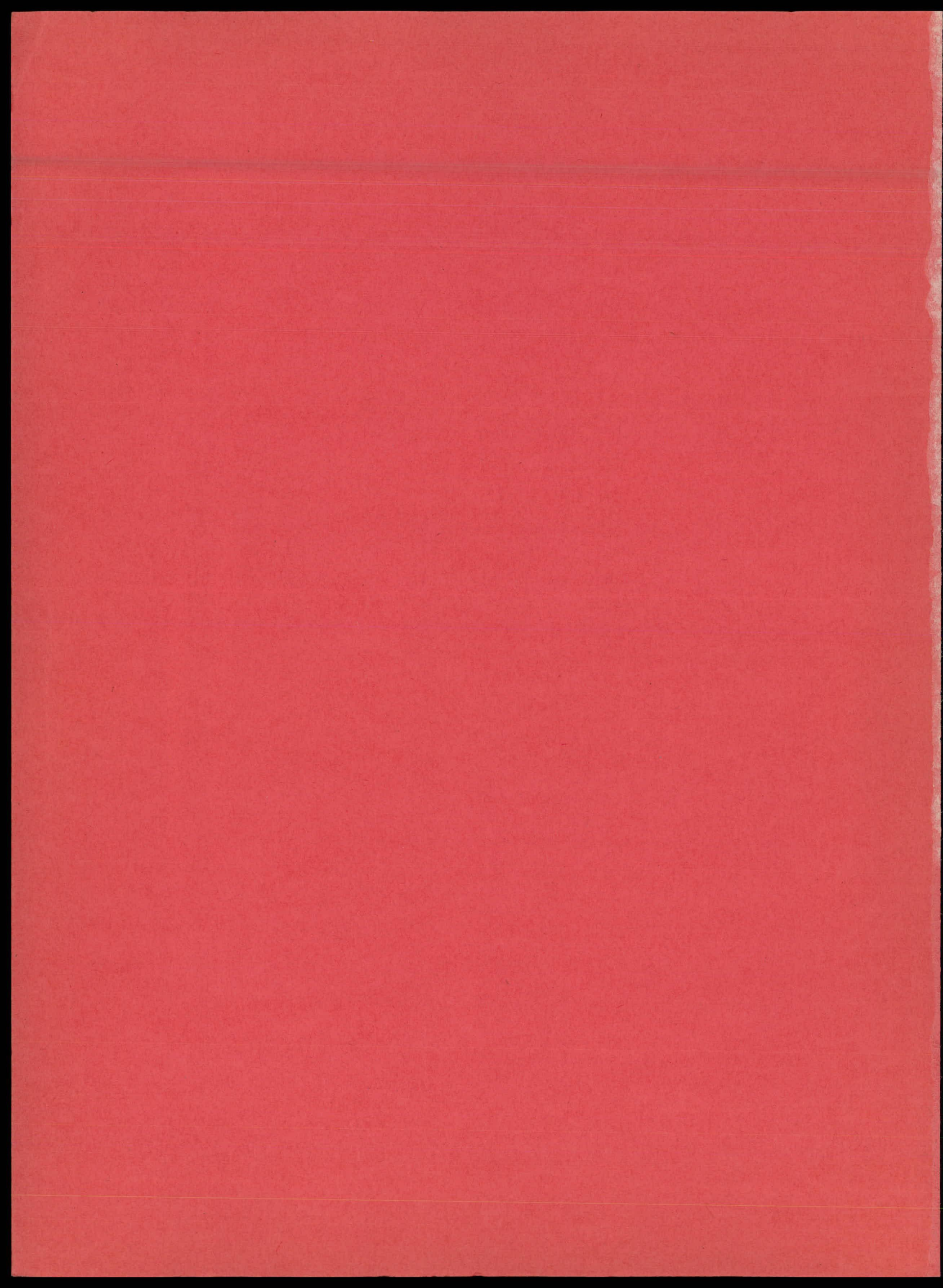


Centraal Museum Utrecht
mededelingen m 12 Dec. 1975



het

ZIEN

van

beeldende

Kunst

214

Handwritten notes in cursive script, likely bleed-through from the reverse side of the page.

CONSTANT

ENKELE

OPMERKINGEN

OMTRENT

ZIN EN ONZIN

VAN DE

ICONOGRAFIE

Toen ik in 1948 in het MANIFEST VAN DE EXPERIMENTELE GROEP de, inmiddels vaak geciteerde, woorden schreef:

'Een schilderij is niet een bouwsel van kleuren en lijnen, maar een dier, een nacht, een schreeuw, een mens, of dat alles samen.'

kende ik nog niet de uitspraak, zestig jaar eerder gedaan door MAURICE DENIS:

'Eerder dan een strijdros, een naakte vrouw of de een of andere anecdote voor te stellen, is een schilderij in wezen een plat vlak, waarop kleuren volgens een bepaalde orde gerangschikt zijn.' (1)

Deze twee uitspraken lijken elkaars antithese. Om ze tot een synthese te maken moet men ze lezen, met in gedachten de historische situatie waarin ze zijn ontstaan.

Voor Denis ging het om het verschil tussen een kunstwerk en een voorstelling zonder meer, zoals er in zijn tijd op grote schaal werden vervaardigd.

Dat hij geen pleidooi voor non-figuratieve kunst houdt, blijkt, voor wie zijn werk niet zou kennen, reeds uit het beginwoord 'eerder'.

Wat hij zegt is dit: de voorstelling wordt pas kunst door de organisatie van de middelen, die het beeld voor de beschouwer 'zichtbaar' maken.

Dat deze middelen niet gezien kunnen worden zonder dat de beschouwer ze interpreteert als een BEELD, is de inhoud van mijn uitspraak, gedaan in een tijd waarin algemeen geloofd werd in een non-figuratieve schilderkunst.

DENIS SPRAK NAMENS DE SCHILDER. IK SPRAK NAMENS DE BESCHOUWER.

Kunst is een vorm van communicatie tussen de maker en de beschouwer van een beeld. De iconograaf kan daarbij de rol van 'vertaler' spelen.

Zijn taak is het, 'communicatie-stoornissen' (als gevolg van historische of geografische afstand bijvoorbeeld) te voorkomen of op te heffen.

BEELDENDE KUNST

De beeldende kunst brengt zichtbare beelden voort.

Onder beelden moet hier worden verstaan: produkten van de verbeelding. De verbeelding is het vermogen van de mens om gedachten of voorstellingen te produceren die niet a priori denkbaar waren, die dus als scheppingen moeten worden beschouwd.

De betekenis van de beeldende kunst bestaat hierin: dat langs de weg van ons gezichtsvermogen iets aan ons bewustzijn wordt toegevoegd.

ICONOGRAFIE

De iconografie heeft tot doel: met woorden deze beelden verklarend te beschrijven. Alleen beschrijven is dus niet voldoende (Panofsky spreekt in dat geval van 'pre-iconografie'). Van iconografie is pas sprake wanneer gegevens worden verstrekt die niet zonder meer uit het beeld zijn af te leiden. Deze gegevens kunnen bijvoorbeeld van historische, van ideologische, van psychologische aard zijn. De zin van de iconografie bestaat in het overbruggen van verschillen in bewustzijn tussen de maker van een kunstwerk en de beschouwer ervan, ontstaan door afstand in tijd (historie), plaats (culturele achtergrond) of mentaliteit (psychologische achtergrond), waardoor de bewustwording van het geziene wordt belemmerd.

"Conceptuele kunst" is dus geen beeldende kunst, maar verzelfstandigde (geabstraheerde) iconografie.

Uit het feit dat de betekenis van de beeldende kunst juist hierin bestaat dat iets bewust gemaakt wordt via het gezichtsvermogen, hebben sommigen, al te haastig, de conclusie getrokken dat de iconografie voor het zien van beeldende kunst geen waarde heeft. De oorzaak van deze vergissing is een idealistische visie op het bewustzijn, als een onafhankelijk 'geestelijk' vermogen. In werkelijkheid is het bewustzijn een sociaal produkt en als zodanig afhankelijk van een bepaalde sociale structuur.

Natuurlijk kan men afrikaanse maskers bewonderen zonder op de hoogte te zijn van de sociale functie of de magische betekenis ervan. Maar hoe verklaart men dat dezelfde maskers honderd jaar geleden in het Westen allerm minst bewonderd of zelfs maar als kunst beschouwd werden? Onze bewondering van nu berust op vorm-overeenkomsten met moderne kunst en daarmee reduceren we ze tot zuiver esthetische objecten. De iconografie kan, door hun sociale oorsprong te verklaren, ons bewustzijn voor deze kunstwerken openmaken.

Er zijn dus twee voorwaarden voor het zien van beeldende kunst:

- Een goed gezichtsvermogen. (Een blinde kan geen beeldende kunst zien, een kleurenblinde geen schilderij).
- Een met het kunstwerk corresponderend bewustzijn. (Een imbeciel, hoe goed van gezicht ook, wordt zich het kunstwerk niet bewust, maar ook een intelligent mens staat niet onder alle omstandigheden voor ieder kunstwerk open.)

Om te verklaren dat juist de belangrijkste schilders in hun tijd zijn miskend, schrijft VENTURI: " Een authentiek schilder heeft een eigen wijze van verbeelden, die een nieuwe wereld opent. Om hem te begrijpen en te waarderen, moeten de critici met zijn ogen leren zien, ik wil zeggen: met de ogen van zijn geest. Maar, alvorens dat tot stand komt zijn heel wat jaren nodig." (Geschiedenis van de kunstkritiek). (2)

Op ieder moment van de geschiedenis bestaan verschillende bewustzijnsvormen - en daaruit ontstane kunstvormen- naast elkaar, met de mogelijkheid van onderlinge beïnvloeding.(acculturatie).

Ook is het mogelijk dat door herontdekking van vroegere cultuurvormen een latere cultuur beïnvloed wordt.(Renaissance).

Om al deze invloeden op te sporen en te verklaren zal de iconograaf in de eerste plaats zoveel mogelijk kennis moeten vergaren van vergeten of onbekende ideologieën met de daarbij behorende symbolen, allegorieën of tekens.

In veel gevallen zal men geen iconografie kunnen schrijven, zonder eerst iconoloog te worden.

PANOFSKY wijdt een geheel hoofdstuk van zijn bekende werk 'Studies in iconology' aan de neoplatonische filosofie, alvorens hij toekomt aan de iconografie van TITIAAN's schilderij 'Hemelse en aardse liefde'.

De lezer vraagt zich echter verwonderd af wat de zin van al deze moeite geweest is, wanneer hij aan het eind van zijn hoofdstuk schrijft: 'Titiaan had er geen behoefte aan zijn 'Hemelse en aardse liefde' door een geleerd latijns gedicht te verduidelijken. Ook zij, die niet bekend zijn met de juiste titel: 'Geminae Veneres' kunnen het schilderij begrijpen en het is eerder de man van de wetenschap dan de naïeve beschouwer die het moeilijk te verklaren vindt.'

Moeten wij hieruit concluderen dat Panofsky een kunstwerk beschouwt als een document voor iconologisch onderzoek, en niet de iconologie als middel om een kunstwerk beter te begrijpen ?

In ieder geval stemt zijn uitspraak overeen met VENTURI's mening dat 'de iconografische methode een obstakel vormt voor het begrijpen van een kunstwerk.'

In ditzelfde boek spreekt Panofsky over een schilderij van Francesco Maffei, vroeger gehouden voor 'Salome met het hoofd van Johannes de Doper' maar op grond van historische analogie (iconologische studie) thans beschouwd als 'Judith met het hoofd van Holofernes'.

Dat deze Judith zo lang voor Salome kon worden aangezien pleit niet voor de kwaliteit van de schilder die klaarblijkelijk niet in staat was het verschil tussen een oorlogsheldin en een ~~striptease~~^{striptease}-danseres tot uitdrukking te brengen in deze vrouwefiguur.

Het lijkt erop dat de iconograaf, zodra hij noodgedwongen iconoloog wordt, zich als 'man van de wetenschap' distancieert van de kunstkritiek en zich passief gedraagt ten aanzien van de kwaliteit van een kunstwerk, met het gevaar dat zijn bezigheid iedere zin verliest.

Kunnen wij, twintigste-eeuwers, de 'Nijlpaardenjacht' van RUBENS (1616, Alte Pinakothek, München), met het "geestelijk" oog van de schilder bekijken ? (2)

Kan er in een tijd van natuurbescherming, wildparken, bedreigde diersoorten, enig begrip bestaan voor de heroïek van dit tafereel ?

Pre-iconografisch stellen we de aanwezigheid vast van een nijlpaard, een krokodil, vijf mannen, drie paarden en drie honden. Behalve de krokodil richten allen zich tegen het nijlpaard.

Oppervlakkig gezien zou men van een slachtpartij kunnen spreken.

Een aanwijzing dat de schilder dit niet bedoeld heeft maar dat hij een strijd op leven en dood in beeld heeft willen brengen, vormt de geopende muil van het nijlpaard: hoewel dit dier voor de rest zeer natuurgetrouw is weergegeven, is deze muil bezet met scherp gepunte, naar voren gerichte roofdiertanden, sterk afwijkend van het werkelijke gebit van deze inoffensieve planteneter. Een tweede aanwijzing vormt de toevoeging van de krokodil, inderdaad een gevaarlijk dier, waarvan de aanwezigheid alleen maar kan worden verklaard uit een poging de 'gevaarlijkheid' van het nijlpaard te accentueren. Tenslotte zijn twee mannen afgebeeld alsof zij zojuist als slachtoffer van het 'agressieve' nijlpaard zijn gevallen.

Vergelijken we dit schilderij met een ander werk van ~~Rubens~~ Rubens, "De marteldood van de heilige Ursula en haar gezellinnen" (1622, Museum van schone kunsten, Brussel), dan zien we dezelfde brute agressie bij de gewapende mannen, terwijl de slachtoffers geen enkel verzet bieden en afgebeeld zijn als de offerv aardige onschuld.

Het is duidelijk dat de schilder in het eerste geval zichzelf identificeert met de aanvallers en in het tweede geval met de slachtoffers.

De nijlpaardenjacht is dan ook geen realistische jacht-scène, maar een allegorie van de strijd tegen de natuur.

Dat 350 jaar later, over de natuur fundamenteel anders wordt gedacht als door Rubens, maakt het moeilijk dit schilderij te 'zien' zonder dat men zich bewust wordt van deze historische ontwikkeling.



Nijlpaard

naam Rubens 1616



Leeuw

naam Longhi 1767

In schrille tegenstelling tot dit Nijlpaard met leeuwenmuil van Rubens staat de leeuw met het mensengezicht op een schilderij van PIETRO LONGHI (De vertoning van de leeuw, 1767, Pinacoteca Querini Stampalia, Venetië). Terwijl Rubens onmogelijk getuige kon zijn geweest van een 'jachttafereel' zoals hij schilderde, vermeldt Longhi in een onderschrift uitdrukkelijk dat dit schilderij door hem naar het leven gemaakt is, tijdens het Venetiaanse carnaval.

Dat deze schilder, die zich in al zijn werk een uitmuntend waarnemer toont, ook waar het exotische dieren betreft (bijvoorbeeld zijn rinoceros !), deze leeuw zo overdreven menselijke trekken heeft gegeven, kan men niet verklaren uit onkunde.

De leeuw ligt op een klein houten podium, aan een ketting maar zonder kooi, dicht omringd door de toeschouwers, terwijl binnen zijn onmiddellijke bereik een aantal hondjes een dansnummer opvoeren.

Dat deze hondjes op de achterpoten lopen en in mensekleertjes gestoken zijn, verschaft ons de sleutel tot de 'vermenselijking' van de leeuw: de identificatie van de schilder met het dier.

Zoals Rubens zijn nijlpaard gevaarlijker heeft willen maken dan dit dier in werkelijkheid is, zo heeft Longhi een vriendelijker relatie tussen mens en dier tot uitdrukking willen brengen, door de 'gevaarlijkheid' van zijn leeuw te verzachten tot die van een enigszins boze man.

Ook dit schilderij kan daarom niet gezien worden als een afbeelding van de werkelijkheid, maar als een interpretatie daarvan.

De iconografie dankt zijn ontstaan aan de archeologie (Winckelmann). Het dient echter betwijfeld te worden of iconologie - de kennis/ van de beeldtaal-, voldoende is om een kunstwerk voor iedere beschouwer 'zichtbaar' te maken. Hiertoe immers moet de beschouwer de gebruikte symbolen en allegorieën niet alleen kennen, maar hij moet ze ook begrijpen, er als het ware in 'geloven'. Is dit niet het geval, dan kan zijn ongeloof, respectievelijk zijn afkeer, voor hem een onoverkoombare hindernis vormen voor zijn ~~waardering~~ waardering van het kunstwerk.

-De eerste christenen hadden geen waardering voor de 'heidense' antieken.

-De kunstenaars van de Renaissance noemden de middeleeuwse kunst 'barbaars' (gothisch).

-Puriteinen bleken ongevoelig voor de esthetische waarde van erotische voorstellingen uit de kunst van het Oosten, overweldigd als ze waren door 'morele' afkeuring.

-Het is nauwelijks denkbaar dat een ~~fascist~~^{fascist} de collages van John Heartfield zal bewonderen.

Hoewel dus alleen ons oog, hoe ervaren dit ook mag zijn, niet in staat is onder alle omstandigheden de kwaliteit van een kunstwerk te erkennen, moeten we bovendien constateren dat zelfs ~~als~~ als dit oog ondersteund wordt door de nodige informatie, de afstand tussen maker en beschouwer van een kunstwerk niet altijd overbrugd behoeft te worden. Het komt daarentegen veel vaker voor dat iets ten onrechte voor een kunstwerk wordt gehouden (het oog dus wordt bedrogen), omdat het overeenkomt met denkbeelden of waandenkbeelden van de beschouwer.

Als men de geschiedenis van de kunst dan ook definiëert als de geschiedenis van de 'smaak', zoals Venturi doet, dan relativeert men de kritische beoordeling van de kunst. Men verklaart dan hoogstens hoe het komt dat dezelfde kunstwerken, al naar de tijd, de plaats of de persoon, zo verschillend beoordeeld zijn geworden. Een objectief te hanteren norm is daarmee niet gegeven, wel een onafzienbaar veld van onderzoek. Als Venturi de iconografie 'een enorme hoop stenen, maar geen stenen bouwwerk' noemt, dan is dit de konsekwentie van zijn eigen definitie van kunst en kunsthistorie.

VENTURI stelt terecht dat de kunsthistoricus tevens kunstcriticus moet zijn en omgekeerd. De kritiekloze ~~beschrijving~~ beschrijving van kunstwerken zonder beoordeling van de kwaliteit is net zo onzinnig als de esthetische waardering van kunst zonder kennis van de sociale achtergrond. Wanneer hij echter stelt dat de iconografie een obstakel is bij de waardering van kunst, dan spreekt hij zichzelf tegen. Kunsthistoricus, kunstcriticus en iconograaf zijn niet van elkaar te scheiden. De beschrijving van een kunstwerk ~~heeft~~ heeft pas dan zin, wanneer het om een kritische beschrijving gaat, en een kritische ~~benadering~~ benadering van de beeldende kunst is niet mogelijk zonder kennis van de sociaal-historische omstandigheden waaronder het ontstaan is.

Een schilderij van DELACROIX heeft tot titel: 'Boissy d'Anglas à la Convention'. (Musée des beaux arts, Bordeaux, 1831).

Deze titel heeft betrekking op een historische gebeurtenis uit 1795, die thans vrijwel vergeten is. Iedere beschouwer met een geoefend oog voor picturale kwaliteit zal dit schilderij bewonderen.

Is dit genoeg, zoals Panofsky zegt met betrekking tot de 'Geminae Veneres' van Titiaan, en kan men beter 'naïef' naar het schilderij kijken dan door al te veel inlichtingen belemmerd worden ?

Of moeten wij dit werk door het 'geestelijk' oog van de schilder proberen te zien, zoals Venturi meent (2) ? Dit laatste houdt in dat we ons op de hoogte stellen van enkele feiten die van invloed zijn geweest op het ontstaan van dit schilderij: een vriendschap tussen de schilder en de zoon van Boissy, de in politiek opzicht bepaald niet revolutionaire ^{gezindheid} ~~mentaliteit~~ van Delacroix, zijn bewondering voor de held van het gebeuren, het feit dat dit werk gemaakt is als gevolg van een prijsvraag, na de regeringswisseling van 1830, de vriendelijke relatie van de kunstenaar met het régime van Louis-Philippe, die hem het Légion d'honneur gaf, en tenslotte, het meest belangrijke: de dramatische gebeurtenis zelf.

KAN MEN EEN SCHILDERIJ BETER BEGRIJPEN DAN VANUIT DE MENTALITEIT DIE HET HEEFT DOEN ONTSTAAN ?

JA, MAAR DAN VANUIT DE KRITISCHE MENTALITEIT VAN DE BESCHOUWER.

ARY SCHEFFER heeft een van zijn schilderijen de volgende titel gegeven:
Saint Thomas d'Aquin prêchant la confiance en Dieu, pendant la tempête.
(1824, Chapelle de l'Hôpital Laïnnec, Parijs)

Jean Foucart, conservator van het Louvre, schrijft over dit schilderij:
'De iconografie van dit werk is van een bedriegelijke eenvoud, want de
episode waarin deze heilige de inzittenden van een vaartuig dat door
een storm in gevaar verkeert, kalmerend toespreekt, schijnt volkomen
aan de fantasie ontsproten.' (3)

(Catalogus van de tentoonstelling 'De David à Delacroix, Parijs 1975)
Hier staat Panofsky machteloos. Tussen de schilder en de iconoloog is
een totale breuk ontstaan.

De psycho-analytische iconografie ~~k~~ is bijna onopgemerkt ontstaan, en stond aanvankelijk los van kunsthistorische kritiek.

Het beroemde werk van Hans Prinzhorn uit 1922 heeft tot titel:

'Bildnerei der Geisteskranken', met vermijding van de term 'kunst'.

Toch was de auteur ~~een~~ kunsthistoricus geweest, voordat hij medicijnen ging studeren en zich specialiseerde als psychiater. Toen hij later verbonden werd aan de psychiatrische kliniek van Heidelberg, begon hij kunstwerken te verzamelen die door zijn patiënten op eigen initiatief, - dus niet als therapeutische opdracht ! - waren gemaakt.

Weliswaar bemerkte hij parallellen met de kunst van zijn tijd - het duitse expressionisme-, maar zijn conclusie is onthullend:

zoals hij het werk van zijn patiënten uitsluitend zag als uitingen van een zieke geest, zo beschouwde hij de kunst van zijn tijdgenoten als uiting van een zieke maatschappij. Nooit is het bij hem opgekomen dat beide iets wezenlijks gemeen hadden: dat er sprake was van individuen die zich überhaupt uiten konden, de schizofrenen door een stoornis in het bewustzijn waardoor het onderbewustzijn een vrijere loop kon ~~k~~ volgen, de kunstenaars door een kritische instelling ten ~~xxxxx~~ aanzien van hun eigen relatie tot de maatschappij.

De utilitaristische maatschappij heeft de creativiteit in het individu altijd onderdrukt, zoals Marx reeds in ~~xxxx~~ 'Die deutsche Ideologie' van 1845 heeft opgemerkt. Het middel hiertoe was de vorming van een 'sociaal' bewustzijn, een, door middel van de opvoeding opgelegde moraal, -gedragscode, mores, taboe's, samengevat in een religie.

Er bestaan slechts twee wegen om hieraan te ontsnappen:

a-sociaal gedrag of sociaal-kritisch gedrag.

Russische Frauenliebe.

ist in Irrenanstalten gesetzlich geschützt

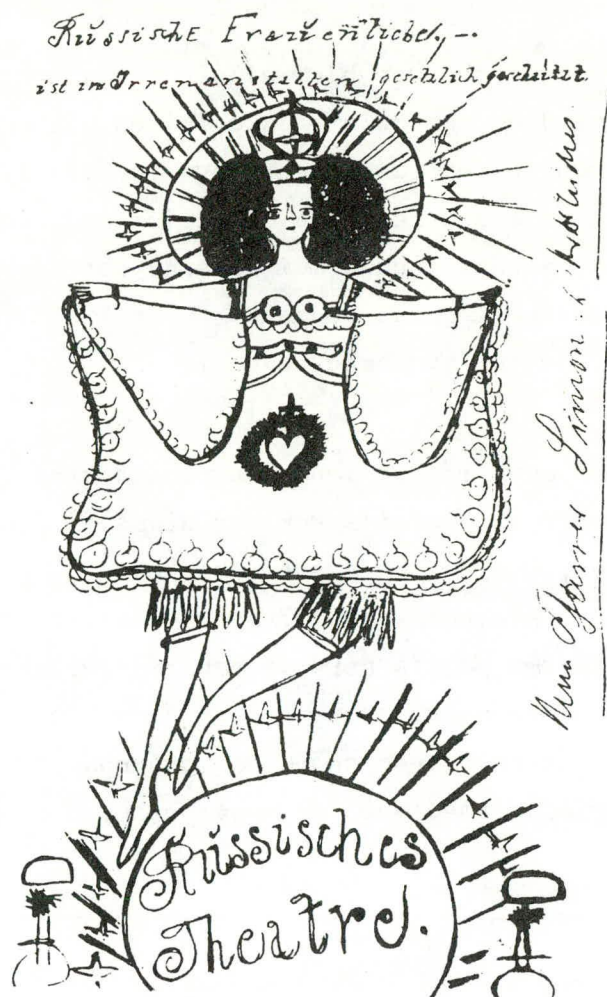
Zo staat geschreven boven een tekening uit Prinzhorn's boek.

Hoewel deze titel, en vooral de opmerkelijk ironische ondertitel, een belangrijke aanwijzing voor de iconograaf vormen, beperkt Prinzhorn zich in zijn kommentaar tot de opmerking: 'godslasterlijke vertekening van kerkelijke symbolen, ten behoeve van erotische fantasieën.' (4)

Alleen een krankzinnige kon zich blijkbaar een dergelijke vrijheid ten aanzien van de religie permitteren en daarbij ongestraft blijven.

~~xxx~~ De sociaal geïntegreerde iconograaf echter schijnt zich hier te verschuilen achter de moralist.

De patiënten van de Heidelberger kliniek waren voor een groot deel lijdend aan godsdienstwaanzin, dus slachtoffers van de religieuze waandenbeelden waarin ze waren opgevoed. In de verbeelding ~~xxxxxx~~ ^{vonden zij} ~~xxxxxx~~ een vrijheid die de maatschappij hen had onthouden.



Een schilderij van ~~XXX~~ SALVADOR DALI uit 1944 heeft tot titel :

Droom, veroorzaakt door het ^{vliegen}~~vliegen~~ van een bij rondom een granaatappel, één seconde voor het ontwaken. (5)

Deze reeds ongewoon lange titel was voor de kunstenaar nog niet voldoende om de voorstelling voor de beschouwer begrijpelijk te maken. Hij schrijft er zelf nog de volgende iconografie bij:

De ontdekking door Freud, van de typische droom, met aantoonbare moraal, die het gevolg is van een voorval dat de slapende doet ontwaken, hier voor het eerst in beeld gebracht.

Zoals de speld die op de hals van een slaper valt, zowel diens ontwaken tot gevolg heeft als ook, gelijktijdig, een lange droom die bij de guillotine eindigt, zo veroorzaakt hier bij GALA het gonzen van de bij, de sensatie van de prik met de angel, die haar wakker doet worden.

Uit de openbarstende granaatappel ontspringt de gehele schepping.

Op de achtergrond ziet men de olifant van Bernini een obelisk met de pauselijke attributen dragen. (6)

Om deze tekst te begrijpen moet de beschouwer niet alleen op de hoogte zijn van Freud's 'Traumdeutung', maar bovendien van belangrijke feiten uit de biografie van de schilder: zijn geobsedeerdheid door de enige vrouw in zijn leven, GALA, met wier naam dit werk, (evenals vele andere) mede is gesigineerd, en het feit dat zijn huwelijk met deze vrouw (eerder gehuwd met Eluard) pas kerkelijk kon worden ingezegend na speciale toestemming van de paus.

Wat ziet nu (wat Panofsky noemt) de 'naïeve' beschouwer ?

Pre-iconografie:

Op een blauwgekleurde vlakke ligt een grillig gevormde platte steen.

Enkele centimeters daarboven zweeft de gestalte van een slapende naakte vrouw.

Vóór haar zweeft een granaatappel, waaromheen een bij cirkelt.

Boven haar onderscheiden we, van links naar rechts: een reuze-granaatappel, waaruit zich een vis losmaakt; uit de bek van de vis springt een tijger; uit de muil van deze tijger is een tweede tijger gesprongen, voorafgegaan door een karabijn met bajonet die op het punt staat in de rechterbovenarm van de vrouw te dringen.

Op de achtergrond een olifant op hoge steltachtige muggenpoten, die op zijn rug een monolith torst.

N.B. Om het verschil tussen de iconografie en de pre-iconografie in dit voorbeeld goed tot zijn recht te laten komen, is een illustratie hier expres achterwege gelaten. Men raadplege de catalogus van de DALI-tentoonstelling in het museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam.

PANOFSKY kon de juiste titel van de 'Judith' van Francesco Maffei hervinden door vergelijking met andere kunstwerken.

Om te bewijzen echter dat een bepaald schilderij van CEZANNE ten onrechte werd gehouden voor 'Het oordeel van Paris' en in werkelijkheid moest heten 'De gift van de verliefde schaapherder', had MEYER SCHAPIRO een diepgaande studie nodig van de biografie van de schilder.

Zijn argumenten vindt hij niet in de iconologie, maar in een versregel van Propertius, die Cézanne -liefhebber van latijnse verzen- gekend moet hebben : *'met tien appels kan men een meisje verleiden'* (7), verder in het verslag van een jeugdervaring: de gift van een mandje appels door zijn schoolvriend Emile Zola (opgetekend door Joachim Gasquet), en door een analyse van het gefrustreerde seksuele leven van de kunstenaar. De iconografie van dit schilderij vormt dan de inleiding tot een uitvoerige studie van het gehele oeuvre, met het doel te bewijzen dat ook de appels in Cézanne's stilleven geen blote aanleiding waren tot 'gerangschikte kleuren' (volgens de formulering van Maurice Denis), maar de symbolen van zijn ervaringswereld en van zijn visie op het leven. ('The apples of Cézanne, an essay on the meaning of still-life' Art news annual, 1968).

Wat valt er voor de iconograaf meer te zeggen dan de op zichzelf reeds nietszeggende titels vermelden over schilderijen als:

- 'Wit vierkant op een wit vierkant' (Malewitsch)
- 'Compositie met rood geel en blauw' (Mondriaan)
- 'International Klein Blue 42' (Yves Klein) ?

~~Zodra~~ Zodra een iconograaf een dergelijk schilderij probeert te beschrijven vervalt hij in een verhandeling over problemen van de esthetiek.

Hij kan hieraan slechts ontsnappen door een sociaal-kritische bespreking van de historische situatie die de kunstenaar tot een zo ~~rigoureuze~~ strenge beperking heeft gebracht.

In dit randgebied vallen de grenzen van de iconografie samen met die van de beeldende kunst.

Met de volledige dehumanisering van het beeld (computer-kunst) verliest de iconografie iedere zin, evenals de beeldende kunst.

Een zogenaamde 'abstracte' esthetiek, gebaseerd op 'informatie-theorieën', die zou moeten leiden tot de ontwikkeling van 'modellen van mogelijke kunstwerken' (MAX BENSE), verlaat het gebied van de verbeelding en begeeft zich op ~~xxxxx~~ dat van de wetenschap.

De verbeelding immers, is niet a priori denkbaar en dus ook niet programmeerbaar.

De beschrijving van een beeld is niet alleen een VERWOORDING maar ook een beeld op zichzelf. In de concrete poëzie is de beeldbeschrijving identiek met het beeld.

JOCHEN GERZ maakt een tekening uit de zin:

Schreib mal was du sonst noch machst außer schreiben

— — — — —

('Die Beschreibung des Papiers' Luchterhand Verlag, Darmstadt 1973)

Is er een iconografie denkbaar van de russische constructivisten
zonder kennis van de russische revolutie ?

Net zo min als het constructivisme denkbaar is zonder de revolutie.

Is er een iconografie denkbaar van het socialistisch realisme
zonder kennis van de politiek van Stalin en Zdanov ?

Net zo min als het socialistisch realisme denkbaar is zonder deze politiek.

Is er een iconografie denkbaar van de Amerikaanse POP-art
zonder kennis van de Amerikaanse consumptie-maatschappij ?

Net zo min als pop-art denkbaar is zonder consumptie.

Is er een iconografie denkbaar van John Heartfield
zonder kennis van de NAZI-periode ?

John Heartfield visualiseert het protest tegen het nationaal-socialisme.

Is er een iconografie mogelijk van Jeroen Bosch
zonder kennis van de christelijke ~~ideologie~~ religie ?

Jeroen Bosch visualiseert de ellende van het christendom.

Is er een iconografie mogelijk van Mondriaan
zonder kennis van de theosofie ?

Alleen een theosoof kon zo schilderen.

Is er een iconografie mogelijk van Dali
zonder kennis van Freud ?

Zonder Freud zou Dali anders geschilderd hebben, of helemaal niet.

Is er een iconografie van de TANTRA-kunst denkbaar
zonder kennis van het Hindoeïsme ?

Zonder Hindoeïsme zou er geen Tantra geweest zijn.

Is er een iconografie van COBRA denkbaar
zonder kennis van de tweede wereldoorlog ?

Ja, mits het nationaal-socialisme op een andere wijze verslagen was.

Is er een iconografie denkbaar van 'De ontmoeting tussen UBU en JUSTINE'
zonder kennis van "Ubu roi" en van "Justine, ou les malheurs de la vertu" ?

Ja, maar dan moet de titel van het schilderij anders luiden.

DE ONTMOETING TUSSEN UBU EN JUSTINE

iconografie

Het schilderij stelt een historische ontmoeting voor, waarbij alleen maar te verwonderen valt dat deze niet eerder heeft plaatsgevonden. Want ondanks het grote verschil in leeftijd tussen de beide hoofdfiguren (Justine werd ongeveer een eeuw eerder geboren), horen deze zo zeer bij elkaar dat men de een niet volledig kan begrijpen zonder ook de ander te kennen.

Bij de met macht beklede domheid hoort de duldzame deugd, die deze macht gedooft zonder in opstand te komen. Omgekeerd, is de deugdzame offervaardigheid de basis waarop de gewetenloze boosheid zijn macht vestigt.

UBU en JUSTINE zijn even onafscheidelijk als Nixon en de 'zwijgende meerderheid'. De figuur van 'koning' UBU, in het midden van het schilderij, doet nog het meest denken aan een onhandig gebakken oliebol, vanzelfsprekend zonder gezicht.

Rechts van hem ziet men, tegen een wand gedrukt, de figuur van JUSTINE, in een gelaten houding, wachtend op wat er staat te gebeuren. De blik van haar ogen is zonder uitdrukking; haar lichaam draagt nog duidelijk de sporen van de laatste orgie. De rechterbenedenhoek wordt in beslag genomen door een meubelstuk (altaar?) dat misschien bij deze orgie een rol heeft gespeeld. Ook de wanden en de vloer van de afgebeelde ruimte dragen duidelijke sporen van voorafgegane uitpattingen. Of UBU zelf daaraan heeft deelgenomen valt te betwijfelen, ~~xxxxx~~ vooral als men in de grauwe figuur achter hem, zijn heerszuchtige vrouw meent te herkennen. Ook echter is mogelijk dat deze figuur een van de monniken van het klooster van Sainte Marie des Bois voorstelt, die het gebeuren met achterdocht gadeslaat. In dat geval is het vluchtende meisje rechts, een van de lotgenoten van Justine. Links op de voorgrond onderscheidt men nog een onbestemd aantal lichamen of lichaamsdelen, waarvan de verrichtingen zich raden laten.

Het schilderij laat het moment van de ontmoeting zien, waarop UBU voor JUSTINE een *r  v  rence* maakt, en daarbij zijn tanden in haar rechterborst zet, zodanig dat het bloed tevoorschijn springt, zonder dat Justine ~~xxxxxx~~ evenwel ~~s~~chijnt te reageren.

LITTERATUUR : Alfred Jarry: UBU ROI, en D.A.F.de SADE : JUSTINE, ou les malheurs de la vertu.



CONSTANT (1920-)

De ontmoeting tussen UBU en JUSTINE

1975

190 x 200 cm

In het voorafgaande zijn verschillende gezichtspunten bij de beschrijving van een kunstwerk ter sprake gekomen. Dit aantal kan onbeperkt worden uitgebreid, zoals ook het aantal aspecten van de mens die een kunstwerk voorbifengt ongelimiteerd is.

De iconografie zal er altijd op gericht moeten zijn zoveel mogelijk aspecten van een ~~kunstwerk~~ kunstwerk, in hun onderlinge samenhang, te belichten.

Het doel immers van de iconografie is juist deze BELICHTING : het voor de beschouwer 'zichtbaar' maken van een bepaald werk.

De iconografie objectieveert het subjectieve in een kunstwerk.

Als er een 'objectieve kunst' mogelijk zou zijn, zou de iconografie overbodig worden. Natuurlijk kan men een '~~beeldtaal~~' ontwerpen, die zo eenvoudig is dat ze geprogrammeerd kan worden. Men kan deze beeldtaal dan nog enigszins verrijken door een 'toevalsfactor' mee te programmeren.

Er is dan echter geen sprake meer van VERBEEELDING. Het op deze wijze tot stand gekomen beeld zal nooit uit kunnen komen boven een X aantal malen gevariëerde povere reminiscentie aan een menselijke uiting.

Daarom is het begrip 'COMPUTER-KUNST' onzin.

Waar de iconografie zinloos is geworden is er ook geen sprake meer van kunst.

De iconografie kan daarom een bruikbaar criterium worden om een kunstwerk te herkennen.

LEVE DE KUNST ! WEG MET DE ANTI-KUNST !

Constant

NOTEN

(1) 'Se rappeler qu'un tableau, -avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote-, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.'
(Définition du néo-traditionnisme, 1890)

(2) Un peintre authentique a une façon à lui d'imaginer qui révèle un monde nouveau. Il faut que les critiques, pour le comprendre et l'apprécier arrivent à voir avec ses yeux, je veux dire avec ceux de son esprit. Or, pour que cela se produise, il faut que passent bien des années.'

(Histoire de la critique d'art)

(3) 'L'iconographie de ce tableau est d'une simplicité trompeuse, car l'épisode du Saint apaisant les passagers d'une barque secouée par la tempête semble totalement inventé...'

(4) 'Die blasphemische Verzerrung kirchlicher Symbole im Dienste erotischer Phantasien...'

(5) Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil.

(6) 'Imager pour la première fois la découverte par Freud du rêve typique de longue affabulation argumentale conséquence de l'instantanéité d'un accident provoquant le réveil.

De même que la chute d'une épingle sur le cou du dormeur provoque simultanément son réveil et un long rêve aboutissant à la guillotine, le bruit de l'abeille provoque ici la piqure du dard qui réveillera Gala. Toute la biologie créative surgit de la grenade éclatée.

~~Résumé~~ Placé au fond, l'éléphant du Bernin porte un obélisque avec les attributs papaux.'

(7) Utque decem possent corrumpere mala puellam

C E N T R A A L M U S E U M U T R E C H T

ALGEMENE INFORMATIE

AKTIVITEITEN

HERINRICHTING VAN DE HISTORISCHE AFDELING

AANWINSTEN

NIEUWE ZORG VOOR OUDE BEELDEN

EEN STUKJE IKONOLOGIE VAN DE 17de EEUW

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

Agnietenstraat 1, telefoon 030-315541, buslijnen 2 en 12

Geopend van dinsdag tot en met zaterdag van 10 tot 17 uur, dinsdagavond van 20 tot 22 uur, zon- en feestdagen van 14 tot 17 uur. Op maandag gesloten. Toegangsprijs f 0,50 p.p., zon- en feestdagen f 0,25 p.p. Inlichtingen telefonisch 030-315541 toestel 006 of via postbus 2106 te Utrecht.

De kollektie van het Centraal Museum omvat naast een historische afdeling, waaronder het Utrechts schip uit ca 800 voor Chr., schilderijen van voornamelijk Utrechtse kunstenaars vanaf de 15de eeuw, beeldhouwwerken, tekeningen, grafiek, stijlkamers, een poppenhuis uit ca 1680, kunstnijverheid als aardewerk, zilver, porcelein, munten en penningen; voorts kostuums, kant, textiel en accessoires vanaf de 18de eeuw.

In het gebouw van het Centraal Museum zijn tevens gevestigd: het Aartsbisshoppelijk Museum (tel. 030-312561) met een verzameling religieuze kunst, voornamelijk uit de Middeleeuwen, en het Provinciaal Oudheidkundig Museum van het Provinciaal Utrechts Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen, met een verzameling Prehistorische, Romeinse en vroeg-Middeleeuwse oudheden.

In de dependance van het Centraal Museum, Maliebaan 42 (buslijn 3), vindt een schoolprojekt plaats, waarin de thema's 'Ruimte en perspectief', 'Abstraktie' en 'Vorm, Lijn en Kleur' behandeld worden. De tentoonstellingen die in het kader hiervan gemaakt zijn, kunnen ook buiten schoolverband bezocht worden. Openingstijden van maandag tot en met vrijdag van 9-16 uur, zaterdag van 10-17 uur en zondag van 14-17 uur. Toegang gratis. De eerste expositie, 'Ruimte en perspectief', is tot 2 februari 1976 te zien. Van 2 februari tot en met 14 maart is de Maliebaan gesloten, op 15 maart opent de tweede expositie 'Abstraktie'.

Twee klankprojecten van Ton Bruynèl

1. in samenwerking met de grafikus Tolis Panagopoulos
2. in samenwerking met de beeldhouwer Carel Visser

16 januari tot en met 15 februari 1976

De Utrechtse komponist Ton Bruynèl (geb. 1934) presenteert in de periode van 16 januari tot en met 15 februari in de tuinzaal twee audio-visuele projecten.

In de linker helft van de zaal is de kompositie 'Phases', in 1974 in opdracht van de gemeente Utrecht gemaakt, te beluisteren en zijn de bijbehorende verbeeldingen van de klanken, door de grafikus Tolis Panagopoulos (geb. 1944 in Griekenland en sinds zeven jaar woonachtig in Nederland) te zien, waarbij de bezoeker begeleid wordt door een reeks lichtsignalen, die synchroon met de klanken over de visualisaties schuift. 'Phases' is geschreven voor vier klanksporen en orkest. De kompositie was voor de eerste maal te beluisteren op 9 januari 1975 in de Geertekerk in Utrecht. Het USO speelde de orkestpartij. Op de tentoonstelling hoort men een quadrofonische weergave van deze uitvoering.

In de rechterhelft van de zaal wordt het 'Kubusprojekt', dat voor het eerst in 1971 in het Stedelijk Museum in Amsterdam gerealiseerd werd, opgesteld. Vier plaatstalen kubussen met ribben van 50 cm., 75 cm., 125 cm. en 200 cm., met open onderkanten, staan op rubberdoppen op de met een laag zand bedekte zaalvloer.

De kubussen zijn eerst via elektronische weg in trilling gebracht door ruis. Het geluid dat de kubussen voortbrachten werd d.m.v. kontaktmikrofonen afgetast en op de band vastgelegd. Het zo verkregen materiaal is op verschillende wijzen in een studio bewerkt, uitgaande van de variërende karakteristieke akoestische eigenschappen van metaal, in dit geval de vier kubussen van verschillende grootte. De recorders staan in verbinding met de kubussen, die de op de band vastgelegde klankstructuren ontvangen, weer beginnen te trillen en daarbij hun uiteindelijke geluiden laten horen.

AKTIVITEITEN

Elke tweede zondag van de maand concerten in de kapel van het museum.

Aanvang 14.30 uur, toegang f 1,50. Elke dinsdagavond om 20.15 uur lezingen of andere activiteiten, vaak aansluitend op de tentoonstellingen in het Centraal Museum. Er is dan een staflid aanwezig voor beoordelingen en het beantwoorden van vragen. Toegang f 0,50.

zo 17 januari 1976: 14.30 uur, concert door het Utrechts Vocaal Ensemble,
o.l.v. Louis Coenen.

di 27 januari : 20 uur, concert t.g.v. de tentoonstelling 'Twee klank-
projekten van Ton Bruynèl', met komposities van Ton Bruynèl
voor klanksporen en respektievelijk basklarinet, hobo en
spreekstem (Harry Sparnaay, Frank van Koten en Nel Deferante)
Intra 1971, Eligie 1973 en Soft Song 1974. De kompositie is
te beluisteren van een band waarop het USO de orkestpartij
speelt.

di 10 februari : 20.15 uur, filmvertoning in het kader van de Manifestatie
Film + Experiment, georganiseerd door het Goethe-instituut
in samenwerking met verscheidene andere organisaties. De
basisgedachte hierbij is: daar waar mogelijk is nieuwe
produkties voor de eerste maal te tonen, met name die
produkties, welke een gemeenschappelijk raakvlak vertonen
op het gebied van de beeldende kunst, nieuwe muziek en
absolute film.

di 17 februari, 24 februari en 2 maart: 20.15 uur, lezingcyclus 'Stijlen en
Stijlkamers' door de heer J.J.C. Taets van Amerongen,
konservator Toegepaste Kunst. Aanmelding: tel. 030-315541,
toestel 006.

di 6 april : 20.15 uur, filmvertoning in het kader van de Manifestatie
Film + Experiment.

Tentoonstellingen

20 november 1975 - 18 januari 1976: De orgelmakers Bätz, honderd jaar Utrechtse
orgelbouw.

16 januari - 15 februari 1976: Twee klankprojekten van Ton Bruynèl

17 februari - 28 maart 1976: Jugendstilkeramiek uit eigen bezit

15 maart - 1 juni 1976: Abstraktie

De ruimte wordt begrensd door zwarte wanden, een zwart plafond en een bodem met een laag zand. In de ruimte verspreid zich een egaal gedempt licht. De zwarte kubussen kunnen plotseling die ruimte met hun klanken gaan vullen, daar oneindig mee doorgaan, maar ook ineens met slechts een lichte naklank ophouden. De ruimte met de kubussen heeft een heel eigen indringende, de waarneming van de klanken versterkende, visuele, maar meer nog puur ruimtelijke werking op de bezoeker.

Het idee voor de uiteindelijke vorm van het Kubusprojekt is mede tot stand gekomen in gesprekken van Bruynèl met de architect Aldo van Eyck en de beeldhouwer Carel Visser.

Ter gelegenheid van de tentoonstelling wordt dinsdag 27 januari om 20 uur in het museum een concert gegeven met komposities van Ton Bruynèl, voor klanksporen en respektievelijk basklarinet, hobo en spreekstem (Harry Sparnaay, Frank van Koten en Nel Deferante): Intra 1971, Eligie 1973 en Soft Song 1974.

Hanneke Adriaans

Jugendstilkeramiek uit eigen bezit

17 februari tot en met 28 maart 1976

Van 17 februari tot en met 28 maart zal in het Centraal Museum een kleine overzichtstentoonstelling worden gehouden van Jugendstilkeramiek uit eigen bezit.

De Nederlandse bijdrage wat betreft aardewerk en porcelein aan de internationale Jugendstil, Art Nouveau of Nieuwe Kunst had een heel eigen karakter: zij was nogal ingetogen van stijl vergeleken bij de vloeiende, dynamische lijn in de buitenlandse keramiek. Kenmerkend zijn bv. de eenvoudige, symmetrische vormen en de hiermee overeenstemmende decoratie, gebaseerd op de geometrie of de stylering van plant- en diermotieven. Een uitzondering hierop vormt de Haagse plateelbakkerij 'Rozenburg' (nagevolgd door 'Zuid-Holland' te Gouda en 'Holland' te Utrecht), die in haar vormgeving en fijne naturalistische beschildering de franse opvatting benaderde.

Op de tentoonstelling zal sier- en gebruiks-aardewerk te zien zijn, alsook enige tegeltableaux, uit de periode van de 90er jaren van de vorige eeuw - wanneer de meeste aardewerkfabrieken worden opgericht - tot ca 1930, als nieuwe ontwikkelingen de overhand hebben gekregen.

Van de vele fabrieken en pottenbakkers uit die tijd zullen o.a. de volgende vertegenwoordigd zijn: 'Rozenburg', Den Haag; 'Zuid-Holland', Gouda; 'St.Lukas' en 'Holland', Utrecht; 'Ram', Arnhem; 'Amstelhoek' en 'De Distel', Amsterdam; 'Porceleyne Fles', Delft. Van de pottenbakkers o.a. W.C. Brouwer, Th.A.C. Colenbrander, Bert Nienhuis en Chr. Lanooy.

HERINRICHTING VAN DE HISTORISCHE AFDELING

12 december is de Historische Afdeling van het Centraal Museum na een algemene herinrichting geopend. Het is geen toeval dat pas nu in de vier grote steden van ons land, achtereenvolgens Den Haag, Rotterdam, Amsterdam en tenslotte Utrecht, de historische stadsverzamelingen opnieuw gepresenteerd worden. Er is een zekere malaise geweest in de belangstelling voor stad en eigen land. Deze is mogelijk verklaarbaar uit een wat modieus en dogmatisch volgehouden vooruitzien, dat uit de jaren '60 dateert. Een zich niet te veel bekommeren om wat achter ons ligt.

De begrippen 'traditie', 'heemkunde', 'oudheidskunde' en 'volkskunde' hadden in de achter ons liggende periode terecht verdachte klank gekregen. Daarbij kwam nog dat de vaak pompeus aandoende of domweg als onesthetisch ervaren historische objecten allerminst aan het museale schoonheidsideaal beantwoordden. Zij bezaten vooral dat politiek-historisch bijsmaakje, dat niet zomaar onder tafel geschoven kon worden.

Het tegenwoordige gemak waarmee bepaalde aspecten uit ons vaderlands verleden getoetst kunnen worden aan situaties uit onze tijd, maakt het het museum met enige aktualiteitsbehoefte alleen maar gemakkelijk. De herleving van de belangstelling voor eigen bodem, volkskunde, heemkunde etc. wordt vooral gevoed door de ook al weer dreigende nostalgie naar het pure onbedorven, milieuveilige bestaan van vóór de wereldoorlogen.

Een historische kollektie moet het zich tot zijn taak rekenen deze aspecten in zijn opzet te betrekken: het verleden vergelijken met het nu. Niet met het oogmerk in het onhistorisch begrip 'L'histoire se répète' te vervallen, maar wel met de relativerende oude gedachte dat er 'niets nieuws onder de zon is'. Verder moet de presentatie van de historische kollektie in staat zijn de aantasting van de bestaande structuren in de stedelijke samenleving te signaleren. Er moet dan wel gewaakt worden niet in die mallotige nostalgie van 'Ontdek je plekje' te gaan vervallen.

In de nieuwe opstelling van de historische verzameling van de stad Utrecht staat flexibiliteit voorop. Er wordt gestreefd naar een tentoonstellingsachtige opzet, die kan rouleren.

Verder is ook in deze afdeling van de verzamelingen van het Centraal Museum het ijsberg-effekt aanwezig. Dit heeft dan ook het gevolg dat er van capita selecta is uitgegaan, d.w.z. er worden thema's getoond die wij enigszins kunnen illustreren.

In de doorgebroken zolderverdieping van het Centraal Museum met een grotere vloeroppervlakte dan waar ook in het museum, zijn wij toch van een soort chronologie uitgegaan. De tijdsindeling komt vooral tot uitdrukking in het nieuwe Munten- en Penningenkabinet waar de opeenvolgende periodes van de Utrechtse muntslag getoond worden. De rijke muntenverzameling van het museum is aangevuld met een groot bruikleen van het Koninklijk Munten- en Penningenkabinet in Den Haag, zodat wij tot een bijna volledig overzicht van de stedelijke muntslag kunnen komen.

Chronologisch is ook opgezet de zaal met archeologische voorwerpen. Een keuze uit de kollektie van het Provinciaal Utrechts Genootschap, de vanouds welkome gast in het Centraal Museum, is hier gekombineerd met een selectie uit de archeologica uit het bezit van de Provincie, terwijl belangrijke bruiklenen uit Rhenen, het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, de Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek in Amersfoort en van partikulieren dit overzicht van de Stichtse archeologie toelichten.

Na de hieraan aansluitende vroegste geschiedenis van de stad Utrecht vervolgt de expositie met een zaal topografie. Daar worden losse thema's m.b.t. de stadsbeschrijving toegelicht. Omwalling, werven, poorten, Rijnloop zijn thema's die door schilderijen en objecten geïllustreerd en door tamelijk uitvoerige teksttableaux toegelicht worden. Aan de hand van deze teksten wordt de bezoeker in staat gesteld zich in bepaalde thema's te verdiepen. In de tekstpanelen zit wel, zij het onnadrukkelijk, de loop van de Utrechtse geschiedenis besloten.

De volgende zaal, gewijd aan de Middeleeuwen, legt de nadruk op Utrecht als kerkstad. Thema's als 'kanunniken', 'kerkenkruis', 'immunitet', 'Dom', 'kloosters' of 'liefdadigheid' komen hier als losse groepen aan de orde. Het aspect dat zo moeilijk te visualiseren valt, het 'leven van het gewone volk' - low life - in tegenstelling tot de rijke overblijfselen van de 'gevestigde orde' laten wij zien aan de hand van de resultaten van opgravingen. De verzameling stedelijke archeologica, meestal kort geleden

gedolven, wordt in aparte 'low life' vitrines getoond. De contrasten vallen soms duidelijk op.

Ook uit de volgende zalen blijkt dat er vooral naar het geven van contrasten gestreefd is. In de zaal van de burgerij wordt aandacht gegeven aan de strafrechtspraak die in alle gruwelijkheid tegenover de burgermeesterlijke waardigheid getoond wordt en ook hier vormt de 'low life' vitrine het pendant van het 'establishment'.

De doorlopende lijn van de Utrechtse politieke geschiedenis, waarin het verzet van de lagere burgerij tegenover de stedelijke regenten-aristokratie wordt aangestipt, komt in de Patriottenzaal aan de orde. Juist in de late 18de eeuw heeft Utrecht een belangrijke rol gespeeld in de democratisering van ons staatsbestel. Een rol die, mede door een iets relativerender instelling ten opzichte van het huis van Oranje, pas in deze eeuw door historici erkend werd. De Patriottische bewegingen in en om Utrecht konden door een betrekkelijk ruim aantal objecten gevisualiseerd worden.

In de nabije toekomst zijn wij in staat de verdere lijn van de geschiedenis over de zolderruimte te vervolgen.

Bij de begeleiding van de historische verzameling zal, behalve van diaprogramma's, gebruik worden gemaakt van het losbladig ringband-systeem: geïllustreerde tekstvellen zullen bepaalde thema's of ook wel objecten gaan uitdiepen. Door dit systeem is het ook mogelijk die thema's te combineren die moeilijk te tonen zijn. Want er is zoveel niet te zien: sociale geschiedenis, woningbouw, gilden, politiek, handel, lonen en prijzen etc. Thema's, die op een ander tijdstip in andere samenhang getoond kunnen gaan worden.

Afbeelding 1: Model van de Wittevrouwenpoort te Utrecht ca 1650, met twee leeuwen die vroeger voor de poort hebben gestaan. Erboven hangt een schilderij van J. van Liender, Gezicht op de Wittevrouwenpoort, dat oorspronkelijk als supraporte afkomstig is uit een vertrek, met geschilderde landschappen, waarin Utrechtse stadsgezichten verwerkt zijn. Dit doek hing boven de deur.



AANWINSTEN

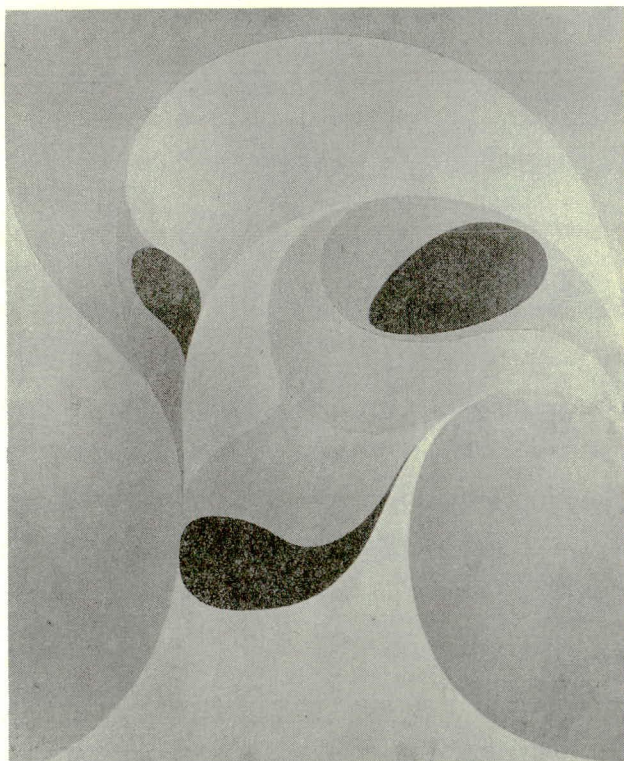
Jacob Bendien, Peinture I, 1912, olieverf op doek, 65,5 x 50 cm, inv.nr.19672

Jacob Bendien, Peinture II, 1912, olieverf op doek, 65 x 48 cm, inv.nr.19673

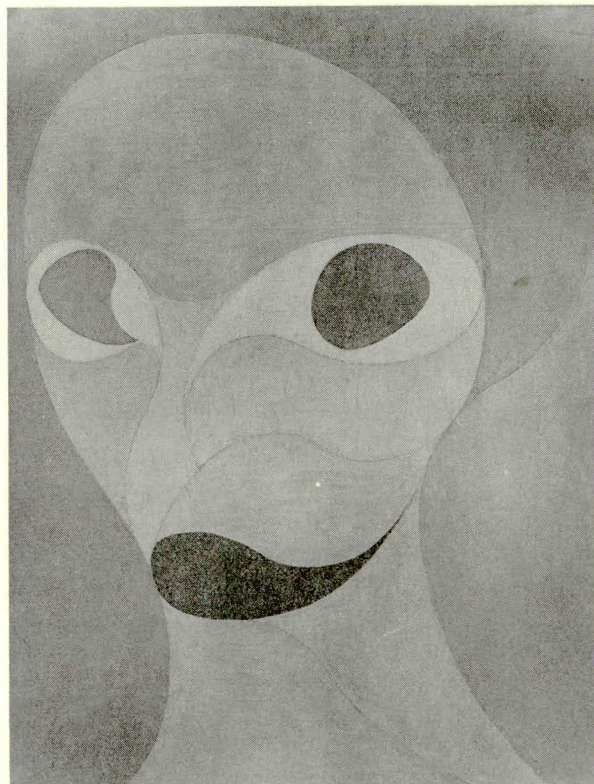
Twee schilderijen van Bendien (1890-1933), vermoedelijk uit 1912, vormen een belangrijke aanvulling op de aanwinsten die het Centraal Museum bij de tentoonstelling 'Het nieuwe wereldbeeld' in 1973 heeft verworven. Volgens Jan van Deene, met wie Bendien in die jaren zeer bevriend was, werden deze twee schilderijen door Bendien ingezonden op de 1ste tentoonstelling van de Onafhankelijken in Amsterdam, 1912 en het is heel waarschijnlijk dat ze, samen met twee andere schilderijen van hem ook op die van 1913 hingen.

De twee schilderijen, getiteld Peinture I en Peinture II, zijn pendants. Hun door gebogen kontoeren van elkaar gescheiden tere pastelachtige kleurvlakken roepen associaties met zeepbellen op maar er zijn ook koppen in te herkennen en ze zijn dus niet zonder meer abstrakt te noemen. Men vermoedt dat Bendien in 1911 in Parijs als eerste Nederlandse kunstenaar abstrakt begon te werken. In het boek Richtingen in de Hedendaagse Schilderkunst dat hij samen met mevr. Harrenstein-Schröder later schreef en dat pas na zijn dood in 1933 is verschenen, rangschikt hij zijn eigen werk onder het trefwoord Meditisme. Naar zijn eigen zeggen is in zijn abstrakte lijntekeningen een symboliek aanwezig die ook in zijn figuratieve schilderijen en tekeningen doorwerkt. De theorieën over abstrakte kunst zijn blijkbaar bij Bendien later ontstaan dan zijn abstrakt werk zelf. Na 1910 werkte Bendien eerder instinctief onder invloed van het zoeken naar nieuwe opvattingen in de beeldende kunst waarmee de sfeer in de Parijse kunstkringen was beladen. De nieuwe opvattingen zijn in hun eerste fase in het algemeen mystiek getint. Ze sluiten ergens nog bij het symbolisme aan.

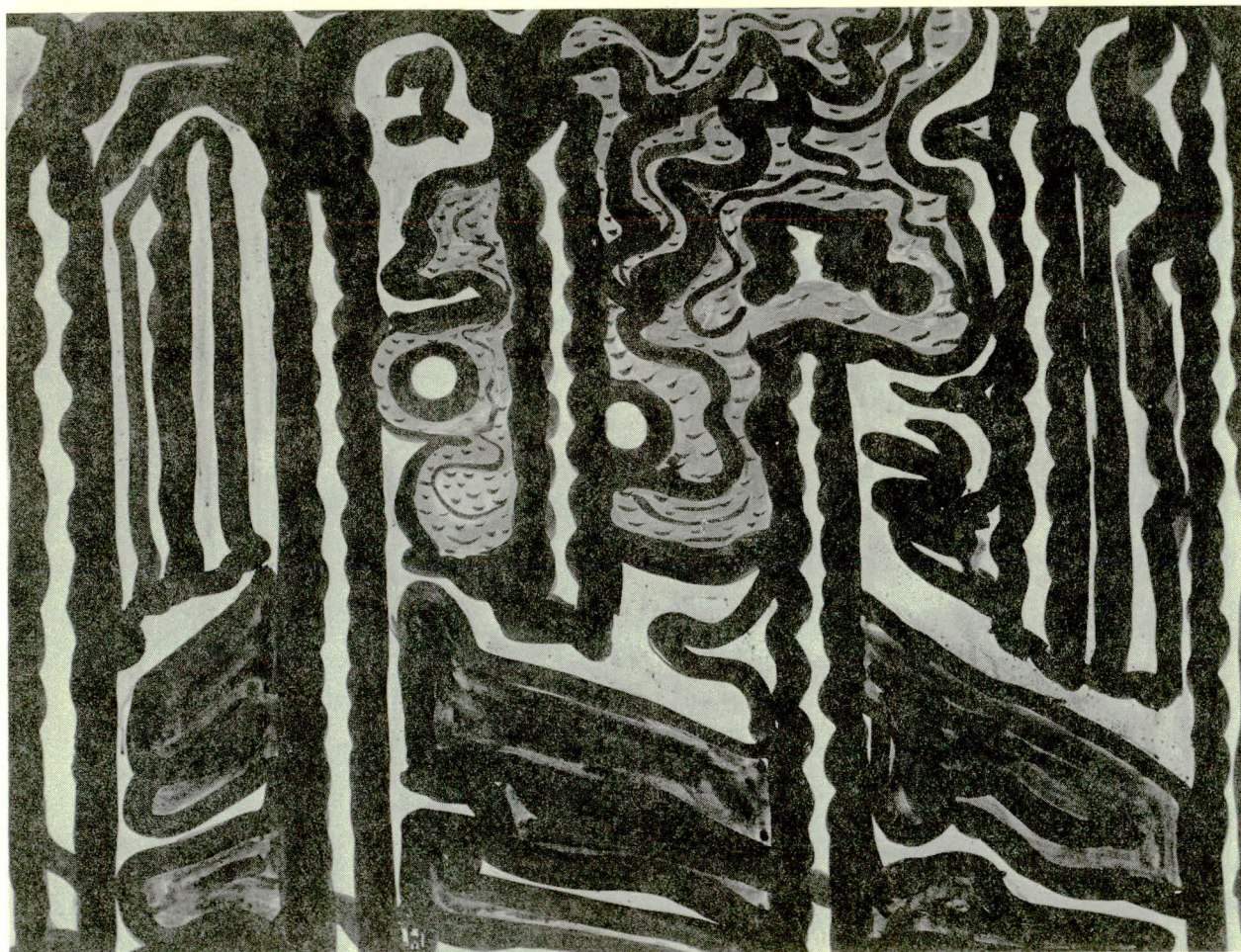
De titel van beide schilderijen wil hun abstrakt karakter benadrukken: 'peinture' zonder voorstelling, abstrakt of absoluut schilderij dus. Men kan de gelijkenis met koppen of met zeepbellen beter vergeten om de schilderijen als poging om het absolute waarmaken van pure kleur en lijn te kunnen aanvaarden.



J. Bendien, Peinture I, 1912



J. Bendien, Peinture II, 1912



J. van Heemskerck, Kompositie, ca 1916

Jacoba Berendina van Heemskerck van Beest, Kompositie (Der Sturm), ca 1916
aquarel, 49,5 x 62,5 cm. gesigneerd links onder met monogram, inv.nr.19747

Jacoba van Heemskerck (1876-1923) is een belangrijke Nederlandse kunstenares die omstreeks de eeuwwisseling ook in het buitenland, vooral in Duitsland grote waardering heeft gekregen. Zij was de dochter van een zeeschilder van wie ze haar eerste schilderslessen kreeg. Na 1900 toen ze van Den Haag naar Laren was verhuisd - in de jaren 1897-1901 bezocht ze de Haagse Akademie - kreeg ze belangrijke kontakten met Hart Nibbrig, Jan Toorop en Piet Mondriaan. In 1904 verbleef ze in Parijs op het atelier van E. Carrière. Toorop gaf haar raadgevingen, bij Mondriaan had ze in de winter van 1909/10 zelfs les. In 1912 leerde ze de Duitser Herwarth Walden kennen, de oprichter van het tijdschrift Der Sturm. Sindsdien nam ze deel aan de activiteiten van Walden. Regelmatig werd haar werk vertoond op zijn tentoonstellingen. Na haar dood werd door Der Sturm een herdenkingstentoonstelling georganiseerd en verscheen een Sturm-Bilderbuch aan haar gewijd. Na haar naturalistische en later luministische beginperiode kwam Jacoba van Heemskerck korte tijd onder invloed van het kubisme. Met Mondriaans werk maakte ze kennis toen deze bezig was boomvoorstellingen te abstraheren. Enkele schilderijen van de tijd tussen 1910-1914 hebben ook bij Jacoba van Heemskerck een sterk abstraherend karakter. Door Walden en zijn blad Der Sturm werd Jacoba van Heemskerck gekonfronteerd met het werk van Duitse expressionisten waardoor ze zeer werd gegrepen. Onder invloed daarvan kregen lijn en kleur in haar schilderijen en grafiek een dramatische bewogenheid. Deze aquarel met een kompositie die heel duidelijk aan een bosgezicht doet denken, een werk dat het Centraal Museum een paar maanden geleden heeft aangekocht, dateert uit 1916 ongeveer, uit de periode dus, dat ze al met de Duitse expressionisten samenwerkte. Het meest opvallende in deze kompositie is een zware zwarte lijnvoering. Deze lijnvoering is typerend voor haar latere werk. De dramatische kleuren rood, blauw en violet zijn aan het expressieve karakter van de lijnvoering aangepast. De kompositie doet ornamentaal aan, de natuurvormen zijn er echter toch uit af te lezen. Het werk van Jacoba van Heemskerck vormt een tussenstadium tussen de figuratieve en abstracte schilderkunst.

NIEUWE ZORG VOOR OUDE BEELDEN

Tot de topstukken van het Centraal Museum behoren vijf gepolychromeerde zandstenen beelden, daterend van het einde der 15de eeuw en, volgens oude notities, afkomstig uit de Dom. De Heiligen Joris en Paulus, Agnes en Maria-Magdalena zijn frontaal en staand uitgebeeld; Sint Maarten zit te paard en geeft een stuk van zijn mantel aan de achter hem staande bedelaar. Deze beelden zijn ongetwijfeld in Utrecht zelf gemaakt, en bewijzen overduidelijk welke hoge kwaliteit de laatmiddeleeuwse skulptuur in Utrecht had bereikt. Op welke plaats zij oorspronkelijk in de Domkerk hebben gestaan, is nog niet met zekerheid te zeggen.

Reeds vóór 1838 waren deze beelden in het museumbezit gekomen. Wij mogen aannemen dat zij toen reeds beschadigd waren en dat de originele polychromie, d.i. grondering, beschildering en vergulding, al geleden had. Op een nog niet nader te bepalen tijdstip, mogelijk omstreeks 1900, werden o.a. de hoofden van Paulus, Maarten en Maria-Magdalena aangeliijmd, de verdwenen rechterhand van Agnes in gips vernieuwd, de haren van Maria-Magdalena met gips bijgewerkt, en alle beelden bijgeschilderd, waarbij vooral Agnes en Maria-Magdalena met een, thans nagedonkerde en versteende, blauw-grijze laag olieverf werden bedekt. Daarbij komt nog dat in de loop van deze eeuwen de beelden bloot hebben gestaan aan een beroeting (door kaarsen?) en aan een natuurlijke vervuiling door stof.

Deze vijf beelden behoren ook tot de meest verfijnde topstukken van de laatgothische skulptuur in geheel Nederland en bezitten derhalve tevens een nationaal belang. Een eerste onderzoek had reeds laten vaststellen dat van de oorspronkelijke polychromie een vrij belangrijk gedeelte nog bewaard was, terwijl zich ook nog andere problemen stelden zoals het vervangen, verwijderen, - of niet - van de gipsen hand van Agnes. Toen een paar jaar geleden de plannen voor de behandeling van deze beelden begonnen te groeien, werd besloten een begeleidingskommissie samen te stellen, waarin het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap te Amsterdam, de uitvoerende restaurateur, de heer Mares te Maastricht, en enkele kunsthistorici zitting zouden hebben. In nauwe samenwerking bespreekt deze kommissie elke stap die bij de behandeling wordt gezet, en worden alle bevindingen besproken: de ontleding van de kleurmonsters, die in het Centraal Laboratorium worden onderzocht, de



Bij de afbeelding:

Hoofd van Maria-Magdalena (toestand gefotografeerd in december 1975)

De rechterhelft (van het beeld uit gezien) is nog vuil, de linkerhelft is schoongemaakt, waarbij de originele kleuren en de vergulding te voorschijn zijn gekomen. Het hoofd was afgebroken, en moet omstreeks 1900 met gips weer vastgezet zijn. De witte vlek onder in de hals is gips, evenals de donkere vlek in de haren, die zeer grof zijn bijgewerkt. In een later stadium zal dit gips verwijderd worden en door een betere modellering vervangen.

bevindingen van de restaurateur bij zijn arbeid, de kunsthistorische en historische gegevens, die over de beelden bekend zijn.

Vooreerst werd een zo volledig mogelijk fotografische dokumentatie van de aktuele toestand aangelegd met zwart-wit foto's en kleurendia's. Later zal de 'nieuwe' toestand dus altijd nog vergeleken kunnen worden met de 'oude'. Daarna begon het Centraal Laboratorium met het nemen van ongeveer 200 (minuskule) kleurenmonsters, die onder een mikroskoop met opvallend licht in vergroting (tot 300 maal) werden onderzocht. Hiermee kan de opbouw in de verschillende kleurlagen worden bekeken, evenals de samenstelling van de kleuren; ook is het mogelijk uit deze gegevens af te leiden waar precies latere overschilderingen liggen. Hieraan krijgt de restaurateur een houvast bij het schoonmaken: hij hoeft niet alléén op het blote oog en op zijn ervaring te vertrouwen.

De volgende stap bestaat uit het maken van schoonmaakproeven: met de geëigende middelen maakt de restaurateur op van te voren bepaalde plaatsen een venstertje van ongeveer 1 cm², d.i. het wegnemen van vuil en overschildering tot de oorspronkelijke polychromie vrij ligt. Aan de hand van alle gegevens en verkregen resultaten werd besloten om van Agnes en Maria-Magdalena één helft volledig schoon te maken.

De resultaten van deze schoonmaak overtroffen alle verwachtingen. Het blijkt namelijk dat van de oorspronkelijke beschildering op deze twee beelden meer is overgebleven dan verondersteld, waardoor de originele kleurindruk en de combinatie van kleur met de derde dimensie in haar oorspronkelijke staat voor een groot gedeelte weer te voorschijn komen. Vooral de vergulding en de inkarnaten, d.i. de beschildering van gezicht en handen, zijn zeer goed bewaard. Bovendien gaat het reliëf door het spel van licht en schaduw zelf totaal anders werken dan onder de grauwe overschildering, waardoor de beelden zelf tot een heel ander leven komen.

Wie de beelden vóór het schoonmaken heeft gekend, zal hoogst verrast zijn over de metamorfose die zich geleidelijk aan onder de bekwame handen van de heer Mares voltrekt. Dit werk moet uiteraard zeer voorzichtig gebeuren, en dus ook in de nodige rust en concentratie. De huidige toestand van één helft vuil, één helft schoongemaakt, is eenmalig: hij wordt fotografisch vastgelegd, maar zodra het beeld in zijn geheel is behandeld, is op het beeld zelf het contrast niet meer te zien. In de loop van januari '76 zullen

Agnes en Maria-Magdalena in het museum worden opgesteld, met een edukatieve begeleiding. Ieder zal dan het verschil tussen 'vuil' en 'schoongemaakt' kunnen bemerken, zich overtuigen van het belang der samenwerking tussen restaurateur, Centraal Laboratorium en kunsthistorici, en de hoge kwaliteit van laatmiddeleeuwse beelden kunnen beoordelen.

EEN STUKJE IKONOLOGIE VAN DE 17de EEUW

Binnenkort zal in het kunsthistorisch tijdschrift Simiolus een artikel verschijnen van de hand van E. de Jongh, waarin een viertal schilderijen uit de kollektie van het Centraal Museum ter sprake komen. In dit stuk wordt 'de pareltooi als teken van deugd en ondeugd' behandeld. Naar aanleiding van een aantal 17de eeuwse schilderijen, waarvan in De Jongh's betoog Vermeer's 'Allegorie op het Nieuwe Testament' (Metropolitan Museum of Art, New York) en Anthonie van Dyck's 'Lady Digby als Prudentia' de belangrijkste zijn, wordt de betekenis nagegaan van de paarlen sieraden die door vrouwenfiguren (en soms ook door mannen) gedragen worden op 17de eeuwse allegorische voorstellingen en portretten.

De Jongh wijst er met nadruk op dat aan een pareltooi zonder meer geen enkele betekenis is af te lezen en dat de interpretatie ervan moet geschieden in samenhang met andere 'aanwijzingen' in zo'n voorstelling, en dan nog alleen als de situatie aanleiding geeft tot interpretatie. Wanneer dergelijke aanwijzingen ontbreken is het ook heel goed denkbaar dat paarlen sieraden niets anders betekenen dan zomaar sieraden.

De Jongh laat in zijn artikel zien dat paarlen sieraden, wanneer ze niet zomaar aanwezig zijn, geheel tegenovergestelde betekenissen kunnen hebben, beide gesteund door voorbeelden uit de moraliserende literatuur, die in de meeste gevallen de bijbel als bron heeft. Heel veel symbolen hadden een dubbelzinnige betekenis zodat ze 'ten goede' en 'ten kwade' uitgelegd konden worden; een goed voorbeeld is b.v. de leeuw, die in de ene kontekst het goede, nl. Christus, kan symboliseren en in een andere kontekst het kwade, nl. de duivel. Zo is het ook met de parels: soms zijn ze aanwezig als symbool van iets goeds, soms als symbool van iets slechts.

Dit laatste is het geval bij het schilderij van Jan van Bijlert 'De verleiding' (koll. Centraal Museum); in deze voorstelling, waarin een jong meisje niet wil ingaan op de avances van een man die haar een parelsnoer aanbiedt, symboliseren de parels de wellust, een slechte wereldse eigenschap.

Deze negatieve betekenis van parels wordt o.a. door Gerard de Lairese in zijn schilderboek genoemd, maar ook al eerder zijn er vele moralisten geweest die de 'duivelachtige' parel kwalificeerden als hoerentooi en opsmuk voor mondaine dames.

In tegenstelling tot de bovengenoemde slechte eigenschappen kunnen paarlen sieraden ook goede eigenschappen als godsvruchtigheid, deugzaamheid en vooral kuisheid tot uitdrukking brengen. In deze zin moeten de parels geïnterpreteerd worden die te vinden zijn op de andere drie schilderijen uit de kollektie van het Centraal Museum die door De Jongh besproken worden.

Het zijn twee vrouwenportretten van Cornelis Jonson van Ceulen (1650 en 1651) en een bruiloftsmaaltijd van Jacob Gerritz van Hasselt (1636). Van de twee schilderijen van Van Ceulen geeft de vroegste, een portret van Helena du Booy-de Sieveri een duidelijke aanwijzing voor een dergelijke uitleg van de parels die ze om haar hals, haar polsen en in haar oren draagt: aan haar ceintuur hangt een medaillon waarop Judith met het hoofd van Holofernes staat afgebeeld. Deze voorstelling is niet voor tweeërlei uitleg vatbaar omdat de figuur van Judith in die tijd een vaste moralistische betekenis had: ze werd gezien als een soort voorafspiegeling van Maria en een van Maria's belangrijkste eigenschappen, nl. de kuisheid, kon ook door Judith gesymboliseerd worden. Holofernes werd beschouwd als de hoogmoed en wellust in eigen persoon. In de Nederlandse literatuur was het verhaal van Judith en Holofernes al sinds de middeleeuwen een geliefd thema, dat ook na de Reformatie in ieder geval in het katholieke deel van Nederland een rol bleef spelen. Het andere schilderij van Van Ceulen, een portret van Maria van Liere-van Reigersbergen, bevat geen duidelijke aanwijzing voor de interpretatie van de parels die de vrouw draagt, maar wel wordt de aandacht er op gevestigd omdat ze een van de parelsnoeren met beide handen vasthoudt. Over de vraag of de parels hier ook als teken van kuisheid opgevat moeten worden kan bij gebrek aan verdere indicaties in die richting geen zekerheid gekregen worden.

In het bruiloftsmaal van Van Hasselt geeft de hele situatie aanleiding om achter de paarlen sieraden van de bruid een betekenis van kuisheid te zoeken. Ook hier wordt de aandacht op de moralistische betekenis van de parels gevestigd wordt door een gebaar van de bruid, die met een hand het snoer om haar schouders grijpt. Dat parels hier als een teken van kuisheid opgevat moeten worden wordt niet alleen bevestigd door het feit dat we met een bruiloft te doen hebben en dat het in de 17de eeuw moraal paste om als maagd het huwelijk in te gaan, maar ook door het feit dat de naam van de bruid Grietjen is. Grietjen is een afkorting van Margaretha

en Margaretha is het griekse en latijnse woord voor parel. De kunstenaar heeft hier met de parels een toespeling op de naam van de bruid gemaakt en tevens op haar heilige naamgenoot Margaretha, aan wie doorgaans de eigenschappen van grote kuisheid en nederigheid werden toegeschreven. Van Hasselt vereenzelvigde in dit schilderij deze goede eigenschappen met de betekenis van de naam Margaretha, parel. Dat zoiets niet bijzonder was voor die tijd laat De Jongh zien aan de hand van voorbeelden uit de literatuur (Vondel en Cats) en hij citeert ook een vers dat tot in de 18de eeuw bij plaatjes van de heilige Margaretha voor het volk gedrukt werd:

O Margerita suyver maeght,
Die recht den naam van perel draegt,
En voor geen duyvels list vervaert
U suyver perel rein bewaert
Die ghy in uwe suyverheyt
Godt uwen Heer had toegeseyt.

Het artikel van E. de Jongh is niet alleen belangwekkend omdat het de nodige informatie geeft over de betekenis van paarlen sieraden op 17de eeuwse schilderijen, maar vooral ook omdat het heel duidelijk aangeeft waar de grenzen van de ikonoloog liggen en hoe terughoudend hij moet zijn als het gaat om het interpreteren van voorwerpen als symbolen.

Deze samenvatting geeft, omdat hij toegespitst is op de vier schilderijen uit de kollektie van het Centraal Museum, een onvolledig en enigszins vertekend beeld van dit stuk, dat de moeite van het lezen zeker waard is.

De vier bovengenoemde schilderijen zullen bij het verschijnen van dit mededelingennummer opgesteld worden op de verschillende schilderijenzalen.

AARTSBISSCHOPPELIJK MUSEUM

Agnietenstraat 1, tel. 030-312561

Het Aartsbisschoppelijk Museum is een zelfstandige stichting, waarvan de kollektie sinds 1921 in het Centraal Museum is ondergebracht.

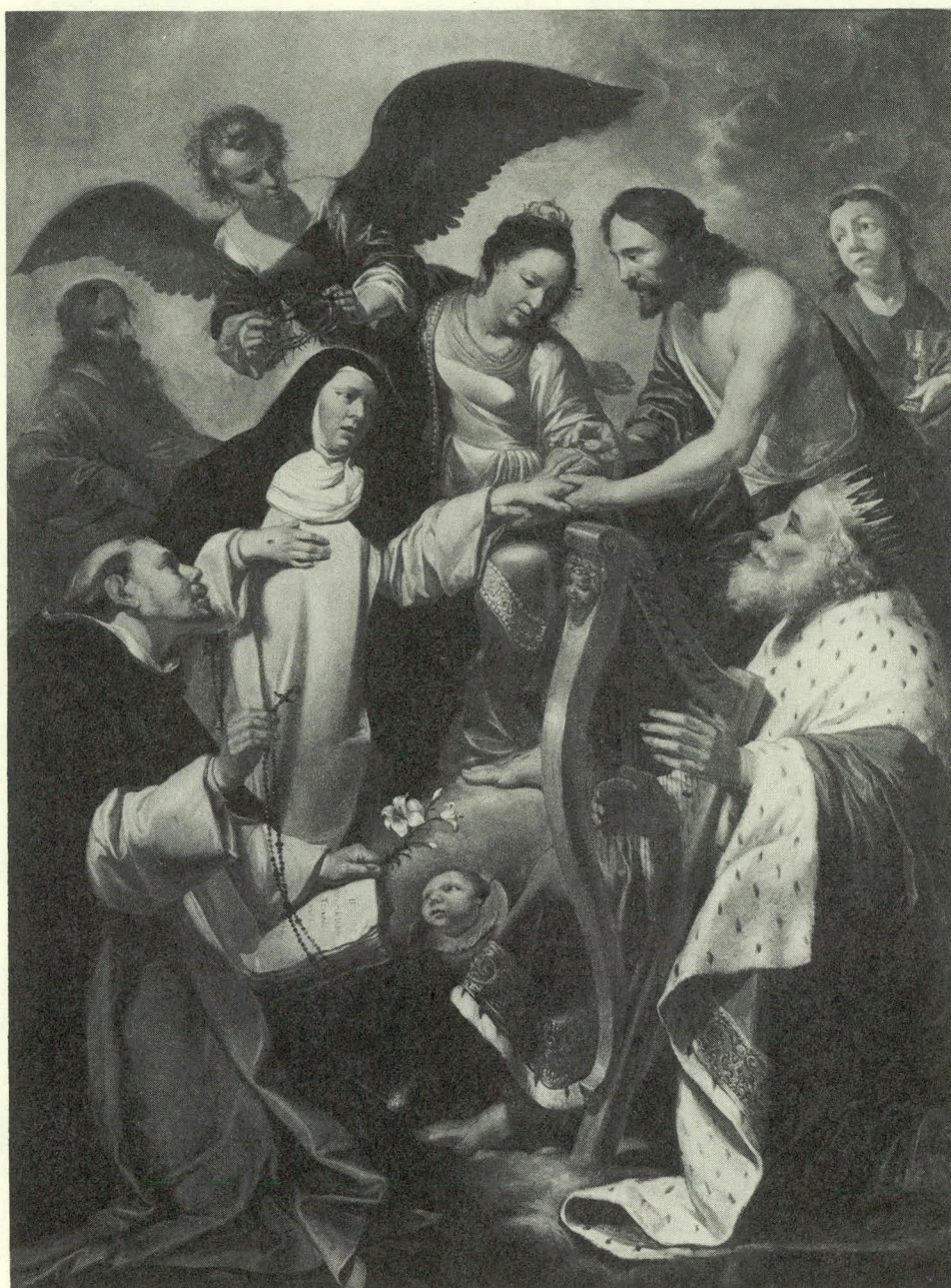
Salomon de Bray, Het mystieke huwelijk van Catharina van Siëna, 1660
olieverf op paneel, 69,5 x 51cm.

Onlangs heeft het Aartsbisschoppelijk Museum een schilderij kunnen verwerven, dat het mystieke huwelijk van Catharina van Siëna voorstelt. Het wordt toegeschreven aan Salomon de Bray. Deze schilder werd in 1597 te Amsterdam geboren, maar was voornamelijk in Haarlem werkzaam, waar hij in 1664 overleed.

Catharina van Siëna werd in 1347 te Siëna geboren uit welgestelde ouders. Tegen hun zin wijdde zij zich reeds op zeer jeugdige leeftijd geheel aan Christus, die zij als haar geestelijke bruidegom beschouwde. Zij trad toe tot de derde orde van St. Dominicus. Tijdens haar ascetisch leven vol gebed, boete en meditatie legde zij zich toe op het verplegen van pestlijders en andere zieken waarbij zij zich dwong juist de patiënten met de meest weerzinwekkende wonden te verzorgen.

Door haar brieven had zij grote invloed op de belangrijkste van haar tijdgenoten. Het zou vooral op haar aandringen zijn geweest, dat de paus uit Avignon naar Rome terugkeerde. Tijdens haar leven had zij veel visioenen. Zo zou Christus haar verschenen zijn en zijn wondentekenen op haar lichaam gedrukt hebben. Een andere keer liet hij haar kiezen tussen een gouden en een doornen kroon. Zij verkoos de laatste. Nadat zij in een gebed aan Maria gevraagd had haar zoon als bruidegom te mogen ontvangen, zou Christus haar verschenen zijn en een verlovingsring aan haar vinger hebben geschoven. Deze scène, die het mystieke huwelijk van Catharina van Siëna wordt genoemd, is hier afgebeeld. Tussen Catharina en Christus in knielt Maria, die haar zoon behulpzaam is bij het schuiven van de ring aan de vinger van de heilige. De engel met de doornenkroon en de wondentekenen in de handen van de heilige verwijzen naar de andere visioenen. Links op de voorgrond knielt de heilige Dominicus, de stichter van de orde der dominicanen. Hij houdt een geopend boek in de hand waarop het jaartal 1660 en een in het latijn gestelde tekst van de profeet Hosea, waarvan de vertaling luidt: 'Ik heb U met mij verloofd'.

Rechts ziet men koning David met de harp. De reden van zijn aanwezigheid is niet duidelijk. Ook de beide halffiguren van de apostelen Paulus en Johannes op de achtergrond lijken op het eerste gezicht misplaatst. Hun aanwezigheid wordt verklaarbaar, wanneer men weet dat juist in 1660, toen het schilderij ontstond, er in Haarlem twee dominicaner paters als zielzorger werkzaam waren. Zij heetten Paulus van der Stock en Johannes Buckelius. De afgebeelde apostelen zijn dus hun patroonheiligen. Het stuk is dan ook waarschijnlijk voor een van de beide dominicaner staties in Haarlem geschilderd.



PROVINCIAAL OUDHEIDKUNDIG MUSEUM

Agnietenstraat 1, inlichtingen mej. Dr. I. Isings, Archeologisch Instituut,
Domplein 24, tel. 030-310809

Grafsteen van een echtpaar, Romeins, 2de kwart 1ste eeuw, 123 x 59 cm.

Op deze steen zijn onder een eenvoudig fronton met een schelp en twee rozetten, een man en zijn vrouw tweemaal afgebeeld. De vrouw draagt het haar in het midden gescheiden, in het bovenste portret is het gegolfd, in het onderste gekruld. Aan beide zijden van haar hoofd hangen pijpkrullen af. Dit is een mode, die omstreeks het jaar 40 begon. Ook de man heeft een haardracht, die in deze periode gebruikelijk was. Van de lichamen is weinig werk gemaakt, vooral in de bovenste portretten zijn zij dun, met te kleine armen. Blijkbaar werd het hoofd het belangrijkste geacht, ook al kunnen wij hier niet van echte portretten spreken. Zij geven elkaar de rechterhand, zoals bij de huwelijksplechtigheid (*dextrarum iunctio*) en zij zijn zo als echtpaar gekenmerkt. De inscriptie vermeldt hun namen: M(arcus) Ingonius Marcellus, de zoon van Marcus en Sibilis Agisiaca Lucilia, dochter van Lucius.

De steen, die de stijl van Noorditaliaanse werken vertoont, heeft heel wat omzwervingen gehad. In 1740 bevond hij zich in een huis aan de Maliebaan te Utrecht, in de 17de eeuw maakte hij deel uit van een Italiaanse kollektie en daarna nog van de verzameling G. Reynst te Amsterdam. Hoe hij tenslotte in Utrecht kwam, is niet bekend.

Literatuur: katalogus Klassieke Kunst uit Partikulier bezit, Leiden-Nijmegen, 1975, nr. 25.



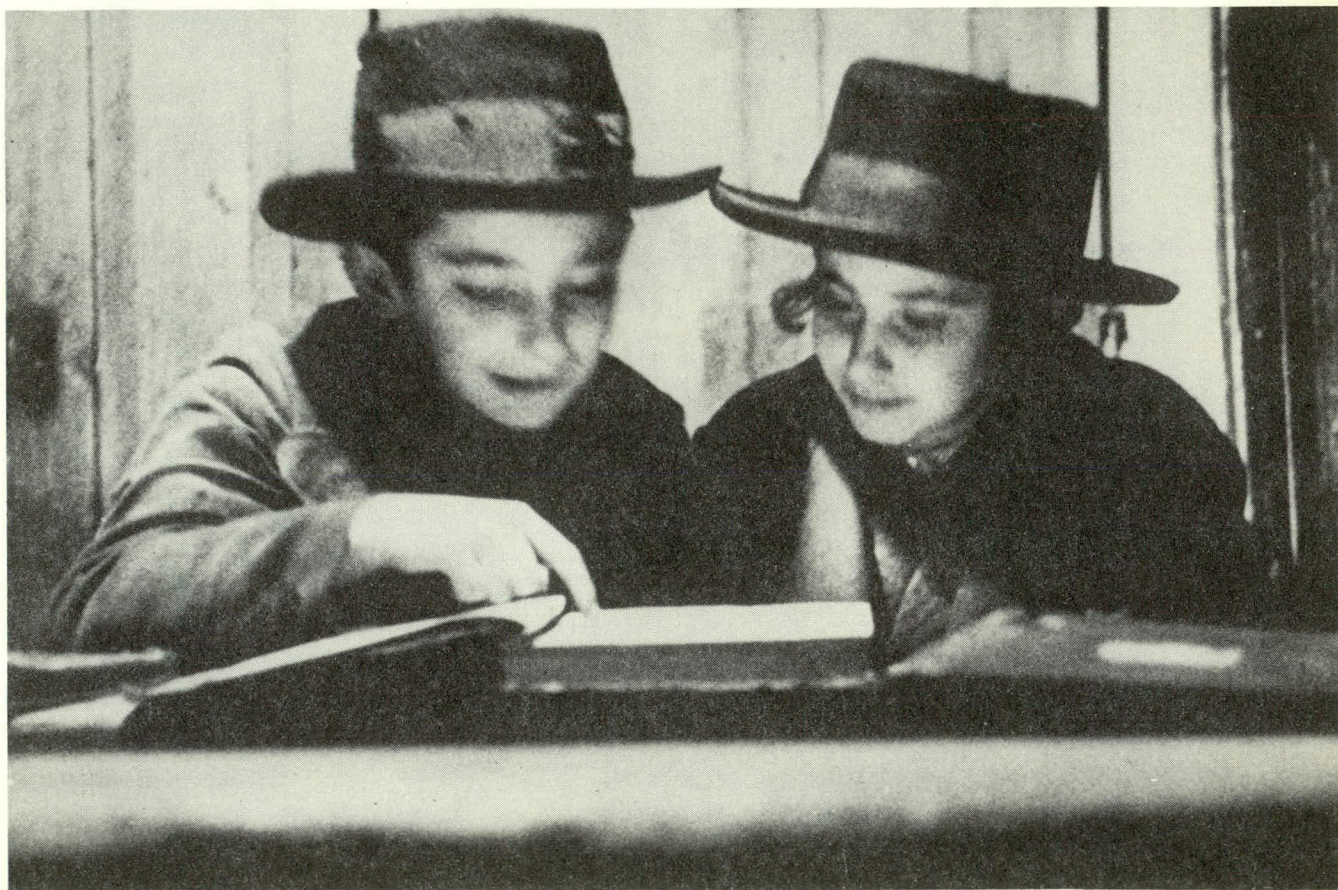
HEDENDAAGSE KUNST - UTRECHT

Achter de Dom 14, tel.: 030-314185

Het leven dat verdween

De kern van de tentoonstelling 'Het leven dat verdween' wordt gevormd door een dia-klankbeeld van Roman Vishniac over het leven van de arme Joden in Oost-Europa van 1935-'39. Roman Vishniac (geb. 1897) fotografeert zijn hele leven en heeft - met name in de Verenigde Staten - naam gemaakt met zijn mikro-fotografie, waarmee hij al op 7-jarige leeftijd begon. In 1918 vluchtte hij uit Rusland weg naar Berlijn. Van 1935-'39 maakte hij van daaruit reportage-tochten naar Oost-Europa, waarbij hij herhaaldelijk zelf in de gevangenis terecht kwam.

De foto's van dr. Roman Vishniac en de door hem ingesproken geluidsband geven een beeld van een levenswijze, die niet langer bestaat. Werden de Joden in het Polen van voor de oorlog gediskrimineerd en leefden zij in grote armoede, tijdens de oorlog werden vrijwel allen door de Nazi's uitgemoord.



Tijdens de opnamen realiseerde Roman Vishniac zich, dat alle mensen die hij fotografeerde, waarschijnlijk zouden omkomen. Daarom spande hij zich in om deze beelden voor het nageslacht vast te leggen, zodat komende generaties konden zien, hoe de slachtoffers van de gaskamers hadden geleefd. De Joden zijn een volk met een geschreven geschiedenis van 4.000 jaar; deze vier millennia bevatten een ononderbroken verhaal van dit volk als een etnische en godsdienstige groep. Herhaaldelijk werd het onderworpen aan vervolging en bij voortduring werd het gediskrimineerd; niettemin wist het zijn kulturele leven te behouden en droeg het in sterke mate bij tot de ontwikkeling van de beschaving.

Het in de tentoonstelling getoonde dia-programma leert ons oog krijgen voor de moeilijkheden van een minderheidsgroep, die in een diktatuur leeft. Dit gedeelte is in samenwerking gemaakt met The International Fund for Concerned Photography, New York.

De tentoonstelling wordt begeleid met boeken, dokumentatie- en informatie-materiaal, dat ter inzage ligt en opdrachten, die bezoekers individueel of in groepen, kunnen uitvoeren.

Tevens bevat de tentoonstelling werk van Irving Amen en op het chassidisme geënt werk van H.N. Werkman en Guillaume le Roy.



duur tentoonstelling:

20 decmeber 1975 tot en met 8 februari 1976

openingstijden:

dinsdag tot en met zaterdag 10-17 uur

zondag 12-17 uur

gesloten:

's maandags, eerste kerstdag en nieuwjaarsdag

katalogus:

uitsluitend per abonnement ringbandvulling

f 15,-, exclusief ringbandsysteem

toegang: gratis

Kolofon

Redactie: Hoos Blotkamp, Anthon Beeke, Derk Snoep, Jos de Meyere en
Gerard Stigter

Redaktiesekretaresse: Cunera Nobel

Druk: drukkerij van Rossum bv

Ontwerp: Constant

Mededelingenummers van het Centraal Museum: f 5,-, over te maken op
postgironummer 402834 t.n.v. Centraal Museum Utrecht, of door middel
van acceptgirokaart

