs, te Amsterdam.

Medegedeeld door J.D. Zocher, Architect, te Haarlem.

Uit:
Bouwkundige Bijdragen,
1847, 4 jg. p. 115 e.v.

Na eenige voorlopige onderhandelingen der Commissie, benoemd tot daargestelling van een nieuw Beursgebouw, en den Schrijver, werd door de Edel Achtbare Regering der Stad *Amsterdam*, in de Vergadering van 5 Junij, 1859, besloten, mij uittenuodigen mijne plannen in te zenden, welke uittenuodiging geschiedde onder mededeeling, dat de nieuwe Beurs, volgens het daaromtrent laatstelijk genomen besluit, onverdekt moest wesen.

Zoo spoedig mogelijk werden hierop door mij de teekeningen, beschrijving en cierung van kosten opgemaakt, en, nadat dezelve door deskundigen onderzocht en goedbevonden waren, mogt ik het geneogen hebben, dat mijn werk bij de Stedelijke Regering de goedkeuring erlangde, en mij den bouw der Beurs werd toevertrouwd.

Gedurende den gang van zulk een kapitaal werk, is echter het bijna onophoudelijk toevorzigt van den Bouwmeester een hoofdvereischte, en dient hij zich aan de goede besturing, het keuren van materialen als anderzins, geheel te wijden. Dit was mij nogtans onmogelijk, daar ik door mijne vele overige bezigheden verhinderd werd eene zoo groote verantwoording

op mij te nemen. Om deze redenen verzocht ik aan de Regering der Stad, van de onmiddellijke directie ontslagen te worden, welk verzoek mij werd toegestaan, onder beding, dat ik mij verbond om, buiten de reeds geleverde plannen, nog de détails-teekeningen te maken voor profillen, kapitellen, lijsten en al wat verder den uiterlijken welstand betrof, en mij met het toezigt over den uitvoering dier werken belastte; terwijl het dagelijksch opzigt en de besturing der constructie, voornamelijk aan de directie van den Heer C.W.M. Klijn, Commissaris der Stads Publieke Werken, opgedragen is geworden.

De eerste paal voor de fondering werd op den 28sten Augustus, 1841, geslagen, en omstreeks half Julij van het daaropvolgende jaar had de aanbesteding plaats van alle verdere werken, ter geheele voltooiing van het Gebouw; zijnde in dien tusschentijd, onder stedelijk beheer, de fondering tot op de hoogte van den beganen grond getrokken.

De Beurs is, gemeten op de hardsteenen buitenbekleding, lang 78 El, bij eene breedte van 39,54 El.

De ruimte voor de Beursbezoekers is 2840 vierkante El, terwijl de oude Beurs slechts circa 2100 El besloeg.

Het Gebouw rust op 3469 palen; ieder lang ongeveer 16 El. De Beurs is gebouwd in de Ionisch en Dorisch-Grieksche stijlen.

In het Peristijlium zijn 14 gecanneleerde Ionische zuilen, waarvan 4 in het front. Derzelve hoogte is 11,40 El.

De overdekte Galerij, rondom de opene plaats, is breed 11 en hoog 7,40 El. Het dak hiervan rust aan de binnenzijde op 30 Dorische kolommen. De zoldering dezer Galerij is gestukadoord en met rosetten versierd; zijnde verder in dezelve 47 lichtramen aangebragt. De kroonlijst aan de binnenzijde was bij het bestek en de ctering ook van Bremersteen bepaald, maar gedurende den bouw is door de Regering nader besloten, dezelve om de mindere kostbaarheid van hout te doen vervaardigen.

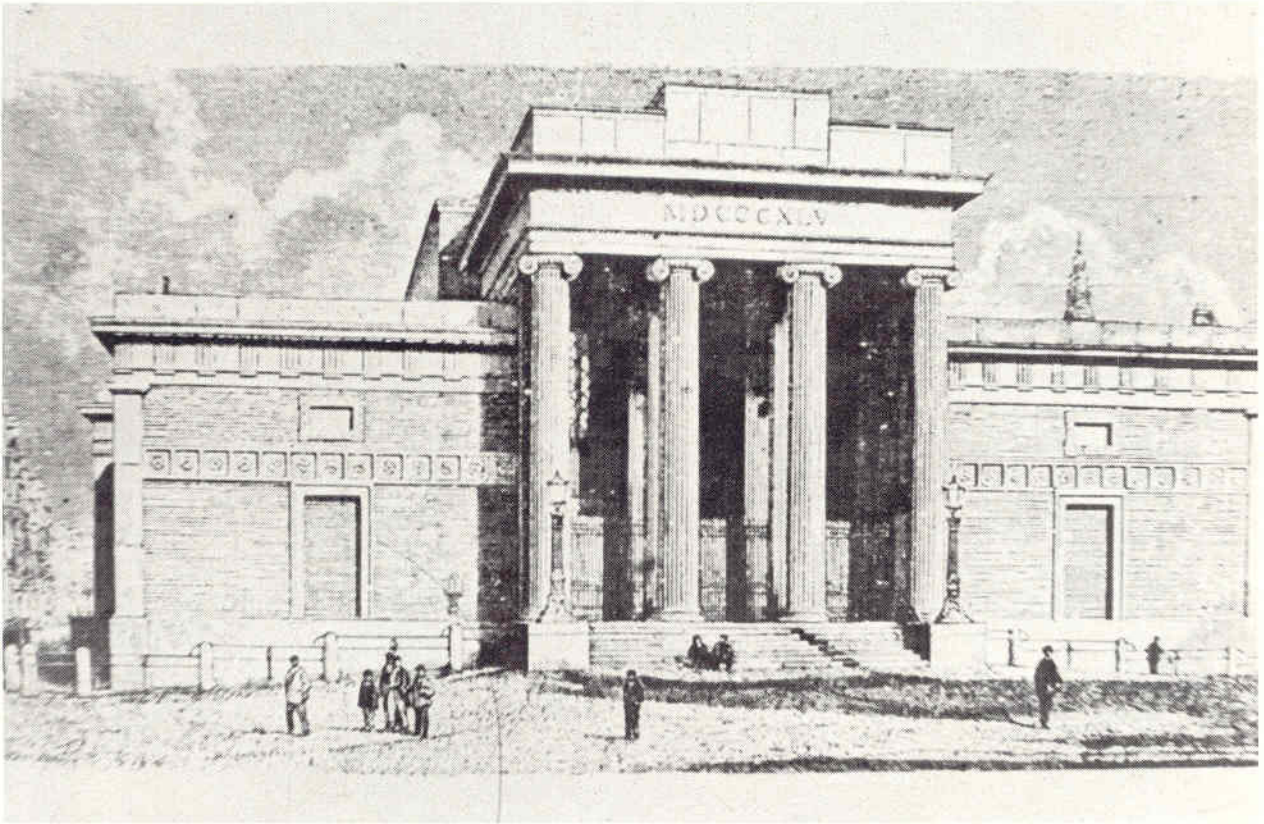
Behalve de hoofd-entr ee door het Peristijlium aan den Dam, zijn ook nog ter wederzijde toegangen gemaakt, van uit de Warmoesstraat en van het Damrak.

Op den 10den September, 1845, is het Gebouw plegtig geopend, in tegenwoordigheid van Zijne Majesteit Koning Willem II, en vele Genoodigden. De Heer Burgemeester der Hoofdstad deed bij die gelegenheid eene aanspraak, waarbij de belangrijkheid der zaak op eene waardige wijze werd herinnerd.

Voor het Emplacement der nieuwe Beurs, werden door mij twee plannen ingediend: het eene waarnaar gewerkt is, het andere volgens hetwelk de Beurs vlak tegen over het Paleis geplaatst zoude worden, welke plan echter om de groote kostbaarheid, veroorzaakt door aankoop van Gebouwen en verlies van Stedelijke Perceelen, bij nadere overwegingen, niet gekozen is geworden. Ook heeft de tegenwoordige stand der Beurs in zooverre veel voor, dat zich steeds eene schoone gelegenheid aanbiedt om den Dam te vergrootten, en meer te regulariseren. Ik dacht, bij het vervaardigen van dit plan, aan het goede effect, hetwelk een schoon Tooneelgebouw zoude maken, indien men namelijk langzamerhand de in den weg staande huizen

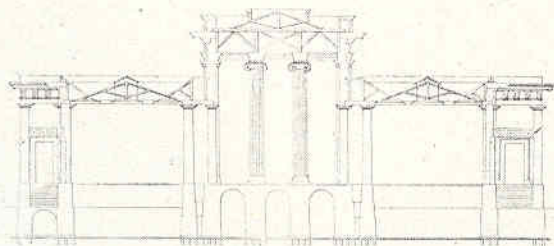
konde meester worden, en zulk een Gebouw plaatsen tusschen de oude Beurssteeg en de Beurspoort. Vervolgens, als het door omstandigheden minder bezwaarlijk werd, het zoogenaamde Huis onder 't Zeil, en de kleine aan de Stad behoorende huisjes te amoveren; hierdoor zoude men eindelijk van lieverlede tot een goed geheel kunnen komen. Drie Hoofdgebouwen waren alsdan in het midden der Stad vereenigd, blijvende tusschen dezelve een uitgestrekt plein (ruim de helft grooter dan de Dam tegenwoordig is), iets, waaraan in groote en volkrijke Steden, bij alle volksfeesten, parades, enz., zoo veel behoefte gevoeld wordt. Tijd en gunstige omstandigheden kunnen echter alleen zulke plannen verwezenlijken en moeten wij daarvan het beste hopen.

Op Plaat V is de opstand van het Beursgebouw voorgesteld; terwijl op Plaat IV de doorsnede, platte grond, opstand en détails zijn aangetoond.



J.D. Zocher, Beursgebouw
in Amsterdam, 1840-45
(gesloopt)

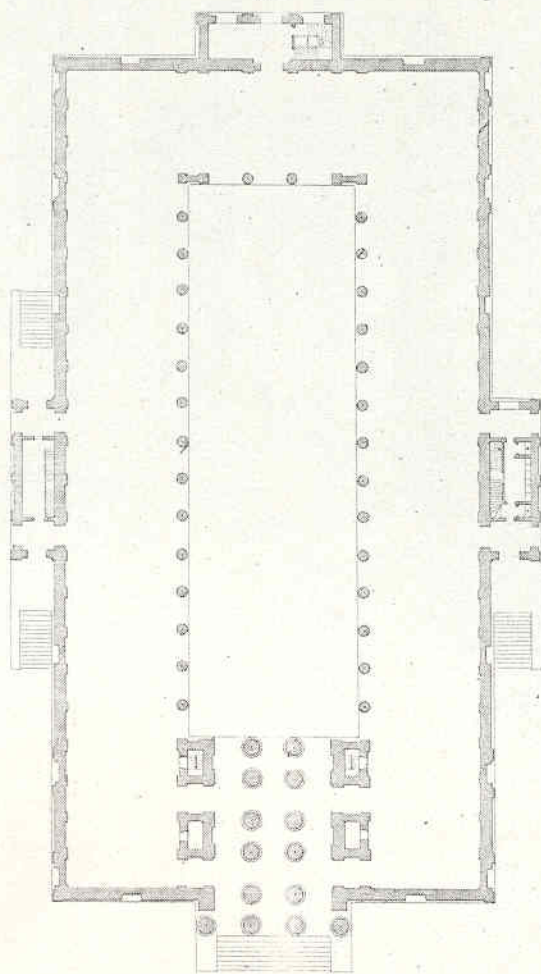
Breedte doorsnede.



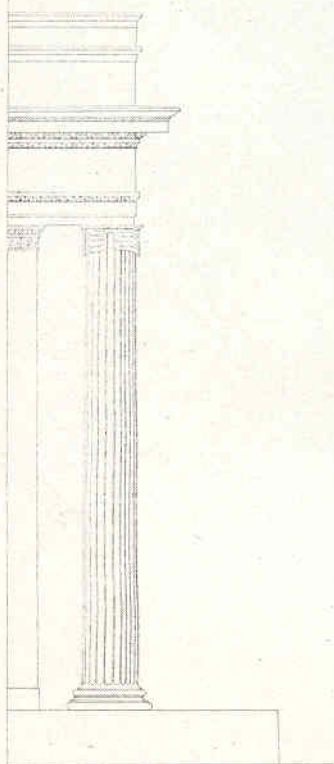
Langte doorsnede.



Plan.



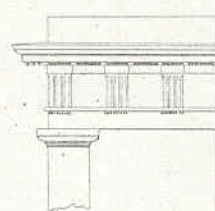
Binnenhoof



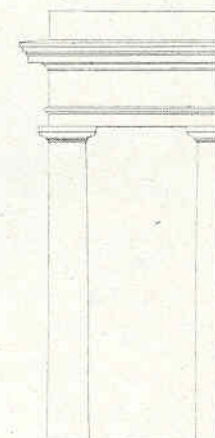
Hoof van de kolom

Hoof van de kolom

Binnenhoof



Galery.



Hoof van de kolom

Hoof van de kolom

Hoof van de kolom

Henri Labrouste (1801-1875)

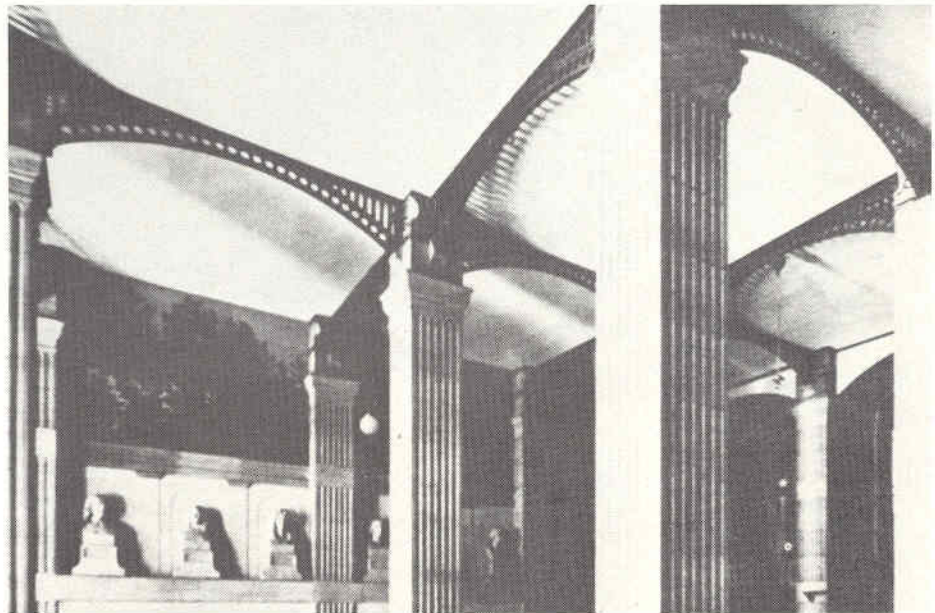
ontving in 1824 de Prix de Rome, waarna hij zich er toe zette de restauratie-ontwerpen van de Griekse Poseidontempel in Paestum te voltooien. Zijn verwerking van kleuren hierbij ondervond nogal wat weerstand. Zijn bekendste werk is de bibliotheek van de Sainte Geneviève in Parijs, waar hij op fantasierijke wijze het gietijzer zichtbaar toepaste.

Uit:
Brief aan César Daly.
In: Pierre Sady,
Henri Labrouste
architecte.
Parijs, 1977.

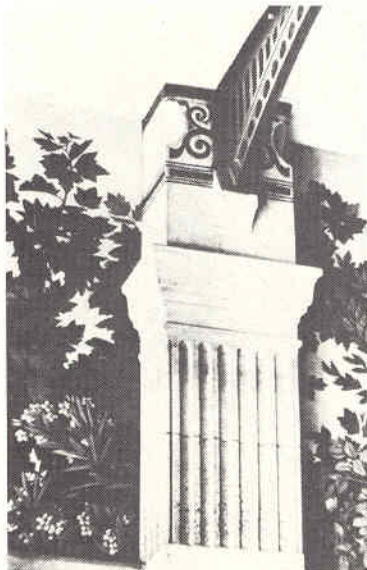
Een mooie tuin zou ongetwijfeld een passende entrée zijn geweest voor een aan de studie gewijd monument; maar de geringe omvang van het terrein liet een dergelijke indeling niet toe, ik moest er vanaf zien. Toen liet ik de tuin, die ik zo graag had willen oversteken om bij het monument te komen, op de muren van de vestibule schilderen, als enige overgang tussen het openbare plein en de bibliotheek.

waarover de dichter Téodore de Banville schreef dat:

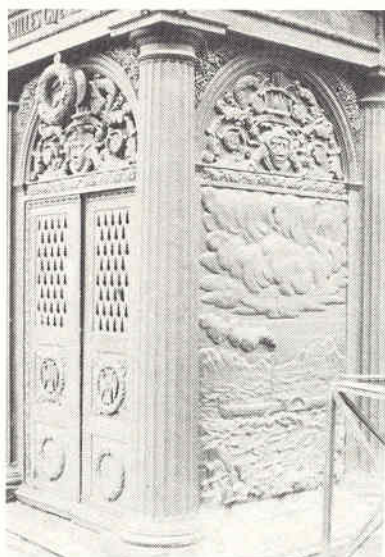
de bomen, geschilderd op een heel ideële manier en om zo te zeggen abstract, niet aan het werkelijke Griekenland wilden herinneren, maar aan het dichterlijke Griekenland van Homerus, Plato en Phidias.



Henri Labrouste, Vestibule van de bibliotheek van Ste. Geneviève in Parijs, 1840 e.v.



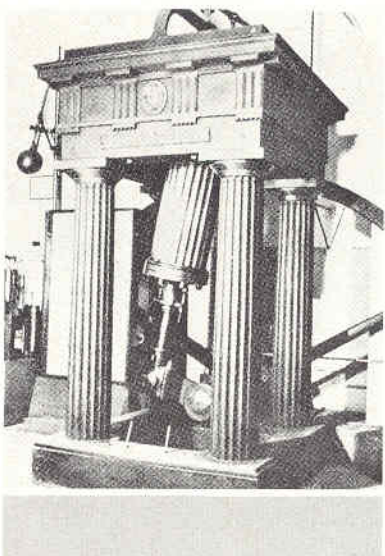
Gietijzeren grafmonument,
Cimétière Montmartre,
Parijs (links)



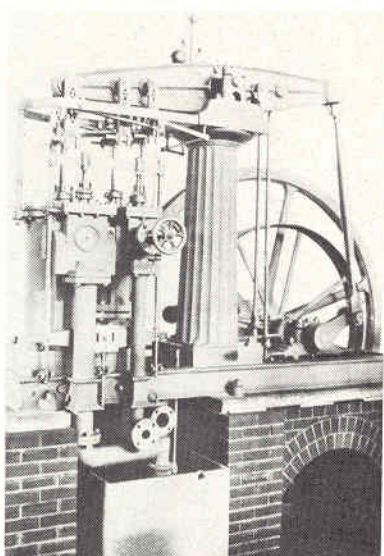
Gietijzeren grafmonument,
vervaardigd in Nederland
(rechts)



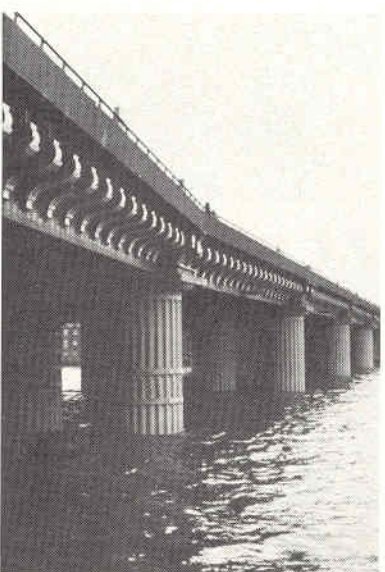
Hogedrukstoommachine,
gebouwd in 1840 (links)



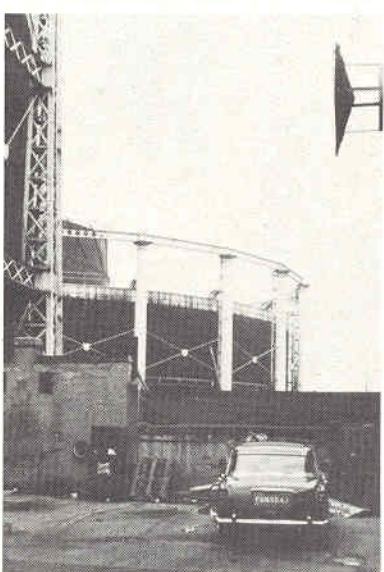
Stoommachine van
omstreeks 1860, gebouwd
in Londen (rechts)



Spoorbrug Cannonstreet
Station, Londen (links)



Gashouder, Londen (rechts)



Iets over de aanwending van kleuren in de Grieksche Bouwkunst.

Uit:
Bouwkundige Bijdragen,
1844, 2e jg. p. 188 e.v.

Sedert men zich meer op de grondige studie der Grieksche Bouwkunst is beginnen toe te leggen, waaromtrent zich vooral onze Duitsche naburen verdienstelijk hebben gemaakt, is het ook meer bepaald een onderwerp van nasporing geworden, of en in hoeverre de Grieken hunne gebouwen uitwendig met kleuren hebben versierd, eene kunst, die men met den naam van *Lithochromie* (kunst om steenen te kleuren), of meer algemeen met dien van *Polychromie* (van *Polychromos*), *veelkleurig*, bestempelt. (.....)

Men heeft langen tijd betwijfeld, of de kleuren, welke aan de overblijfselen van Grieksche Tempels en ander Monumenten thans nog hier en daar gevonden worden, wel van gelijktijdigen oorsprong met deze gebouwen waren, en of het niet toevoegsels van lateren tijd zijn.

Bij oude schrijvers vindt men inderdaad ook slechts weinig bijzonderheden deswege; de verdedigers der Polychromie schrijven dit toe aan het algemeen bekende en gebruikelijke der zaak, waardoor het, als het ware, overbodig werd om veel daarover aan tijdgenoten mede te deelen; terwijl dit dan toch met zeer vele andere zaken, de Bouwkunst betreffende, het geval is, welke men niet anders dan uit de overblijfselen heeft kunnen leeren kennen.

(.....)

Sommigen, bij voorbeeld Semper, de schrijver van een werkje, getiteld, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, (Altona 1834) houden het er voor, dat de gebouwen, ook die van marmer, uit het bloeiendste tijdperk der kunst, geheel met kleuren gedekt zijn geweest; dit gevoelen steunt echter op geenerlei schriftelijke getuigenissen, integendeel zijn er vele plaatsen bij oude schrijvers aan te wijzen, welke daar *tegen* bewijzen, en heeft men allen grond te vooronderstellen, *dat al de gebouwen, welke in het beste tijdvak der Grieksche kunst uit Parisch en Penthelisch marmer zijn daargesteld, uitwendig, wat de hoofdzak betreft, geheel wit zijn gebleven.*

De zuivere smaak der Grieken maakt het verder hoogst waarschijnlijk, dat ook de hoofdmassa, van die gebouwen, welke uit minder harden steen zamengesteld en verder met eene laag *stuc* bekleed waren, zoo als b. v. de tempels te *Bassa*, *Nemea*, *Corinthe* enz., evenmin met sterk sprekende kleuren waren gedekt, maar zulks zich, ten minste in het bloeiendste tijdperk der kunst, eveneens slechts tot enkele onderdeelen bepaalde. — Men heeft tegen de zoo even opgegevene veronderstelling wel eens het bezwaar geopperd, dat de witte kleur van het marmer, bij sterk zonlicht, het oog te veel zou verblind hebben, doch de oogen van bewoners der zuidelijke streken schijnen daar tegen zeer goed bestand te zijn; immers nu nog vindt men in geheel zuidelijk *Italië*, *Sicilië*, *Griekenland* en *Afrika* niet anders dan uitwendig geheel helder witte gebouwen.

De schrijvers, welke vermeenen, dat de gebouwen geheel geverwd of gekleurd waren, voeren ook nog tot grond van hun gevoelen aan, de tegen-

woordige eenigzins roodachtig goud-gele kleur der marmeren gebouwen, welke zij voor een overblijfsel van vroegere kleuren of verwen houden. — De oorzaak der verdwijning van de helderwitte kleur moet echter veeleer voor een gevolg van den tijd, of liever van den langdurigen invloed der dampkringslucht beschouwd worden, die aan alle soorten van steenen, in meerdere of mindere mate, door den tijd te zien is; de roodachtig gele kleur kan bij het marmer mogelijk het gevolg zijn eener oxydatie van daarin voorhanden zijnde ijzerdeelen.

(.....)

De overtuiging daarvan en de nadere overweging der wijze *hoe* men de kleuren aan het uitwendige van gebouwen in antieken stijl *kan* aanwenden, moet niet dan gunstig op de bouwkunst werken; immers alles, wat bijdraagt, om de Grieksche bouworde uit het bloeiendste tijdperk der kunst meer in alle bijzonderheden te leeren kennen, moet als van zelf mede werken, om ons te waarborgen voor eene verkeerde toepassing van die orden, die vooral hier te lande nog maar al te zeer worden aangetroffen. Indien men wil tegenwerpen, dat de bedoelde kleuren en verdere vergulde versieringen niet bestand zijn tegen onze vochtige luchtgesteldheid, dan vermeen wij, dat dit ook tegen de bruikbaarheid der Grieksche vormen voor onze streken in het algemeen getuigt, een onderwerp van te grooten omvang echter, om voor het oogenblik hier verder behandeld te worden, en waarop wij welligt later terugkomen.

C.M. Storm van 's Gravesande.

Uit:
J.A. Bakker,
Opmerkingen over de
Bouwkunst in het algemeen en de Grieksche
Architectuur in het
bijzonder.
In: Bouwkundige Bijdragen.
Amsterdam, 1854.

Men is thans in de bouwkunst van de zoogenoemde heerschappij der vijf orden ontslagen, en maakt van deze bevrijding dikwijls misbruik, om zich te eenenmale in eene regelloosheid te verliezen, die niets dan bouwkunstige misgeboorten kan voortbrengen. Er wordt wel eens te laag op deze vijf orden gevallen. Zij stellen een zekeren *norm* daar, waarvan men in de klassieke bouwkunst niet te veel kan afwijken, zonder in het fantastische of in het slaafsch navolgen van het een of ander antiek gedenkstuk te vervallen. De studie der grieksche en romeinsche gedenkstukken, die in de laatste tijden met zoo veel ijver heeft plaats gehad, kan den architect de maat van vrijheid aan de hand geven, in hoe ver hij zich van die vijf orden kan verwijderen. De oude grieksch-dorische stijl, hoe verheven en streng schoon ook, is voor onze tijd minder geschikt; in den schoonsten bloei der kunst, in de eeuw van Perikles, werd die stijl, die zich het krachtigst in *Sicilië* en *Groot-Griekenland* vertoonde, reeds gewijzigd om eerlang voor den jonischen en, sedert Alexander den groote, voor den korinthischen plaats te maken. Men kan van de vrijheid gebruik maken, om zich eenigzins van die stijlen, zoowel als van de vijf orden, te verwijderen. Doch zoo men geen scheppend genie bezit, dat in staat is iets nieuws en oorspronkelijks te leveren, zal men, indien men zich geheel van de bouwkundige traditie losrukt, niets dan een onzamenhangend mengelmoes van verschillende stijlen en fragmenten van orden leveren, die verwonderd zijn zich te zamen in een gebouw te ontmoeten. Zulk een scheppend genie wordt nog ver-

wacht; in onzen tijd wordt veel beproefd, doch het is nog aan de moderne architectuur niet mogen gelukken eenen bouwstijl te doen ontstaan, waaraan men met regt den naam van "stijl der negentiende eeuw" zou kunnen geven. Wij leven hierin, zoowel als in vele andere opzichten, in een overgangs-tijdperk,

(.....)

Men kon in het eerst niet gelooven dat de Grieken hunne marmeren standbeelden zouden gekleurd hebben. Het mag aan de tempel-frontons, aan de fries en aan de metopen een schilderachtig effect gedaan hebben; echter is het volgens ons gevoelen niet ter navolging aan te prijzen, omdat het met den eigenlijken aard der beeldhouwkunst in strijd is. Deze kunst moet zich uitsluitend aan den vorm houden, en is geene navolging of uitdrukking van het natuurschoon, zoo als de schilderkunst. Gekleurde beelden verkrijgen het voorkomen van wassen poppen en doen een terugstootend effect; voor de ornamenten kan daarentegen de polychromie het middel zijn, om die bevallig te doen uitkomen. De Grieken schijnen de polychromie van de oostersche en egyptische kunst overgenomen te hebben. Bij deze waren oorspronkelijk de beeldhouw- en schilderkunst aan de architectuur tot hare versiering ondergeschikt. Omdat de bouwkunst bij de oostersche volken en de Egyptenaren polychroom was, moesten de beelden en bas-reliefs, die zij ter versiering hunner monumenten gebruikten, zulks ook zijn. Het is echter niet waarschijnlijk, dat de Grieken hunne afzonderlijke standbeelden, voor overwinnaars in de spelen en voor hunne groote mannen opgerigt, waaronder vele van metaal waren, zullen gekleurd hebben. Zoo zij dit echter hebben gedaan, verdient dit geene navolging, en men kan met regt beweren, dat dan hierin hun fijne kunstzin gedwaald heeft. Zij hebben dan in dit opzigt eene zekere barbaarschheid overgehouden, van in kleurenpraal eene schoonheid te zoeken, die in de beeldhouwkunst alleen in de volkomenheid van den vorm te vinden is.

Sir Lawrence Alma Tadema (1836-1912)

was een Engelse schilder van Nederlandse afkomst, die in zijn tijd zeer beroemd was, vooral om zijn van zeer veel studie getuigende schilderijen met onderwerpen uit de klassieke oudheid.

Visie

Uit:
Vern G. Swanson,
Sir Lawrence Alma Tadema,
de schilder van een
groots verleden.
Amsterdam, 1977.

'En als u nu wilt weten hoe die Grieken en Romeinen er uitzagen die u tot uw meesters maakt in taal en gedachte, kom naar mij. Want ik kan u niet alleen tonen wat ik denk, maar wat ik weet.'

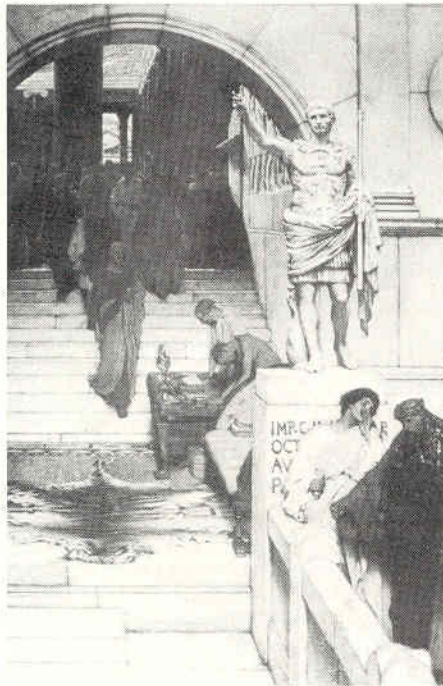
'Ik houd te veel van mijn kunst om haar door mensen te laten bekrimpen: het maakt me razend om werk te zien dat half af is en een publiek dat er-mee is ingenomen en het verschil niet weet.'

'De mensen van tegenwoordig vertellen u dat al deze minuscule details geen kunst zijn! Maar het doet me zo'n genoeg om het te schilderen dat

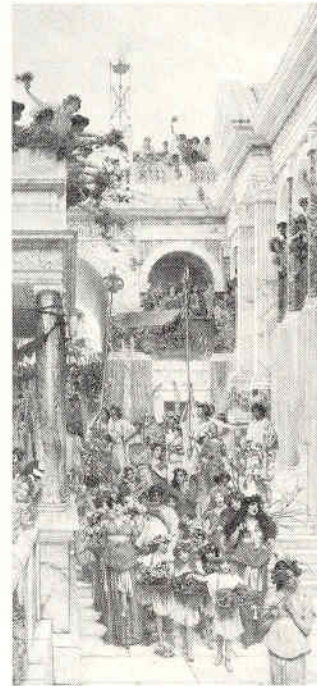
ik het niet kan helpen te denken dat het tenminste ook iemand genoeg moet doen om ernaar te kijken.'

'Als ik het leven in de oudheid wil doen herleven, als ik het op het doek wil laten herrijzen dan kan ik dat niet alleen maar doen door me in gedachten te verplaatsen naar het verre verleden, hetgeen me erg interesseert, maar ik moet het doen met behulp van de archeologie. Ik moet niet alleen een mise-en-scène creëren die mogelijk is, maar ook waarschijnlijk.' Het is weinig verbazingwekkend dat hij wel 'de archeoloog der kunstenaars' genoemd werd.

Over marmer zei Tadema eens: 'De wonderbaarlijke witheid en sfeer ervan hebben een buitengewone indruk op me gemaakt.' De twee werden zelfs zo synoniem dat hij wel 'Marmer-Tadema' genoemd werd. Slechts bij zeldzame uitzondering verschijnt er geen marmer in zijn genrewerk. Zijn werk was gewoon 'marbelous', zo schimpte Punch waarin ook gezegd werd dat hij 'KCMB' gemaakt moest worden, 'Ridder van het Koele Marmeren Bad'.



Sir Lawrence Alma Tadema,
Een audiëntie bij Agrippa;
opus CLXI, 1876 (links)



Sir Lawrence Alma Tadema,
Lente; opus CCCXXVI, 1894
(rechts)

E. MACHT

Uit:
Correspondance de
Napoleon Ier,
Paris 1862, XI (Ah XIII)
78, no 9050

Memorandum van 6 augustus 1805 aan Pierre Daru, Intendant-Général van de Keizerlijke Huishouding

Een groot deel van het budget van de Keizerlijke Huishouding wordt besteed aan meubilair, schilderijen en de decoratie van de paleizen, die alle gelijk staan met een bevordering van de kunsten.

Met dit in het achterhoofd moet de Intendant-Général al zijn zorg en vernuft besteden aan al wat kan dienen om de industrie/nijverheid te stimuleren, wat de kunsten aan kan moedigen en de ijver der kunstenaars kan opwekken. David ontvangt vrij aanzienlijke fondsen voor de kunsten. Mijn bibliothecaris heeft mij laten inschrijven op talrijke gravures en boeken. Ik zal niet weigeren wat u maar noodzakelijk acht voor de aanmoediging van kunstenaars, maar ik wil dit niet als een verplichting beschouwd zien.

De werkplaatsen van Savonnerie, van Gobelins en van Sèvres moeten zodanig functioneren, dat zij niet drukken op het budget van de Keizerlijke Huishouding, met andere woorden, hun kosten moeten in de vorm van goederen betaald worden.

Steeds wanneer er verfraaiingen worden ondernomen in een van de paleizen, moeten de belangen van de kunsten en de nijverheid daarbij in overweging worden genomen.

(.....)

Ik wil u doen weten dat ik van plan ben in het bijzonder de kunsten te richten op die onderwerpen, die er toe zullen bijdragen de herinnering aan de gebeurtenissen van de afgelopen vijftien jaar te vereeuwigen.



J.-L. David, Napoleon op de St. Bernhard, 1800

Het is verbazingwekkend dat ik niet in staat ben geweest om de Gobelin tapijtweverijen over te halen om de Heilige Schrift te laten voor wat het is en hun kunstenaars te laten werken aan de vele daden, waarmee het leger en de natie zich recentelijk hebben onderscheiden.

Als u tijd heeft, geeft u mij alstublieft een specificatie van de standbeelden, gravures, schilderijen etc., waartoe ik opdracht heb gegeven.

Ik stel mij voor dat Monsieur Sègur, die geld heeft gekregen voor de uitvoering van het Kroningsboek daarmee nu een aanvang heeft gemaakt.

Het is een belangrijke onderneming.

Het werk van Monsieur Denon, die de Italiaanse slagvelden afreist om topografische tekeningen en kaarten te maken zal nog een andere gelegenheid bieden voor artistieke ondernemingen.

Uit:
 Claire de Rémusat,
 Mémoires 1802-1808.
 3 dln.
 Parijs, 1879-1880.

In dit gezelschap bewoog mevrouw Bonaparte zich als gastvrouw met een bevallige gratie; haar toilet was zeer verzorgd en volgde de mode die aansluiting zocht bij de antiëken. Kunstenaars hadden destijds een grote invloed op het maatschappelijk leven.

(.....)

Heel het hof hield zich rusteloos bezig met de voorbereiding van het kroningsceremonieel en de Keizerin was omgeven door de beroemdste kunstenaars en winkeliers van Parijs. Steunend op hun adviezen stelde zij de nieuwe hofdracht en haar eigen toilet vast. Er was natuurlijk geen kwestie van de oude, wijd uitstaande rokken weer in te voeren; we kregen enkel een lange mantel bij onze gewone kledij, die na de terugkeer van de Koning ook gehandhaafd bleef, en de chérusque, een vrij hoog achter het hoofd oplopend plooikraagje dat aan de mode ten tijde van Catharine de Medici deed denken. Men heeft het later weer afgeschaft, hoewel het naar mijn mening aan de hele kleding een zekere waardigheid en bevalligheid verleende. De Keizerin bezat reeds waardevolle diamanten, maar de Keizer schonk er haar nog meer; hij wenste dat zij die dag ook de stenen uit het bezit van de schatkist zou dragen. Men maakte een prachtige diadeem voor haar, waar de haar door de Keizer op te zetten kroon overheen zou komen. Deze ceremonie werd enkele malen ingestudeerd, waarbij de schilder David, die ook een schilderij van het geheel zou maken, iedereen zijn plaats aanwees.

(.....)

Ook voor de mannelijke omgeving van de Keizer werd de kleding vastgesteld. Het werd een Frans kostuum met kuitbroek, in verschillende kleuren voor de verschillende diensten, namelijk die van de oppermaarschalk, de opperkamerheer en de opperstalmeester. Daarbij droegen allen zilverborduurtsel, een fluwelen en met satijn gevoerde schoudermantel, een sjerp, een kanten bef en een aan de voorkant opgeslagen hoed met een pluim. De vorsten droegen dit kostuum in wit en goud; de Keizer droeg er een lange mantel bij, ongeveer zoals vroeger de koningen droegen, vervaardigd uit met gouden bijen bezaaid purper fluweel. Zijn kroon bestond uit

een gouden lauwertak, zoals die der oude Caesaren.

(.....)

In de Notre-Dame bleef de Keizer eerst korte tijd in het vertrek van de aartsbisschop om zich met zijn ceremonieel gewaad te doen bekleden, onder het gewicht waarvan hij haast leek te bezwijken; zijn korte gestalte verdween haast onder de enorme mantel van hermelijn. Een eenvoudige krans van lauwerbladen sloot om zijn slapen; hij zag er uit als een antieke penning.

*De half in ongenade levende David werd met niet al te veel moeite door Napoleon overgehaald in keizerlijke dienst te komen.
Zo werd hij opnieuw de vormgever van de staat, ditmaal van het keizerrijk naar Romeins model.*

Uit:
Jules David,
Le peintre Louis David,
Parijs, 1880.

Aan Zijne Majesteit, Keizer der Fransen en Koning van Italië,

Sire,

Alle grandeur, die zijn luister geworpen heeft op Uw troonsbestijging, alle verbazingwekkende deugden, die U in Uzelve verenigt en waarvan ieder afzonderlijk voldoende zou zijn om een held te vormen — al deze zouden in de duisternis van de tijd verloren gaan zonder de kunsten en de huldeblijken der dankbaarheid, die zij U verschuldigd zijn.

U hebt hun al Uw gedachten en al Uw daden nagelaten; nu hebben de geschiedenis, de dichtkunst, de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de bouwkunst de opdracht hen aan het nageslacht over te dragen.

Uw Eerste Schilder, die Uwe Majesteit vereerd heeft met één van de schitterendste posities in de kunsten, vraagt U de functies van zijn positie te bepalen opdat hij op roemrijke wijze onder Uw verheven bescherming de heilzame revolutie, die hij in de kunsten teweeg heeft gebracht, kan voltooien.

Met het diepst vertrouwen in de vriendelijkheid, waarvan Uwe Majesteit zich verwaardigd heeft mij zulke opzienbarende blijken te geven, heb ik de eer de volgende schets aan U voor te leggen.

Artikel I

Onder de supervisie van de Intendant-Général van de Keizerlijke Huishouding zal de Eerste Schilder het initiatief nemen tot en de leiding nemen van de uitvoering van alle ondernemingen, die verbonden zijn met de kunsten van het ontwerpen, schilderen, beeldhouwen en graveren, welke bestemd zijn voor Zijne Majesteits verschillende instellingen als het Musée Napoleon, het Museum van Versailles, de werkplaatsen van de Gobelins, Sèvres, Savonnerie en Beauvais.

Artikel II

De Eerste Schilder zal alle kunstwerken keuren die worden voorgedragen om tentoongesteld te worden in het Louvre en welke andere plaatsen Zijne Majesteit ook maar zou aanwijzen.

Artikel III

Steeds wanneer Zijne Majesteit schilderijen, standbeelden, gravures of tapijten uitgevoerd wenst te zien, zal de Intendant-Général Zijn opdrachten overbrengen aan de Eerste Schilder die, in samenwerking met de Intendant, de kunstenaars zal aanwijzen die waardig zijn Zijne Majesteits intenties uit te voeren.

Artikel IV

Indien het noodzakelijk is fondsen voor te schieten aan kunstenaars die opdrachten ontvangen van de Intendant-Général door de bemiddeling van de Eerste Schilder, zal de Eerste Schilder de Intendant op de hoogte stellen van dit feit, die de geëigende sommen zal bekrachtigen in antwoord op het verzoek van de Eerste Schilder.

Artikel V

De Eerste Schilder zal belast zijn met de presentatie aan de Intendant-Général van die schilderijen, standbeelden, tekeningen en andere kunstwerken, waarvan hij de verwerving wenst voor te stellen ter vergroting en completering van Zijne Majesteits verzamelingen of de decoratie van Zijne Majesteits paleizen.

Artikel VI

De Eerste Schilder, die een expert is op het gebied van antiquiteiten en decoratieve kunsten zal met de Intendant-Général samenwerken in het aanbieden aan Zijne Majesteit van projecten ter aanmoediging van de kunsten en ter verbetering van die werkplaatsen, die Zijne Majesteit waardig acht onder Zijn directe bescherming te stellen.

Artikel VII

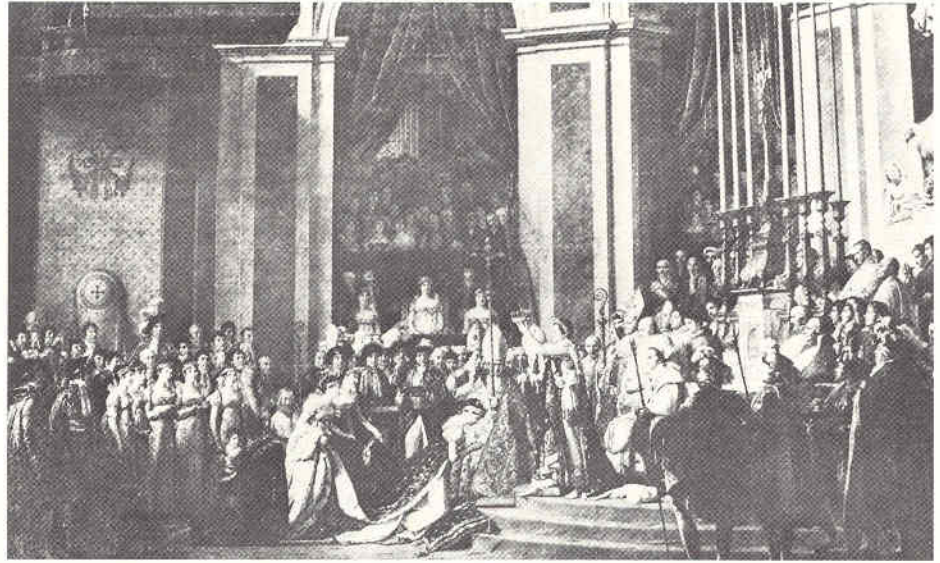
Indien Zijne Majesteit tentoonstellingen bezoekt of de instellingen, die onder controle van het beheer over de kunsten vallen, zal de Eerste Schilder hem vergezellen, zoals hij ook zal doen bij die gelegenheden, waarbij Zijne Majesteit op zijn reizen gedenkwaardige gebeurtenissen, Hemzelf betreffende, vastgelegd wil zien.

Artikel VIII

De Eerste Schilder zal een officieel onderkomen verkrijgen als lid van de Keizerlijke Huishouding.

Zijn honorarium

Ik ben, Sire,
Uwer Majesteits nederige en
getrouwe onderdaan,
David



J.-L. David, Kroning van
Napoleon, 1806

De presentatie van de kroning van Napoleon

Uit:
F. Delécluze,
Louis David, son école
et son temps.
Paris, 1855.

David besteede bijna vier jaren aan de uitvoering van zijn schilderij van de kroning. Aan het eind van deze periode zond Napoleon dikwijls informanten naar hem toe, om te weten te komen hoe ver het werk gevorderd was. Toen David zich voldaan voelde alle bronnen van zijn talent te hebben gebruikt voor dit schilderij, ging hij zelf naar de keizer om hem te vertellen dat hij zijn taak volbracht had. Kort daarna stelde de monarch de dag vast waarop hij het atelier van de Eerste Schilder wilde bezoeken. Toen die dag gekomen was begaven Napoleon, keizerin Joséphine en hun gehele familie, vergezeld door hoffunctionarissen en minsters zich op weg naar de Rue St. Jacques Gedurende een poosje was er in de Parijse society veel gepraat over de manier waarop David het belangrijkste deel van zijn compositie had gerangschikt. Vooral de hovelingen hadden kritiek op de plaats die hij de keizer had gegeven en verweten de kunstenaar dat hij de keizerin de heldin van het schilderij had gemaakt Allen, die jaloers waren op Davids roem en gunst koesterden de kwaadaardige hoop dat Napoleon kritiek zou hebben op deze rangschikking en dus de hele conceptie van het werk in discredit zou brengen Zij hadden moeten vertrouwen op de voorzichtigheid en de lichtgeraaktheid van de soeverein en zich moeten realiseren dat hij alles had berekend en van te voren beschikt in samenspraak met zijn Eerste Schilder.....

Toen het hele hof zich verzameld had voor het schilderij liep Napoleon, met zijn steek op, heen en weer voor het dertig voet lange schilderij, elk detail met de meest nauwgezette aandacht onderzoekend, terwijl David

en zijn assistenten er onbewegelijk en stilzwijgend bij stonden.....

Tenslotte zei Napoleon, nog kijkend naar het schilderij: "Goed gedaan, David, erg goed gedaan. U hebt precies mijn bedoeling geraden door mij als Frans edelman voor te stellen. Ik ben u dankbaar dat u toekomstige generaties een bewijs hebt gegeven van mijn genegenheid voor de vrouw met wie ik de lasten der regering deel."

Op dit moment naderde keizerin Joséphine de keizer van rechts, terwijl David, luisterend, aan zijn linkerhand stond.

Terwijl hij twee stappen in de richting van David deed, lichtte Napoleon zijn hoofddeksel, maakt een kleine buiging en sprak met krachtige stem: "David, ik breng u saluut."

"Sire", antwoordde de schilder diep ontroerd, "Ik neem uw saluut in ontvangst namens alle kunstenaars, gelukkig dat ik degene ben, die u waardig acht dat saluut te brengen."

Uit:
Charles Paul Landon,
Salon de 1808,
Annales de la Musée
et de l'Ecole moderne
des Beaux-Arts,
2me coll.
Paris, 1808.

De kroning van Napoleon en Joséphine: dit is de titel, die door de kunstenaar aan dit schilderij is gegeven. Door het onder deze onbestemde titel te laten verschijnen, geeft David zijn bedoeling aan om in één scène de twee voornaamste gebeurtenissen van deze gedenkwaardige ceremonie af te schilderen. Hij heeft het moment gekozen, waarop Zijne Majesteit, de Keizer en Koning, die zojuist de twee kronen op zijn eigen hoofd heeft geplaatst, één verwijdert en aanstalten maakt die op het hoofd van zijn verheven echtgenote te plaatsen.

De schitterende vergadering van prinsessen en de machtigen van de Kerk rond het hoofd van het Keizerrijk – een stille scène, waarop de praal van de godsdienstige plechtigheid en de majesteit van de troon in al hun pracht worden ten toon gespreid: wat een schitterend schilderij rijst voor het geestesoog op. Wat de kunst betreft, wat een eervolle en moeilijke taak! Niemand kan het ontgaan zijn hoe een werk van deze importantie de zorg en de inspanning van zelfs het meest kundige talent vergden.

Het kan ook anders:

Saint Cloud, 2 juli 1806

Uit:
Correspondance de
Napoleon Ier,
Paris, 1862.
XII(1806) 617
no 10432

Mijnheer Daru,

Ik heb zojuist mijn portret door David gezien.

Dit portret is zo slecht, zo vol gebreken, dat ik weiger het te accepteren en niet wil hebben dat het naar enige stad wordt gezonden en vooral niet naar Italië, waar het een zeer slecht beeld zou geven van de Franse school.

Napoleon.

Quatremère de Quincy, de schrijver van het volgende fragment, begon zijn carrière als beeldhouwer maar werd archeoloog. Zijn verblijf in Rome viel samen met dat van David en samen bezochten zij de opgravingen in Herculaneum. Hij was wel betrokken bij de politiek, maar betoonde zich veel gematigder dan David. Zo was hij ook tegen het verslepen van Italiaanse kunst naar Frankrijk voor het Musée Napoleon.

De Arc de Triomphe, waarover dit fragment gaat, werd pas in 1837 voltooid naar het ontwerp van J.F. Chalgrin.

Uit:

Recueil de Notices
Historiques lué dans
les séances publiques
de l'Académie Royale
des Beaux-Arts,
Paris, 1834.

Deze tekst werd in
1816 uitgesproken op
de openbare vergade-
ring door Quatremère
de Quincy.

Als garantie voor een vrede was het zelfs nog meer teleurstellend dan al het andere dat met de kolossale triomfboog van de Etoile begonnen werd in 1809, waarvan de Voorzienigheid de voltooiing met opzet schijnt te hebben uitgesteld tot een tijdperk dat de beëindiging heeft gezien van de bronnen van alle tweedracht en tot een regering, die alleen het recht zou hebben het monument van algehele vrede op te richten.

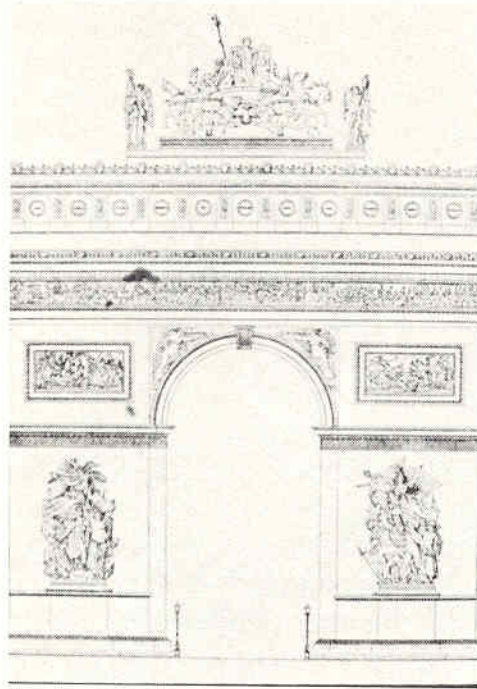
Het zou onmogelijk zijn te verhalen door welke vreemde gril twee architecten (Raymond en Chalgrin) aan het begin gezamenlijk belast waren met een werk even eenvoudig en simpel als de boog waarover wij spreken..... Ten slotte kreeg Raymond toestemming het project los te laten en Chalgrin om het model van zijn plan ter plaatse te laten construeren in steigers en geschilderd doek.....

U zult zich, heren, het majesteitelijk effect van deze gigantische massa herinneren, die geheel Parijs domineerde en één van die werken in het vooruitzicht stelde, die in staat zijn al dezulke uit het oude Rome en het oude Egypte uit te dagen.

Naar dit model ging, eerst onder leiding van Chalgrin en na hem onder zijn leerling Goust, de uitvoering voort van een monument, waarin de adel van massa en details, de hardheid van de steen, de schoonheid van de decoratie en de degelijkheid van de constructie, een nieuwe en zeer gewenste bekrachtiging betekenen, die Frankrijk zal verzekeren van de voltooiing van het grootste bouwwerk dat ooit van deze soort bestaan heeft. Laten wij niet bang zijn te herhalen dat fysieke grandeur één van de voornaamste oorzaken is van de waarde en het effect van architectuur. De reden is dat de indrukken door deze kunst voortgebracht, grotendeels behoren tot het gevoel van bewondering.

Het instinct van de mens is steeds grandeur te bewonderen, die in zijn geest altijd samengaat met ideeën over kracht en macht. Hij geniet van deze sensatie, zoekt deze buiten in de natuur, wier onmetelijkheid hem verlaagt en vernedert en hem zijn eigen kleinheid verwijt; hoe veel te meer verheugt hij zich in tegenwoordigheid van de grandeurs van de bouwkunst, in een verwantschap die zijn trots streelt; want op dat moment gelooft hij dat hij even groot is als hij zich klein voelt. Dat komt omdat hij trots is zichzelf klein te vinden naast een werk van zijn handen.

Chalgrin, die alle gebaren van zijn kunst kende, was zich er van bewust dat de bewondering alleen toekomt aan monumenten waarin het gevoel of het idee van grandeur overheerst. Hij wist ook dat behalve deze grandeur,



Arc de Triomphe, Parijs

die de architect niet altijd weet te bereiken, er nog iets is, dat hij altijd zichtbaar zou moeten maken, ongeacht de afmeting van het gebouw, namelijk dat, wat het resultaat is, niet alleen in feite, maar ook duidelijk zichtbaar, van de degelijkheid in de constructie; omdat voldoende degelijkheid niet genoeg is, moet er een overmaat zijn, zodat het volk zal aanvoelen dat er werkelijk genoeg is. Deze overmaat zal voor hen de garantie zijn van de duurzaamheid van gebouwen en zonder die garantie kan er geen gevoel van grandeur bestaan.....

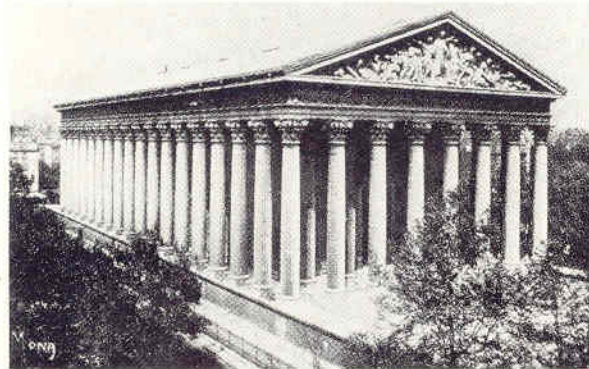
Tempel van de Roem

Uit:
J. van Straaten,
Afbeeldingen van
antieke en moderne
bouwkunst, voorwerpen,
ontleend van Grieksche
en Romeinsche tempels
benevens eene beschrij-
ving. Amsterdam, 1828.

Het is bekend dat onder de onrustige en krijgsvreemde regering der Napoleoniden in onderscheiden staten van Europa, de kunsten des vredes geenszins verwaarloosd en de kunsten des oorlogs alleen beoefend werden. In Spanje, in Napels, in Westphalen, in Holland en overal waar een Bonaparte of openlijk den scepheer zelf, of een vazal van Napoleon een ondergeschikt bewind voerde, hield men even als in het Fransche Keizerrijk zelf, de kunsten en de kunstenaars in eere, en geen wonder! schilders, beeldhouwers, bouwkunstenaars en dichters, zijn de eenigen, door welke de roem van gewaande en wezenlijk groote mannen, door het in het licht stellen hunner verrigtingen, tot de nakomelingschap wordt overgebracht; de geschiedenis doet alleen daarvan verslag zonder eenige opsiering;
(.....)

Het behoorde dus tot de staatkunde der dwingelanden van alle tijden, dat zij de kunsten voorstonden en de kunstenaars aan zich verbonden. Octavius gaf daarvan het voorbeeld, toen hij Augustus geworden was, en al zijne opvolgers (de nietswaardigste en onbeduidendste niet uitgesloten) tot op Karel den Grooten toe, betraden min of meer zijn spoor, gelijk nog zoo vele gedenkstukken van bouw-, beeldhouw- en dichtkunst getuigen, die de vleizucht hunner ijdelheid heeft opgericht.

(.....)



Het Parthenon te Athene en
de Eglise Ste Madeleine in
Parijs

De Corsikaanse gelukzoeker, een soldaat van fortuin zonder eenige kennis van, gevoel voor, of smaak in andere kunsten, dan die betrekking hadden tot zijn verderfelijk handwerk, en die zich nooit veel om kunstenaars bekommerd had, welke hij misschien als onbruikbare soldaten verachtte, zoo lang hij nog geen voorwerp was van hunnen hoogdravende bewondering en laagkruipende vleizucht, dacht geheel anders, toen het hem gelukt was den zetel der Bourbons te overweldigen en den opvolgers van den H. Lodewijk, zoo hij waande, voor altijd van denzelfen te verwijderen.

Hij had gezond oordeel genoeg om de weinige overeenkomst op te merken tusschen het eenvoudig en onpartijdig getuigenis der geschiedschrijveren in hunne gedenkschriften en de weidsche en overdreven eenzijdige loftuitingen der kunstenaars in de voortbrengselen van hun vernuft.

Hij begreep dienvolgens dat de zorg voor zijn roem beter aan dezen toevertrouwd was dan aan genen: wat hij voor de kunsten en kunstenaars deed, is genoeg bekend. Het oprigten van gedenkteekens, het stichten van nieuwe en het verfraaijen van bestaande gebouwen kwam wel voornamelijk daarbij in aanmerking. Reeds in de eerste jaren zijner regering hield hij

zich bezig met het ontwerp om op deze plaats van de Nouvelle Eglise de la Madeleine een Tempel van den Roem te doen bouwen, waartoe hij een decreet uitvaardigde, gedagteekend te Posen, den 2 December 1806, uit kracht van hetwelk de Minister van Binnenlandsche Zaken een programma in het licht gaf, volgens hetwelk de Heer Peyre een ontwerp vervaardigde. Tot beter verstand van dit ontwerp zullen wij de voornaamste bepalingen uit dit decreet aanstippen.

De plaats der kerk van S. Madeleine werd bestemd tot de oprigting, op kosten der kroon, van een gebouw gewijd aan het grootste leger met het opschrift in de frontispice: 'Keizer Napoleon aan de soldaten van het groote leger'. Binnen dit gebouw zouden op marmeren tafels geplaatst worden, bij legercorpsen en regimenten, de namen van alle manschappen, die de veldslagen van Ulm, Austerlitz en Jena hebben bijgewoond en op gouden tafels de namen van al degeenen die op het slagveld gestorven zijn. Op zilveren tafels zou, bij de departementen, gegraveerd worden het getal der soldaten door ieder departement aan het groote leger geleverd. Rondom de zaal zouden bas-reliefs gebeeldhouwd worden verbeeldende de kolonellen van ieder regiment des grooten legers met hunne namen. Deze bas-reliefs zouden zoodanig geordonneerd worden dat de kolonellen rondom hunnen generaals van divisie en brigade stonden bij legerkorpsen.

De marmeren standbeelden der maarschalken, die het bevel voerden over legerkorpsen zouden in de zaal geplaatst worden. De wapenen, vaandels, standaarden, trommels enz. veroverd door het groote leger met de namen der vijandelijke regimenten, waartoe zij behoorden zouden in het gebouw bewaard worden. Zoodanig was het oogmerk en de bestemming van dit gebouw en de kosten der uitvoering waren op drie millioenen franken berekend. Onder de talrijke mededingers werd het ontwerp van den Heer Peyre het accessit waardig geoordeeld.

(.....)

Tien kolommen van de Corinthische orde ondersteunen den portiek, wiens frontispice versierd is met een rijk geordonneerd bas-relief, verbeeldende den Genius van Frankrijk, alle volken der aarde onder zijn voeten vertredende, terwijl een adelaar zijne klauwen in het hart van Europa slaat.

Allerlei natiën huldigen in deemoedige houding den Genius, die overwinningsskransen aan zijne Veldheeren toereikt. Op het midden der frontispice staat eene Victoria in eene triomfkar met zes paarden bespannen en ter wederzijden zijn geniën bezig met namen op de geheugentafels te schrijven.

De kunstpolitiek in Hitler-Duitsland

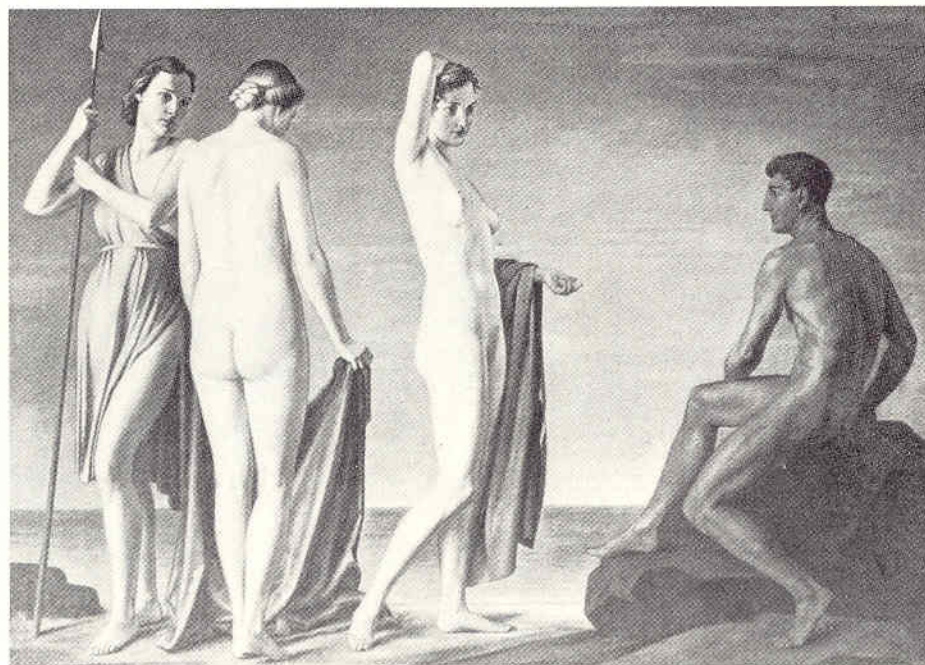
Deze werd in hoge mate door Hitler zelf beïnvloed. Hij schreef niet alleen de richtlijnen hiervoor uit, maar bemoeide zich ook met concrete details. Hij ontwierp kolossale architectuur en schilderde onschuldige topografische en illusionistische aquarellen, voelde zich zelf een miskend groot architect en zag zich in de rol van een onbeperkt potentaat, die zichzelf in bouwkunst en beeldende kunst vereeuwigde.

De kunst moest geworteld zijn in het volk zelf, Duitse kunst dus.

In 1937 werd in het nieuwgebouwde Haus der Deutschen Kunst een groot-scheepse tentoonstelling van Duitse kunst door Hitler geopend. Tegelijkertijd werd een nevententoonstelling van 'ontaarde kunst' georganiseerd.

De hier getoonde werken waren in heel Duitsland uit de Duitse musea geconfisqueerd door een commissie onder leiding van Goebbels en de schilder Adolf Ziegler, die zelf in academische trant vooral naakten schilderde.

De bijna twintigduizend moderne kunstwerken, het resultaat van twintig jaar progressief verzamelbeleid, werden later of naar het buitenland verkocht om de oorlogsbewapening te betalen of verbrand.



Adolf Ziegler, Het oordeel van Paris, ca. 1936-37

Uit:
Reinhard Müller-Mehlis,
Die Kunst im Dritten
Reich.
München, z.j.

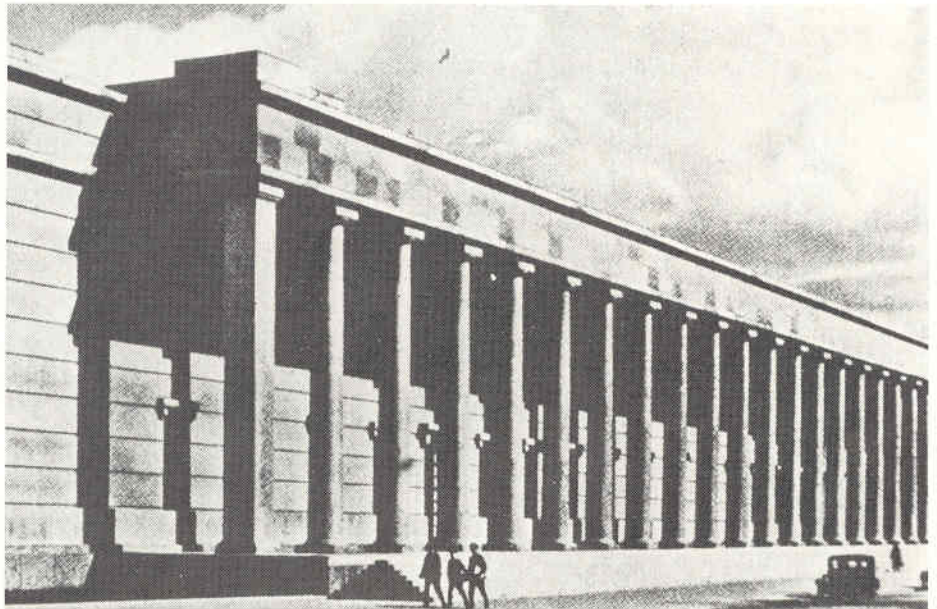
Fragmenten uit Hitlers openingsrede, op 18 juli 1937 gehouden in het Haus der Deutschen Kunst.

De hedendaagse tijd werkt aan een nieuw type mens. Buitengewoon grote inspanningen worden op ontelbare terreinen van het leven geleverd om het volk te verheffen, om onze mannen, knapen en jongelingen, de meisjes

en vrouwen gezonder te maken en een krachtiger schoner vorm te geven. En uit deze kracht en uit deze schoonheid stroomt een nieuw levensgevoel, een nieuwe levensvreugde. Nog nooit was de mensheid wat betreft zijn uiterlijke verschijning en zijn gevoelens de antieke mens zo dicht genaderd als nu. Sport en spel harden miljoenen jonge lichamen en laten ons die zien in een steeds toenemende vorm en conditie, zoals ze waarschijnlijk in duizend jaar niet aanschouwd zijn, ja nauwelijk beseft konden worden.

Een stralend mooi mensenras groeit op, dat na de grootste arbeidsprestatie het mooie oude spreekwoord eert: Saure Wochen aber frohe Feste. (.....)

Dit mensenras, dat we pas het afgelopen jaar met de Olympische Spelen in zijn stralende, trotse, lichamelijke kracht en gezondheid voor de gehele wereld voor het voetlicht zagen verschijnen, dit mensenras, mijne heren prehistorische kunststotteraars, is het ras van de moderne tijd en wat fabriceren jullie? Misvormde kreupelen en idioten, vrouwen die alleen maar afschuw kunnen opwekken, mannen, die meer op dieren lijken dan op mensen, kinderen, die wanneer ze zo zouden leven, rechtstreeks als een vloek van God gezien zouden worden.



Haus der Deutschen Kunst,
München, 1937

(.....)

Want in de tijd ligt geen kunst geworteld, maar in de volkeren.

(.....)

Kubisme, dadaïsme, futurisme, impressionisme en zo voort hebben met ons Duitse volk niets van doen. Want al deze begrippen zijn oud noch

modern, maar zij zijn simpelweg het gestamel van mensen aan wie God de gave van echt kunstenaarsschap heeft ontzegd en in plaats daarvan de gave van het geklets of van het bedrog heeft geschonken.

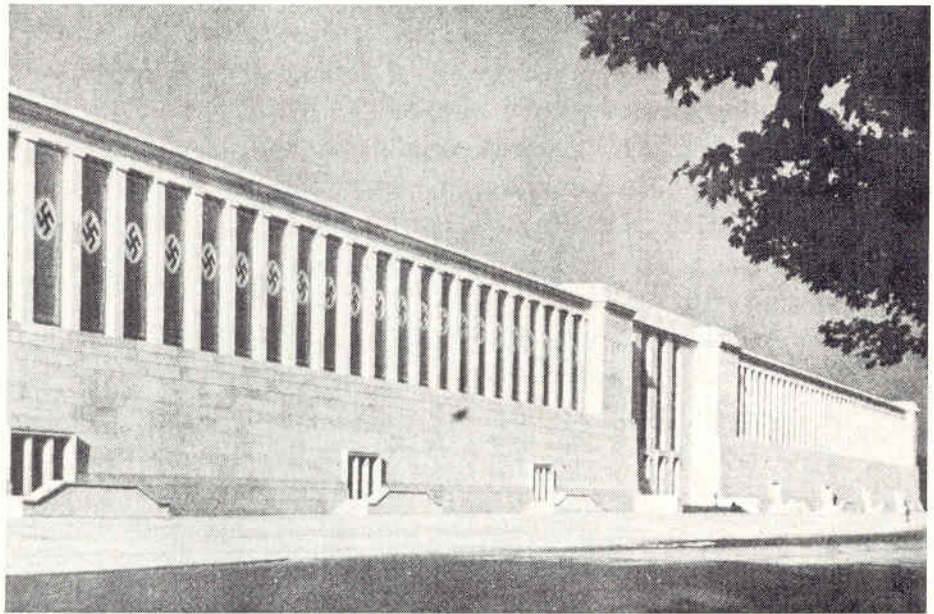
(.....)

Of deze zogenaamde kunstnaars zien de dingen werkelijk zo en geloven dan ook wat zij vervaardigen; dan zou alleen te onderzoeken zijn of de gebreken aan hun ogen tot stand zijn gekomen op een kunstmatige manier of door overerving.

In het eerste geval is dat betreurenswaardig voor deze ongelukkigen, in het tweede geval belangrijk voor het ministerie van binnenlandse zaken dat zich dan met het probleem moet gaan bezighouden tenminste een verdere overerving van dergelijke afgrijselijke stoornissen tegen te gaan.

Of zij geloven echter zelf niet aan de werkelijkheid van dergelijke indrukken, maar doen alle moeite om wat voor redenen dan ook het volk met deze humbug lastig te vallen; een dergelijk optreden hoort thuis in de strafrechtelijke sector.

Dit huis is in ieder geval voor de werken van een dergelijk soort van onbekwamen of kunstschenners noch gepland noch gebouwd.



Albert Speer, Zeppelinfeld,
Nürnberg, 1937

Albert Speer (geb. 1905)

was een Duitse architect, die al vrij vroeg in het nationaal-socialisme terecht kwam. Na al diverse ontwerpen voor Hitler gemaakt te hebben, onder andere in Neurenberg, werd hij in 1937 benoemd tot inspecteur-generaal van de bouwnijverheid in Berlijn en was als zodanig speciaal be-

last met de uitvoering van Hitlers grootscheepse verbouwingsplannen voor deze stad. Later werd hij wegens zijn organisatorische talenten minister van bewapening. Na de oorlog werd hij in Neurenberg tot twintig jaar gevangenisstraf veroordeeld, welke straf hij tot 1966 uitzat in de gevangenis van Spandau.

Zeppeinfeld

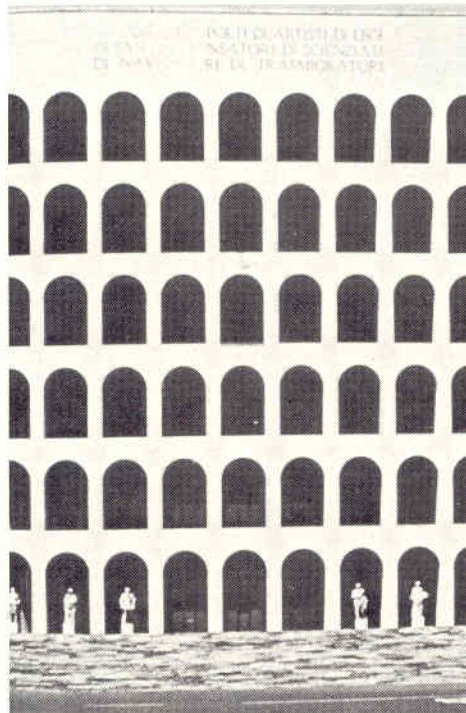
Uit:
Albert Speer,
Erinnerungen.
Frankfurt, 1969.

Begin 1934 verraste Hitler mij met mijn eerste grote opdracht. In Neurenberg moest op het Zeppeinfeld de provisorische houten tribune door een ontwerp in steen vervangen worden. Ik zwoegde op de eerste schetsen tot mij op een goed moment het overtuigend idee te binnen schoot: een grote trappenaanleg, aan de bovenzijde verhoogd en afgesloten met een lange zuilengalerij, aan beide uiteinden geflankeerd door twee afsluitende steenmassa's. Ongetwijfeld was dit door het Pergamonaltaar beïnvloed.

Storend bleek de onontbeerlijke ertribune, die ik zo onopvallend mogelijk in het midden van het ontwerp met de treden probeerde in te voegen.

Hitlers gedachten over architectuur

Hitler verklaarde graag dat hij bouwde om aan het nageslacht zijn tijd en haar geestesgesteldheid over te dragen. Tenslotte zouden naar zijn mening alleen nog maar de monumentale bouwwerken herinneren aan de grote tijdperken der geschiedenis. Wat was er anders van de keizers van het Romeinse wereldrijk overgebleven?



Paleis van de Italiaanse beschaving, Quartiere d'EUR, 1938

Wat zou nog heden hiervan getuigenis afleggen als er geen bouwwerken meer waren?

In de geschiedenis van een volk zouden er steeds weer periodes van zwakte voorkomen; dan echter zouden de bouwwerken van de macht van vroeger beginnen te spreken. Natuurlijk viel een nationaal bewustzijn niet alleen hiermee op te wekken. Maar wanneer na een lange periode van neergang de zin voor nationale grootheid opnieuw ontstoken zou worden, dan waren die gedenktekens der voorouders de meest indrukwekkende aansporingen daartoe. Zo zouden in de tegenwoordige tijd de bouwwerken van het Romeinse rijk het Mussolini mogelijk maken bij de heroïsche geest van Rome aan te knopen, als hij zijn idee van een modern imperium bij zijn volk populair wilde maken.

Ook deze bouwwerken zouden Duitsland in de komende eeuwen in geweten moeten aanspreken. Met deze motivering onderstreepte Hitler ook de waarde van een duurzame uitvoering.

De theorie over 'Ruinenwert'

Deze troosteloze aanblik (van de afbraak van een depot (vert.)) gaf de aanzet tot een gedachte, die ik later onder de wat pretentieuze titel: Theorie over de waarde van ruïnes, aan Hitler voorlegde.

Het uitgangspunt van deze theorie was dat modern geconstrueerde bouwwerken ongetwijfeld weinig geschikt waren om de door Hitler verlangde 'Traditionsbrücke' aan toekomstige generaties uit te beelden: het was ondenkbaar dat roestende puinhopen die heroïsche inspiratie bewerkstelligden, die Hitler in de monumenten van het verleden bewonderde.

Mijn theorie zou dit dilemma tegengaan; het gebruik van bijzondere materialen zowel als inachtneming van bijzondere statische overwegingen zouden bouwwerken mogelijk maken die in vervallen toestand na honderden of (zo rekenden wij) duizenden jaren ongeveer op de Romeinse voorbeelden zouden gelijken.

Om mijn gedachten aanschouwelijk te maken, liet ik een romantische tekening maken: zij stelde voor hoe de tribune van het Zeppelifeld na generaties van verwaarlozing er uit zou zien, overwoekerd door klimop, met ingestorte zuilen, het metselwerk hier en daar inelkaar gevallen maar in grote lijnen nog duidelijk herkenbaar.

In Hitlers omgeving werd deze tekening voor godslasterlijk gehouden. Alleen al de voorstelling dat ik voor het zo pas gestichte duizendjarige rijk een periode van neergang had ingecalculleerd, leek velen ongehoord. Hitler echter vond de gedachte plausibel en logisch; hij verordonneerde dat in de toekomst de belangrijkste bouwwerken van zijn rijk volgens deze 'ruinewet' opgetrokken moesten worden.

Neurenberg

Bij de Neurenbergse bouwplannen zweefde mij een synthese voor de geest tussen klassiciteit en eenvoud. Ik noemde ze niet neoklassicistisch maar

neoklassiek, daar ik geloofde ze van de Dorische stijl te hebben afgeleid. Ik misleid mijzelf, indien ik zou vergeten, dat deze bouwwerken een monumentale coulisse moesten opleveren, zoals voordien tijdens de Franse Revolutie op het Parijse Champ de Mars, zij het met bescheiden middelen, geprobeerd was. De categorieën klassiek en eenvoudig verdroegen zich nauwelijks met de gigantische maatstaven, die ik in Neurenberg hanteerde.

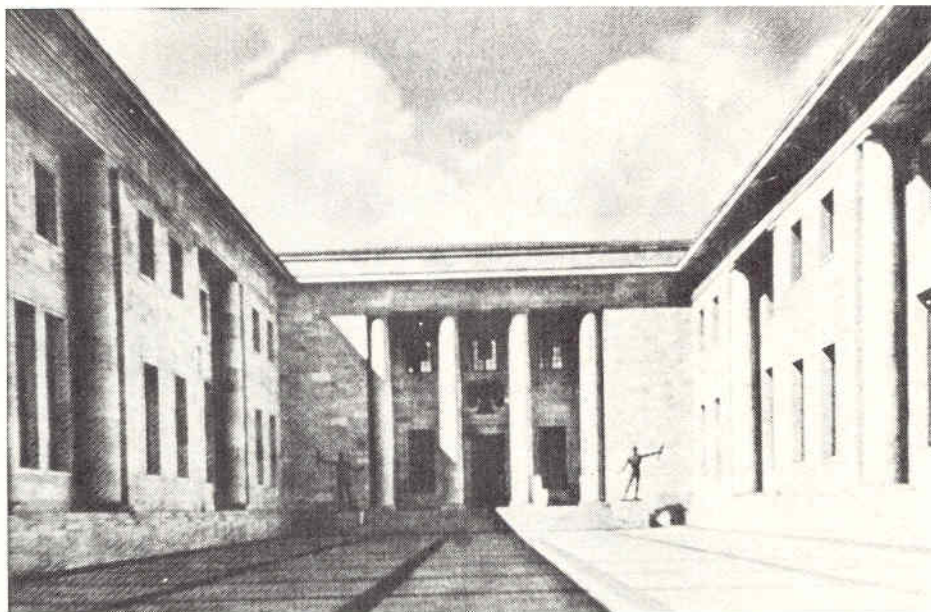


Albert Speer, Zeppelinfeld,
Nürnberg, 1937

Toch bevallen mij ook nu nog mijn Neurenbergse ontwerpen het beste, in tegenstelling tot vele andere, die ik later voor Hitler maakte en die behoorlijk pronkzuchtiger uitvielen.

Mijn eerste buitenlandse reis in mei 1935 maakte ik, vanwege mijn voorkeur voor de Dorische wereld, ook niet naar Italië met zijn Renaissance-paleizen en Romeinse kolossale bouwwerken, hoewel ik hier mijn stenen voorbeelden eerder had kunnen vinden, maar ik wendde mij liever – veelbetekenend voor mijn toenmalig zelfbegrip – tot Griekenland.

Hier zochten wij, mijn vrouw en ik, voor alles getuigen van de Dorische wereld op en waren, onvergetelijk voor mij, diep onder de indruk van het weer opgebouwde stadion van Athene. Toen ik twee jaar later zelf een stadion moest ontwerpen, nam ik de hoefijzer-grondvorm hiervan over. In Delphi geloofde ik ontdekt te hebben, hoe snel de in de Ionische koloniën in Klein-Azië gewonnen rijkdom de zuiverheid van de Griekse kunstschepingen liet delegeren. Demonstreert deze ontwikkeling hoe gevoelig een hoog kunstbewustzijn is en hoe tamelijk geringe krachten slechts nodig waren om de ideale voorstelling tot onherkenbaarheid om te vormen? Zulke overwegingen had ik onbekommerd in gedachten; mijn eigen werken schenen mij toe deze gevaren te vermijden.



Albert Speer, Nieuwe
Rijkskanselarij, Berlijn

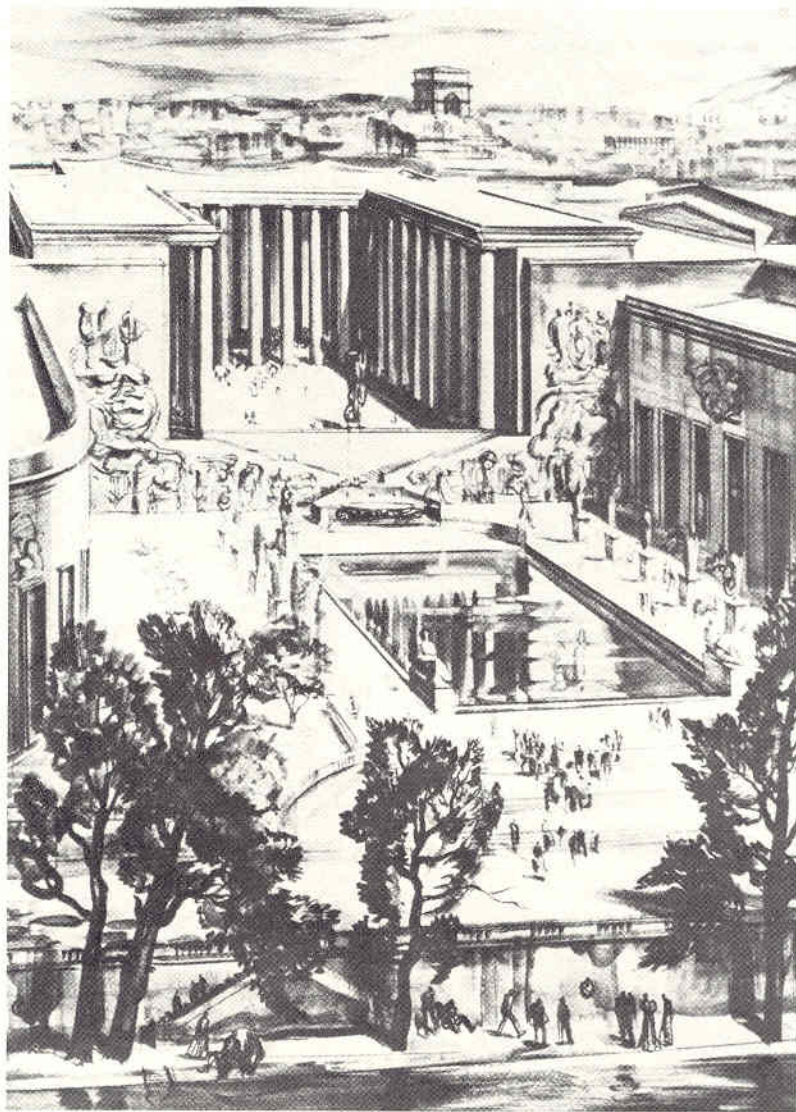
Weltmachtarchitektur (architectuur van een wereldmacht)

Begin 1939 probeerde Hitler voor bouwvakarbeiders de motieven aan te geven van de dimensies van zijn bouwstijl: 'Waarom altijd het grootste? Ik doe dat om de individuele Duitser weer zijn zelfbewustzijn terug te geven. Om op honderd gebieden aan het individu te zeggen: wij zijn helemaal niet minderwaardig maar integendeel, wij zijn absoluut gelijkwaardig aan ieder ander volk!'

Men moet deze hang naar overgrote maatstaven niet alleen terugvoeren op de regeringsvorm; snel gewonnen rijkdom heeft daar evenveel deel aan als de behoefte de eigen kracht op welke gronden ook steeds weer te demonstreren. Daarom vinden wij in de Griekse oudheid de grootste bouwwerken op de Siciliaanse eilanden en in Klein-Azië. Dat mag te maken hebben met de meestal door alleenheersers bepaalde staatsvormen van deze stadjes maar zelfs in het Athene van Pericles was het cultusbeeld van Athene Parthenos door Phidias twaalf meter hoog.

Bovendien zijn de meeste van de zeven wereldwonderen als teken van wereldwijde populariteit dat juist wegens hun overmatige grootte geworden: de tempel van Artemis in Ephesus, het mausoleum** van Halikarnassos, de kolossos* van Rhodos of de Olympische Zeus van Phidias.

Hitlers aanspraak op overgrote maatstaven ging echter nog verder dan hij de arbeiders wilde bekennen: de grootte moest zijn werk verheerlijken, zijn eigen zelfbewustzijn verhogen. De oprichting van deze monumenten moest er toe dienen een aanspraak op de wereldheerschappij aan te kondigen, lang voor hij dat zijn intieme kring durfde mee te delen.



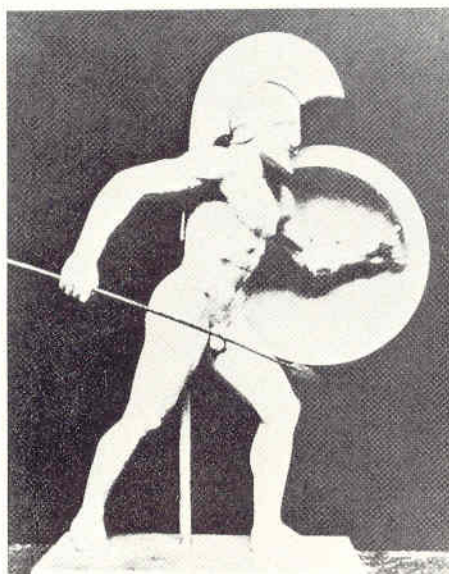
Musée d'Art Moderne in
Parijs naar een aquarel uit
l'illustration

- * Reusachtig beeld; het 34 meter hoge, aan de zonnegod Helios gewijde beeld aan de ingang van de haven van Rhodos (290 v. Chr.); één van de zeven wereldwonderen.
- ** Praalgraf. De naam is afkomstig van Mausolus, een Perzisch satraap (stadhouder), die voor zichzelf een tempelgraf liet bouwen in Halikarnassos in Klein-Azië.

Neoclassicisme als tijdsverschijnsel

Gedurende deze dagen in Parijs zag ik het Palais Chaillot en het Palais des Musées d'Art Moderne als ook het nog in aanbouw zijnde Musée des Travaux Publics, dat de beroemde avantgardist August Perret had ontworpen. Het verblufte mij dat Frankrijk in zijn representatieve bouwwerken eveneens naar neoclassicisme neigde. Men heeft later vaak beweerd dat deze stijl een kenmerk zou zijn van de officiële bouwkunst van totalitaire staten. Dat klopt op geen enkele manier.

Het is veeleer een kenmerk van het tijdperk en het stempelt Washington, Londen of Parijs even zeer als Rome, Moskou en onze plannen voor Berlijn.



Pagina uit het in Hitler-Duitsland verschenen boek *Menschenschönheit; Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst*

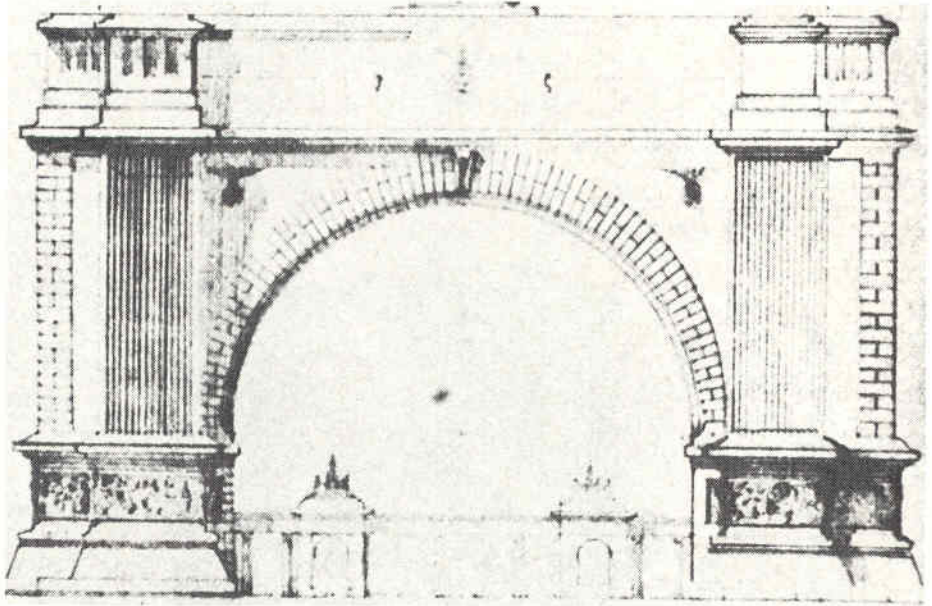
Theegesprek op de Obersalzberg

De cultuur der Grieken betekende voor Hitler op elk gebied de hoogste volmaaktheid. Hun levensopvatting, zoals bijvoorbeeld in de architectuur tot uiting kwam, zou 'fris en gezond' zijn geweest.

Op een dag inspireerde de foto van een mooie zwemster hem tot dweperige opmerkingen: 'wat voor heerlijke lichamen u tegenwoordig kunt zien. Pas in onze eeuw benadert de jeugd door de sport weer de Griekse idealen. Hoe werden de lichamen in vroeger eeuwen verwaarloosd. Maar hierin onderscheidt onze tijd zich van alle cultuurperiodes tot nu toe sinds de oudheid.'

Voor zich zelf wees hij de sport echter af. Hij vermeldde ook nooit dat hij ook maar enige sport in zijn jeugd had beoefend.

Met de Grieken bedoelde hij de Doriërs. Natuurlijk was daarbij de door de wetenschappers van zijn tijd gevoede veronderstelling in het spel, dat de uit het Noorden binnengetrokken Dorische volksstam van Germaanse oorsprong zou zijn geweest en dat daarom zijn cultuur niet tot de mediterrane wereld zou behoren.



Triomfboog naar ontwerp van Hitler

Triumphplätze (triomfpleinen)

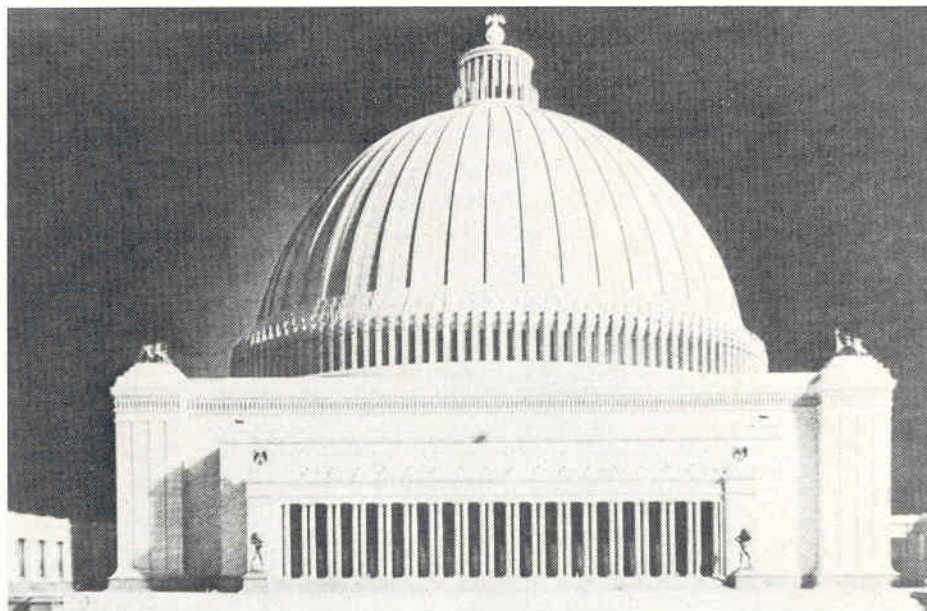
Dit plein (in Berlijn (vert.)) zou op 800 meter afstand door Hitlers grote boog of triomfboog, zoals hij hem trouwens af en toe noemde, worden afgesloten en bekroond.

Napoleons Arc de Triomphe op de Place de l'Etoile vertegenwoordigt met zijn vijftig meter hoogte een monumentale massa en geeft de Champs Elysées na twee kilometer lengte een indrukwekkende afsluiting.

Onze triomfboog van honderdzeventig meter breedte, honderdnegentien meter diepte en honderdzeventien meter hoogte zou echter ver boven alle overige bouwwerken van het zuidelijk deel van de straat uitgestoken hebben en ze naar verhouding ronduit hebben gedegradeerd.

Na enige vergeefse pogingen had ik geen moed meer Hitler tot veranderingen te bewegen. Dit was het kernstuk van zijn planning; het is het best bewaarde voorbeeld van architectonische voorstellingen, die Hitler in zijn verlorengane schetsboek uit de jaren twintig had ontwikkeld.

Voor alle voorstellen om de proporties te veranderen bleef hij ontoegankelijk, scheen echter tevredengesteld toe ik op de uitgewerkte plannen de architect kortweg met drie kruisen aanduidde.



Albert Speer, Maquette
van de "Volkshalle", Berlijn

Die gröszte Halle der Welt (de grootste hal ter wereld)

De ronde binnenruimte had de bijna onvoorstelbare doorsnede van tweehonderdvijftig meter; op een hoogte van tweehonderd meter had men de afsluiting van een reusachtige koepel voorzien, die achtennegentig meter boven de grond haar licht parabolische curve begon.

In zekere zin was het Pantheon in Rome ons voorbeeld geweest. Ook de Berlijnse koepel zou een ronde lichtkoepel behouden; maar alleen al deze lichtkoepel had een doorsnee van zesenvertig meter en overtrof daarmee de gezamenlijke koepels van het Pantheon (drieenvertig meter) en de St. Pieter (vierenveertig meter). De binnenruimte omvatte het zeventienvoudige van de inhoud van de St. Pieter.

(.....)

Optisch werd de koepelmasa door een ononderbroken rij van twintig meter hoge pijlers opgevangen.

(.....)

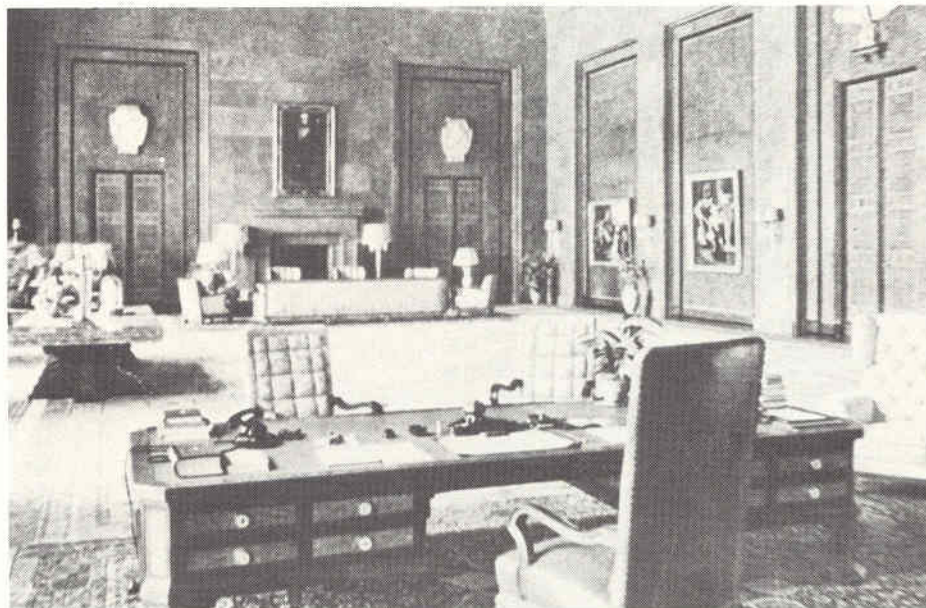
Een fijngeleed fries, vier gebundelde, gecanneleerde pijlers op de vier hoeken en een naar de zijde van het plein gekeerde zuilenhal zouden de grootte van de geweldige kubus onderstrepen.

Twee beelden van vijftien meter hoogte flankeerden de uitbouw met de zuilen aan de voorzijde; Hitler had de allegorische inhoud hiervan vastgesteld, toen wij de eerste ontwerpschetsen klaar hadden: de ene stelde Atlas voor, die het hemelgewelf, de andere Tellus, die de wereldbol draagt.

(.....)

De hal was geenszins een waanproduct zonder uitzicht op realisering.

Onze plannen behoorden niet in de categorie van andere op een dergelijke pompeuze wijze buiten de dimensies geraakte voorstellingen, zoals zo ongeveer die welke de architecten Claude Nicolas Ledoux en Etienne Boullée als grafzang van het Franse rijk der Bourbons of ter verheerlijking van de Revolutie hadden ontworpen, zonder dat ooit de uitvoering ervan in de bedoeling lag.



Interieur van de Nieuwe Rijkskanselarij

Empirestijl

Aan het begin van de oorlog had ik een theorie ontwikkeld.

(.....)

De Franse Revolutie had na het late rococo een nieuw stijlgevoel geformuleerd. Zelfs eenvoudige meubels hadden de mooiste verhoudingen.

De zuiverste uitdrukking hiervan vond men in de bouwontwerpen van Boullée. Op deze revolutiestijl was dan het Directoire gevolgd, dat de rijkere middelen nog met luchtigheid en smaak verwerkt had.

Pas met de Empirestijl was de ommekeer gekomen: van jaar tot jaar toenemend hadden steeds nieuwe elementen de nog altijd klassieke grondvormen overwoekerd, tot tenslotte definitief het laat-empire in pracht en rijkdom nog nauwelijks te overtreffen was.

Hierin komt de afsluiting van een stijlontwikkeling, die zo hoopvol met het consulaat begonnen was, tot uitdrukking, tegelijk ook de overgang van de revolutie naar het keizerrijk van Napoleon. Deze ontwikkeling was tegelijk een signaal voor het verval en daarmee de aankondiging van het einde van het Napoleontische tijdvak.

Hier was, in ongeveer twintig jaar samengeperst, waar te nemen wat zich

anders slechts in eeuwen pleegt af te spelen: van de vroege antieken tot aan de verbrokkelde barokke gevels van het late Hellenisme; (.....)

Ik had, bij een consequente beschouwing, verder moeten argumenteren dat naar het voorbeeld van het laat-empire ook in deze door mij voor Hitler ontworpen bouwplannen het einde van het regime zich aankondigde; dat ook Hitlers val in zekere zin in deze ontwerpen voorvoeld was.

Maar toen zag ik dat niet. Net als waarschijnlijk de omgeving van Napoleon in de overladen salons van het laat-empire slechts de uitdrukking van grootheid heeft gezien en pas het nageslacht daarin de voorspelling van zijn val kan ontdekken: zo voelde de omgeving van Hitler het Tintenfaszgebergte als passende coulissen voor het genie van de staatsman en evenzo accepteerde zij de koepelberg als uitdrukking van Hitlers macht.

De laatste bouwwerken, die wij in 1939 ontwierpen, waren inderdaad zuiver neo-empire, vergelijkbaar met de stijl die 125 jaar daarvoor, kort voor de val van Napoleon, overladenheid, voorliefde voor verguldsel, pronkzucht en verval had gedemonstreerd.

In deze bouwwerken kwamen, niet alleen door hun stijl, maar ook door hun overmatige grootte, Hitlers bedoelingen onverhuld aan het licht.

F. MATERIAAL UIT DE 20STE EEUW

Mathilde Visser is kunstkritikus van o.a. het Financieel Dagblad en maakte het Surrealisme van nabij mee.

Uit:

Kunstschrift, 25e jg. nr. 3

mei 1981

Fragmenten van een Ideaal.

Verbrokkelde dromen

Het klassieke beeld in surrealisme en magisch realisme

“Ik heb er nooit wat aan gevonden”, zei Dali over de Venus van Milo. Desondanks komt dit klassieke beeld diverse malen voor in zijn werk. Ook andere bekende klassieke figuren moesten het ontgelden in het surrealisme en magisch realisme. Een humoristisch commentaar op een voorgoed voorbij verleden of uitingen van een pessimistische toekomstverwachting?

De eerste wereldoorlog was nog niet begonnen, toen op voorstellingen van de schilderkunst antieke beelden en architecturen opnieuw te zien waren na het 19de-eeuwse classicisme. En het was juist Giorgio de Chirico, voorloper van surrealisme en magisch realisme, die vanaf 1910 beelden uit de oudheid neerzette tegen eindeloze, verlaten pleinen waarlangs klassicistische gebouwen zich in perspectief verloren.

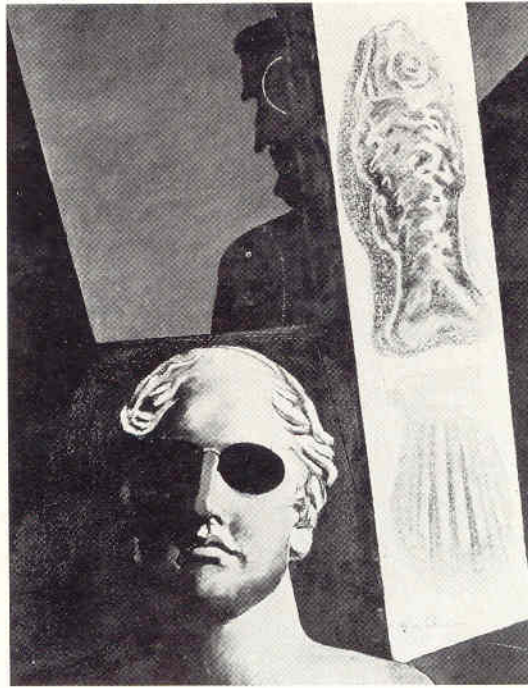
Giorgio de Chirico werd in Griekenland geboren in een Italiaans gezin dat na de dood van de vader, terugging naar Italië. Een deel van zijn jeugd had hij in Athene doorgebracht. Wellicht maakten toen al de dimensies van de oude wereld, beelden en bouwsels her en der verspreid in Griekenland, blijvende indruk op hem. In Italië, in Florence, bewonderde hij de kunst der vroege Renaissance, eerste wedergeboorte van de klassieke cultuur in de 15de eeuw.

(.....)

In 1911 kwam hij, met zijn schilderijen, voor langere tijd naar Parijs, waar hij weldra de dichter Guillaume Apollinaire ontmoette. Hij werd met hem bevriend. Merkwaardige coïncidentie: de schilder die zijn vormen schiep tegen een verhevigd Renaissance-perspektief werd bevriend met de dichter, die de bewonderaar en de steun was van de beeldenstormende kubisten, welke andere middelen vonden om plasticiteit en ruimte op het vlak te suggereren. In 1914 schilderde de Chirico het “Portret van Apollinaire”, dat geen portret is in de geijkte betekenis en waar de schilder geen perspectief heeft gebruikt. Men kan zelfs zeggen dat het vlak in cubistische zin werd ingedeeld.

Giorgio de Chirico,
 Waarschuwend portret van
 Apollinaire, 1914 (links)

Salvador Dali, De Venus van
 Milo met laden, 1936-64
 (rechts)



Het hoofd van de dichter wordt voorgesteld door de kop van Apollo, god van de dichtkunst, van het licht en van het visionaire. Apollo draagt voor de ogen een lorgnet met zwarte glazen: het zwart van de "soleil noir", de "zwarte zon", het "andere zien". In het vlak op de achtergrond lijkt een donkere, maniëristische mannekop in profiel te zijn uitgesneden.

(.....)

Het ging de surrealisten om het vervreemdende karakter van De Chirico's werk met de eindeloze pleinen, niet om diens classicisme. Terwijl het surrealisme de mens als een geheel van onbewust en bewust zag, van wakend en slapend, zag het classicisme de uiterlijke vorm. Het surrealisme was meer dan een stijl, het was een levenshouding. Op het kubisme hadden zij bijvoorbeeld niets tegen. Surrealisten waren bevriend met mensen als Picasso en Braque. Vandaar ook dat de surrealisten in uiteenlopende stijlen konden werken.

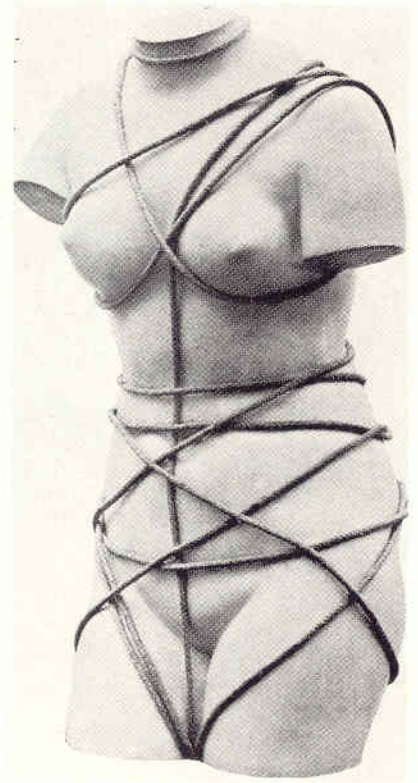
Doorkliefd lichaam

Het is mogelijk, dat de zwarte lorgnet op de Apollo van het "Portret van Apollinaire" symbool voor het "andere zien" in 1936 voor Man Ray en voor Salvador Dali aanleiding was om met kleine gipsmodellen van de Venus van Milo te manipuleren. De Venus van Milo in het Louvre wekte de algemene ergernis op van de avantgarde kunstenaars. Dat jaar vond de eerste internationale surrealistische tentoonstelling plaats te New York, in 1937 voortgezet met enorme dergelijke exposities in Londen en Parijs. Reden genoeg om objecten te maken, die als manifest konden gelden. Voor Man Ray moet achter zijn Venusbeelden een diepere betekenis worden gezocht. Hij gebruikte de torso van Venus zonder draperie en zonder kop en

“restaureerde” die door er een touw om te wikkelen. Pas een jaar later “viste” hij de Venuskop in een net op uit zee! Hier ging het om een non-conformistisch spel.



Salvador Dalí, Otorhinologische kop van Venus, 1964-70 (links)



Man Ray, De gerestaureerde Venus, 1936-71 (rechts)

In 1936 gebruikte ook Dalí een gipsafgietsel van de Venus van Milo, maar met draperie en kop. Hij doorkliefde het lichaam met ladingen, en hij had wél een bedoeling. Hem ging het om de psycho-analyse. Hij wilde “alle ladingen plaatsen in een weelderig lichaam, dat de christelijke uitvinding van de gewetenswroeging nog niet heeft gekend. Dit beeld zou ons kunnen genezen van de psycho-analyse”, aldus Dalí zelf.

(.....)

Eveneens aanwezig op de Dalí-tentoonstelling 1970 in Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam en sindsdien in het bezit van dit museum, is de “Otorhinologische kop van Venus”. De naam duidt het aan: Dalí speelt met neus en oor. Hij corrigeert de natuur en verwisselt hun plaats. Maar het is niet zo maar een spel. Het houdt verband met heel die “paranoïde” wereld van de kunstenaar die de werkelijke vormen verandert, uitrekt, inkrimpt. Hij vergrijpt zich hier aan het Venusbeeld, d.w.z. aan de vrouw en de moeder, hij grijpt terug naar zijn jeugd. Want in het ouderlijk huis te Figueras stond een beeldje van de Venus van Milo en de kleine Salvador boetseerde het na. Dalí bezit een doos met “Venus-penselen”. Op de borst van de op de deksel afgebeelde Venus van Milo ziet men een donkere schaduw in de vorm van de kop van een stierenvechter. Ergens noteerde Dalí: “La Venus de Milo no me ha gustado nunca” (Ik heb nooit

gehouden van de Venus van Milo). Zoals in alle uitspraken van Dali worden (ook hier) waarheid en leugen vermengd.

(.....)

Verstard

Carel Willink heeft met Dali hoogstens de perfecte schildertechniek gemeen. Enige jaren voordat hij met zijn zelfportret aantoonde, dat hij niet de surrealistische weg op wilde, gebruikte hij op zijn schilderij "De semafoor" het beeld van de Venus van Milo als tegenstelling tot de ruggelings afgebeelde, vleselijke vrouw. De Nieuwe Zakelijkheid voerde hem onvermijdelijk naar het beeld van de werkelijkheid, maar dan wel een werkelijkheid van heterogene elementen en, soms, verschieten oneindig als die van De Chirico.

Eén van zijn opmerkelijkste schilderijen is belangrijk voor ons om het gebruik van antieke architecturen: "Late bezoekers van Pompeï". Hier vinden we niet de eindeloze verten van De Chirico, want het verschiët wordt afgesloten door de rokende Vesuvius en de ruïnenstad Pompeï. Daarvoor bevinden zich enige menselijke figuren, als beelden verstard. Op enige schilderijen, ontstaan in 1935, zullen de mensen plaats maken voor antieke beelden, op sokkels geplaatst op terrassen met soms een zeer wijd perspectief, dat inderdaad herinnert aan dat van de Chirico. Soms brengt Willink naast een antiek beeld een portret aan, dat dan helemaal niet verstard is, maar tegengesteld aan het beeld.



Carel Willink, Château en Espagne, 1939

In 1939 ontstond "Simeon de zuilenheilige". Resten van zuilen van een Griekse tempel herinneren aan een architectuur die eens leefde maar nu is vergaan zoals de in de verte brandende stad vergaat. Het is een oorlogsbrand. We weten niet of de tweede wereldoorlog al was begonnen; de voorloper ervan, de oorlog in Spanje, had zijn vernietigende werk volbracht. Zo ontstond hetzelfde jaar "Château en Espagne". Op een terras met er achter een zwarte onweershemel en links een verwoest kasteel, staat een Apollo-beeld. De titel is een metafoor: in het Frans betekent ze "luchtkasteel". Waarom staat hier juist het beeld van Apollo, god van de dichtkunst, de visionair? Ziet hij reeds de rampen van een nog omvattender verwoesting dan die in Spanje met het verwoeste kasteel als symbool? Verloren verwachtingen. Lang na de oorlog zijn een muur, een hoek in het Thermenmuseum te Rome, de antieke baden onderwerp van Willink's schilderijen, met al hun symboliek.

Giorgio de Chirico (1888-1978)

was de zoon van Italiaanse ouders, maar werd in Griekenland geboren. Tot zijn zeventiende jaar woonde hij in Athene. In zijn werk nemen klassieke motieven en elementen een zeer belangrijke plaats in, vooral in de zogenaamde metafysische werken uit de jaren tot 1919.

Uit:
Giorgio de Chirico,
Sull'arte metafisica,
in: Valori Plastici,
Rome I, 1919

Metafysische esthetica

De grondslagen voor een grootse metafysische esthetica bestaan uit de constructie van steden, de architectonische vorm van huizen, pleinen, tuinen, wandelwegen, havens, stations etc. De Grieken hadden een bijzondere nauwgezetheid bij dergelijke constructies, waarbij zij werden geleid door hun esthetisch en filosofisch gevoel: portico's, overschaduwde wandelwegen, terrassen als auditoria opgericht voor de grote schouwspelen van de natuur (Homerus, Aeschylus): de tragedie van de sereniteit.

In Italië hebben wij geweldige moderne exemplaren van zulke bouwsels. Wat Italië betreft blijft de psychologische oorsprong hiervan onduidelijk voor mij. Ik heb veel nagedacht over dit probleem van de metafysica van de Italiaanse architectuur en al mijn werk van de jaren 1910, 1911, 1912, 1913, 1914 ging hierover.

(.....)

In een boog is altijd nog iets onvolledigs, dat er behoefte aan heeft voltooid te worden en ook kan worden – hierdoor ontstaat een voorgevoel. Om deze reden is zelfs een ring voor mij altijd symbool van iets a- of immoreels. Dit idee verhelderde voor mij de bij uitstek metafysische indruk, die portico's en bogen in het algemeen steeds op mij maakten.

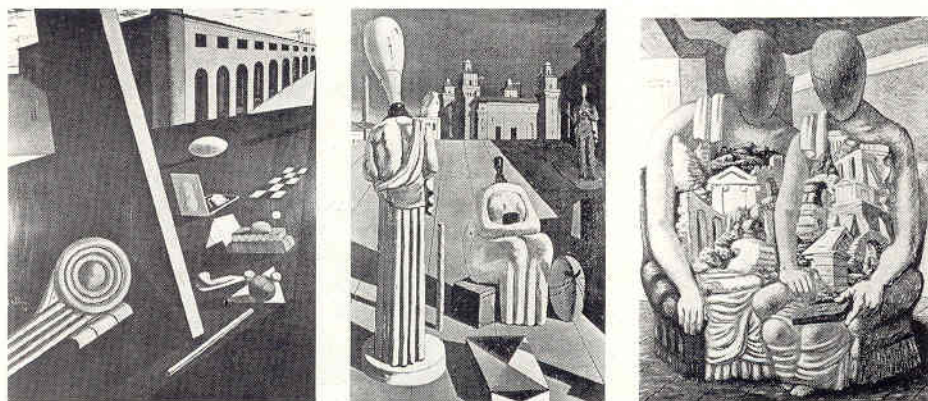
Symbolen van een hogere realiteit zijn vaak te zien in geometrische figuren. De driehoek bijvoorbeeld heeft vanaf de oudheid, en vandaag nog steeds in

de theosofische leer, gediend als een mystiek en magisch symbool en roept in een mens, die er naar kijkt, zeker, of hij de traditie kent of niet, vaak een gevoel van ongemak op, bijna een gevoel van angst.

Giorgio de Chirico, Kazerne der matrozen, 1914 (links)

Giorgio de Chirico, De verontruste Muzen, 1916 (midden)

Giorgio de Chirico, De archeologen, 1927 (rechts)



Carlo Carrà (1881-1966)

was een Italiaanse kunstenaar, die na zijn futuristische periode De Chirico leerde kennen en samen met hem de zogenaamde metafysische schilderkunst ontwikkelde.

Uit:
Carlo Carrà,
Artikel in Valori Plastici,
mei/juni 1920

Tot één van de zintuigen, die moderne schilders ter zijde hebben geschoven, moeten we de zin voor het architectonische rekenen. De constructie van de menselijke figuur, alleen of in een groep, de episodische van het leven en van historische tonelen, waren van groot belang voor de schilders uit het verleden, die zich hier met liefde of strengheid op toelieden en de wetten van het perspectief bestudeerden en vervolmaakten.

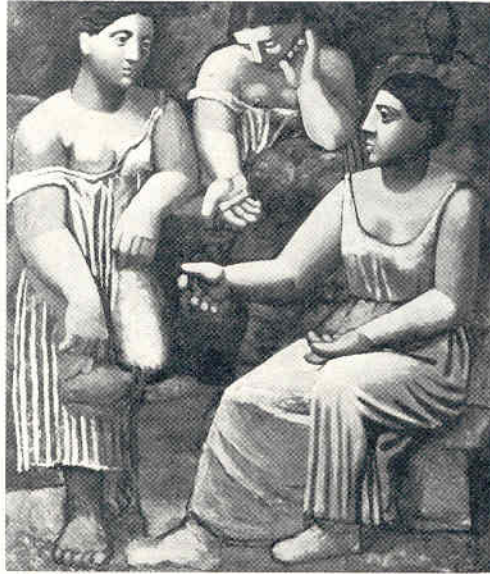
De zin voor het architectonische in de intellectuele manifestaties van de mens gaat eeuwen terug naar vervlogen tijden. Tegen de tijd van de Grieken bestond er een grote cultuur van de architectuur en de ordening van de plaatsen, waar dichters, filosofen, redenaars, krijgers en politici elkaar konden ontmoeten, maar wier intellectuele mogelijkheden die van gewone mensen te boven gingen.

De Grieken hielden van colonnades, waar zij konden wandelen, al discussiërend en filosofie bedrijvend, terwijl zij beschermd werden tegen de regen en de felle stralen van de Attische zon en tegelijkertijd genietend van het schouwspel dat de harmonische lijn van de bergen biedt, de bergruggen van de Hymettus, die aflopen naar de zee, die beneden uitkomt in de golf van Falerus.

Het landschap krijgt een grotere metafysische waarde als het tussen twee zuilen wordt ingesloten, zoals op een plein of binnen de rechthoek van een raam, omdat het geïsoleerd wordt én vastheid krijgt door de ruimte, die het omringt. Architectuur maakt de natuur compleet. Dit is een stap voorwaarts in de vooruitgang van het menselijk intellect op het gebied van metafysische ontdekkingen.

Pablo Picasso (1881-1973)

het meest bekend als de (mede)schepper van het kubisme, maakte in de jaren twintig en dertig ook werk met klassieke motieven, vooral over de thema's vrouwen en moederschap, mythologische figuren en het antieke theater.



Pablo Picasso, Drie vrouwen bij de bron, 1921 (links)

Pablo Picasso, Myrrhine en Kinesias, ets uit 1934. Illustratie bij Lysistrata van Aristophanes (rechts)



Uit:
Picasso speaks, New York,
1923.
Interview met
Marius de Zays

Ook hoor ik vaak het woord ontwikkeling. Herhaaldelijk wordt mij gevraagd om uit te leggen hoe de ontwikkeling van mijn werk verloopt. Voor mij is er geen verleden of toekomst in de kunst. Als een kunstwerk niet altijd in het heden kan leven, moet men zich er helemaal niet mee bezig houden. De kunst van de Grieken, de Egyptenaren, de grote schilders, die in andere tijden leefden, is geen kunst van het verleden; wellicht leeft deze kunst vandaag nog meer dan ooit. Kunst ontwikkelt niet uit zich zelf, maar ideeën en mensen veranderen en met hen hun wijze van uitdrukken.

Isadora Duncan (1880-1927)

was een Amerikaanse danseres, die een "klassieke" (= 19e eeuwse!) balletopleiding kreeg. Zij ging met haar danskunst een geheel eigen weg en geloofde dat het Griekse ideaal in de 20e eeuw opnieuw gerealiseerd kon worden door een terugkeer naar de vrije beweging van het lichaam in harmonie met de natuur. Zich inspirerend op de Griekse oudheid danste zij op blote voeten en gekleed in een tunica. Zij is van groot belang geweest voor de ontwikkeling van de moderne danskunst.

Edward Steichen (1879-1973)

was een Amerikaanse fotograaf, die ook schilder is geweest. In zijn loopbaan wisselde hij experimentele opnames af met commerciële; ook was hij in de wereldoorlogen als legerfotograaf werkzaam. Hij werd hoofd van de

afdeling fotografie van het Museum of Modern Art in New York, waar hij in 1955 de wereldberoemde tentoonstelling The Family of Man organiseerde.

Hoe een toevallige ontmoeting van deze twee kunstenaars de aanleiding werd tot een gezamenlijke artistieke prestatie vertelt Edward Steichen in het volgende fragment.

Uit:
Edward Steichen,
A life in photography.
New York, 1963.

Naar Griekenland met de Duncan Isadorables

Mijn trein kwam 's avonds in Venetië aan en ik nam een gondel naar het hotel. Bij het oversteken van het Canal Grande hoorde ik vrolijke stemmen, waarvan ik er één meende te herkennen als die van Isadora Duncan.

Ik liet de gondoliere op het geluid van de stemmen afgaan en ik kwam tot de ontdekking dat het werkelijk Isadora was met haar pianist Walter Rummel en haar leerlingen, die meestal werden aangeduid als de "Isadorables". Deze leerlingen waren allemaal Duitse meisjes, die door Isadora als kind waren geadopteerd. Zij leerde hen dansen, maar gaf ze ook een uitstekende opvoeding.

Toen mijn gondel langs zij die van Isadora kwam, waren er vrolijke begroetingsuitroepen en Isadora zei onmiddellijk: We gaan morgen vroeg naar Griekenland. Je moet meegaan.

Nu, op dat moment werd een speciaal vakantieplan vervangen door een beter. De volgende ochtend vroeg bevond het hele gezelschap zich op een stoomschip op weg naar Griekenland.

De weinige kennis, die ik over Griekenland bezat, was afkomstig van boeken, de Venus van Milo en andere Griekse beelden in het Louvre en de fragmenten van het Parthenon in Londen; maar al spoedig bevond ik mij voor de vensters van een hotel in Athene met uitzicht op de Akropolis, bekroond door het Parthenon. Het zeer vriendelijke zonlicht en de geur van het hete, stovende land was anders dan al wat ik ooit had meegemaakt.

Het werkelijke argument, waarmee Isadora mij overhaalde mee naar Griekenland te gaan, was dat we een filmcamera konden lenen, als we daar waren en ze wilde mij filmbeelden laten maken van haar dansen op de Akropolis. Toen we in Athene kwamen, veranderde ze van gedachten. Ze zei dat ze haar dansen niet vastgelegd wilde zien in filmbeelden, maar het liever in de herinnering wilde houden als een legende.

Ze beloofde echter dat ze voor me zou poseren voor foto-opnamen. Dus leende ik een Kodakcamera van de ober van het hotel en we maakten verschillende tochten de Akropolis op naar het Parthenon. Maar telkens zei ze dat ze het niet kon; het was te veel; ze voelde zich een indringer als ze begon te bewegen.

Tenslotte kreeg ik met vleien haar op een dag zo ver, dat ze stond in de portico van het Parthenon. De camera was ver genoeg opgesteld om de gehele muur van de portico te beslaan. Het idee was dat zij haar mooiste afzonderlijke gebaar zou uitvoeren, het langzame opheffen van haar armen

tot zij de hele hemel leken te omvatten. Ze stond daar misschien wel een kwartier lang, terwijl ze zei: Edward, ik kan niet. Ik kan het niet. Ik kan het hier niet.

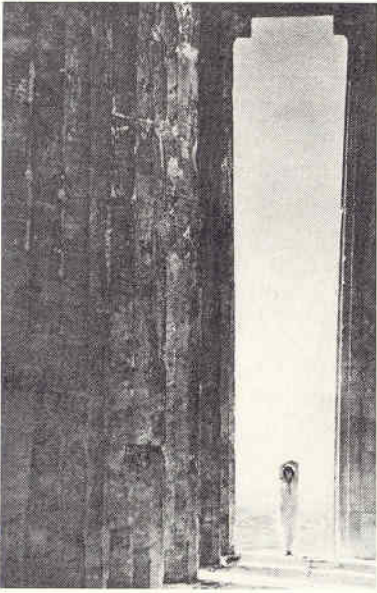
Maar tenslotte zag ik na verscheidene pogingen haar armen omhooggaan. Dit was het moment. Gelukkig was de camera startklaar. Ik wachtte om een bijzonder moment bij het toppunt van de beweging te pakken.

Toen gingen we de portico met zijn zuilenrij rond. Ze deed haar mantel af en stond daar in haar Griekse tuniek. En hier droeg ze bij, wat alleen een kunstenaar als Isadora kon bijdragen. Ze maakte een gebaar dat volmaakt paste bij de zuilen.

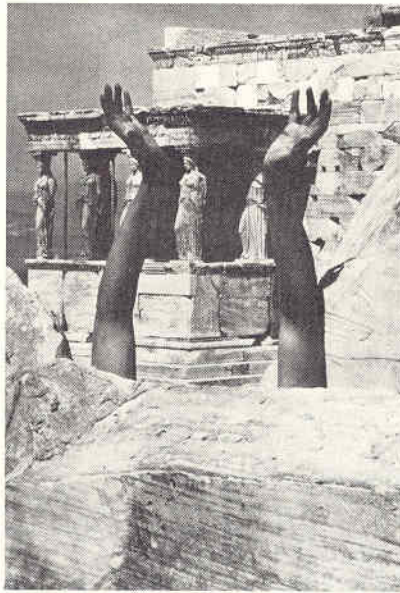
Dat bezoek aan het Parthenon was de enige keer dat Isadora daar voor foto's poseerde. Ze zei steeds dat ze zo volkomen overweldigd was door wat ze daar voelde, dat ze niet kon poseren. Haar gehele danskunst was geïnspireerd door de Griekse architectuurfriezen en de tekeningen op Griekse vazen. Ze was een deel van Griekenland en ze beschouwde Griekenland als een deel van haar zelf.

Ik had verschillende werkbijeenkomsten op de Akropolis met Isadora's leerlingen, vooral met Therèse, die naar mijn mening de meest begaafde was. Anders dan Isadora had Therèse geen innerlijke conflicten. Zij was een levende reïncarnatie van een Griekse nymf. Op een keer verloor ik haar bij het fotograferen van het Parthenon uit het oog maar ik kon haar wel horen. Toen ik vroeg waar ze was, hief ze als antwoord haar armen op. Ik zwaaide de camera om en fotografeerde haar armen tegen de achtergrond van het Erechtheion. En toen gingen we er uit naar een deel van de Akropolis achter het Parthenon en ze poseerde op een rots tegen de lucht met haar Griekse gewaden. De wind drukte de gewaden dicht om haar lichaam en de uiteinden fladderden en wapperden. Ze klapperden in feite.

Dit gaf het effect van vuur — Windvuur.



Edward Steichen, Isadora en de zuilen van het Parthenon, 1921



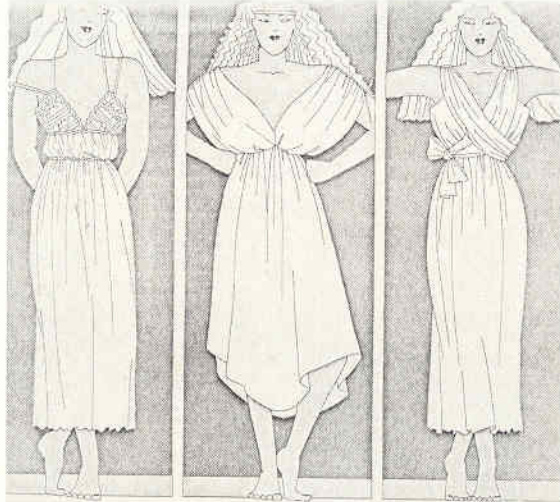
Edward Steichen, Thérèse Duncan en de Karyatiden van het Erechtheion, 1921



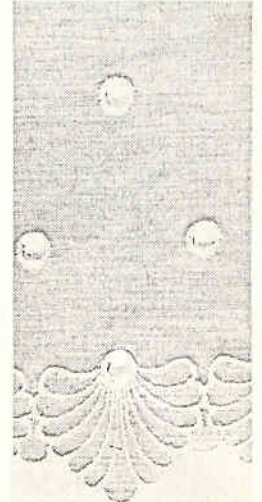
Edward Steichen, Thérèse Duncan op de Akropolis, 1921



Griekse japon uit de Libertycollectie, 1916



Isadora, katoenmode 1982



Palmetmotief, mode anno 1983

TOESPELINGEN OP GESCHIEDENIS EN KUNST

Uit:
Saskia Bos, Kounellis,
Penone, Paolini.
In:
Kunstschrift, 25e jg. nr. 3.
mei 1981
Fragmenten van een ideaal

In het werk van de kunstenaar Jannis Kounellis, aan wie het Van Abbemuseum in Eindhoven deze herfst een grote tentoonstelling zal wijden, spelen klassieke koppen en zwartgeblakerde resten een belangrijke rol. Anders dan bij zijn generatiegenoten Paolini en Penone lijken zijn werken commentaren op de hedendaagse cultuur.

Er bestaat een schilderij van Jannis Kounellis uit 1973 waarop niets is te zien. Het is een vierkant doek, zwart als de nacht. Alleen op de lijst eromheen lijkt zich iets af te spelen: witte gipsen koppen van Romeinse keizers en Griekse godinnen zijn gemonteerd op een brede houten lijst die met zijn nerfstructuur meer aan iets levends doet denken dan de afgietsels. Deze hebben de blinde blik van dodenmaskers en staren langs de toeschouwers heen. Aan één kop is zelfs letterlijk het zicht ontnomen door middel van een zwarte blinddoek. Het zou het portret van de toeschouwer kunnen zijn, hij ziet immers ook niets op het schilderij?

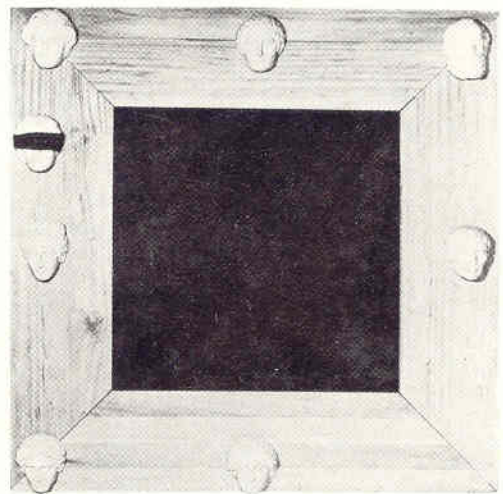
Toch ziet iedereen die zijn ogen dicht doet een wereld vol dromen, gedachten en herinneringen. Die "beelden van de nacht" zijn voor kunstenaars altijd van evenveel belang geweest als de werkelijkheid van alledag en in bepaalde perioden van de geschiedenis lijken ze zelfs het tijdsbeeld te bepalen. Zoals in de romantiek toen de dromen en angstvisioenen van Goya, Füssli en Redon ontstonden met hun inktzwarte kleuren en spookachtige beelden. Maar ook een abstrakt schilder als Malewitsch kon de duisternis zichtbaar maken, radikaal puur en objectief. Het zwarte vierkant van 1914 betekende een revolutie in de kunst, het rekende af met een verbeelding van het onzichtbare door symbolische figuren.

Diezelfde radicale abstraktie hanteert Kounellis, maar in combinatie met mythische, historische fragmenten die zo de geschiedenis en de kunst verbeelden. "Ik ben een stomme dichter, een blinde schilder en een dove musicus" zei hij in een recent interview. Een kunstenaar die niet op zoek is naar louter nieuwe vorm, maar naar inhoud, naar zijn eigen psyche. Dat

Ik zie niet de verborgen
in het bos, fotomontage van
pasfoto's van kunstenaars,
1929 (links)



Jannis Kounellis, Zonder
titel, 1973 (rechts)



was ook wat de surrealisten wilden. In 1929 maakten zij een montage van pasfoto's waarop ze zich met gesloten ogen hadden laten fotograferen. In het midden van de montage, die ook uit een rand van koppen en een centraal motief bestaat, is een door René Magritte geschilderde naakte dame als muze afgebeeld en de tekst "Je ne vois pas la cachée dans la forêt" (ik zie niet, de verborgen in het woud). De foto, die was gemaakt voor het tijdschrift "La Revue Surrealiste" en die ongetwijfeld vol niet meer te achterhalen dubbele bodems zit, was een motto voor de surrealistische tocht naar het onderbewuste.

Voor Kounellis zijn de surrealisten te methodisch en te rationeel. Gevraagd naar zijn belangstelling voor de psycho-analyse zegt hij "Die heeft een grote invloed gehad op de kunst, vooral op het surrealisme. Maar na die eerste rationele fase heeft de psyche-zonder-analyse de plaats herkegen die zij altijd heeft gehad in de kunst". Het zijn meer de symbolisten en metafysische schilders als De Chirico waar hij zich mee verwant voelt en wie het portret van Apollinaire bekijkt, herkent de "blinde" dichter in de klassieke kop van Apollo.

Kounellis, die het gipsen masker van de Apollofiguur, de god van poëzie en sculptuur, vaak heeft gebruikt in performances en installaties, gebruikt die verwijzingen naar de klassieken niet zomaar. Hij is in Griekenland geboren en naar Rome getrokken en aan deze Grieks-Romeinse achtergrond, die tevens de achtergrond is van de Europese beschaving als geheel heeft hij vaak gerefereerd. De klassieke fragmenten duiken op als metaforen voor cultuur, geschiedenis, voor kunst.

Ook in een recente enscenering in Rome 11. Hier is een open kast in een muur te zien met een opeenstapeling van Griekse en Romeinse koppen. In een fragiel evenwicht wisselen beroemde beelden als de Apollo van Belvédère en de Venus van Milokop elkaar af en hoog boven anonieme meisjeskopjes en Griekse strijders staat het Hypnosmasker met de vleugel aan de helm, embleem van droom en slaap. Met ruwe stenen en plankjes is het geheel tot een organische structuur gebouwd maar in al zijn verbrokkeling doet het verontrustend aan. Onder de stellage vandaan kruipt een zwarte vloeistof, verf of olie, over de vloer, een onrustbarend gegeven dat tegelijk een kalme weerspiegeling biedt aan de dromerige witte beelden.

(.....)

Het is opvallend dat Kounellis in zijn werk dat als een ode aan de sculptuur zou kunnen worden beschouwd, en ook is opgebouwd uit citaten, een Hypnoskop heeft gebruikt. Dit gipsen afgietsel van een oorspronkelijk bronzen masker, bewaard in het British Museum, had de Belgische fin-de-siècle schilder Khnopff in zijn interieur staan als talisman en permanent teken van droom, slaap en onderbewustzijn.

Maar met het oproepen van het fin-de-siècle heeft Kounellis een totaal nieuw kunstwerk gemaakt, een allegorie op de beeldhouwkunst in de vorm van de sculptuur zelf, vol ruw ongevormd materiaal en door kunstenaars bezielde steen. Het wankel evenwicht van de opbouw versterkt de brokkeligheid van de dromerige sculptuurfragmenten die als in een kast op een

zolder bij elkaar zijn opgeborgen, weer zijn ontdekt en die als men er niet voorzichtig mee omgaat omver zouden kunnen vallen.



Jannis Kounellis, Zonder
titel, 1980

Crisis van het vierkant

Toch is Kounellis niet de verfijnde estheet die treurt om een verloren paradijs en verlangt naar de besloten sfeer van de kunstenaars rond 1900. Zijn werken zijn commentaren op een ontwikkeling in de kunst, een pleidooi voor fantasie, theater en poëzie als een alternatief voor een schilderkunst die niet anders meer doet dan zoeken naar haar identiteit binnen de gegevens van het platte vlak. Uit zijn uitspraken blijkt dat hij daarin probeerde de Italiaanse kunst haar zelfrespekt terug te geven door de eigen traditie in ere te herstellen. "Tot gisteren heeft niemand gedacht dat Italië met al haar structurele onvolkomenheden in staat zou zijn een discussie los te maken of persoonlijkheden naar voren te schuiven. (Maar) wanneer er vandaag gesproken wordt over Italiaanse schilderkunst dan heeft men het over de mogelijkheid van een diversiteit, een anders-zijn als alternatief voor de ijzeren logika van het vierkant. Door ons werk is het vierkant in een crisis terecht gekomen."

En ergens anders: "De literatuur speelt een belangrijke rol bij het ontstaan van het beeld, ook in het beeld van het vierkant dat Malewitch ons nagelaten heeft".

Paolini

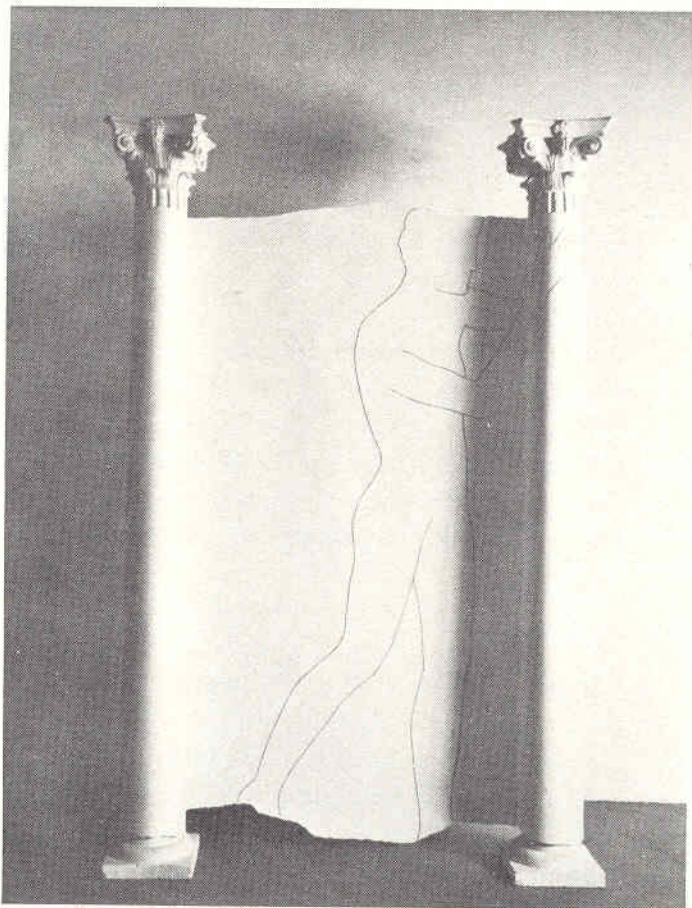
Waar bij Kounellis de klassieke verwijzingen slechts een onderdeel vormen van zijn totale oeuvre, zijn deze bij Giulio Paolini voortdurend aanwezig en de laatste tijd zelfs hoofdthema van het werk. Niet als een verlangen naar een voorbije cultuur of als een kritisch commentaar. De raadselachtige werken die nu eens een tekening van de neoklassicist Ingres analyseren en dan weer op pagina's uit Renaissanceboeken over de theorie van het perspectief lijken, willen het kunstzinnig denkproces zichtbaar maken. Onderwerp is de visuele waarneming van de realiteit en de twee- of driedimensionale verbeelding ervan door de kunstenaar.

Perspektivische lijnen, op een papier getrokken, blijken bij nader inzien niet naar het midden van de pagina maar naar de zijkanten te lopen waardoor juist geen illusie ontstaat. In een niet-illusoire tekening komt het perspectief als kunstzinnig probleem naar voren. Een kontoer van een naakte figuur is getekend op een rol papier die rond twee corinthische zuilen is gewikkeld. Maar de getekende hand loopt rond de zuil en spreekt zo de vlakheid van de tekening weer tegen. Ook hier is sprake van een dialoog tussen waarneming en verbeelding.

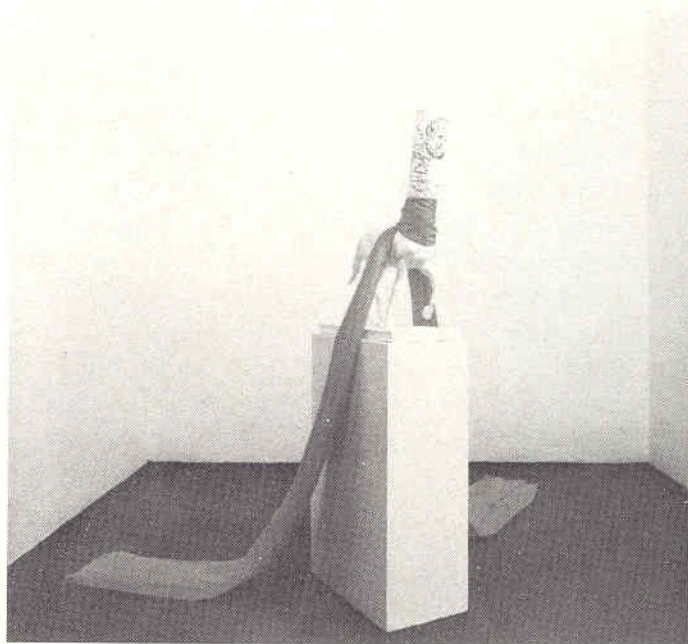
In deze werken is Paolini het duidelijkst in wat hij wil laten zien. Het papier met de potloodschets of de technische tekening is het concept par excellence, de idee. Door de tekening rond te vouwen en driedimensionaal te maken laat hij tegelijkertijd iets zien van de afspraken waarop de illusie van "echt", "realistisch" en "gelijkend" berust. Hoe schetsmatiger de tekening, des te groter wordt de spanning tussen idee en "tastbaar" resultaat. Zo ook bij de Nessusfiguur. Deze centaur die volgens de Griekse mythologie de geliefde van Herakles over de rivier droeg, werd om de vrijmoedige wijze waarop hij dit deed door Herakles gedood. De bloedrode sjerp die deze mens-beest in tweeën verdeelt, verwijst naar de in bloedgedrenkte lap die Herakles als aandenken kreeg en hem veel ellende bezorgde. De centaur, van boven mens en van onderen dier combineert animale kracht met humane intelligentie. In het werk van Paolini is die scheiding versterkt, zowel door de opvallende rode lap als door de manier waarop hij de centaur heeft uitgebeeld. Het onderste gedeelte contrasteert door de natuurgetrouwe sculpturale weergave met de papieren rol waarop een in wiskundige formules verzonken kop van Nessus is afgebeeld.

Je zou het werk als een verbeelding kunnen zien voor de klassieke scheiding tussen concept en uitvoering. "Invenit" staat onder een Renaissanceprent achter de naam van de kunstenaar die het idee gehad heeft, "hij verzoon het". Terwijl het "sculpsit" "hij heeft het gegraveerd" slaat op degene die het uitvoert.

Maar Paolini laat niet de scheiding tussen de creatieve mens en het werkpaard zien. Hij heeft juist beiden in een figuur samengebracht, in een centaur die de scheiding van droom en daad, van hoofd en hand opheft.



Giulio Paolini, Karyatide,
1979



Giulio Paolini, Nessus, 1977'

stedelijk museum giulio paolini

11 april t/m 26 mei
zaal 213-209a

'Giulio Paolini is een kunstenaar. Een kunstenaar kan afbeeldingen maken van de natuur. Een kunstenaar kan ook de bestaande afbeeldingen van de natuur afbeelden. Een kunstenaar kan echter ook zichtbaar maken, wat zich in de tijd tussen de totstandkoming van die twee afbeeldingen afgespeeld heeft. Dat is een verandering in het kijkgedrag.

Maar kijken, zonder dit vast te leggen in beelden, zonder betovering, bestaat niet.

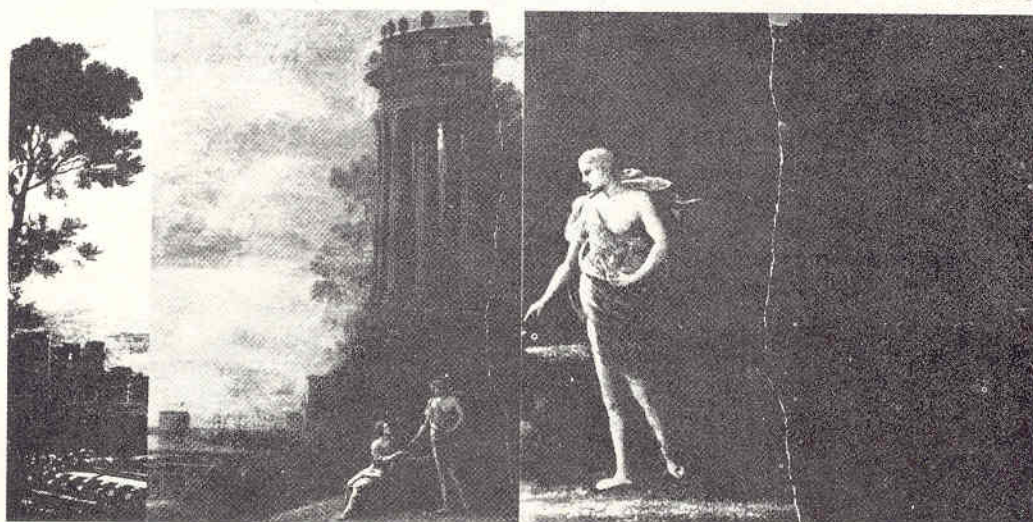
De beelden die in de loop der tijd ontstaan zijn, vragen om een poging tot ordening, die alleen intellectueel te bewerkstelligen is.'

Zo beschrijft Harald Szeemann in zijn inleiding voor de catalogus de werkwijze van Paolini (1940 Genua). Paolini's werk vertoont al vanaf 1960 een uiterst constante lijn. De kern hiervan valt misschien te verwoorden binnen de vraag: hoe komt het eigenlijk dat met betrekking tot de schilderkunst ons alleen de beschilderde voorkant interesseert en in hoeverre stemt dat overeen met de

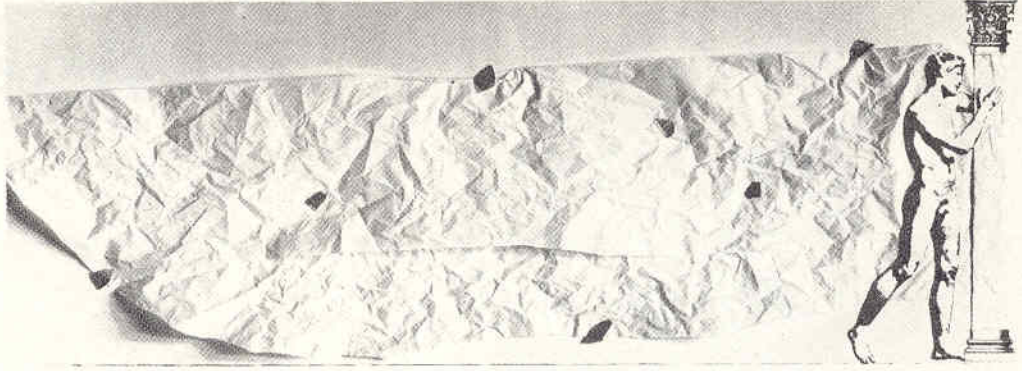
traditie van datgene wat een schilderij dient te zijn. Paolini laat ons o.a. de achterkant van een doek zien, een onbeschilderd doek of bijvoorbeeld een voorstelling van figuren die alleen een 'gesprek' met zichzelf voeren. Hij onderzoekt de globale culturele en materiële betekenis die het schilderij met zich mee draagt. In de catalogus wordt aan de hand van foto's een overzicht gegeven van het werk van Paolini dat sinds 1960 ontstaan is. In het werk dat op deze tentoonstelling te zien is (ontstaan in de periode 1975-1980), valt op dat Paolini veelvuldig gebruik maakt van 'beelden' uit de Grieks-Latijnse cultuur. Deze belangstelling voor traditie komt ook naar voren in zijn centrale concept 'vedere' (zien). Hij veronderstelt dat wij in zijn algemeenheid niets kunnen waarnemen, zonder dat hetgeen ervoor is gezien of eraan wordt gezien, erbij betrokken wordt. In termen van kunst stelt hij dat men een kunstwerk niet geïsoleerd kan waarnemen, wat hij direct koppelt aan een besef van verschillende 'beeldkwaliteiten'.



Incipit, 1975, collage op doek, 45 x 30 cm

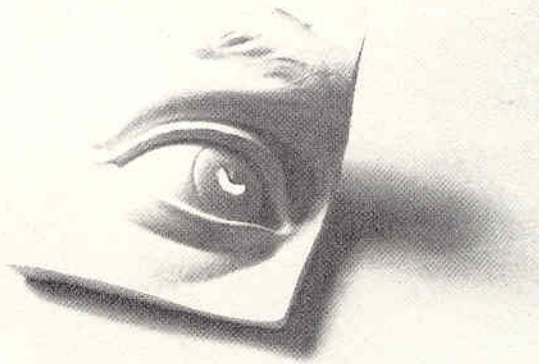


Apollo e la Sibilla Cumana, 1976, collage

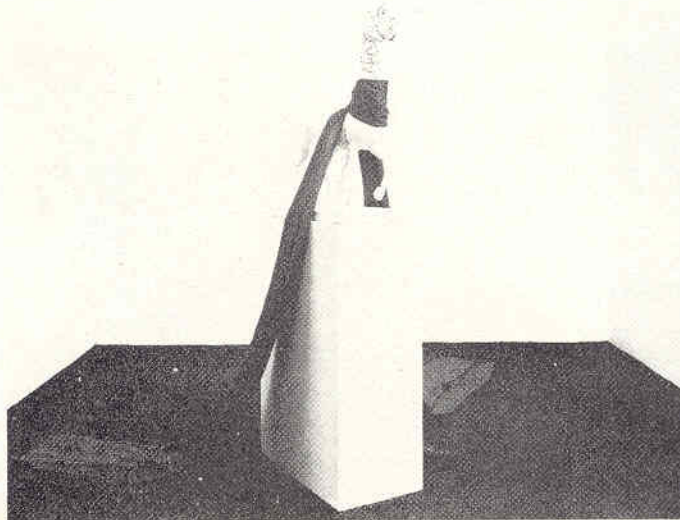


Stude voor "Caryatide", 1979, collage, maten variabel

Elegia, 1969, gips, spiegel, 15 x 15 x 11 cm



Nesso, 1977, gips, polifoud, papier, stof, h. ± 140 cm



Het tweedimensionele beeld is niet louter en alleen beeld bij de gratie van de afbeelding. Een wit onbeschilderd doek is al op zichzelf een beeld. Aan de andere kant kan dit beeld met de afbeelding een zeer specifieke relatie aangaan.

Dit komt bijvoorbeeld in het werk *Nesso* sterk naar voren. Een driedimensionale aanwezigheid (een afgietsel van een paardenlijf) gaat samen met een 'opgerolde' tweedimensionale 'illusie', de tekening van het hoofd van de centaur, waarbij ook sterk symbolische aspecten niet vermeden worden. De rode sjerp bijvoorbeeld verwijst niet alleen direct naar de mythe van Nessos, maar vormt ook de overgang van paarden naar mensenlijf. De centaur Nessos is een figuur uit de Griekse mythologie die door Heracles gedood werd. Heracles kreeg later van Deianeira, met wie hij getrouwd was een toverhemd te dragen dat gedrenkt was in het bloed van Nessos. Dit hemd dat hij moest dragen om haar van zijn liefde te verzekeren, bezorgde hem echter zoveel pijn, dat hij zich op de berg Oita aan de vuurdood overgaf. Pas na deze daad werd Heracles als halfgod opgenomen op de Olympus.

Aan de ene kant lijkt Paolini een poging te doen om door middel van een zo objectief mogelijke procedure ons de feitelijke kenmerken van de schilderkunst onder ogen te brengen. Aan de andere kant is het duidelijk dat hij er de mythische kwaliteiten van onderkent.

Zelf zegt hij hierover: 'Mijn hele oeuvre draait om een beeld, waarvan ik de tweedimensionale en driedimensionale ruimte, zoals in een ideale spiegel, tot uitdrukking wil laten komen, maar ik wil ook datgene laten zien, waaruit dat beeld zelf is opgebouwd.'

avg

Uit:
Paul Groot, De grote rivier
van Jannis Kounellis
In:
Museumjournaal, 1981, nr. 6.

Jannis Kounellis, Griek van geboorte, maar al vele jaren in Rome woonachtig, heeft zijn Griekse afkomst nooit verloochend. Ook in Italië, waar men de geestesverwantschap met Kounellis wel degelijk heeft herkend, ziet men in het werk van Kounellis de uitstraling en weerklank van archetypen die niet zozeer *mediterraan*, als wel veel preciezer, typisch grieks zijn. "De *grecità* van Kounellis, geboren in Piracus, beweegt zich tussen de polen Lucht-Vuur", en vuur dan gezien niet alleen als het vuur van Olympus, of het vuur van de in de bergen bivakerende herders, "maar vuur als leven, als dialectische term in de dualiteit die de Heleense religie kenmerkte: Dood-Leven, Natuur-Cultuur".

Kounellis heeft in de jaren die hij in Rome woont met zijn kunst een voorbeeld willen stellen, waarbij hij vaak vuur gebruikt, vuur als levengevend symbool, èn vuur in de vorm van verschroeiende vlammen; een oplichtend vuur als een teken van leven, maar ook een vuur dat zijn diensten heeft bewezen en is uitgedoofd, zodat er tenslotte niets rest dan de restanten, de getuigen van de verwoesting, het roet, de rook. In 1969 toonde hij een cirkel van vuur, met vlammen die tot op ooghoogte reikten, hetzelfde vuur dat Kounellis vorig jaar in de gangen van een middeleeuws klooster in Gent liet opvlammen; op die manier wil hij "alle zintuigen èn het bewustzijn van het publiek treffen".

Het vuur dat hij in ruimtes laat branden, heeft behalve een zeer harde directe uitwerking ook een symbolische lading. Het vuur dat Kounellis gebruikt is het vuur van de heilige plaatsen dat brandt wanneer er een eredienst wordt verricht; hier mede gebruikt voor de eredienst van de oude Griekse cultuur, een archaïsche cultuur, waarbij hedendaagse zaken in een eeuwenoud ritueel worden betrokken.

Een alledaagse of een artistieke omgeving verandert in een cultusplaats waar Kounellis zelf optreedt als voorganger of priester waarbij hij uitspraken doet die ontleend lijken te zijn aan de orakeltaal van de Pythia in Delphi, "een Pythia die evenwel niet door dampen bedwelmd is, maar, zoals Kounellis ook de taak van de kunstenaar opvat, de diepere gronden van de cultuur interpreteert".

Kounellis is een priester in een Apollonische eredienst. In 1973 manifesteerde hij zich als zodanig met een masker van een klassieke snit. Het bleek een Romeinse kopie van een Grieks beeld, waarvan de overige fragmenten op een tafel gearrangeerd lagen; een fluitspeler naast hem maakte muziek met een zwarte raaf als stille toehoorder. Het arrangement van de brokstukken had veel weg van de wijze waarop hij tien jaar eerder letters en het alfabet los op doeken had afgedrukt, onderwijl in een bijna dada-achtige priesterlijke kleding de verschillende letters zingend. Die letterschilderijen heeft hij wel eens vergeleken met Byzantijnse muziek of met het werk van Byzantijnse architecten die de kerkfaçades opfleurdten met stukken vol oude, klassieke inscripties, soms ondersteboven erin geplaatst: "Toen ik nog in Griekenland woonde en die op muzieknoten gelijkende zwarte tekens schilderde, zette ik mijn werk gewoonlijk, zodra ik er mee klaar was, op muziek en zong er dan bij".

(.....)

Ook Piranesi is in het denken van Kounellis altijd een levende getuige geweest. Zijn liefde voor Piranesi hangt samen met een gevoeligheid voor de romantische traditie, voor wat Kenneth Clark noemt "*the Romantic Rebellion*". De bedrukkende sfeer van de Romeinse ruïnes, de schaduwachtige verschijningen in de ruimtelijk angstaanjagende constructies, door Piranesi als eerste zo ervaren, zijn bij Kounellis in de vorm van brokstukken van gipsen afgietsels van Romeinse en Griekse beelden herkenbaar. De spiraalvormige trappen die zich rondom de massale kolommen wentelen, de gebroken pedimenten, de ineensstortende muren, de façadeopbouw en de reusachtige schaal die ook uit de etsen van Piranesi spreekt, lijkt Kounellis te parafaseren als hij aan een zuil in een ruimte een er zich omheen slingerende speelgoedrail met een treintje aanbrengt. De barokke theatrale sfeer van Piranesi voeden de dromen van Kounellis over het ruïneuse Rome. Toch brengt hij ook andere accenten aan: "Mijn werk is niet surrealistisch, de uitwerking is theatraal, is barok, als de koepels van Borromini, de Romeinse fonteinen en de obelisk van Bernini met die olifant die hij naar een tekening van Rafaël maakte. Dat is een gedachte van accumulatie!" Kounellis benijdt Piranesi om zijn heldere visie op de wereld. Hij verklaarde eens dat indien hij over diens beeldende vermogen beschikte, hij een ets in de traditionele zin zou willen maken. Nu dat niet het geval is, beperkt hij zich in zijn installaties maar tot het tonen van één enkel aspect uit de intrigerende wereld die Piranesi op papier schiep.

Kounellis treedt soms op als *performer*. In de encenering van existentiële situaties gedraagt hij zich bijna als een centaur wanneer hij zich met een Apollomasker, gezeten op een paard, identificeert met een beeld dat in onze tijd eigenlijk niet meer mogelijk is. Geobsedeerd als hij is door Davids schilderij van de moord op Marat, toont hij het bloed dat uit de hartstreek van gewonde Marat stroomt als zwart vernis dat uit een kast vol brokstukken van koppen van Romeinse beelden vloeit.

"Kunstenaars worden door dromen over het verleden gevoed"

Uit:
Paul Groot/Paul Donker
Duyvis
Een interview met
Jannis Kounellis
In:
Museumjournaal, 1981, nr. 6

Welke kunstenaars hebben Kounellis het meest geïnspireerd?

Die vraag is moeilijk te beantwoorden omdat het er zoveel zijn en ik me nu onmogelijk hun invloed voor de geest kan halen. In het algemeen ben ik erg door het theater geïnspireerd, in onze tijd door iemand als Brecht. Maar ook door de Middeleeuwen en door de sfeer van het einde van de 19de eeuw en het begin van de 20ste eeuw, zonder dat ik ooit dat tijdperk heb kunnen overwinnen. Die tijd charmeert me doordat ze internationaal was. De negentiende eeuw kent mensen als Munch en Böcklin; er is een enorm verschil tussen de klassieke militaire monumentale stijl van Parijs en het altaar van het dodeneiland van Böcklin. Ik voer een voortdurende dialoog met het verleden en geef commentaar op het leven in het heden en het verleden.

Uw schilderijen van de laatste tijd baseren zich op "De Schreeuw" van Munch.

Lang heb ik het belang van deze dingen niet kunnen vatten, alles was zeer confuus, maar het werd me steeds duidelijker, dat het een allegorische zaak betrof die historisch gezien een diepere betekenis had. De gezichten van Munch hebben alles met mijn opvattingen over rook te maken. Het idee van vuur, niet als een duidelijk bepaalde materie, maar als een fata morgana dat zich steeds opnieuw opdringt. Want waar gaat het over? Het is niet alleen een psychologische, maar ook een historische zaak. De rook is niet alleen rook, want ik gebruik de rook als een metafoor, het gaat erom wie rookt en wie niet. De haren van Munch zijn rook, de haren van Boccioni, maar ook die van Klimt zijn rook. Alle goede kunstwerken hebben een waarde die uitstijgt boven wat je ziet. Men moet kunst niet alleen nemen voor wat ze toont, maar ook voor alles wat ermee samenhangt en wat ze impliceert. Dan wordt een kunstwerk explosiever en veel rijker.

Waar rook is, is vuur?

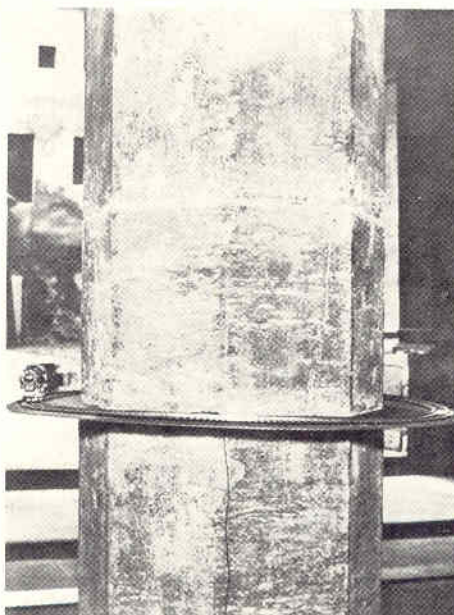
Het is een uitdrukking van een verschijning, van een visie. Ik ben erg gek op een bepaalde manier van uitdrukken uit de middeleeuwen, meer in het algemeen, het idee dat achter de middeleeuws iconografie steekt. Het vuur is natuurlijk een vorm van straf.

De hel?

Ja, maar een hel in een meer afwijkende zin. De middeleeuwse schilder had een duidelijke publieke functie; hij maakte werk in opdracht van iemand die hem het onderwerp voorschreef. Die kunstenaars waren visionaire mensen die in hun werk de alledaagse werkelijkheid gemakkelijk overstegen.

In een werk laat u speelgoedtreinrails rondom een pilaar slingeren.

Die spiraal rondom een zuil met dat treintje erop staat in verband met een schilderij van Bocciono, met de titel: "Zij die vertrekken, en zij die blijven". Het is steeds hetzelfde probleem, "wie vertrekt en wie blijft?" Daar is geen antwoord op te geven, maar eigenlijk is het een sensationeel gegeven, wie er gaan en wie er achterblijven.



Jannis Kounellis, Zonder
titel, 1977

Heeft die gedachte ook iets te maken met de brokstukken van oudere kunstwerken die u gebruikt, zoiets als een laatste deel van een oorspronkelijk geheel werk?

Nee, het zijn brokstukken, en omdat er geen brokstukken uit de toekomst te verwachten zijn, zijn brokstukken nu eenmaal altijd historisch bepaald. Brokstukken hebben een verleden, getuigen daarmee van een dramatische toestand. Als je uit de totaliteit van de façade van de Keulse kathedraal één enkel stuk haalt is dat dramatisch; het is drama als je er niet in slaagt het stuk weer in zijn oorspronkelijke toestand terug te brengen.

Is zo'n fragment dramatisch door het oorlogsverleden?

Nee, dat heeft er niets mee te maken. Ik noem de kathedraal van Keulen, maar ik kan net zo goed de Notre Dame noemen. Het gaat om de façade en de dramatiek er één brokstuk van te zijn.

Soms lijkt het wel alsof uw werk misschien beter in een archeologisch dan in een museum voor moderne kunst tot z'n recht zou komen.

Ik heb in Bari een tentoonstelling gemaakt in een bibliotheek en de Pinacoteca temidden van primitieve, *trecento* schilderijen met beelden uit Christus leven, dat ging heel goed. Het katholicisme van de Middeleeuwen, die katholieke mentaliteit en vooral de overgang die plaats vond toen de *Christus Patens* veranderde in de *Christus in Gloria*, van de Christus met het hoofd neergehangen en de gesloten ogen naar de Christus die triomfeert. Dat is iets wat mij doet afvragen wat je eigenlijk onder moderne kunst moet verstaan. Moderne kunst is een verschijnsel dat ook elementen verenigt uit de oude kunst en het heet nu eenmaal moderne kunst omdat het in onze tijd ontstaat. Maar ook de Verlichting, de *Resurgimento* en zelfs de Renaissance behoren tot de moderne tijd.

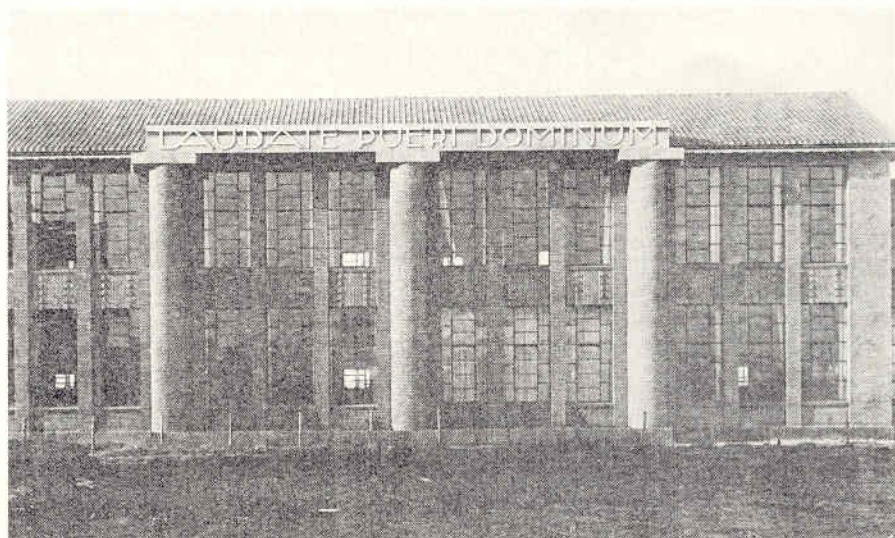
Avant-garde, Matisse, Monet, in Frankrijk is de *avant-garde* belangrijk: Yves

Klein die heeft alles van een kathedraal in de vorm van zijn ideeën, maar men moet het niet doen voorkomen alsof er een muze van de avant-garde bestaat, er is immers niet speciaals aan de idee van de *avant-garde*, zoals het een vergissing is te denken dat er een muze van het modernisme bestaat. Het hedendaagse van een cultuur bestaat niet dank zij het modernisme, want er is nog steeds een contact met de wortels uit het verleden. Ook onze vriend Daniel Buren heeft hoe dan ook oudere wortels, daardoor pas ook wordt zijn *discours* duidelijk: hij staat in contact met Matisse.

Wat betekent Rome voor Kounellis?

Ik woon al 25 jaar in Rome, maar op welke manier leef je in Rome? Er zijn zoveel Romes als er Italië's zijn, en één enkel Italië bestaat niet. Het Italië van Byron en het echte historische Italië, dat zijn twee verschillende werelden. Byron had een idee van Italië dat niet klopte met de werkelijkheid, zijn romantische visie, er zit wel een zekere waarheid in, maar toch. Natuurlijk Italië is buitengewoon, gepassioneerd, grandioos!

Toch spreken die romantische aspecten me eigenlijk niet zo aan. Het gaat toch om het hele beeld, de menselijke typologie, de geschiedenis van Italië, onze geschiedenis. Ik ben dan wel geen Italiaan *pur-sang*, meer een toegevoegde Italiaan, maar toch identificeer ik me met Italië. Een Italië dat is voor mij de Barok, dat zijn de koepels van Borromini, Michelangelo, de Romeinse fonteinen, en de kleine olifant van Bernini, die bij het Parthenon staat, met op zijn rug de kleine Egyptische obelisk, die hij naar een tekening van Rafaël maakte. Nu ja, het is bekend, kunstenaars worden door dromen over het verleden gevoed.



F.P.J. Peutz, Broederschool
in Heerlen, 1921

Philip Johnson

Uit:

Brief van Philip Johnson aan Jurgen Joedicke, 6 december 1961 (waarin Johnson opmerkingen maakt die slaan op Joedicke's boek over moderne architectuur dat pas uit was gekomen, vert.)

(.....)

Zoals u wel beseft is er toch een elementair verschil van inzicht. U levert kritiek vanuit een bepaald standpunt. U neemt stelling vanuit een morele basis ten aanzien van de moderne beweging. U verstaat de moderne beweging als een richting die "de vorm" afleidt uit de opdracht zelf, en uit een structurele eenvoud en eerlijkheid. U neemt vooral stelling tegen het gebruik van vormen in de structuur als slechts toegevoegde versiering. U zou het met Goethe's uitspraak: "der Pilaster ist eine Lüge" (de pilaster is een leugen, vert.) eens zijn.

Dezelfde lijn volgend zou u natuurlijk in onze nieuwe benadering van de geschiedenis het gevaar zien van een nieuw eclecticisme.

Is er toch niet een andere houding die wij kunnen innemen? Namelijk vanuit de gedachte dat van de hele moderne beweging, gezien als een intellectuele beweging van de tijd van Ruskin en Viollet-Le-Duc, via de Werkbund, het Bauhaus, Le Corbusier, tot aan de 2e wereldoorlog, wellicht de dagen geteld zijn?

Vandaag is er maar één absoluut gegeven, en dat is: verandering. Er zijn geen regels, en geen zekerheden in welke van de kunsten dan ook. Er bestaat alleen het gevoel van een fantastische vrijheid, van eindeloze mogelijkheden die je kunt onderzoeken, van een eindeloos verleden met grootse gebouwen om van te genieten.

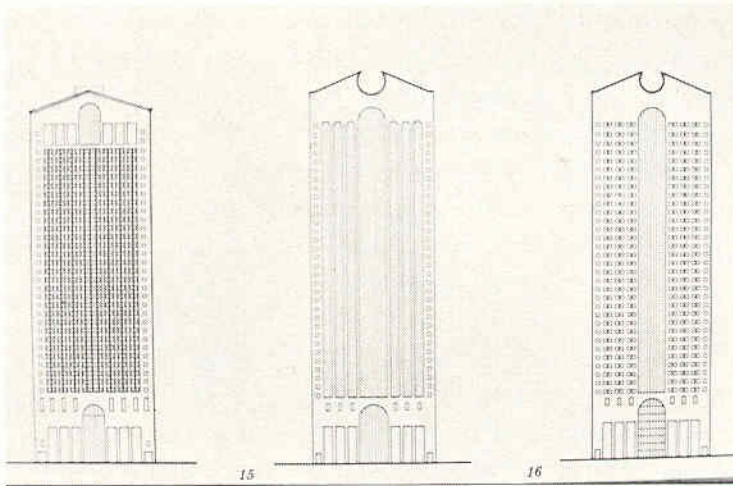
Ik maak me geen zorgen over een nieuw eclecticisme. Zelfs Richardson die zichzelf beschouwde als een eclecticus, was het in feite niet. Een goed architect maakt altijd origineel werk. Een slecht architect zou zowel slecht "modern" werk maken als slecht (-nabootsend) werk met historische vormen.

Het lijkt mij toe dat structurele eerlijkheid een van de spookbeelden is waarvan wij ons zeer snel moeten bevrijden. Kijk naar de Grieken, met hun marmeren zuilen in imitatie van houten, en hun houten daken die aan de binnenkant verstopt worden. De Gothische ontwerpers idem dito met hun houten daken boven hun gewelven, om deze ragfijne gewelven te beschermen. En kijk naar Michelangelo, de grootste architect van de hele geschiedenis met z'n maniëristische zuil!

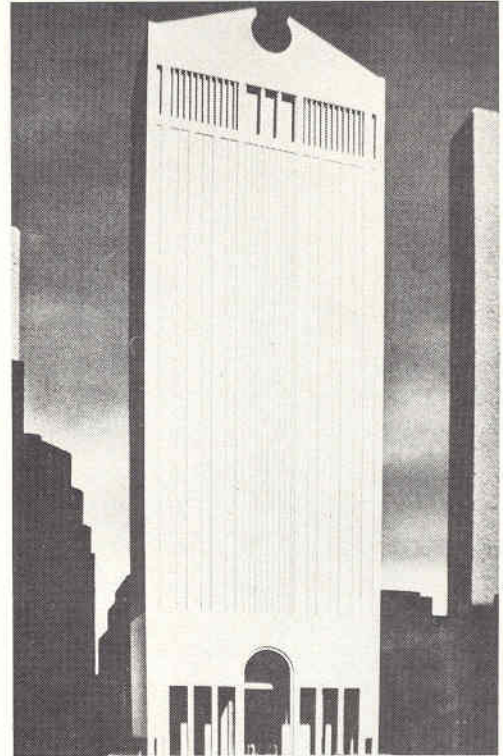
Nee, wij hebben vandaag de dag geen behoefte aan morele krukken van een laat 19e-eeuws gehalte. Als het Viollet-Le-Duc was waar de jonge Frank Lloyd Wright zich aan laafde, dan waren mijn bijbels Geoffrey Scott en Russell Hitchcock.

Ik ben oud genoeg om intens te hebben genoten van de Internationale Stijl, en er met het grootste plezier mee gewerkt te hebben. Ik geloof nog steeds dat Le Corbusier en Mies v.d. Rohe de grootste levende architecten zijn. Maar de tijden veranderen zo snel. Oude waarden worden met nieuwe, duizelingwekkende doch opwindende snelheid weggeveegd. Lang leve de verandering!

Het door u gesignaleerde gevaar van een steriel academisch eclecticisme is geen gevaar. Het gevaar ligt in het tegenovergestelde – de steriliteit van uw Academie van de Moderne Beweging.



Philip Johnson, AT & T
gebouw, New York, 1978-82



Uit:
Charles Jencks, *Free-style
Classicism*, 1982

Ricardo Bofill
Taller de Arquitectura (multidisciplinair team van architecten, wiskundigen, dichters, sociologen en kunstenaars. vert.)

Paleis van Abraxas, theater en boog, Marne – la Vallée, 1978

Een nieuwe opvatting van het classicisme is hier evident. Vroegere constructieve elementen – zuil, entablement, kapiteel – zijn nu vergroot in schaal, geschieden van hun vroegere rol, en hebben een nieuwe rol gekregen. Het resultaat is surreëel, zoals men zou verwachten, en schrikwekkend, als gevolg van een Piranesi-achtige schaal. Sommige details, zoals de eindpilasters, bestaan uit schandelijk dunne appliqué. Dit ontwerp, en Bofill's "Arcades du Lac", heeft dus zijn deel aan kritiek en verachting gekregen – de ergernis die een nieuwe opvatting met radicale gevolgtrekkingen vergezelt. Wat stelt het ontwerp voor?

Twee bijna revolutionaire denkbeelden: dat de meest moderne, grootschalige constructieve middelen even gemakkelijk een klassiek vocabulaire kunnen produceren als een "High Tech" (zeer technologisch eruitziend, vert.) beeld, en dat deze taal een indrukwekkende uitbreiding kan ondergaan en

toch nog steeds een samenhang kan vertonen. De eerste stelling gaat tegen de opvattingen van Le Corbusier, Nervi, Fuller en Norman Foster in – dat wil zeggen, de gevestigde opvatting ten aanzien van het onderwerp. De stelling sluit beter aan op de tolerante visie op de technologie die McLuhan heeft: nl. dat de elektronische media de productie kunnen variëren, en elke stijl die wij maar verlangen, op even goedkope en efficiënte wijze kunnen produceren. Als dit waar is, betekent dit op de lange termijn, dat beeldvorming de cultuur volgt, en niet de dwang van de techniek, en dit is een verontrustend idee voor vele architecten die gewend zijn hun rol te rechtvaardigen vanuit het oogmerk van noodzakelijkheid of efficiëntie. Het “Paleis van Abraxas” stelt deze strijdvrage zo duidelijk dat het wel onder ogen gezien moet worden, en zonder twijfel zal dit gebouw hierom aangevallen worden, want het daagt een heersende ideologie uit. In feite zijn de variaties in productie hier van minder belang, en gaat het meer om de totale opvatting. Betonklassicisme kan classicisme in steen imiteren, dat op zijn beurt weer constructie in hout imiteerde – alles op verschillende schaal vormgegeven. Zonder twijfel waren de Griekse sceptici gepikeerd toen handwerkslieden in de 8e eeuw naar Egypte gingen, thuis kwamen, en die Dorische tempels helemaal in steen begonnen te bouwen. Ook toen vond een doorbraak in het denken plaats, en het was even ruw en ongegeneerd.

De tweede vernieuwing staat hiermee in verband: klassieke archetypen kunnen losgerukt worden van hun normale rol op een geheel nieuwe schaal weer opgebouwd worden. Op een bepaald punt aangeland ondergaan alle creatieve talen een hervorming opdat zij in leven blijven, en classicisme heeft zich zeker in allerlei bochten gewrongen, zelfs tot een gothische slankheid toe, maar niemand verwachtte de hevige ontwrichting van deze schaal (zuilen over 12 verdiepingen). Niet alleen wordt de ideologie van het Centre Pompidou in twijfel getrokken, maar ook dat van de Ecole (de traditionele Ecole des Beaux Arts, vert.), of tenminste de puurheid en het decorum van de klassieke taal zoals het door architecten sinds Philibert de L'Orme werd hooggehouden. Perfectie, nuance, passendheid, ordonantie, verfijning – alle deugden die door het woord “smaak” zouden kunnen worden samengevat, geformuleerd tijdens de grote tijdperken, schijnen in twijfel getrokken te worden, of veronachtzaamd. Het classicisme behoort niet toe aan de hogere klassen, zoals het wel altijd geweest is (volgens de etymologie van het woord), maar het is proletarisch, en vulgair bovendien (zoals Leon Krier van dit ontwerp heeft gezegd.) En toch zijn er kwaliteiten, die wachten op erkenning: een zekere verfijning in gekleurd beton – de pure grijzen, witten en blauwen, samen met een sterke modulatie, een proportie systeem van elke verdieping en de totale verticale harmonie ($\frac{1}{4}, \frac{1}{2}, \frac{1}{4}$), beschouwd als “franse harmonie” door de architecten, en het geordende stelsel van vier zeer duidelijke “franse” vormen (het u-vormige paleis met z'n half circelvormige theater, net als Versailles, de triomfboog, en het “erehof”).

Geen hedendaags architect behalve Bofill en zijn Taller zou de moed en kundigheid hebben om deze wijzigingen in architectuur klaar te spelen.

Terwijl vele architecten vandaag de dag bezig zijn classicisme opnieuw te definiëren en enkelen als Michael Graves zelfs fijngevoelig en geraffineerd met grootschalig beton-klassicisme omgaan, doet geen enkele architect zoiets met massa productie methodes voor een uiterst modernistische taak in het bouwen, nl. voor utopische, socialistische behuizing. Fourier en Le Corbusier tekenden plannen voor massa-bewoning in de vorm van een gigantisch paleis, maar iedereen heeft sindsdien de droom opgegeven als een verkeerde en paternalistische nachtmerrie, of men slaagde er niet in iets gebouwd te krijgen dat op hun droom leek. Per slot van rekening weet iedereen waartoe de travestieën van deze dromen leidden: naar die wereldgruwel "de nieuwe woonwijk". Slechts projectontwikkelaars en harde bureaucratieën zouden nog steeds aan zulke kolossen gebonden zijn; toch ligt hierin voor Bofill de paradox: precies ter vervanging van zo'n mislukking wordt zijn ontwerp aangeboden. Zal het "Paleis van Abraxas" de angel uit woonblokken halen? Voor zover het een Frans paleis is en niet een "woonmachine", of het beeld van een productiewijze zoals het Centre Pompidou zal het dat waarschijnlijk doen. Hoewel er op stedelijk niveau één duidelijke leemte is: er is geen ontkomen aan de architectuur, geen inheems weefsel, geen privé, rommelige achtergrond bebouwing om door naar huis te slenteren na een avondje in het "theater". De meest interessante vraag die het oproept – is dit paleis van 19 verdiepingen geschikt voor volkshuisvesting? – zal moeten wachten op een onderzoek dat in 1984 begint.

Laten we deze voortijdige observaties (want het ontwerp is nog niet voor de helft uitgevoerd) beperken tot meer bescheiden punten. Het Paleis breekt de schaal op, zoals bij Edwin Lutyen's Nashdom, door het ene bouwtype op het andere toe te passen. Hier doet een basis van een palazzo van 4 verdiepingen (basis, twee verdiepingen, kroonlijst) de 19 verdiepingen inkrimpen. Als contrast doet de dichtheid van het vensterpatroon, de dichte gebieden tussen de zuilen, de slanke "zuilen" (1:9 en 1:11 aan de straatzijde, slanker dan de meeste Korinthische) het gebouw nog groter lijken dan het is. Gigantische deurpartijen van 13 verdiepingen doen het weer inkrimpen, evenals de gebroken frontons van 4-verdiepingen, terwijl diepe inhammen en uitspringende gedeelten het de bovenmenselijke schaal van een steile bergwand geven. Wij zullen de bewoners moeten vergeven als zij vinden dat het tegelijkertijd te groot en te klein is.

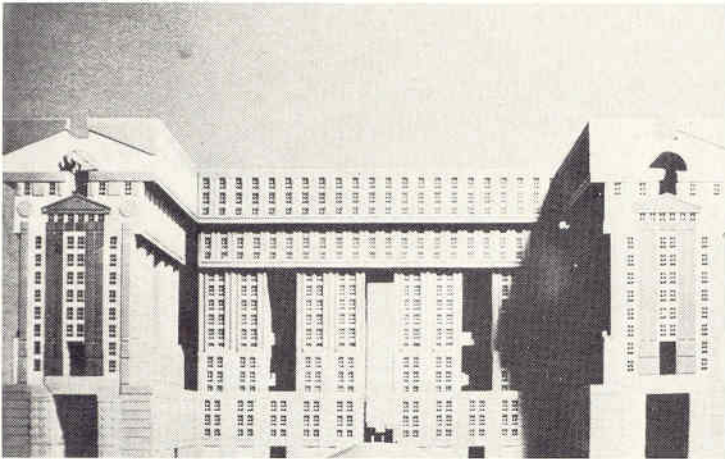
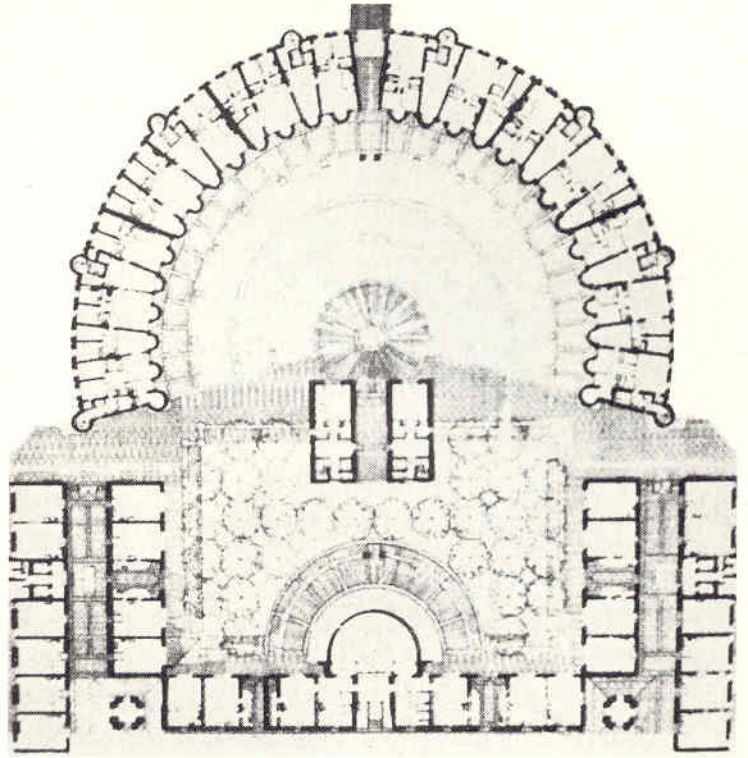
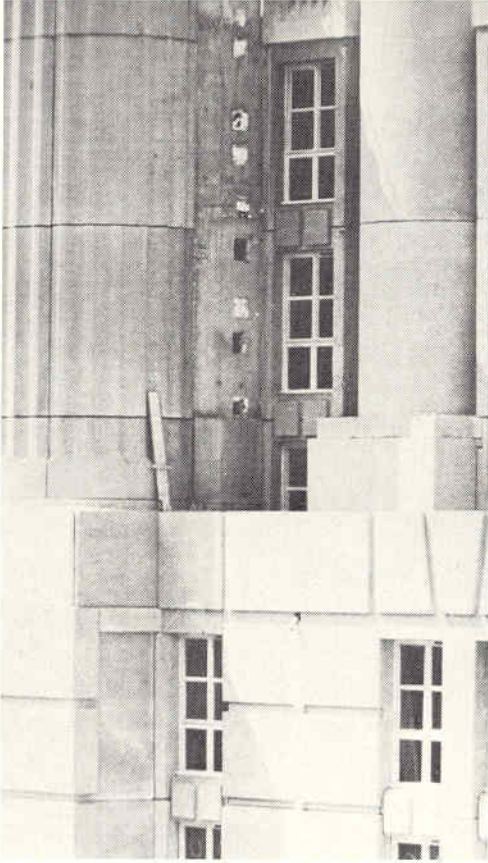
Tegenspraak (of "omkering") is een bedoeling van de Taller zoals gezien kan worden uit de begeleidende tekst. We kunnen vele van de verdraaiingen van de klassieke grammatica vinden die zij noemen: het grotere "stadsvenster" dat een stedelijk landschap omlijst, zoals de grote "stedelijke deur" dat doet. Deze deur kan diagonaal uitkomen op een nieuw soort stedelijk plein dat gedeeltelijk door het samenkomen van centraal blok en zijvleugel gevormd wordt. Zuilen worden nu "bewoonde cilindres", deel van de slaapkamers, of in blauw oxide beton, een aanduiding voor traptoren en lift. Het is veelzeggend dat hun verwringingen meestal gebaseerd zijn op het feit dat men een nieuwe bestaansgrond zoekt voor de oude vorm, want dit stelt hen boven formele grillen. Natuurlijk zijn zij hier niet immuun voor, overigens.

De "triglyfen aan de straatzijde lijken wat uit de lucht gegrepen, evenals de blauwe pilasters op de binnenhoeken. Maar hetzelfde geldt voor veel acroteria op een Griekse tempel. Wat deze traditionele decoraties, het ritueel, en het langdurig gebruik, kan hebben gerechtvaardigd, zal door de Taller op een nieuw conceptueel niveau geformuleerd moeten worden als zulke vormen weerklank moeten krijgen.

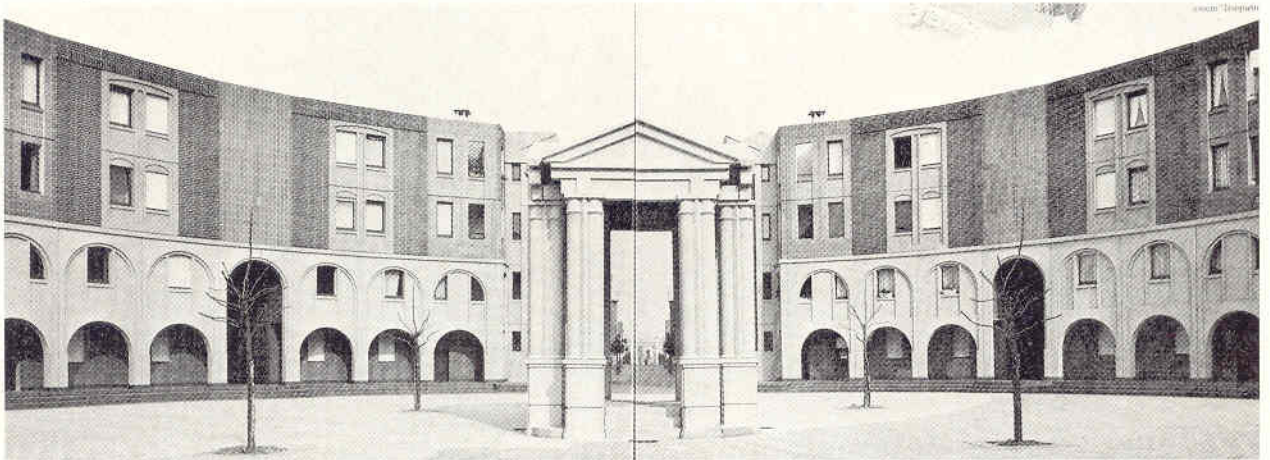
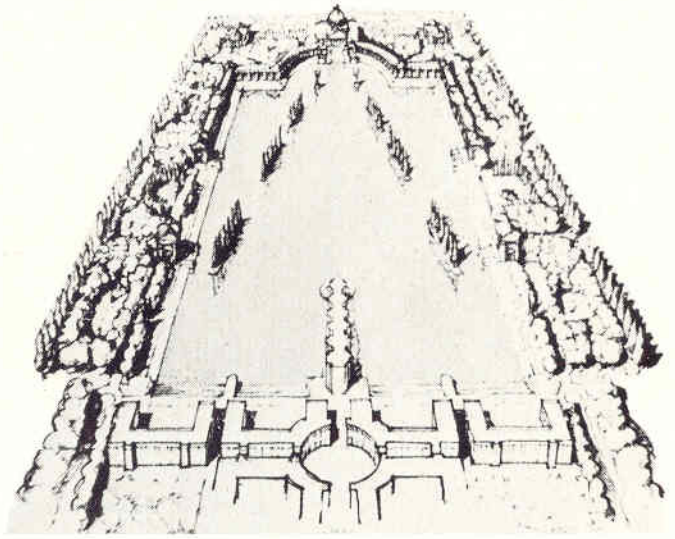
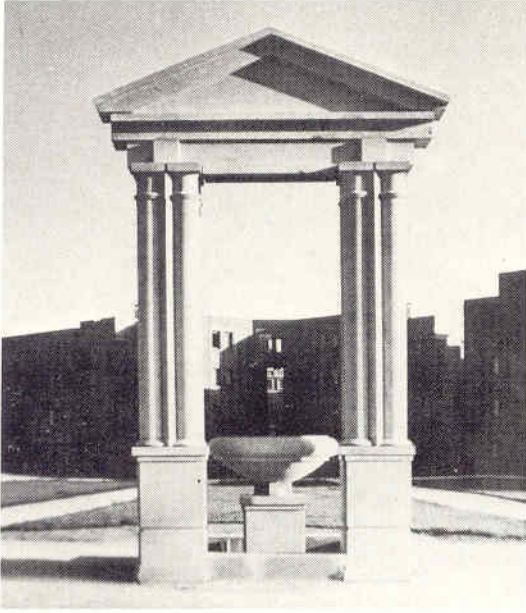
En wat moeten wij aan met de grootste gril: het eigenmachtige monument als behuizing? Hier worden én decorum, én goed gebruik, eruit gegooid ten gunste van het Surrealistische gebod: "het ongepaste is juist". Zo lijkt het tenminste. Ter verduidelijking kan de Taller stellen dat deze monumenten minder schandelijk zijn dan hun eerste voorstel voor massa huisvesting in de vorm van een kathedraal (1971). Maar er is een andere gedachtengang die de schijnbare absurditeit zou kunnen afzwakken. Vanaf het Place des Vosges tenminste (Place Royale, Parijs 1605) heeft bepaalde huisvesting in Frankrijk monumentale, aan het paleis ontleende vormen overgenomen: men raakte op dit idee ingesteld, en daarom kan men zich afvragen: waarom zou men niet, in de tijd van Mitterrand (als door toeval) het volk geven wat elke andere klasse wel eens heeft verkregen? (waarbij op te merken valt dat gelijke opvattingen ten grondslag lagen aan de bolwerken voor de arbeidersklasse die in Wenen gebouwd werden tijdens de laat 20-er jaren).

Misschien is echter zo'n redenering onnodig omdat men andere beelden zou waarnemen. Bofill's zetstukken zijn gecodeerd in termen van andere architectuur en zijn in die mate deel van de achtergrond van gangbare betekenissen: nadat de schok van het monument afgenomen is zouden mensen de gebouwen kunnen zien als iets dat verwijst naar de achtergrondomgeving. Parijs, zuilen, muren, ramen in het algemeen. Vergeet "El Palacio de Abraxis" en al dat abracadabra — "we wonen precies achter dat gewone schuifraam op de 14e verdieping, links van de blauwe zuilen".

Ricardo Bofill, de Taller, en zijn aanhangers, zijn vastbesloten het dode punt te vermijden dat zoveel massahuisvesting en grootschalige architectuur in deze tijd heeft vernietigd, en door dat te doen zullen zij onvermijdelijk fouten maken en hun toevlucht nemen tot minder goede oplossingen: hiervoor zullen zij de minachting van academici en perfectionalisten op zich laden, zoals John Nash meer dan een eeuw geleden deed. Maar de brutaliteit van hun oplossing zou met een toenemende tolerantie, en bewondering, laten we hopen, beschouwd kunnen worden, wanneer men zich gaat realiseren dat geen andere groep zich heeft verbonden met zo'n grote visie en creatief hergebruik van de traditie op een dergelijke schaal: denk aan de gelijkwaardige kolossen van Seifert, Bunshaft, en de architecten van La Défense, Parijs. De conclusie kan zijn dat klein echt mooier is. Misschien, maar gegeven de weigering van het Grote om te verdwijnen, de afgelopen tien jaar, zullen we moeten leren hoe we ervoor moeten ontwerpen. De Taller laat één manier zien.



Ricardo Bofill, Palais
d'Abbraxas, Parijs



Ricardo Bofill, Les Arcades
du Lac

Uit:
 Leon Krier, school in
 St. Quentin-en-Yvelines,
 Frankrijk, 1978
 Een tijdperk van "1984"

Leon Krier

Tegenwoordig zijn schoolgebouwen erg groot geworden. Zij huisvesten gedurende een korte periode van het jaar een bevolking die groter is dan de totale bevolking van een stad uit de oudheid. De gangen en vertrekken van deze uitgestrekte bouwsels worden gedurende enkele uren van de dag gevuld met een massa werknemers die de taak hebben opzichter te zijn, toe te zien op de voeding, te straffen, te onderwijzen, te ordenen en te bevelen. Elke morgen gaan gelijk gekleurde bussen erop uit, naar de verre uithoeken van de uitgestrekte stad om een kostbare lading van geuniformeerde kinderen mee te nemen. Op school houdt men hun tere hersenen, die gevoelig zijn voor indrukken, en onbeschrijfelijk nieuwsgierig, bezig, en oefent ze in uitgekozen onderwerpen. Historisch gesproken is er, in de naam van de "voortgang" erg weinig weerstand geweest tegen deze opvoedingsfabrieken, deze gevangenissen van de menselijke intelligentie in ontwikkeling, dit Auschwitz van het collectieve bewustzijn. De stemloze, krachteloze protesten en het dagelijks lijden van duizenden kinderen onder het alziend oog van de staat zal eeuwig onbeschreven blijven, want deze onderwijsmachines zijn zeer succesvol geweest in het uit ons geheugen uitwissen van deze dagelijkse massamoord op intelligentie en de menselijke rede.

Hoewel het belangrijkste probleem met scholen juist het feit is dat ze bestaan, is het probleem dat ik hier beschouw de schaal van deze organisaties vandaag de dag, de vorm die architecten eraan gegeven hebben, en de oorzaken die geleid hebben tot zulke architectonische monsters. Want al zouden we erg weinig redenen kunnen vinden, we kunnen tenminste altijd een verklaring zoeken.

Sinds het begin van het industriële tijdperk hebben architecten zich geconcentreerd op het verheerlijken, en het vorm geven aan steeds omvangrijker sociale programma's. De waanzinnige dagdromen over technisch handelen, en, het manipuleren op politiek en sociaal gebied, verschaften het ruwe materiaal, en zodoende zijn deze monstrueuze, labyrintische typologieën ontstaan die nu de symbolen van geïndustrialiseerde landen zijn geworden. Moderne architecten hebben altijd een sterke neiging getoond elk openbaar programma te reduceren tot een enkele vorm, gehuisvest onder één dak, en wel omdat aan de moderne architect niet gevraagd wordt zijn gedachten te wijden aan het sociale programma, hij moet het slechts een vorm geven. Achteraf werden dan de typologische en artistieke monstrositeiten die hieruit ontstonden gerationaliseerd door allerlei technische verdedigingen met betrekking tot veiligheid, gezondheid, klimaat, brandzekerheid, etc. Niet per ongeluk dus zijn deze overmaatse gebouwen, deze eindeloze gangen synoniem geworden met bureaucratie en onderdrukkende instellingen. Grote gebouwen zijn niet alleen moeilijk te ontwerpen, zij zijn moeilijk te bouwen, te onderhouden, te besturen, en te integreren in het bestaande sociale en fysieke weefsel. Bovendien zijn zulke labyrinten moeilijk te gebruiken. Kleine gebouwen zijn anderzijds typologisch eenvoudig en daardoor gemakkelijk te begrijpen, te gebruiken, en aan te passen. Een groot complex van kleine gebouwen kan over een relatief lange tijd uitgesmeerd gebouwd worden zonder er ooit incompleet uit te zien.

Hoewel architectuur nooit de inhoud van schoolboeken heeft veranderd, heeft zij een grotere rol gespeeld in het veranderen van gewoonten en gebruiken dan we ons realiseren; de gevangenis-achtige bouwsels die het resultaat zijn van sociale manipulatie hebben – in minder dan 200 jaar – een duizend jaar oude typologische cultuur verwoest, haar bewustzijn op architectonisch en constructief gebied ondermijnd. Ik geloof niet dat intelligente menselijke wezens door kunnen gaan met onbeduidende bezigheden die “uitdrukking geven aan onze tijd” – de essentie ervan, de snelheid, of zelfs zijn angstaanjagende verbrokkeling. Architectuur kan niet voortgaan met zich op te houden met zulke onzin, het belang van architectuur en bouwen kan alleen maar architectuur en bouwen zijn – d.w.z. het scheppen van een wereld die bewoonbaar is en mooi, solide, duurzaam en elegant.

Verdeling in zones en de waanzin hiervan

De functionele verdeling in zones van steden heeft de eentonige herhaling van functies tot gevolg gehad, verdeeld over omvangrijke stukken land. De pathologische verveling van bouwvoorschriften heeft geleid tot emotionele verwarring van “architecten”. Deze verwarring kreeg haar uitdrukking in gebouwen uit twee verschillende perioden. In de eerste periode, van 1945 tot 1968 onderscheidt men een uitgesproken voorkeur voor hardvochtige herhaling. In de tweede, na 1968, wordt deze industriële herhaling “vermenselijkt” door typologische en stylistische afwijkingen die echter even hardvochtig zijn en inhoudsloos. Industriële herhaling – hardvochtig zowel als “vermenselijkt” is het product van geesten die in een onharmonieuze en sterk hypocriete toestand verkeren; want het is aantoonbaar dat de “architecten” die het meest lijden aan deze geestesziekten liever in de oude wijken van de stad wonen, terwijl de meest intelligente onder hen ervoor zorgen dat zij niet hun eigen waanzin bewonen.

Klassieke compositie

Temidden van de typologische woestijn van nieuwe steden geeft de opdracht voor een school van 500 kinderen een zeldzame rijkdom. De veelsoortige functies van werken, rusten, spelen, evenals de openbare en besloten ruimtes die vereist zijn, ontcrachten meteen de bewering dat een grote school ook een groot gebouw moet zijn. Het zijn de moderne “architecten” die deze monsters hebben geschapen door gebrekkig nadenken. Zij alleen zijn schuldig. De opdracht voor deze school van 500 kinderen (we zouden in ons hoofd moeten houden dat 500 mensen de bevolking van een kleine stad in de middeleeuwen betekende) betreft duidelijke functies die betrekking hebben op de school zelf zowel als andere functies die een openbaar karakter hebben daar zij het gebied van de Sourderie dienen.

Mijn idee als leidraad voor deze school was daarom niet één type gebouw te ontwikkelen, of één type organisatie. Nadat ik lange tijd had nagedacht over de opdracht heb ik een aantal gebouwen uitgewerkt die zouden overeenstemmen met de verschillende functies van de opdracht. Deze kleine gebouwen werden toen geordend en gerangschikt binnen een hechte stede-

lijke compositie om een netwerk van straten en pleinen, stegen en binnenhoven te vormen. De hiërarchie van hun relatief belang, hun vorm, hun volume, de mate waarin de artistieke uitwerking van hun constructie werd toegepast – al deze vragen – werden opgelost in de vorm van een strenge dialoog tussen gebouwen en openbare ruimten. Het onderlinge belang van de gebouwen is evident en af te lezen aan het silhouet.

Ik ben mij erg bewust van het feit dat een school nooit een stad zal zijn en ik hoop dat een stad nooit een school zal zijn. Maar de antieken beseften dat niets vergankelijker is dan menselijke instellingen, en scholen zijn net zo vergankelijk als legers. Daarom hebben de Romeinen, zelfs als zij barakken bouwden, al hun intelligentie en arbeidskracht aangewend om deze prachtige steden op te richten die nog steeds generaties mensen behagen. Onze maatschappij geeft op eenzelfde armzalige manier vorm aan zijn gebouwen én aan zijn instellingen. Slechts lelijkheid en domheid zijn gedoemd ten onder te gaan; van intelligentie en schoonheid weet men dat zij onsterfelijk zijn.

De stedelijke kontekst

De propylaeën, de arcades en het verhoogde volume van de bibliotheek scheppen een openbaar plein dat dient als een noodzakelijke overgang tussen de omringende, omvangrijke verkeerssystemen van de nieuwe stad, en de stedelijke intimiteit van onze kleine stad. De kleuterschool en de lagere school zijn aan beide zijden van de Avenue du Lac. De bibliotheek en de hoofdgebouwen voor bijeenkomsten zijn geplaatst in het midden van de Avenue Publique; deze gebouwen zullen door de plaatselijke bevolking buiten de school uren gebruikt worden. Het grote fronton van de restaurants beheerst het plein voor samenkomsten. De poort tot het meer opent op een groot plein van waaruit er uitzicht is op het meer en de “grandes allees”. Het restaurant en de bar vormen een afsluiting die intimiteit geeft aan het kleine openbare plein (30 bij 25 meter).

Op het kleine plein zal, onder de houten en stenen arcaden, het werk van CLAE werkplaatsen (Centre de loisirs attaché à l'école) doorgaan tot laat in de avond. De bronzen portico zou misschien als een toneeldecor gebruikt kunnen worden. Maar de aanwezigheid van zelfs maar één mens zal dit complex tot leven brengen, als bij de opgewekte bedrijvigheid van een markt. Het enkele geluid van de piano van het Odeon zal de nauwe straten en portieken van de kleine stad vullen met een geest vergelijkbaar met die van een kermis.

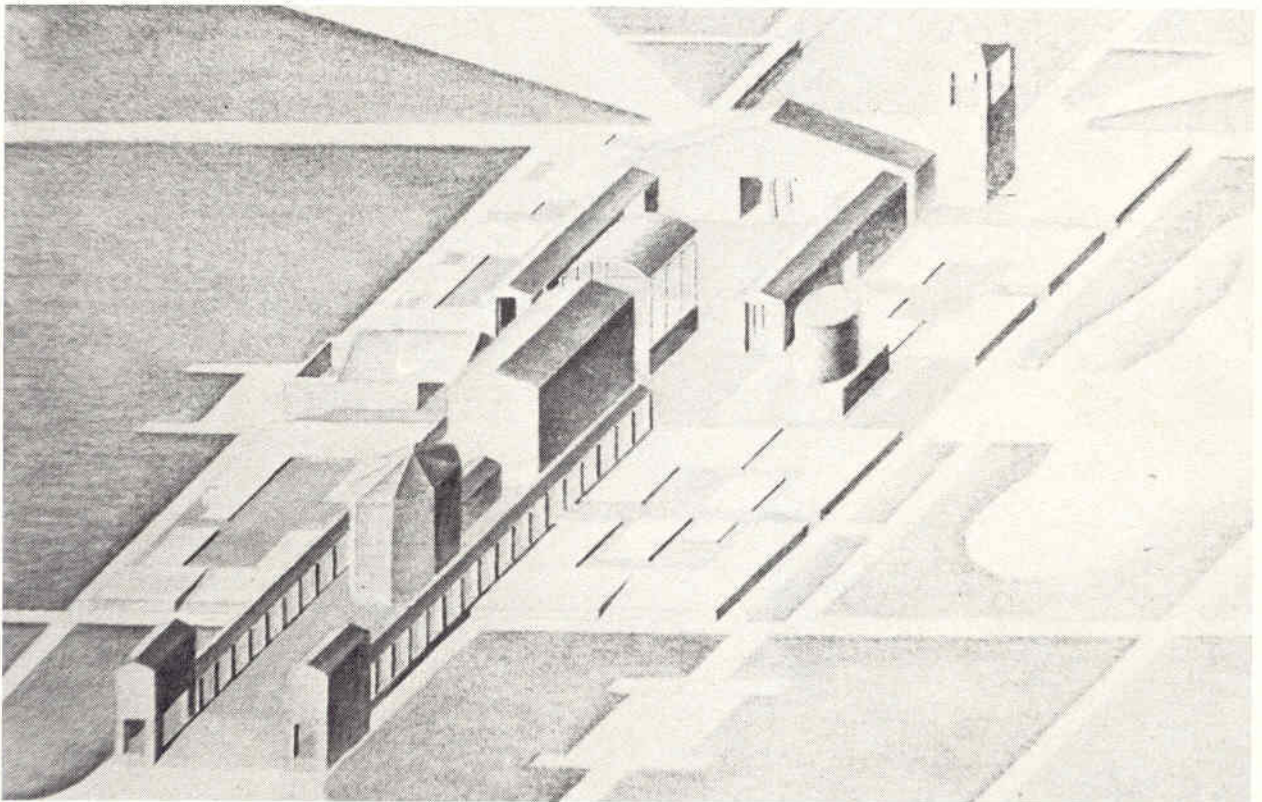
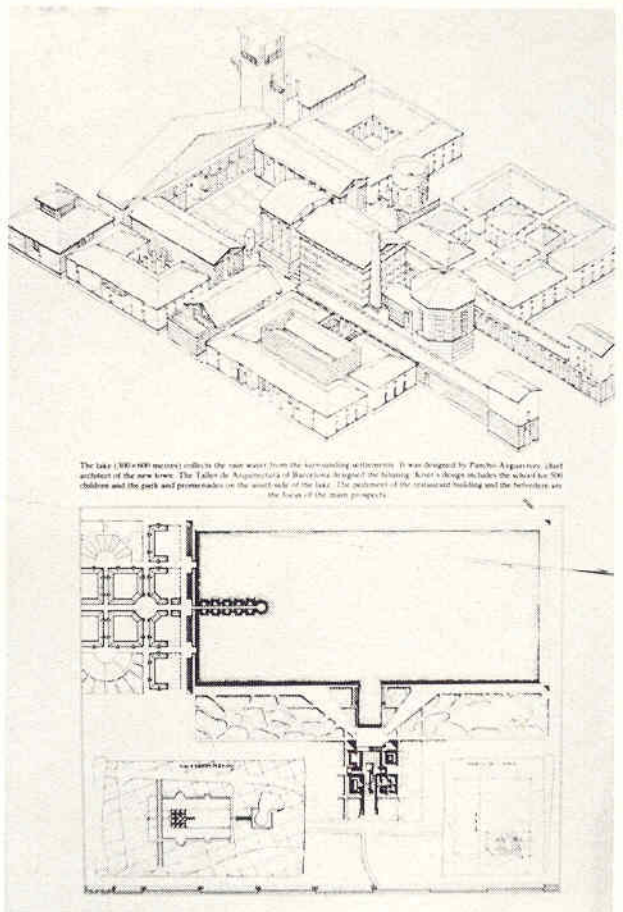
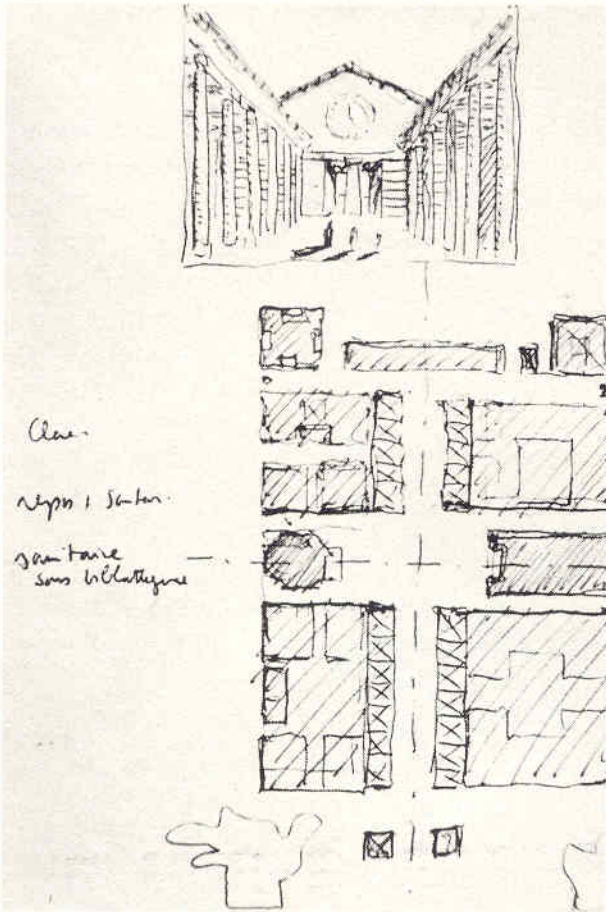
De symbolische waarde en de kracht van de associatie

De symbolische waarde die gebouwen moeten bereiken kan niet gezien worden als het persoonlijke en artistieke probleem van de architect. Deze waarde wordt altijd door de maatschappij geschapen, door het bewonen zelf, door gewoonte, en door de geestelijke activiteit waarbij men bepaalde gebouwen associeert met specifieke sociale activiteiten. De architect kan de associaties niet opdringen, noch voorschrijven, ook kan hij ze niet naar believen bedenken. Hij kan alleen ertoe bijdragen dat associaties plaatsvin-

den, ze aan te moedigen, duidelijk te maken door gepaste iconografie, en bovenal door typologische voorstellen die hun geschiktheid door de eeuwen heen hebben bewezen. Iconografische toeschrijvingen en kenmerken moeten altijd kort en bondig zijn, en binnen de grenzen van hun kunst blijven. Architectuur is geen sculptuur, en sculptuur kan geen architectuur zijn. Om een concerthal duidelijk aan te geven moet een gebeeldhouwde lier, of een blazoen met muziekinstrumenten voldoende zijn. Ik ben het niet alleen oneens met de uitspattingen van een architectuur die "parlante" (sprekend) wil zijn (door aan een concerthal de vorm van een vleugelpiano te geven) maar ik verwerp nadrukkelijk de letterlijke vertaling van zaken die vreemd zijn aan de constructie als een ontkenning van alle architectuur en als een

Overschrijding van haar grenzen.

De grenzen van de architectuur zijn nu al bijna 2000 jaar overschreden; het is daarom niet vreemd om zo weinig architectuur om ons heen te zien. Voordat we weer proberen te spreken moeten we de regels van de taal opnieuw leren. We kunnen geen schaak spelen als we de regels van dammen toepassen; daarom kunnen wij slechts architectuur maken door haar eigen wetten toe te passen. Plezier in het overschrijden en ontkennen van deze grenzen (als dat überhaupt kan bestaan zonder tot blinde zelfvernietiging te leiden) kan alleen bestaan als bepaalde regels en wetten met heel het hart aanvaard worden. Als overschrijding of ironie om zichzelfswille systematisch gebruikt wordt, geeft de daaruitvolgende verwarring geen werkelijk genoeg — het vervult ons eenvoudigweg met afschuw, verveling en een onbegrensde hang naar verandering.



Leon Krier, Project voor een school in St. Quentin-Yvelines, 1978

INTERVIEW MET ROEL SCHNEEMANN, DEKORONTWERPER,
15-3-'83

Wij vroegen decorontwerper Roel Schneemann naar zijn beweegredenen om in het decor voor de uitzendingen van Top-Pop in het seizoen '81/'82 klassieke elementen te gebruiken.

Het decor is architectonisch van opzet. Klassieke beelden, de Venus van Milo, de Diskuswerper, een paard en een sfinx zijn decoratieve elementen in deze architectonische omlijsting.

Schneemann: "Ik ben zelf zeer geboeid door de neo-klassicismische tendenzen in de bouw van fabriekshallen en andere grote gebouwen uit het begin van deze eeuw. In de architectuur van onze tijd is ook een duidelijk klassicistische tendens merkbaar. Deze trend zet ik in mijn dekors voort; in dit decor in de vorm van klassieke zuilen, de opbouw van de gevel en een lufel die is afgeleid van de "galleria".

(.....)

Bij het ontwerpen heb ik geen ideële uitgangspunten, ik wil geen ideaalbeeld scheppen of een boodschap uitdragen. Het gaat mij uitsluitend om de vorm.

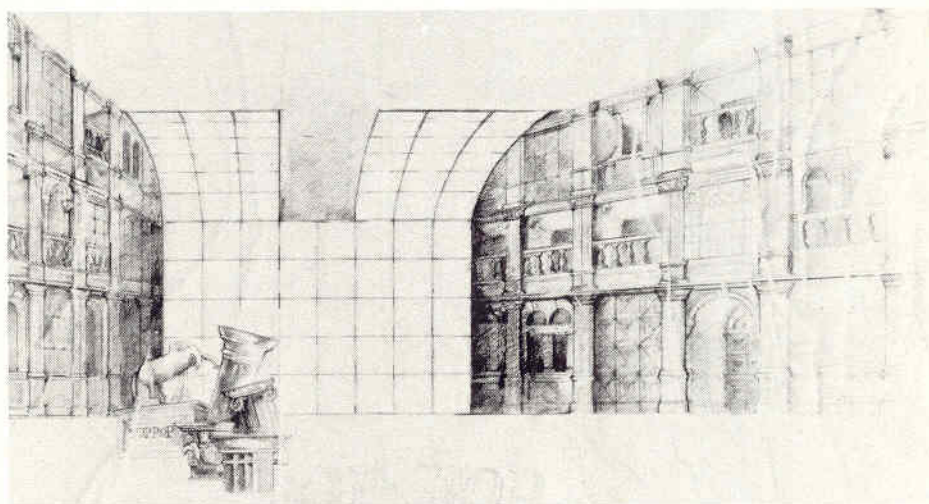
Ik voel me dan ook het meest verwant met de probleemstelling over decoratie.

(.....)

Of de kijkers naar Top-Pop de beelden herkennen? De meeste waarschijnlijk niet, vinden het misschien wel aardig, maar herkennen de gebruikte beelden niet. Ik wil me in mijn werk niet conformeren aan de smaak van het publiek.

(.....)

De beelden in het decor zijn gemaakt van piepschuim. Vier aanzichten van het origineel worden geprojecteerd op een blok piepschuim. De lijnen worden overgenomen en dan wordt van de vier zijden naar binnen toe het materiaal weggesneden."



Roel Schneemann,
Ontwerpen voor het
Toppop-décor, 1981-82

BEGRIPPENLIJST

<i>Architraaf</i>	Horizontale houten of stenen hoofdbalk, die onmiddellijk op de kapitelen rust.
<i>Cannelure</i>	De verticale groeven die ter versiering in de schacht van een zuil of pilaster zijn aangebracht.
<i>Canon</i>	Regel, norm, maatstaf. Proportiesysteem gebaseerd op vaste (ideale) maatverhoudingen van delen van het menselijk lichaam.
<i>Chiton</i>	Ruimvallend Grieks gewaad voor mannen en vrouwen, bestaande uit twee banen dunne stof. De lappen stof zijn langer dan het lichaam; de overtollige stof wordt over de gordel in de taille getrokken, zodat een bloesend effect ontstaat. Op de schouders worden de banen met meerdere spelden bij elkaar gehouden, zodat schijnmouwen ontstaan.
<i>Classicisme</i>	In het algemeen die richting in de bouwkunst zowel als in de beeldende kunsten die zich inspireert op de idealen en de vormgeving der zgn. klassieke kunst van de oudheid.
<i>Contrapost</i>	Een door de Grieken ontwikkelde methode om een figuur vrijheid van beweging te geven. De lichaamsdelen worden om een centrale as asymmetrisch tegenover elkaar geplaatst en aan de verdeling van het gewicht wordt grote aandacht geschonken.
<i>Fibula</i>	Sierspeld van verschillende vorm die dient om de kleding bijeen te houden. Behoort tot de oudste sieraden en werd door de Grieken en Romeinen toegepast.
<i>Forum</i>	Het grote, centraal gelegen plein in een Romeinse stad (tevens de markt). Hier lagen de openbare gebouwen voor handel, rechtspraak, eredienst en openbare bijeenkomsten.
<i>Fries</i>	Een horizontale strook versierd met schilder- of beeldhouwwerk. Een Dorische fries bestaat afwisselend uit triglifien en metopen, de laatste vaak van beeldhouwwerk voorzien. Een Ionisch fries is gewoonlijk versierd met doorlopend reliëf-werk.
<i>Frontispice</i>	1. versierd bovenstuk van een voorgevel. 2. versierd titelblad of illustratie tegenover een titelblad.
<i>Fronton</i>	In de klassieke bouwkunst een driehoekige bekroning, omlijst door een horizontale kroonlijst eronder en twee schuin oplopende kroonlijsten aan

de zijkanten; vaak met beeldhouwwerk versierd. Wanneer delen van een kroonlijst of hoekig gekeerd of onderbroken zijn, wordt gesproken over een gebroken fronton.

Gobelins

Weverij van wandtapijten. Gesticht door Hendrik IV in de ververij van de gebroeders Gobelin en door Colbert onder Lodewijk XIV tot staatswerkplaats gemaakt.

De naam *gobelin* voor *wandtapijt* wordt voornamelijk in Nederland gebruikt. De Franse benaming is *la tapisserie*; de naam *gobelin* gebruikt men er voor tapijten afkomstig uit de Gobelin-manufacture/werkplaats.

Halfzuil

Een uit de wand naar voren tredende zuilvormige versteviging. Vaak heeft de halfzuil geen constructieve betekenis en dient zij slechts ter verfraaiing.

Kapiteel

Het bovenstuk van een zuil of pijler waarop de architraaf rust.

Megalomanie

Grootheidswaanzin.

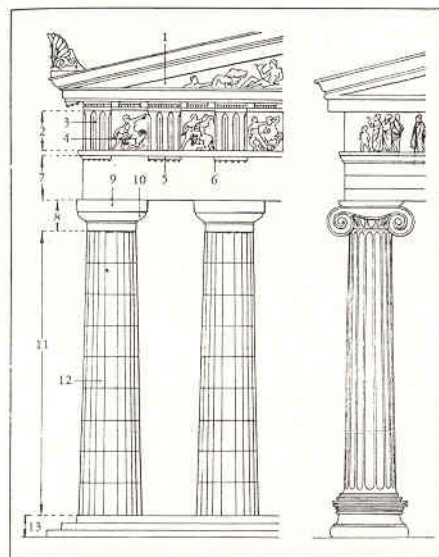
In de architectuur: het ontwerpen en, zo mogelijk, bouwen, van gebouwen en structuren die onmenselijk groot van schaal zijn.

Metope

Bij een Dorisch fries, een van de panelen, hetzij versierd of onversierd, tussen de trigliefen.

Orde

Een bouwkundig systeem gebaseerd op de zuil en het entablement (hoofdgestel), waarbij de vorm van de diverse delen (kapiteel, schacht, basement etc.) en hun verhouding ten opzichte van elkaar nauwkeurig zijn bepaald. De vijf klassieke orden zijn de Dorische, Ionische, Corinthische, Toscaanse en Composiet.



Hierboven: Dorische bouworde (links) en Ionische bouworde: 1. timpaan; 2. fries; 3. triglief; 4. metope; 5. regula; 6. guttae; 7. architraaf; 8. kapiteel; 9. abacus; 10. echinus; 11. schacht; 12. cannelure; 13. stylobaat.

<i>Peplos</i>	Grieks vrouwengewaad bestaande uit een rechthoekige wollen lap, langer dan het lichaam, waarvan de overtollige stof aan de bovenkant naar buiten wordt omgeslagen. Op de schouders wordt de achterkant over de voorkant geslagen en met een speld/fibula vastgezet. De zijkant wordt soms dichtgenaaid; een gordel voltooit het geheel.
<i>Pijler, pilaar</i>	Een rechtop staande drager, gewoonlijk rechthoekig, en soms met kapiteel en basement.
<i>Pilaster</i>	Een platte, uit de muur naar voren tredende pilaar met een rechthoekige doorsnede. De pilaster is meestal voorzien van een basement, schacht en kapiteel. Vaak heeft de pilaster geen constructieve betekenis, maar dient hij ter decoratie.
<i>Portico</i>	Monumentale entree, aan de voor- of zijkant van een gebouw, in de vorm van een overdekte zuilengalerij.
<i>Proportie</i>	Proportie is de verhouding van maten en grootheden. Proportieleer is de leer van de wetmatigheid in de verhouding van de afzonderlijke delen van een kunstwerk tot elkaar.
<i>Savonnerie</i>	Werkplaats voor het vervaardigen van geknoopte tapijten.
<i>Tempelfront</i>	Voorzijde van een tempel.
<i>Torso</i>	Romp.
<i>Triglif</i>	Versiering in een Dorisch fries; voorzien van drie verticale gleuven. De triglifien wisselen in het fries af met metopen. Oorspronkelijk de kop van de balk die haaks op de architraaf staat.
<i>Triomfboog</i>	Een monumentale boog, soms een combinatie van drie bogen, door een Romeinse keizer opgericht als gedenkteken aan zijn militaire successen en meestal versierd met taferelen in reliëfwerk die zijn daden weergeven.
<i>Tympaan, tympanon</i>	Zie <i>Fronton</i> .
<i>Zuil</i>	Drager van cirkelvormige doorsnede, doorgaans bestaande uit een basement (voetstuk), een schacht en een kapiteel.

N.B. Indien formuleringen in bovenstaande woordenlijst afwijken van formuleringen van deze termen in de handboeken, gelden voor het thematisch onderwerpen het examen 1984 de formuleringen uit bovenstaande woordenlijst.

