



Mooi is  
anders

De Jonge



7-8-92

Mooi is anders

Bibliotheek TU Delft



C 0003813902

2414  
542  
3

*Schoonheid is wat iedereen die bij de tijd wil zijn begeert...*  
*Kees Vuyk, De esthetisering van het wereldbeeld. (1992)*

Mooi is anders  
Over de visuele beleving

Derk de Jonge

Delft University Press / 1998

Uitgegeven en gedistribueerd door:

Delft University Press  
Mekelweg 4  
2628 CD Delft

telefoon 015-2783254  
fax 015-2781661

Omslag: Erasmusbrug te Rotterdam; architect Ben van Berkel  
Foto omslag: Nout Steenkamp

ISBN 90-407-1619-6

Copyright © 1998 by Derk de Jonge

Copyright © S. Dali, M. Duchamp, R. Lichtenstein, E. Munch en P. Picasso  
(1998) c/o Beeldrecht Amstelveen

Copyright © K. Malevich (1998) George Costakis

All rights reserved.

No part of the material protected by this copyright notice may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without written permission from the publisher.

# Inhoudsopgave

Inleiding	9
1. <i>Kennismaking met het onderwerp</i>	11
Het ervaren van schoonheid	11
De intensiteit van de schoonheidsbeleving	13
'Zuivere' en 'onzuivere' schoonheid	14
De legitimiteit van de schoonheidservaring	15
De (ir)relevantie van schoonheid in de kunst	17
Esthetisch relativisme	17
Universalisme	22
De pragmatische benadering	23
Beperking van het aandachtsgebied	25
De natuur	25
Kenmerken van kunst: de Westerse traditie	26
Vergelijkend onderzoek	28
2. <i>De beschouwer</i>	29
Kennis en schoonheidservaring	29
De invloed van het opleidingsniveau	30
Verschillen tussen deskundigen en 'leken'	31
Ingewijden en oningewijden in de architectuur	32
Het standpunt van Bourdieu	38
'Goede Smaak', 'Kitsch' en 'Camp'	38
De grondslag van de 'Goede Smaak'	40
Diverse soorten deskundigheid	42

Culturele elites in soorten	43
‘Hoge’ en ‘lage’ cultuur	45
3. <i>De betekenis van de context</i>	47
Het begrip context	47
De relatie subject-object; nieuwheid en onbekendheid van het object	47
De relatie tussen het object en het publiek	49
Authenticiteit	49
Dure nutteloosheid als criterium voor schoonheid	51
De wonderbare werking van het museum	51
De relatie van gebouwen met hun omgeving	53
De genius loci	57
De geest van de tijd	58
4. <i>De invloed van objecteigenschappen</i>	61
Intersubjectiviteit	61
Eigenschappen van ‘mooie dingen’: de moderne Westerse traditie	62
Schoonheidservaring volgens Thomas van Aquino	64
Toonbeelden van traditionele schoonheid	65
Een onderstroom	66
De algemene waardering voor de natuur	66
De grote belangstelling voor vogels	69
Beschouwingen over natuurwaardering	70
Het onderzoek van Komar en Melamid	72
De gevoelswaarde van landschappen	72
Historiciteit	73
Natuur en kunst	75
Orde en complexiteit in de eigentijdse architectuur	76
5. <i>Organische architectuur en harmonie</i>	79
‘Organische’ architectuur in het verleden	79
De ‘organische’ architectuur van Alberts c.s.	81
De receptie van de ‘organische’ architectuur	82
Motieven voor de hoge positieve waardering	85
Harmonie in theorie en praktijk	85



6. <i>Het modernisme in beeldende kunst en architectuur</i>	95
Het begrip modernisme	95
De wortels van het modernisme in de beeldende kunst	97
Na het impressionisme	98
Het expressionisme	99
Het kubisme	99
Het Dadaïsme	100
Het surrealisme	101
De abstracte schilderkunst	103
De betekenis van het Zwarte Vierkant	104
Conceptuele kunst	106
Communicatieproblemen	107
De Guernica	109
Traditionele en modernistische esthetiek: twee modellen	110
Traditioneel en modernistisch naast elkaar	113
De invloed van de modernistische kunst: de visuele beleving	114
Vooruitgang in de kunst?	117
De schilderkunst achterhaald?	118
Toenemende kritiek op modernistische kunst	119
De mogelijke invloed van meer voorlichting	120
7. <i>Modernisme in architectuur en stedenbouw</i>	123
De breuk met de traditie	123
Modernistische uitgangspunten	124
Vormgeving en politiek	127
Disfunctionele modernistische oplossingen	128
De disfunctionaliteit verklaard	132
Het dorp Nagele: de voorgeschiedenis	134
Het werk aan Nagele	136
Grondslagen en uitwerking van het ontwerp	137
8. <i>Van modernisme naar postmodernisme</i>	139
Kritiek op het modernisme	139
Ronchamp	142
Pop-Art	142
Het structuralisme	143
Nieuw expressionisme	146
Postmodernisme als nieuwe ideologie	146

Voorbeelden van postmodernistisch bouwen in Nederland	148
Waarden en deugden in het postmodernisme	153
Drie patronen	154
'Verlangen naar romantische architectuur'	157
<i>9. Nabeschuiving en samenvatting</i>	159
Mooi en lelijk	159
Esthetiek in de architectuur voor en na de oorlog	160
De culturele context	162
<i>Bijlage: De rol van schaalvragen in het belevingsonderzoek</i>	167
<i>Noten</i>	171
<i>Literatuur</i>	185
<i>Personenregister</i>	193
<i>Zakenregister</i>	000
<i>Begrippenregister</i>	000

# Inleiding

De aanleiding tot de studie waarvan ik hier verslag zal doen ligt tamelijk ver terug in de tijd. Opgegroeid in Amsterdam tijdens de jaren dertig verbaasde ik me na de oorlog erover dat de stadsuitbreidingen die toen tot stand kwamen er zoveel saaier uitzien dan die uit het interbellum. In de laatstgenoemde periode kwamen aan de noord- en oostkant van de stad enige tuindorpen tot stand. Daar woonden vrienden van mij die het er erg naar hun zin hadden en ik vond ook dat die tuindorpen er aantrekkelijk uitzagen. Zelf woonde ik in de Rivierenbuurt waarvan het plan ontworpen was door Berlage en de gebouwen door architecten van de Amsterdamse School. Ik vond er eigenlijk alles mooi, de huizen, straten, pleinen, plantsoenen en kanalen. Zelfs aan de vormgeving van de bruggen en de girobussen was aandacht besteed.

Deze kwaliteit zag ik niet terug in de na-oorlogse wijken van Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Utrecht en Breda, waar ik in de jaren vijftig onderzoek verrichtte in dienst van het Ministerie van Wederopbouw en Volkshuisvesting.

Ik kreeg de indruk dat er in de genoemde vooroorlogse woongebieden gestreefd was naar schoonheid en dat dit ook aan de resultaten te zien was. In vergelijking daarmee betekenden de na-oorlogse stadsuitbreidingen een verarming in esthetisch opzicht.

Dit heeft me ertoe gebracht te gaan zoeken naar een verklaring van deze verschillen en daarbij heb ik me niet beperkt tot de architectuur en stedenbouw. Ik heb mijn aandacht gericht op het ruimere ideologische kader waarbinnen zich ook een groot deel van de beeldende kunst heeft afgespeeld.

Centraal heeft daarbij gestaan het antwoord op de vraag wat mensen onder bepaalde omstandigheden mooi vinden en welke factoren invloed hebben op deze schoonheidservaring. Het is een poging om in een groot aantal denkbeelden en activiteiten enige hoofdlijnen te ontdekken en zo bij te dra-

gen tot het inzicht in de esthetiek van het recente verleden, dat in hoge mate bepalend is voor de verschijningsvorm van de dingen die we om ons heen zien.

*Derk de Jonge, mei 1998*

# 1. Kennismaking met het onderwerp

*To see the world in a grain of sand  
And Heaven in a wild flower.  
To hold infinity in the palm of your hand  
And eternity in an hour.*

*William Blake (1757-1827)*

## Het ervaren van schoonheid

Schoonheidservaring houdt steeds in dat er iemand is die iets mooi vindt, en dat gebeurt altijd onder bepaalde omstandigheden (plaats, tijd, sociale situatie et cetera). Met andere woorden, er is steeds een *subject* (de beschouwer), een *object* (het ding dat de beschouwer mooi vindt) en een *context* (de situatie waarin subject en object zich bevinden). Bij het streven de schoonheidservaring zo goed mogelijk te begrijpen zal men elk van deze drie soorten van gegevens in aanmerking dienen te nemen.

In het verleden besteedde men vooral aandacht aan de eigenschappen van het object, in de veronderstelling dat schoonheid een inherente eigenschap van mooie dingen is, er als het ware ingebakken zit. In het dagelijks leven gaan velen hier nog onwillekeurig van uit; zij zeggen dan niet 'Ik vind het mooi', maar 'Het is mooi'.

De opvatting dat schoonheid een eigenschap is die onverbreekelijk met een object is verbonden kon stand houden zolang één bepaalde traditie de overhand had en alle beoordelaars daarvan doordrenkt waren. In de loop van de

achttiende eeuw werd deze zekerheid ondergraven. Het woeste gebergte, dat voorheen vaak afkeer inboezemde, werd nu eerder als een toppunt van schoonheid beschouwd. Bij de aanleg van landgoederen in Engeland, en later ook in andere Westeuropese landen, maakte de strakke, formele 'Franse' stijl plaats voor een parklandschap dat met zijn grillige, kronkelende lijnen de 'wilde' natuur trachtte na te bootsen. Zo groeide het besef dat mooi is wat de beschouwer als zodanig ervaart: 'Men waardeert kunstwerken omdat ze tegemoet komen aan onze wensen en verlangens, en omdat ze kunnen leiden tot aangename gedachten en gevoelens, niet omdat ze een of andere inherente en onafhankelijke eigenschap bezitten'<sup>1</sup>.

Dit betekent echter niet dat de eigenschappen van het object irrelevant zijn voor de schoonheidservaring; dezelfde auteur wijst op het behagen dat men schept in het Engelse parklandschap met zijn golvende lijnen. Door de verandering in smaak (van de formele naar de 'natuurlijke' landschapsstijl) werd men er zich van bewust dat opvattingen over wat 'mooi' is in de loop van de tijd kunnen veranderen, en dat soms zelfs zo sterk dat van een tegenstelling met voorgaande esthetische normen kan worden gesproken.

Overigens vindt men niet alles dat genoeg geeft ook mooi. Een succes op een bepaald gebied, een doeltreffend optreden in een moeilijke situatie kunnen bevrediging geven zonder dat er sprake kan zijn van een esthetische ervaring. Daarvoor is blijkbaar een zekere meerwaarde nodig, en de vraag is wat die dan inhoudt. Volgens sommige woordenboeken<sup>2</sup> moet men deze extra kwaliteit op moreel of intellectueel gebied zoeken: 'schoon' of 'mooi' is wat niet alleen aangenaam aandoet, de zintuigen streelt, maar wat de beschouwer bovendien 'zedelijk treft, geestelijk genot verschaft'.

Kant<sup>3</sup> en Hegel<sup>4</sup> leggen de nadruk op de rol die de fantasie ('Einbildungskraft') daarbij speelt. Hegel verbindt daaraan de conclusie dat het, gegeven de onmetelijke overvloed van de fantasie en haar vrije producten, ernaar uitdient dat men de illusie moet laten varen ooit een volledig inzicht in de schoonheid te krijgen. Dat vindt ook Guépin<sup>5</sup>. Volgens hem ondergaat met de schoonheid en haar charme zonder de oorzaak ervan te kunnen vaststellen. De normen die maken dat we iets mooi vinden kunnen nooit uitputtend worden geformuleerd.

Iets dergelijks zegt Ewine van Dishoeck, hoogleraar in de moleculaire astrofysica: 'Emoties, gedachten, cultuur – dat wat een mens tot mens maakt, is meer dan een aantal chemische processen. Waarom kun je genieten van een mooi concert of een prachtig schilderij – zullen we dat ooit begrijpen<sup>6</sup>?' En Bierens de Haan zegt kort en goed: 'De schoonheid is een ondefinieerbare waarde, die slechts intuïtief te herkennen valt'<sup>7</sup>.

Uit de ontkenning van de mogelijkheid de schoonheidservaring volledig te begrijpen volgt echter niet dat het zinloos is er een studie van te maken en er onderzoek naar te doen. Immers geldt voor de hele werkelijkheid dat men die nooit geheel en in alle opzichten kan kennen en beschrijven, zodat wat hieraan gedaan wordt niet meer is dan een benadering. Die is te vergelijken met een studie van de topografie van een eiland waarvan het binnenste gedeelte ontoegankelijk is. Men kan er dan wel omheen cirkelen en de randgebieden in kaart brengen, in de hoop door zover mogelijk op te trekken naar het midden ook daarvan een, zij het indirect, beeld te verkrijgen. In die zin is het volgende op te vatten.

## De intensiteit van de schoonheidsbeleving

Bij het ervaren van schoonheid treden verschillen op in de intensiteit van de gevoelens die er een rol bij spelen. Deze kunnen variëren van het eenvoudige genoeg dat men scheidt in iets dat men mooi vindt tot grote bewogenheid. Tendeloo<sup>8</sup> maakt een onderscheid tussen 'uiterlijke' en 'innerlijke' schoonheid. De eerste betreft volgens hem uitsluitend de vorm van het object, de tweede een sterke emotionele ontroering teweeggebracht door het aanschouwen van indrukwekkende landschappen of kunstwerken. De schrijfster Nelleke Noordervliet<sup>9</sup> heeft het over 'de fysieke schok van wat echt mooi is'. Als voorbeeld noemt zij de gevoelens die zij had toen zij in een Deens museum plotseling een groep beelden van Giacometti zag 'in die ruimte, met dat licht'. Zij werd er als het ware door vastgegrepen.

De Zwitserse architect Alfred Roth heeft de indrukken beschreven die hij had toen hij in 1928 Mondriaan in zijn Parijse atelier bezocht: 'Het kwam als een openbaring, als een wonder over me. De ruimte met zijn witte wanden en de ritmisch opgezette vlakken rood, geel en blauw, vierkante en rechthoekige, grote en kleine accenten, boeide me onmiddellijk en zodanig, dat ik sprakeeloos was... Het klonk van alle kanten als muziek, zuiver en helder als de muziek van Bach. Ik werd gegrepen door een zeldzaam heerlijk gevoel. Op slag kwam de kunst van Piet Mondriaan voor mij als uitdrukking van het hoogste vergeestelijkte kunstenaarsschap'<sup>10</sup>.

Zeer intens is ook de ervaring van toeristen in Florence, die lijden aan het zogeheten 'syndroom van Stendhal'. Zij voelen zich overweldigd door de indrukwekkende hoeveelheid kunst die deze stad te bieden heeft, soms in zulk een sterke mate dat zij moeten worden opgenomen in de psychiatrische afdeling van het plaatselijke ziekenhuis<sup>11</sup>. Symptomen die in dit verband worden

genoemd zijn hartkloppingen en angstaanvallen. 'Maar', zegt een psychiater die dergelijke gevallen heeft meegemaakt, 'de schok van de confrontatie met de kunst kan ook een verrijking zijn, een herschikking van je persoonlijkheid'.

## 'Zuivere' en 'onzuivere' schoonheid

In zijn *Analytik des Schönen* gaat Kant<sup>12</sup> ervan uit dat de beschouwer bij het ervaren van schoonheid volledige vrijheid geniet. Kant maakt dan in de eerste plaats een onderscheid tussen het *goede* en het *schone*. Bij de beoordeling van iets als 'goed' is men gebonden aan regels van de moraal en is dus niet volledig vrij. Dat geldt ook voor gevallen waarin het gaat om de bevrediging van dringende materiële behoeften. Het lessen van honger of dorst is wel aangenaam, maar het is geen schoonheidservaring.

Verder maakt Kant een onderscheid tussen een 'zuiver' en 'vrij' smaakoordeel, en een dat 'onzuiver' is. Bij het eerste heeft de beschouwer geen begrip of belang bij het object, dat hem louter door vorm, kleur, verhoudingen en dergelijke aanstaat. Als voorbeeld noemt Kant bloemen, arabesken, kolibri's en paradijsvogels.

Bij het 'onzuivere' smaakoordeel heeft men wel een begrip van en/of belang bij het object. Men beoordeelt het dan als een specimen van de klasse waartoe het behoort: een kerkgebouw wordt getoetst aan de opvattingen die men heeft over hoe een kerk behoort te zijn, men beoordeelt een paleis als een paleis en dergelijke.

Het is duidelijk dat van een 'onzuiver' esthetisch oordeel zoals Kant dat opvat sprake zal zijn bij alle gebruiksvoorwerpen, de gebouwde omgeving en landschappen die voor een bepaald doel door mensen zijn ingericht. Bij de waardering van al deze objecten kunnen verschillende soorten criteria een rol spelen. In de eerste plaats of men het object op de plek waar men het aantreft wel wenselijk acht. In de tweede plaats speelt bij dingen die ergens voor gebruikt worden de doelmatigheid en doeltreffendheid een rol. En in de derde plaats komt het antwoord op de vraag in hoeverre de verschijningsvorm van het object de beschouwer aangenaam aandoet. Dit derde oordeel, het eigenlijk esthetische, zal vaak worden beïnvloed door de andere.

Iemand die gekant is tegen de aanwezigheid van beelden in een kerk zal niet erg ontvankelijk zijn voor de eventuele schoonheid ervan en natuurliefhebbers zullen er moeite mee hebben een fabriek in een overigens ongerept landschap mooi te vinden. En een ondoelmatig gebouw of gebruiksvoorwerp zal niet gemakkelijk leiden tot schoonheidservaring.

Waarschijnlijk komt wat Kant een 'vrij' of 'zuiver' schoonheidsoordeel noemt wel voor bij een groot deel van het bezoek aan musea, galeries en inte-



ressante landschappen. Maar vooral bij de beoordeling van kunstwerken kunnen reacties van beschouwers in zekere mate worden beïnvloed door de in een bepaald milieu heersende smaak, de 'tijdgeest' of hoe men het verder wil noemen, zodat men niet echt vrij is in het vormen van een esthetisch waardeoordeel.

Illustratief daarvoor is een uitspraak van Ronald de Leeuw, directeur van het Rijksmuseum en daarvóór van het Van Gogh Museum: 'Uit reacties op tentoonstellingen daar (in het Van Gogh) viel me op hoe vooringenomen deskundigen kunnen zijn. De 18de-eeuwse pruimen van Chardin doen mij veel meer dan de appels van Cézanne. Maar dat mag niet. Cézanne *moet* je altijd mooi vinden<sup>13</sup>.

Aan de andere kant is een meer onbevangen instelling mogelijk ten opzichte van dingen die wel voor gebruik gestemd zijn, maar die men zelf niet nodig heeft. Het is mogelijk dat buitenstaanders een oud boerderijtje of een plaggenhut 'schilderachtig' vinden terwijl voor de bewoners de technische nadelen veel zwaarder wegen. Al met al zijn er nogal wat tussenvormen mogelijk tussen het 'zuivere' en het 'onzuivere' smaakoordeel.

De betreffende door Kant gemaakte tweedeling wordt tegenwoordig nog verder op losse schroeven gezet door bepaalde psychologen die vinden dat men de esthetische waarde van een object alleen kan beoordelen indien men weet wat voor soort ding het is. Hierover meer in een der volgende hoofdstukken.

## De legitimiteit van de schoonheidservaring

In een van zijn gedichten stelt Lucebert<sup>14</sup> dat de schoonheid haar gezicht verbrand heeft en de mensen niet meer kan troosten. Hij doet dat nadat hij de weg waarvan hij momentopnamen gemaakt heeft 'bevuild' heeft genoemd. Omdat hij 'de ruimte van het volledige leven tot uitdrukking wil brengen' kan hij daaraan niet voorbijgaan: 'Schoonheid' zou dan een valse troost betekenen waartegen een protest uit naam van dat 'volledige leven' op zijn plaats is<sup>15</sup>.

Een andere dichter valt *een bepaald soort* schoonheidservaring aan: in zijn gedicht 'De Dapperstraat' vindt Bloem dat 'natuur is voor tevredenen of legen<sup>16 17</sup>.

Het gedrag van veel mensen in deze tijd is meer in overeenstemming met wat Koos van Zomeren eens schreef<sup>18</sup>. Het verlangen om iets mooi te vinden, of te maken, verbaast hem niet alleen, maar geeft hem ook een gevoel van zinvol leven. 'De hele schepping is op wreedheid ingericht, op toeval en gevaar en wij maar hunkeren naar harmonie.'

De opvatting dat velen zoeken naar schoonheid vindt steun in de omvang van het bezoek aan musea, galeries en concerten en in de belangstelling van toeristen voor mooie plekjes op uitzichtspunten, bij watervallen en dergelijke. De 'esthetisering van het wereldbeeld' blijkt ook uit het streven van producenten om gebruiksvoorwerpen er mooi te laten uitzien, al heeft dat niet altijd en in ieders ogen succes.

Bij de uitvoering van bepaalde grote technische projecten komt het eveneens voor dat men aandacht wijdt aan esthetische aspecten. Toen de technici van Railconsult, een dochteronderneming van de NS, een tweede brug gingen bouwen over het Amsterdam-Rijnkanaal bij Weesp, lieten zij deze ten opzichte van de eerste verspringen om 'een extra visuele spanning te bewerkstelligen'. Een perscommentaar luidde: 'Zij hebben iets tot stand gebracht dat sterk is en veilig. Maar ook mooi, en dat zonder altijd en eeuwig alleen maar op het geld te letten'<sup>19</sup>.

Opmerkelijk is verder de gang van zaken met de Erasmusbrug in het als nuchter en zakelijk bekend staande Rotterdam. Daar verkoos men het ontwerp van de architect Ben van Berkel, dat circa 30 miljoen meer kostte, boven dat van gemeentewerken. De gemeentelijke beslissers vonden het eerstgenoemde ontwerp veel mooier, een oordeel waarmee zij veel bijval oogstten in de pers. Zo schreef Max van Rooy: 'De Erasmusbrug is een



*De Erasmusbrug in Rotterdam. Foto Hans Rood, Gouda. Deze brug, waaraan de bijnaam De Zwaan is gegeven, wordt algemeen geroemd om zijn schoonheid.*

juweel. De ijle lijn van het eindeloos over het water reikende brugdek vormt samen met de fiere, hooghartig achterover neigende pyloon een onvergetelijke compositie. De brug is niet ten prooi gevallen aan de razende vormdrift die andere bouwwerken van Ben van Berkel kenmerkt<sup>20</sup>.

Gezien de technische problemen die zich bij deze brug hebben voorgedaan blijft het de vraag of deze keus, die waarschijnlijk mede gebaseerd was op prestige-overwegingen, wel de beste was. In elk geval heeft hier de schoonheid het gewonnen van de zakelijkheid.

## De (ir)relevantie van schoonheid in de kunst

Onder kunstenaars en publicisten op het gebied van de kunst bestaan er in deze twee duidelijk verschillende opvattingen. Aan de ene kant staan zij die vinden dat schoonheid als zodanig geen rol meer speelt, of behoort te spelen, in de kunst, zodat de woorden 'mooi' en 'lelijk' niet bruikbaar zijn om waardering voor kunstwerken uit te drukken. Aan de andere kant zijn er ontwerpers en andere deskundigen die menen dat dit wel degelijk het geval is. Onder de Nederlandse architecten zijn dat bijvoorbeeld Bakema, Hoogstad en Weeber<sup>21</sup>.

Opmerkelijk is dat sommige auteurs die nadrukkelijk de relevantie van de polariteit mooi-lelijk ontkennen in de praktijk zelf deze begrippen uit de kast halen om de esthetische betekenis van iets aan te duiden<sup>22</sup>. Van der Woud zegt enerzijds dat de begrippen mooi en lelijk overal oud en versleten zijn, maar stelt in hetzelfde betoog 'Dat het lelijke in diepere zin mooi was, werd in de jaren vijftig en zestig in tal van populair-wetenschappelijke publicaties bewezen...'. En Pauline Terreehorst schreef in 1994: 'Liefde, vrijheid, verlangen en schoonheid... spreek je niet meer uit zonder bijgedachten en zonder aanhalingstekens.' Maar als zij in 1997 een in-memoriamartikel schrijft over de couturier Frank Govers is daarin te lezen: 'Als hij al creaties maakte, dan waren het *monumenten van volmaakte schoonheid*'<sup>23</sup>. Een charmante inconsequentie!

## Esthetisch relativisme

Het ervaren van schoonheid is een psychisch proces, het speelt zich af in de geest van de beschouwer. Dat heeft sommige auteurs, zoals Rasmussen<sup>24</sup> en De Vreeze<sup>25</sup>, ertoe gebracht te stellen dat schoonheidsbeleving bij uitstek iets individueels is en dus slechts vast te stellen bij elke afzonderlijke persoon. Dat zou dan maken dat er geen overeenstemming mogelijk is over regels of criteria

op dit gebied. De scherpste formulering van dit standpunt geeft De Vreeze waar hij schrijft dat 'algemene regels voor esthetische, architectonische en stedenbouwkundige kwaliteit onbestaanbaar zijn'<sup>26</sup>.

Dat belet deze deskundigen echter niet in het uitspreken van esthetische oordelen, waaraan zij zelf blijkbaar een zekere algemene geldigheid toekennen. Zo schrijft Rasmussen<sup>27</sup> over 'mooie architectuur van vroeger' en 'huizen met de mooiste en lichtste arcades'. En De Vreeze roemt 'elegante kleine bouwblokjes' in het Delftse Agnetapark. Blijkbaar is op dit gebied de natuur sterker dan de leer, zodat de aanhangers van het relativisme hun eigen opvattingen falsifiëren.

Fundamentele kritiek op het idee dat er een schoonheidsleer kan bestaan met name als grondslag voor de architectuur is ook geformuleerd door Gerrit Rietveld: 'Het is de grootste esthetische fout, die men maken kan, als men probeert een ding volgens esthetische wetten op te bouwen... Esthetica is een nabeschouwing, de beschouwing van iets bestaands, men kan even goed de natuur schoon vinden als de kunst of de techniek... Kunst is iets heel anders, kunst is een daad. *Kunst is zeker niet het maken van schoonheid.* Kunst heeft ook geen bovenzinnelijk doel of strekking'<sup>28</sup>.

De ironie wil dat de huidige voorzitter van de architectenbond BNA, prof. ir Carel Weeber, in 1995 in een t.v.-uitzending beweerde: 'Binnen drie weken hebben we ze (namelijk de eerstejaarsstudenten in de Bouwkunde te Delft) zo ver dat ze het Rietveld-Schröderhuis<sup>29</sup> de mooiste schepping op aarde vinden'<sup>30</sup>.



Deel van de pagina (93) van Jaap Vegter in *Vrij Nederland* van 6 januari 1996.



*Het Rietveld-Schröderhuis te Utrecht.*

*'Kunst is zeker niet het maken van schoonheid.'* (Gerrit Rietveld.)

Hierbij is nog aan te tekenen dat Rietveld, in overeenstemming met de sfeer die heerste in de Stijlgroep waarvan hij lid was, wel degelijk sterk esthetisch was ingesteld en in een groot deel van zijn werk bewust of onbewust opvallende vormcriteria hanteerde, zoals strakke lijnen, rechte hoeken, platte daken bij laagbouw en in elkaar overvloeiende ruimten in de interieurs. Er bestaat dus een duidelijk verschil tussen de hier geciteerde uitspraken van Rietveld en zijn handelen als ontwerper.

Het ziet er naar uit dat de verwerping van (de mogelijkheid om te komen tot) esthetische regels door veel kunstenaars en hun aanhang mede berust op de onderstelling dat het toepassen van regels in hun werk zou leiden tot aantasting van hun spontaniteit, autonomie en creativiteit.

Daarbij blijft het wel de vraag, of er ooit een volledige autonomie van de kunstenaar sprake is geweest, of zou kunnen zijn. Ik heb de indruk dat het in de hoogtijdagen van het modernisme voor een student aan een academie voor beeldende kunst niet makkelijk moet zijn geweest figuratief te werken, want: 'De stromingen en richtingen die in de 20ste eeuw bekendheid kregen, hadden maar één ding gemeen: ze wezen het bestuderen van natuurlijke vor-

men af... de meeste critici waren ervan overtuigd dat alleen een zeer radicale breuk met de traditie tot vooruitgang kon leiden<sup>31</sup>.

De actrice Willeke van Ammelrooy<sup>32</sup> zei eens over haar eerste echtgenoot, de beeldhouwer Leendert Janzée: 'Hij en zijn kornuiten waren zó intensief met het werk bezig, de toekomst zat hen op de hielen, ze moesten de cultuur vóór zijn. Omdat ze het beeld van de cultuur immers zelf moesten bepalen... Die druk om de maatschappij vóór te zijn, die is hem te groot geworden. Hij had het gevoel dat hij er niet goed aan kon beantwoorden. In wezen wilde hij de Messias zijn<sup>33</sup>.

Als kanttkening hierbij past een uitspraak van de historicus Huizinga<sup>34</sup> die schreef over '... het voortdurend haken naar originaliteit, dat een der kwalen van den modernen tijd is...'



*Het BIM-gebouw aan de Wassenaarseweg in Den Haag. Gebouwd in 1938-1946. Architect J.J.P. Oud. Het tankstation op de voorgrond is van de multinational die opdrachtgever was van dit gebouw.*

Met sancties die kunnen volgen op het afwijken van op een bepaalde tijd geldende normen heeft ook de architect J.J.P. Oud te maken gehad toen hij in het ontwerp van het gebouw voor de Bataafse Import Maatschappij in Den Haag ornamenten toepaste<sup>35</sup>. Links georiënteerde critici namen het



*De toepassing van het ornament in het BIM-gebouw was volgens architectuurhistoricus Ed Taverne de directe aanleiding tot Ouds 'ontslag uit de Moderne Beweging.' Oud zelf had in 1921 ornament 'het universeel geneesmiddel tegen bouwkundige impotentie' genoemd. In 1938 was hij blijkbaar van mening veranderd. Hij zag het ornament nu als hulpmiddel om 'de esthetische bedoeling' te verduidelijken.*

Oud niet zozeer kwalijk dat hij bouwde voor het grootkapitaal, maar veel meer zijn ornamentale behandeling van onderdelen van dit bouwwerk. Want zij waren het nog steeds eens met hun voorganger Adolf Loos, die in 1908 een verband legde tussen 'Ornament' en 'Verbrechen'.

## Universalisme

Rietveld deed zijn hier geciteerde uitspraken als commentaar op een initiatief van de Delftse hoogleraar architectuur M.J. Granpré Molière, die in 1929 begon met een college over 'Schoonheidsleer'. Dit was bedoeld als een hulpmiddel om het kritisch vermogen te scherpen, maar het berustte ook op de overtuiging dat de schoonheid aan vaste wetten of regels gebonden is. Granpré Molière, die enige jaren tevoren was bekeerd tot het katholicisme, beriep zich op 'eeuwige waarden', en ontleende zijn ideeën vooral aan de klassieke Oudheid en christelijke filosofen als Thomas van Aquino. Hij stelde<sup>36</sup> onder meer dat de hoogste kunstwerken die zijn welke 'onmiddellijk van de mens voortvloeien: Daarom is handwerk hoger dan machinaal werk.' Volgens Kuiper (t.a.p.) 'werd, als bij iedere schoonheidsleer, aan eigen intuïtieve opvattingen door een selectieve keuze van voorbeelden een meer algemene draagwijdte verleend.'

Tegen diverse denkbeelden van Granpré Molière is aan te voeren dat zij uit het verleden stammen en niet helemaal meer passen in de moderne tijd, waarin zoveel nieuwe technische hulpmiddelen en technieken zijn ontwikkeld, die ook in de bouwkunde bruikbaar zijn en metterdaad worden toegepast.

Dit argument kan niet worden gebruikt tegen de opvattingen van Odd Brochmann<sup>37</sup>, een Noorse hoogleraar wiens uitgangspunt evenzeer is dat er 'een onaanvechtbaar en algemeen geldend waarde-oordeel in smaakkwesties bestaat'<sup>38</sup>. Want Brochmann is een moderne functionalist, die de schoonheid van moderne zeilboten en vliegtuigen bewondert en een interieur uit de 'Unité d'habitation' van Le Corbusier toont als een voorbeeld van 'een harmonisch en rijk samenspel van eenvoudige vormen'<sup>39</sup>.

Universalisme kan dus zowel bij traditionalisten als bij modernisten voorkomen. Waar universalisme samengaat met traditionalisme heeft het vaak een duidelijk conservatieve inslag, zoals in de tien principes die geformuleerd zijn door de Prins van Wales<sup>40</sup>. Met uitzondering van het laatste punt, de medezeggenschap, geven deze principes kenmerkende eigenschappen van historische gebouwde omgevingen weer.



*10 Principes, geformuleerd door de Prins van Wales*

- Eerbied voor de bestaande omgeving.
- Hiërarchie. Deze heeft twee aspecten: in de eerste plaats moet de grootte van een gebouw in overeenstemming zijn met het belang ervan voor de samenleving en in de tweede plaats moet het relatieve belang van de onderdelen van een gebouw in hun locatie en vormgeving tot uiting komen.
- Schaal: gebouwen moeten wat hun afmetingen en die van hun elementen aansluiten bij de menselijke maat. Het gaat er vooral om te grote en te hoge bouwsels te vermijden.
- Harmonie: de samenhang van de delen in het geheel.
- Beslotenheid van ruimten.
- Materiaalgebruik dat past bij de omgeving; vermijden van uniformiteit.
- Ornamenten.
- Combinatie van gebouwen en kunstwerken.
- Aandacht voor vormgeving van wegwijzers, lantaarns en ander straatmeubilair.
- Medezeggenschap van de bewoners.

De aanhangers van het universalisme lijken steun te krijgen uit een onverwachte hoek, namelijk van de socioloog Jaap Boerdam. In het algemeen gaan sociologen ervan uit dat het meeste menselijke gedrag als zodanig niet is aangeboren, maar bepaald wordt door maatschappelijke factoren als opvoeding en onderwijs, de sociale laag waartoe men behoort, en de groepen waarvan men lid is. Boerdam<sup>41</sup> schrijft: 'Echt mooi is van alle tijden, is universeel in werking, laat zich niet toedekken door geloof, moraal of ideologie, en is, als het erop aankomt, overtuigender dan de valse schittering van welke macht dan ook'<sup>42</sup>.

## De pragmatische benadering

Het is niet nodig een keuze te maken tussen universalisme en relativisme; een derde mogelijkheid is een pragmatische benadering. Deze laat de mogelijkheden open voor het ontdekken van esthetische wetmatigheden met verschillende reikwijdten.

In dit verband verdienen de opvattingen van de filosoof Wittgenstein<sup>43</sup> de aandacht. Hij stelt dat een esthetisch oordeel berust op het kennen van regels

en dat naarmate men die regels beter kent een meer verfijnde beoordeling mogelijk is. Volgens hem gelden esthetische regels binnen een bepaalde cultuur en om te beschrijven wat men bedoelt met een goede smaak moet je de cultuur waarin deze heerst beschrijven.

Dat betekent dus in ieder geval dat bepaalde esthetische regelmatigheden gelden binnen een gegeven gebied en een gegeven periode. Het sluit evenwel niet uit dat er ook regels kunnen zijn die een grote reikwijdte hebben en in een bepaalde cultuur lange tijd hun geldigheid behouden. Dat kan dan blijken doordat de esthetische beoordeling van een aantal objecten een duidelijke constantie vertoont. Voorbeelden van zulke objecten binnen de Westerse cultuur zijn enige bekende wilde planten, de Waterlelie en de Gele plomp. In een gezaghebbend boek over de Nederlandse flora<sup>44</sup> constateren de auteurs dat van deze twee nauw verwante waterplanten de Waterlelie zich al sinds lang vervlogen tijden mag verheugen in de belangstelling van dichters, schilders en fotografen en dat dit niet geldt voor de Plomp. Blijkbaar hebben we hier te doen met een afspiegeling van een onder de bevolking wijd verbreid verschil in waardering. De verschijningsvorm van de Waterlelie spreekt de (meeste) mensen in esthetisch opzicht meer aan dan die van de Plomp. Alleen al de naamgeving wijst in die richting.

Verder is het wel zeker dat binnen een bepaalde stroming of richting in de kunst een aantal uitgangspunten, regels of doelstellingen bestaan die invloed hebben op hen die binnen deze (sub)cultuur werken.

Dat wil dan echter niet zeggen dat er binnen zo'n school of stroming dwingende voorschriften gelden die door alle betrokkenen precies moeten worden nagevolgd. Juist de meest creatieven onder hen zullen een zekere vrijheid nemen in de toepassing van regels en onder bepaalde voorwaarden daarvan kunnen afwijken. Zo schrijft Shearman<sup>45</sup> in zijn studie over het maniërisme: 'Niemand was meer overtuigd van het belang de regels te ken-



*Waarom vinden zoveel dichters, schilders en fotografen de witte Waterlelie mooier dan de Gele plomp?*

nen dan Vasari<sup>46</sup>, maar wat Vasari het meest bewonderde was het genie dat ze wist te overstijgen.'

Anderzijds blijkt het vasthouden aan strikte regels niet noodzakelijkerwijs de creativiteit van de kunstenaar en het ontstaan van werk dat door velen mooi wordt gevonden in de weg te staan. In de literatuur is het duidelijkste voorbeeld daarvan wellicht het sonnet, een dichtvorm die onvoorwaardelijk gebonden is aan een bepaald metrum, de lengte der strofen en het rijmschema. Bepaalde sonnetten, bijvoorbeeld in het oeuvre van Shakespeare, worden gerekend tot het mooiste dat de wereldliteratuur heeft voortgebracht.

## Beperking van het aandachtsgebied

Het volgende beperkt zich tot de *visuele* beleving, het zien dus, van objecten in de natuur, de beeldende kunst en de architectuur. Een van de motieven voor deze keus is dat er over die onderwerpen naast algemene beschouwingen en theoretische inzichten ook uitkomsten van empirisch, systematisch onderzoek beschikbaar zijn.

Eerst gaat het dan om wat men gewoonlijk (dat wil zeggen in het dagelijkse spraakgebruik) onder *natuur* en *kunst* verstaat.

## De natuur

Wat is natuur? Ieder mens kan er wat anders mee bedoelen, maar ruim genomen noemt men 'natuur' vaak 'alles wat leeft en de omgeving er omheen'<sup>47</sup>. Men denkt dan meestal aan het landschap, de landelijke omgeving met haar planten en dieren zoals die zich aan de beschouwer voordoet. Diens uitgangspunt is in den regel een woonsituatie in een stad of verstedelijkt gebied.

Dat was al het geval met de Hollandse landschapsschilders in de 17e eeuw; Sutton<sup>48</sup> constateert dat in die eeuw meer dan 60% van de bevolking van Holland in steden woonde, waar het voornaamste afzetgebied voor de schilderkunst lag: 'In a real statistical sense, therefore, Dutch landscape is a reflection of an urban ideology: images of the countryside compensating a busy city folk'.

Daarbij is 'natuur' voor velen een relatief begrip dat verwijst naar iets dat in mindere mate door mensen beïnvloed is dan de eigen dagelijkse omgeving. Zo is een tuin 'natuurlijker' dan een woonkamer, een grasveld is méér 'een stukje natuur' dan een straat. Naarmate een areaal minder door mensen is dienstbaar gemaakt aan hun materiële belangen vindt men het natuurlijker.

In West-Europa zijn globaal 3 ontwikkelingsstadia te onderscheiden in de

relatie menselijke samenleving-natuur. Eerst wordt de natuur vooral gezien als een vijandige macht waarvan allerlei bedreigingen kunnen uitgaan: stormrampen, overstromingen, aanvallen van wilde dieren en dergelijke. In een tweede periode wordt men de natuur in bepaalde opzichten de baas en gaat deze dienen als grondstoffenreservoir voor voedsel, kleding en onderdak. Planten en dieren worden gekweekt om het nut dat ze hebben. In de derde fase gaat men 'het ongerepte landschap' met zijn wilde planten en dieren zien als iets dat op zichzelf waarde heeft en dus bescherming verdient. Deze situatie wordt bereikt bij een zodanige ontwikkeling van de techniek dat de natuur niet langer een bron van gevaren is en evenmin uitsluitend een voorwerp van exploitatie. Dierenbescherming en streven naar natuurbehoud komen dan tot ontwikkeling.

Weliswaar kan bij dreiging van orkanen, stormvloed en wat dies meer zij een (gedeeltelijke) terugval naar het eerste stadium optreden. Ook gaat de exploitatie van natuurlijke hulpbronnen, die in het tweede stadium begon, in het derde noodzakelijkerwijze door. Op den duur groeit daarbij het inzicht dat men hiermee uit welbegrepen eigenbelang toch niet te ver moet gaan. Dit leidt tot het idee van de 'duurzame ontwikkeling': de behoeftenbevrediging van nu mag die van de toekomst niet in gevaar brengen<sup>49</sup>.

De betrekkelijke veiligheid die de techniek biedt tegen vijandige natuurinvloeden maakt het mogelijk dat velen natuur en landschap zien als ontspanningsoorden waarin ook veel schoonheid te genieten valt.

## Kenmerken van kunst: de Westerse traditie

Evenals over de natuur bestaan er over kunst veel verschillende opvattingen, waarin echter wel enige hoofdlijnen te onderkennen zijn. In de eerste plaats is kunst altijd gemaakt door een of meer personen, behoort dus tot de cultuur. Een grillig gevormde boomstam of een schitterend kristal kun je wel 'een kunstwerk van de natuur' noemen, maar dat is altijd in overdrachtelijke zin. Wie een kunstwerk scheidt brengt daarmee bewust of onbewust bepaalde gedachten en/of gevoelens tot uitdrukking en kan daar ook een bepaalde bedoeling mee hebben: kunst is een expressie- en communicatiemiddel.

Een ander kenmerk van kunstwerken is vanouds het (kunnen) veroorzaken van schoonheidservaringen: 'Kunst is het maken van mooie dingen', werd vroeger de schoolkinderen geleerd. Indien men uitgaat van de opvatting van filosofen als Kant en Hegel dat bij de esthetiek de fantasie van de beschouwer een rol speelt dan moet dit ook bij kunst het geval zijn: er wordt een beroep gedaan op het voorstellingsvermogen van de kijker.

Een belangrijk streven van de schilderkunst is verder het weergeven van

wat visueel ruimtelijk is waargenomen in een plat vlak op een zodanige wijze dat een illusie van ruimte wordt gewekt bij de beschouwer. Vooral de uitgebreide toepassing van het perspectief sinds de Renaissance is hierbij een belangrijk hulpmiddel. Maar veelal gaat het niet om een 'letterlijke' weergave zoals op een kleurenfoto; er wordt meestal iets veranderd, weggelaten of toegevoegd, eventueel met de bedoeling het onderwerp te idealiseren dan wel de essentie ervan te benadrukken. Daarom is bijvoorbeeld een wassen beeld dat een 'sprekende' gelijkenis vertoont met een bepaald iemand geen kunstwerk maar een kermisattribuut<sup>50</sup>.

Etymologisch houdt het woord *kunst* verband met *kunnen*; men verwacht dat een kunstenaar over een speciaal soort bekwaamheid (kunstvaardigheid) beschikt. Kant<sup>51</sup> wijst erop dat wetenschap verbonden is met kennis, kunst met kunde. Aanleg wordt voor een kunstenaar gewoonlijk niet voldoende gevonden; een zekere scholing of opleiding is in vele gevallen nodig.

Wat betreft de maatschappelijke functie van kunst wijzen diverse auteurs op de informatieve waarde die kunstwerken kunnen hebben<sup>52</sup>. Prak en De Wilde stellen dat kunst ons meer inzicht kan geven in de werkelijkheid waarin wij leven. De wetenschap, aldus Prak, doet dat op een rationele en objectieve wijze, de religie kan ons op metafysisch gebied oriënteren, en de kunst werkt op emotioneel gebied. Janson & Janson stellen dat een kunstenaar zijn diepste gedachten en hoogste aspiraties in zijn werk tot uitdrukking kan brengen en daarbij nieuwe symbolen kan ontwikkelen om complexe gedachten op een nieuwe manier weer te geven. In overeenstemming met deze opvatting leveren volgens Doorman<sup>53</sup> de kunsten een specifieke vorm van kennisverwerving, waarbij onze symbolische vermogens geoefend worden. Vermeldenswaard is in dit verband een Zweeds onderzoek, dat zou hebben uitgewezen dat mensen die vaak theaters en musea bezoeken een 30% langere levensverwachting hebben dan vergelijkbare anderen. Een mogelijke verklaring is dat kunstbeschuwing inspireert om beter met alledaagse problemen om te gaan<sup>54</sup>. Het is overigens ook mogelijk dat mensen met een meer dan gemiddelde belangstelling voor kunstuitingen van het begin af al actiever en gezonder zijn dan anderen. Deze twee verklaringsmogelijkheden sluiten elkaar overigens niet uit; het is denkbaar dat beide invloeden een rol spelen.

Aangaande het antwoord op de vraag naar de eventuele politieke betekenis van de kunst bestaan fundamentele verschillen in opvatting. Enerzijds zijn er deskundigen die menen dat een kunstwerk 'een in zichzelf besloten bestaan voert en dus niets buiten zich behoeft om dat bestaan te rechtvaardigen'<sup>55</sup>. Aan de andere kant staat de opvatting van bijvoorbeeld Nietzsche<sup>56</sup> dat kunst altijd een belang dient, zoals stimulans tot leven of wil tot macht. Zoals nader zal blijken zagen de oorspronkelijke avant-gardekunstenaars hun werk als een van de middelen om politieke idealen te verwezenlijken. Het ziet er echter

niet naar uit dat de kunst in het algemeen de richting van de maatschappelijke ontwikkeling sterk kan beïnvloeden.

## Vergelijkend onderzoek

Men kan meer inzicht krijgen in de invloeden van de drie soorten factoren subject, object en context door steeds twee van de drie constant te houden en de derde te variëren. Zo is de invloed van het subject te onderzoeken door na te gaan hoe de esthetische waardering van een bepaald object binnen een bepaalde context varieert naar gelang van het soort beschouwer.

De rol van de context kan onderzocht worden door na te gaan in hoeverre de waardering door bepaalde personen van een bepaald object beïnvloed wordt door verschillen in context.

En uiteraard wordt de rol die het object speelt onderzocht als men dezelfde personen in dezelfde context verschillende soorten objecten laat beoordelen. Het volgende geeft enige uitkomsten van dergelijk vergelijkend onderzoek.

## 2. De beschouwer

'Beauty is in the eye of the beholder': schoonheidservaring is in eerste instantie subjectief, zodat individuele, persoonlijke eigenschappen er invloed op hebben. Tendeloo<sup>1</sup> heeft erop gewezen dat een algemeen ontwikkelde kunstzin bij één persoon een uitzondering is; sommigen hebben gevoel voor muziek, anderen voor literatuur of beeldende kunst. Ook voor natuurschoon is niet iedereen even ontvankelijk.

### Kennis en schoonheidservaring

Over de invloed van kennis op de beleving van schoonheid lopen de meningen uiteen. Enerzijds is er de opvatting dat zowel kunstwerken als de natuur 'voor zichzelf spreken', anderzijds wordt erop gewezen dat (meer) kennis van zaken bevorderlijk is voor esthetisch genot.

Oxenaar<sup>2</sup> schreef: 'Een schilderij is als een cartoon, hoe minder verklarende tekst, hoe beter. De beeldende middelen geven de enig mogelijke volledige mededeling over de betekenis.' Aan de andere kant staan vele museumdirecties, kunsthistorici en hun publiek. Zij delen de opvatting van Henk van Os, voormalig directeur van het Rijksmuseum, dat weten en genieten samengaan. Men publiceert daarom vele catalogi, boeken en artikelen waarin de achtergronden en de betekenis van kunstwerken worden uiteengezet.

Opmerkelijk is overigens dat Oxenaar de geciteerde uitspraak doet in een boek dat de bedoeling heeft de stromingen in de modern(istisch)e schilderkunst te karakteriseren in hun ideeënwereld en 'vormtaal'. De tekst op de omslag zegt hierover: 'Aan de hand van het werk van vele schilders keert men gesteund door het rijke platenmateriaal telkens terug tot wat dit nu letterlijk visueel betekent.' Het een is dus duidelijk in tegenspraak met het ander.

Ook wat het natuurgenot betreft lopen de meningen over de wenselijkheid van kennis aangaande de objecten uiteen. Hofstra citeert met instemming<sup>3</sup> Condorcet, die schreef: 'De natuur is nimmer zo schoon noch wordt zij zozeer bewonderd als wanneer zij gekend wordt.' Hofstra voegt daaraan toe dat zelfs een eenvoudige natuurliefhebber merkt dat de bestudering van de leefwijze van dieren en planten leidt tot verhoogd natuurgenot. Dat neemt niet weg dat er óók natuurliefhebbers zijn die willen genieten van de natuur zonder over gedetailleerde kennis ervan te beschikken. Zo bleek bij een enquête die de Nederlandse Jeugdbond voor Natuurstudie (NJJN) in de jaren twintig onder zijn leden hield<sup>4</sup> dat circa 25% van de respondenten wilde genieten 'alléén van de Natuur in haar geheel', dus zonder kennis van bijvoorbeeld soortnamen van planten en dieren. Mijn persoonlijke ervaringen als lid van de NJJN wijzen in dezelfde richting: tegenover een meerderheid die wel prijs stelde op dit soort kennis stond een minderheid waarbij dat niet het geval was. Hierbij is aan te tekenen dat ook in de enthousiaste natuurbeschrijvingen door Nescio geen belangstelling voor de veldbiologie aanwijsbaar is.

Het staat echter wel vast dat het kennen en herkennen van verschijnselen in het landschap, de flora en de fauna een extra bevrediging kan geven.

## De invloed van het opleidingsniveau

Door diverse auteurs<sup>5</sup> is geconstateerd dat onder bezoekers van musea mensen met een relatief hoog opleidingsniveau oververtegenwoordigd zijn. Op grond van een onderzoek onder een representatieve steekproef van de Nederlandse bevolking komen Willems en Plasschaert bovendien tot de volgende conclusies:

- hoger opgeleiden hebben vaker kunst in huis en hebben meer voorkeur voor moderne en abstracte schilderijen; zij hebben meer dan anderen waardering voor schilders als Monet, Picasso en Dali
- zij hebben vaker schilderijen en tekeningen in huis, terwijl lager opgeleiden vaker foto's in huis hebben
- zij hebben minder voorkeur voor schilderijen met fijne penseelstreken en een glad oppervlak
- zij zijn het minder dan lager opgeleiden eens met de uitspraak dat men er alleen maar van houdt naar kunst te kijken waarvan men blij wordt.

Over het geheel is het duidelijk dat hoger opgeleiden niet alleen meer actieve belangstelling voor kunst hebben, maar ook een hogere waardering hebben voor 'moderne' en abstracte kunstwerken. Zij vormen daarmee een minderheid in de bevolking als geheel.



Opmerkelijk is dat dit niet voor de waardering van de gebouwde omgeving geldt; daarbij hebben cultureel meer ontwikkelden een grotere afkeer dan anderen van moderne architectuur en een sterkere voorkeur voor oudere architectuur<sup>6</sup>.

Evenals op andere kennisgebieden kan men bij de kunstbeschouwing drie categorieën personen onderscheiden: de professionele deskundigen, een betrekkelijk kleine groep van geïnteresseerde 'leken' en de grote meerderheid van de bevolking, die geen speciale belangstelling voor kunst heeft. De gegevens van Willems & Plasschaert hebben betrekking op de tweede categorie, waarin de hoger opgeleiden oververtegenwoordigd blijken te zijn.

## Verschillen tussen deskundigen en 'leken'

Hekkert<sup>7</sup> bestudeerde in het kader van zijn promotie-onderzoek de verschillen in reacties op beeldende kunst tussen twee soorten beschouwers, de professionals en de 'leken'. Hij kwam tot de conclusie dat er tussen hen significante verschillen bestaan in de wijze waarop zij een schilderij benaderen en als 'mooi' beoordelen. De 'leken' kijken vooral naar de meest voor de hand liggende eigenschappen van een schilderij. Voor hen moet het duidelijk iets voorstellen en het moet daarbij de indruk geven dat de kunstenaar de materie beheerst, een vakman is. Zij vinden een schilderij mooier naarmate men gemakkelijker kan zien wat het voorstelt. Als een schilderij geen figuratieve elementen bevat letten 'leken' vooral op vormkenmerken als complexiteit en samenhang, en daarbij gaat hun voorkeur uit naar een middelmatige hoeveelheid complexiteit.

Dit is in overeenstemming met de psychologische theorie die inhoudt dat het verband tussen de complexiteit van een figuur en de waardering daarvan kan worden weergegeven in een kromme met de vorm van een omgekeerde U. Een geringe mate van complexiteit wordt laag gewaardeerd. Als de complexiteit toeneemt wordt de waardering hoger, tot een optimum is bereikt. Daarna daalt de waardering weer. Maar bij figuratieve schilderijen blijkt deze regel niet op te gaan: als bijvoorbeeld mensen worden afgebeeld hangt de waardering door de 'leken' af van de herkenbaarheid van de menselijke figuur.

Experts op het gebied van de beeldende kunst hebben echter criteria ontwikkeld die berusten op hun gespecialiseerde kennis: zij vinden een schilderij mooier naarmate het duidelijker getuigt van een bepaalde stijl. Bovendien komt hier de voorkeur van specialisten voor originaliteit tot uiting: de experts waarderen een schilderij hoger naarmate het oorspronkelijker is.

De conclusie dat de meeste mensen figuratieve kunst verkiezen boven ab-

stracte vindt verder steun in de ervaringen van beheerders van artotheken, instituten die kunstwerken uitlenen. Zo vermeldt Bastiaanse<sup>8</sup> dat een van hen constateerde dat voornamelijk figuratieve kunst werd uitgeleend en dat de meer abstracte schilderijen de deur niet uitgingen. 'En dan te bedenken... dat ze die realistische, die gemakkelijke kunst enkel in hun assortiment hadden opgenomen om de beginnende kunstliefhebber te lokken om hem dan vervolgens rijp te maken voor de echte, de ware kunst: die van de abstractie en het experiment.'

Ook Jeroen van der Kris constateert: 'Het publiek wil het liefst figuratieve kunst: vrolijke aquarellen, zeefdrukken en grafiek, bij voorkeur van bekende kunstenaars als Appel en Corneille'<sup>9</sup>.

Vermeldenswaard zijn de reacties van 'kenners' op het gebied van de beeldende kunst op vragen van mensen die willen weten wat een schilderij voorstelt. Zo merkt kunstverzamelaar Piet Cleveringa op: 'Hoe vaak heb ik niet hoogwaardigheidsbekleders, tot ministers aan toe, moeten antwoorden op hun vraag wat het schilderij voorstelt. Waarom vragen ze dat toch altijd? Het is leuk om te horen wat een kunstenaar met zijn schilderij heeft bedoeld. Maar het is niet het belangrijkste. Het gaat er, denk ik, toch vooral om of je in een kunstwerk iets van je eigen gevoelens herkent'<sup>10</sup>.

Dat hij vermeldt dat *ook* hoogwaardigheidsbekleders vragen wat een schilderij voorstelt impliceert dat hij dit niet had verwacht van mensen met een hoge sociale status. Ook Oxenaar<sup>11</sup> doet enigszins uit de hoogte over 'de beperkte opvatting' van lieden die willen weten wat er op een schilderij wordt afgebeeld. Zij zijn volgens hem (nog) niet toe aan het streven 'dieper en veelzijdiger op de visuele aspecten van de werkelijkheid in te gaan.' En Bastiaanse<sup>12</sup> voelt in de houding van een artotheekbeheerder het idee: 'Wij kenners onder elkaar, wij weten toch dat realistische kunst eigenlijk rommel is en alleen maar geschikt voor het onwetende grote publiek.'

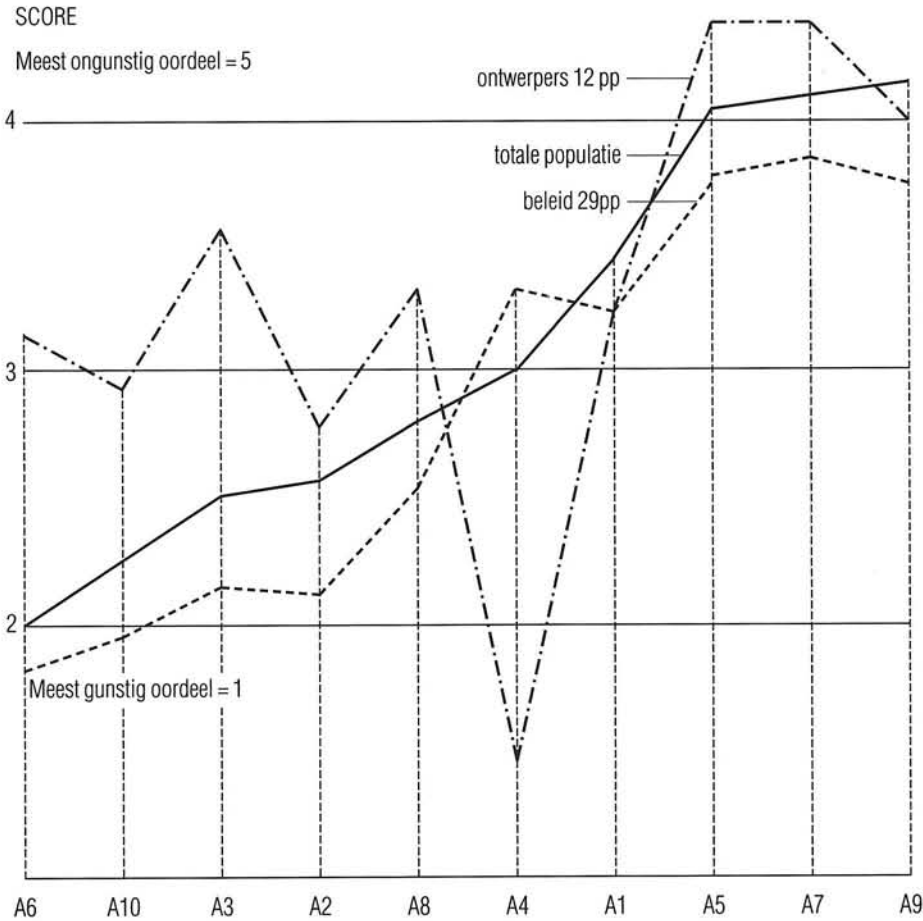
## Ingewijden en oningewijden in de architectuur

Uit publicaties over onderzoekuitkomsten kan informatie worden geput over de verschillende manieren waarop ingewijden en oningewijden op het gebied van de architectuur reageren op eenzelfde object. Terwijl bij deze onderzoeken steeds andere technieken zijn toegepast vertonen de resultaten wat hun algemene strekking betreft een hoge mate van overeenkomst.

Van Naelten en De Pessemier<sup>13</sup> lieten bij hun studie in het noordoosten van de Antwerpse regio aan proefpersonen kleurendia's zien van verschillende woonvormen, variërend van vrijstaande bungalows tot flats in 8 woonlagen. Een zeer groot verschil tussen de bij dit onderzoek betrokken ontwerpers

en de overige ondervraagden betref de waardering voor terraswoningen, een in België vrijwel onbekende woonvorm. De ontwerpers waardeerden deze ongebruikelijke oplossing aanmerkelijk hoger.

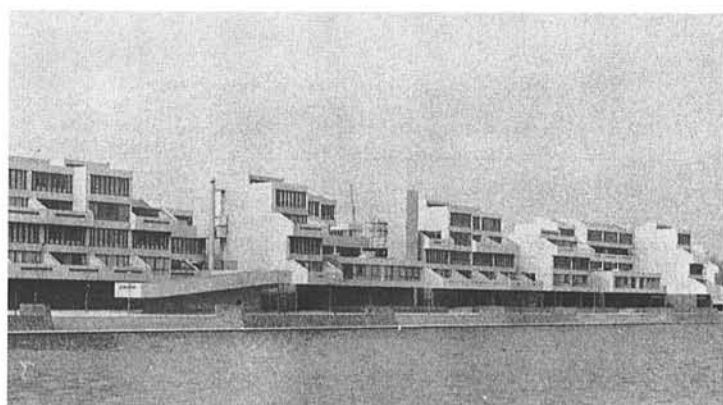
De Delftse afstudeergroep 'micro-milieu' toonde aan proefpersonen films die in vier verschillende woonwijken gemaakt waren tijdens een rondrit per



'De terraswoningen A4 vormen een uitzondering, wat normaal is. Omzeggens alleen de ontwerpers kennen deze woonformule. Ze kunnen zich een meer afdoend beeld vormen van de globale omgeving; bovendien behoort dit type van woonomgeving tot het soort, dat de ontwerper gewoonlijk niet mag verwezenlijken.'

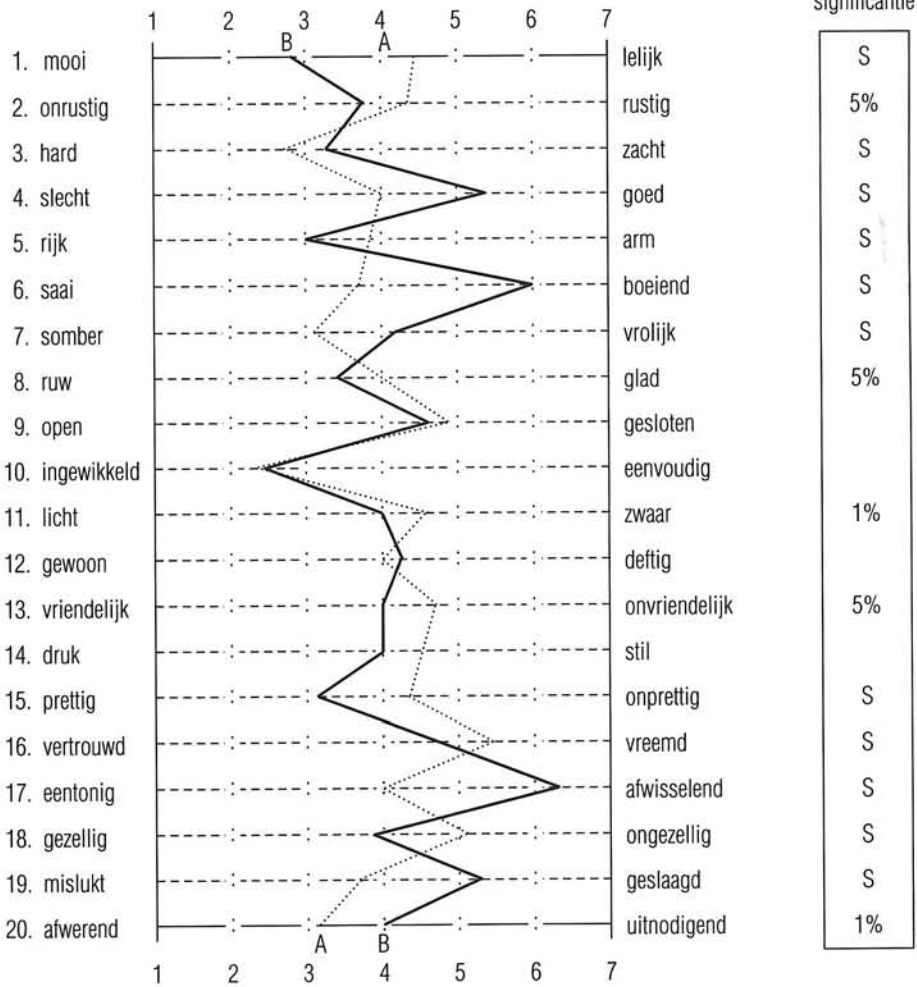
Uit Van Nealten & De Pessemier, Suburbanisatie.

*Versillen in de evaluatie van de woonomgeving, gegeven door het beleid en door de ontwerpers.*



*Thamesmead: ontwerpers vinden deze wijk mooi, anderen vinden dit lelijk.*

film no. II (Londen – Thamesmead)



groep A (leken) : .....  
 groep B (ontwerpers): \_\_\_\_\_

getoetst is met de Mann-Whitney U test

S = significant op het 0,1% niveau (p kleiner dan 0,001)

1% = significant op het 1% niveau (p kleiner dan 0,01)

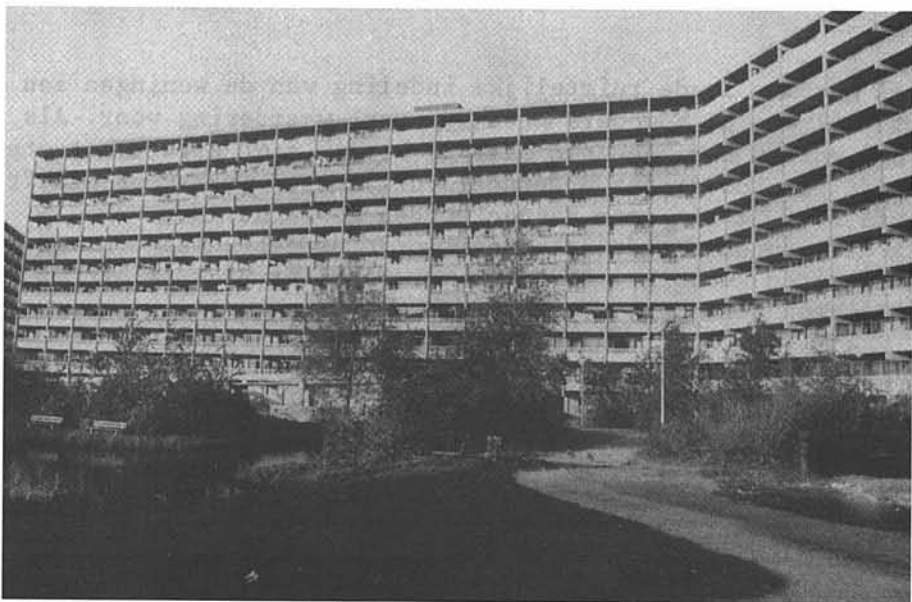
5% = significant op het 5% niveau (p kleiner dan 0,05)

-- = niet significant (p groter dan 0,05)

Uit rapport 'micro-milieu'

auto. Ook hier werd een onderscheid gemaakt tussen ontwerpers en anderen. De reacties werden vastgelegd in de vorm van schaalvragen, waarop werd aangegeven in welke mate de proefpersoon een bepaalde eigenschap toekende aan een wijk. De grootste verschillen in beoordeling en waardering traden op bij de Engelse wijk Thamesmead. Ook hier zijn terraswoningen toegepast, nu uitgevoerd in ruw beton. Door de 'leken' werden aanmerkelijk meer dan door de ontwerpers de volgende eigenschappen aan dit woongebied toegeschreven: vreemd, eentonig, saai, somber, ongezellig en lelijk. Op de schaal lelijk-mooi scoorde Thamesmead bij de 'leken' gemiddeld 2,8 en bij de ontwerpers 4,4 op een schaal van zeven punten. Omgerekend in 'rapportcijfers' van 1 t/m 10 is dat respectievelijk 4,0 en 6,3. Opvallend was daarbij dat beide groepen respondenten Thamesmead even *ingewikkeld* vonden, maar dat de ontwerpers dit tevens als *boeiend* ervoeren en de anderen niet. Op het negatieve oordeel van de laatsten kan ook de bekende afkeer van 'leken' voor kaal beton van invloed zijn geweest<sup>14</sup>.

De Bijlmermeer met zijn eenvormige, langgerekte blokken hoogbouw werd bij de presentatie van het plan door de meeste ontwerpers en de Amsterdamse bestuurders die zich door hen lieten informeren hoog gewaar-



*Prominente architecten als Carel Weeber, Rem Koolhaas en Pi de Bruijn hebben de Bijlmermeer geroemd om zijn 'onverbidelijke schoonheid.' Eli Asser vertolkte de reactie van de velen die hier niet gevoelig voor zijn als volgt: 'Die troosteloze woestenij wordt een betonnen wijk Met duizend huizen op een rij, en allemaal gelijk.'*

deerd, wegens zijn 'gedurfdheid' en 'visie'. Nog in 1995 heeft architect Pi de Bruijn<sup>15</sup> het in zijn intreerede over 'de eigen onverbiddelijke schoonheid' van deze wijk, die hij 'als bewoner op waarde weet te schatten'. (Wat hij echter niet vermeldt is dat hij reeds jaren geleden naar een heel ander deel van Amsterdam Zuidoost verhuisde.) De meeste 'leken' op het gebied van de architectuur en de stedenbouw kunnen niet veel schoonheid zien in de monotone betonbouw van de Bijlmer<sup>16</sup>.

Een meer recent geval is dat van het Byzantium in Amsterdam, ontworpen door de in vakkringen hooggewaardeerde Rem Koolhaas<sup>17</sup>. Volgens een informatiefolder van de verantwoordelijke projectontwikkelaar is het 'een uniek project met kosmopolitische uitstraling'. De bouwkundig ingenieur Izak Salomons noemde het een 'levendig' en 'veelbelovend' plan, met een 'subtiele afstemming op de omgeving'. Het publiek, in het bijzonder 'cultureel onderlegden' als Harry Mulisch, Remco Campert, Cox Habbema en Max van Rooy en politici als Han Lammers en Felix Rottenberg, vindt het Byzantium lelijk: 'een huis van bewaring voor rijke mensen', 'voortreffelijke munitie voor een hoogwaardige scheldpartij'. In de vakpers wordt het gebouw in bescherming genomen en de critici wordt verweten dat zij niet verder komen dan 'het bevestigen van vooroordelen die zijn ontstaan uit de verborgen voorschriften van de heersende smaak. Van bereidheid om de esthetische normen een moment op te schorten ten einde onbevungen nieuwe kwaliteiten – wellicht buiten het esthetische vlak – te kunnen ontdekken, is geen sprake.'

De opvatting dat er belangrijke verschillen in de esthetische beoordeling van architectuur bestaan tussen architecten en anderen vindt opnieuw steun in de uitkomsten van een recent onderzoek door het bureau Inter/View<sup>18</sup>. Daarbij bleek dat door het publiek overwegend positief gewaardeerde gebouwen met name die van Alberts & Van Huut, alsmede de Amsterdamse Stopera door architecten tot de lelijke architectuur gerekend worden. Anderzijds wordt het Amsterdamse Burgerweeshuis, dat de meeste voorbijgangers weinig aanspreekt, in vakkringen zeer hoog gewaardeerd.

Er blijkt echter ook een punt te bestaan waarop de ondervraagde architecten en het publiek het wel eens zijn en dat is de lage waardering voor het werk van Carel Weeber. Deze vindt zelf dat dit aantoon 'hoe bizar en lullig de architectenwereld is'<sup>19</sup>. Een opmerkelijke uitspraak door de voorzitter van de belangrijkste bond van architecten!

Het voorgaande wettigt de conclusie dat zowel op het gebied van de beeldende kunst als dat van de architectuur en de stedenbouw 'ingewijden' anders oordelen over de esthetische kwaliteit van objecten dan 'buitenstaanders'. En dat in die zin dat eerstgenoemden veel waarde hechten aan originaliteit en daardoor ongebruikelijke oplossingen eerder mooi vinden. De 'bui-

tenstaanders' maken meer de indruk te oordelen volgens traditionele maatstaven. Deze constatering houdt op zichzelf geen waarde-oordeel in met de strekking dat de smaak van de ene categorie *beter* zou zijn dan die van de andere.

Enige geciteerde uitspraken van deskundigen wijzen wel uit dat deze hun eigen oordeel superieur achten. Dat is in zoverre begrijpelijk dat zij vinden ervoor doorgeleerd te hebben en dus meer bevoegd zijn tot het doen van gefundeerde uitspraken.

## Het standpunt van Bourdieu

De Franse socioloog Bourdieu<sup>20</sup> kiest in deze aangelegenheid duidelijk partij. Volgens hem heeft het grootste deel van de bevolking, inclusief degenen die over 'economisch kapitaal' beschikken (bedoeld is: de rijken) geen 'ontwikkelde smaak'. De 'primitieve' instelling van deze 'niet cultureel ontwikkelden' zou een 'dierlijk' karakter hebben: zij zijn onderworpen aan hun zintuiglijke gewaarwordingen, waarvan zij geen afstand nemen. Aan de andere kant is er een elite met 'cultureel kapitaal' en die heeft een 'zuivere' smaak. Deze berust volgens Bourdieu op een afwijzing van de neiging om wat direct aanspreekt als 'mooi' te beschouwen.

## 'Goede Smaak', 'Kitsch' en 'Camp'

In overeenstemming met de opvattingen van Bourdieu zijn er vooral sinds het einde van de 19e eeuw herhaaldelijk groepen naar voren gekomen die vonden dat zij een superieure smaak hadden en op grond daarvan anderen daartoe wilden opvoeden. Dit waren in het algemeen mensen met een hogere sociale status en vaak tevens specialisten op het gebied van de vormgeving, zoals architecten, interieurontwerpers, kunsthistorici en kunstcritici.

Prominent was in dit opzicht de architect en stedenbouwkundige H.P. Berlage. Op grond van zijn ethisch-esthetische overtuiging had hij vernietigende kritiek op de architectuur van de 19e eeuw. Hij gebruikt daarbij kwalificaties als 'het moeras van geheel verlepte conventies enerzijds en subjectivisme anderzijds... den industrieelen rommel, gevolgen van commercialisme en kapitalisme'. Daartegenover stelt hij het beginsel van de 'eerlijke, eenvoudige constructie; en daarbij staat de nieuwe kunst in dienst van 'de wereldidee, de gelijkheid van alle mensen'<sup>21</sup>.

Hoogenberk<sup>22</sup> wijst erop dat Berlage's ideeën niet zelden paternalistisch zijn. We kunnen dit illustreren met een anekdote. Wanneer Berlage in 1898



voor de assuradeur Carel Henny een huis ontwerpt, verbiedt hij deze in de zitkamer een klok en een spiegel te plaatsen, blijkbaar omdat dit niet strookte met zijn opvattingen over goede smaak<sup>23</sup>.

Van eenzelfde instelling getuigt een boek van een volgeling van Berlage, de architect Van der Kloot Meijburg<sup>24</sup>. Diens doel was 'meerdere klaarheid te brengen omtrent de fundamentele eisen der bouwkunst' als 'grondslag waarop zich allengs een nieuwe stijl zal kunnen ontwikkelen'.

De 'goede' oplossingen volgens deze auteur kenmerken zich behalve door voor de hand liggende eigenschappen als harmonie, samenhang en eenheid vooral door eenvoud en duidelijkheid, leidend tot 'ingetogen voornaamheid'. De 'slechte' oplossingen zijn vaak 'zinloos opgesmukt, opgesierd, verbrokkeld en bont'.

Door bepaalde eigenschappen die Van der Kloot Meijburg aan gebouwen (eigenlijk dus aan hun ontwerpers) toeschrijft spreekt hij ook *morele* waardeoordelen uit: het goede werk is eerlijk, het slechte karakterloos, ordinair en leugenachtig. Bij de betreffende architecten signaleert hij 'pogingen hun geestelijke armoede, onmacht en soms ook onkunde' te verbergen.

Op het gebied van de woninginrichting duren de pogingen het volk tot een goede smaak op te voeren nog voort tot in de jaren 60. H. Stolle gispt in 1961 in het tijdschrift *Goed Wonen* 'de traditionele woonwijze', die hij beschouwt als 'een zinloze en misplaatste representatiezucht, kenmerkend en voortvloeiend uit de mentaliteit van de 19e-eeuwer, die, zelf onmachtig om een eigen stijl te scheppen, door middel van imitatiemeubelen een levensstijl trachtte na te bootsen, die niet de zijne was en bovendien tot het verleden behoorde'. Deben, die Stolle citeert, merkt op dat ook de door *Goed Wonen*, aanbevolen meubelontwerpen een representatie- en herkenningsfunctie hadden<sup>25</sup>. Een in de jaren 50 door Mary Zeldenrust-Noordanus gehouden onderzoek toonde dan ook aan dat de Pas-Toe-Meubelen die door *Goed Wonen* waren aangeprezen vooral te vinden waren bij mensen met een hogere opleiding.

Waar critici als Van der Kloot Meijburg en de Stichting Goed Wonen vooral bezwaar tegen hadden waren valsheid, 'burgerlijkheid', behaagzucht, pronkzucht en 'bovenal Kitsch'.

Onder Kitsch verstaat men in het algemeen commerciële, goedkope namaakkunst, die een tegenstelling vormt met de zuiverheid, eerlijkheid, oorspronkelijkheid, functionaliteit en eenvoud van kwaliteitsprodukten. De grens tussen Kitsch en echte kunst is evenwel niet zo gemakkelijk te trekken en lijkt bij het postmodernisme verdwenen te zijn. Zo zou het bekende varkentje van Koons, voor enige tonnen aangekocht door het Amsterdamse Stedelijk Museum, door Berlage en Van der Kloot Meijburg zeker niet als een waardevol kunstwerk beschouwd geworden zijn.

Volgens deze zienswijze heeft een groot deel van de moderne reclame een hoog Kitschgehalte: er worden voor mensen en dingen in getoond die jong of nieuw zijn en er goed uitzien, terwijl de personen die er een rol in spelen meestal blij en gelukkig zijn door het bezit of het gebruik van de aangeprezen objecten. De reclame staat in het algemeen dan ook ver af van de werkelijkheid en er zullen niet veel mensen zijn die alles geloven wat hun op deze wijze voorgeschoteld wordt.

Een speciale vorm van Kitsch is *camp*, waaronder iets wordt verstaan dat zo lelijk, smakeloos of ouderwets is dat men het uiteindelijk toch weer mooi of interessant vindt, zodat het in de mode komt.

Volgens een krantenartikel uit 1995<sup>26</sup> vallen onder dit begrip onder meer Marlene Dietrich, Greta Garbo, Oscar Wilde, maar ook de Art Deco en de Art Nouveau. Volgens Susan Sontag is de Art Nouveau 'de meest typische en volledig tot ontwikkeling gebrachte camp-stijl'.

Het ziet ernaar uit dat het etiket 'camp' vaak wordt geplakt op kunstenaars en stijlen die aanvankelijk mooi werden gevonden, vervolgens uit de gratie raakten en later opnieuw waardering oogstten. Dit zou kunnen komen door hun sterk uitgesproken karakteristiek, waarvan men na enige tijd genoeg heeft, maar die op grotere afstand toch weer aanspreekt.

Interessant is de poging die Richter<sup>27</sup> doet om de populariteit van Kitsch (en dus ook van camp) te verklaren. Volgens hem wordt daarbij voldaan aan het verlangen naar een ideale wereld zonder lelijkheid, honger en onrecht, waarin alle problemen zich oplossen omdat het goede zegeviert of de ellende door een heroïsche vormgeving wordt gesublimeerd. Het is dan een vlucht uit de werkelijkheid en een gevolg van de tegenstelling die Van Zomeren ziet tussen de wrede werkelijkheid en de hang naar schoonheid.

Als iemand zich daar te gemakkelijk afmaakt kan dat leiden tot vals pathos en goedkope cliché's. Maar het kan ook een zekere charme hebben door het provoceren van een brave 'goede smaak'.

## De grondslag van de 'Goede Smaak'

De vraag rijst waarop het hebben van een 'Goede Smaak' berust. Aangenomen kan worden dat de geciteerde uitspraken van Berlage stelen op zijn overtuiging dat hij het bij het rechte eind had, op zelfvertrouwen dus. Maar dat hoeft niet altijd het geval te zijn. Het is ook mogelijk dat iemand aanspraak maakt op het bezitten van een 'Goede Smaak' om de eigen maatschappelijke positie veilig te stellen, dus op grond van gevoelens van onzekerheid.

Relevant zijn in dit verband de beschouwingen van Prak<sup>28</sup>. Hij stelt dat de 'Goede Smaak' een product is van wat hij noemt de 'upper class'. Evenals

Bourdieu maakt hij daarbij een onderscheid tussen een economische en een culturele elite. Tot de laatste rekent hij kunstenaars, schrijvers en academici. Volgens Prak kunnen deze cultuurdragers zich (over het algemeen) geen hoge geldelijke uitgaven permitteren en zij zetten zich daarom af tegen de smaak van de rijken. Dit komt dan tot uiting in ascetische vormen van vrije-tijdsbesteding: alpinisme en kamperen, en in bezoek aan concerten, musea en openbare bibliotheken. Het sterke punt van deze cultuurelite is dat haar leden op de hoogte zijn van de nieuwste ontwikkelingen op kunstgebied. Maar daarin ligt ook een probleem.

Binnen de culturele elite speelt zich, nog steeds volgens Prak, een voortdurende strijd af tussen verschillende groepen, waarbij het gaat om wat de correcte soort kunst is. In de dichtkunst, de muziek en de beeldende kunst vinden voortdurend veranderingen plaats, men jaagt na wat nieuw is, vaak in de vorm van veranderingen in de techniek die men toepast. Zo zijn in de beeldende kunst nadat men eeuwenlang linnen, verf, marmer en brons heeft gebruikt nu ook werken uitgevoerd in karton, in fluorescerende buizen, aarde en afval.

Bij de snelle veranderingen die plaatsvinden moeten kunstenaars scherp concurreren met hun vakgenoten, waarbij zij de aandacht willen trekken door iets verbazingwekkends te maken: 'Today, art must be stupefying to be art... the true creators know that the only way for them to express the inevitability of their message is through the extraordinary – paroxysm, magic, total ecstasy'.

In deze wat cynisch aandoende visie van Prak berust vernieuwing in de kunst tegenwoordig op een streven van kunstenaars zich te handhaven in de op hun vakgebied woedende concurrentiestrijd. En dan betekent deskundigheid behalve kennis van bestaande richtingen, stromingen, kunstenaars en kunstwerken ook het op de hoogte zijn en blijven van wat er nu weer voor nieuws verzonnen wordt.

Kraaijpoel<sup>29</sup> doet enige uitspraken die overeenkomen met de vermelde opvattingen van Prak: 'Een belangrijke functie van beeldende kunst is het verdrijven van de verveling... Het oude kennen we al, hoe prachtig het ook is. Het nieuwe, ook als het nergens op lijkt, of liever juist als het nergens op lijkt, heeft altijd het voordeel van de onbekendheid... Het ligt voor de hand dat, net als in andere beroepen, bijzondere resultaten aan een vorm van competitie te danken zijn, aan jaloezie, strijd, geldingsdrang.'

Ileen Montijn<sup>30</sup> constateerde dat 'in een uitgelezen gezelschap van kunstenaars en intellectuelen' niemand Benno Premesla tegensprak toen hij stelde: 'Mensen op het verkeerde been zetten, dat is toch de definitie van kunst.'

Montijn vindt deze definitie er een die 'qua platheid moeilijk te evenaren is'. Dit is begrijpelijk aangezien 'op het verkeerde been zetten' betekent door

het geven van verkeerde informatie iemand misleiden. Montijn stelt dat door de eeuwen heen juist het tegendeel als ideaal is beschouwd en dat het feit dat een groot kunstwerk de kijker soms met een hulpeloos gevoel achterlaat een neveneffect is.

Indien we de uitspraken van Prak, Kraaijpoel en Premsele naast elkaar leggen dan kunnen we niet anders dan concluderen dat er, althans volgens deze deskundigen, in de hedendaagse kunst weinig duurzame normen zijn. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een oudere kunsthistoricus, prof. Hammacher, constateerde: 'Er zijn geen hoofdlijnen meer (in de kunst) waaraan je je kunt vasthouden. Je kunt je niet meer richten op een bepaald klimaat: na vijf jaar is dat wat interessant leek weer verdwenen'<sup>31</sup>.

Men is blijkbaar thans in de kunstbeschouwing niet meer zo zeker van wat Prak<sup>32</sup> in 1984 schreef, namelijk dat een 'U-person' (een lid van de 'cultureel' hogere stand) zich ervan bewust is dat hij in zijn artistieke waarde-oordelen geen fouten kan maken'. '... The U-person 'cannot make mistakes', and he knows it.'

Niettemin zijn er anno 1997 nog kunstpauzen te vinden die overtuigd zijn van de intrinsieke waarde van hun eigen oordeel. Zo schrijft Geert Dales, directeur van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst: '... het feit dat deskundigheid nodig is om sommige cultuuruitingen juist te kunnen beoordelen en een hoge kwaliteitsstandaard te garanderen is een reden voor actieve overheidsbemoediging (met de kunst)<sup>33</sup>.

Men mag aannemen dat alles wat men heden ten dage in een museum kan aantreffen de beoordeling door deskundigen heeft doorstaan, en dus van hoge kwaliteit is. Niet altijd bestaat daarover eenstemmigheid. In maart 1997 werd een vloer met pindakaas, ontworpen door Wim T. Schippers, geëxposeerd in het Utrechtse Centraal Museum. Onder het uitroepen van het motto: 'Pindakaas met hagelslag is veel lekkerder' strooiden vier jongeren een stuk of twaalf boterhammen en enige zakjes met hagelslag over deze vloer uit. Schippers zelf was niet ontevreden. 'Het ziet er niet slecht uit', zei hij. 'De hagelslag is met gevoel voor verhoudingen en een vaardige hand aangebracht. Ik zou haast zeggen: ga zo door.' De directie van het museum was het hier blijkbaar niet mee eens, want zij liet het brood met prikstokken verwijderen<sup>34</sup>.

## Diverse soorten deskundigheid

Er is reden te veronderstellen dat er bij de beoordeling van (beeldende) kunst twee soorten deskundigheid zijn te onderscheiden. In de eerste plaats één van kenners die op de hoogte zijn van stromingen, bewegingen en stijlen op dit gebied alsmede van de kunstenaars en de werken die tot elk daarvan gere-

kend kunnen worden. Het gaat daarbij dus om een classificatie op grond van rationele kennis.

Maar binnen een bepaalde stroming bestaan kwaliteitsverschillen: het laat zich denken dat er enkele 'grote meesters' zijn, een groter aantal kunstenaars die middelmatig werk leveren en een categorie waarvan het werk beneden de middelmaat ligt. Kraaijpoel<sup>35</sup> heeft over dit onderwerp zijn 'Wet van de Gemiddelde Beroepskwaliteit' gelanceerd. Volgens deze 'wet' geldt voor ieder beroep dat de beoefenaars zijn te verdelen in drie categorieën: 10% is hoogst bekwaam, 40% functioneert redelijk en 50% bestaat uit beunhazen en zwendelaars. Hoewel er over de omvang van deze groepen van geval tot geval wel te discussiëren valt is er tegen de indeling als zodanig weinig in te brengen. Het onderbrengen van een werk in één van die categorieën en nauwkeuriger nog, binnen elke categorie ook nog kwaliteitsverschillen te onderkennen vereist een kundigheid die uitgaat boven een strikt rationele analyse omdat daarbij ook intuïtie, een gevoel voor de quintessens van de schoonheid, wat Guépin noemde 'het ik weet niet wat', een rol zal spelen.

De genoemde twee bekwaamheden sluiten elkaar niet uit, en wie over beide beschikt is te beschouwen als een begenadigd kunstenaar.

## Culturele elites in soorten

Het is zeer waarschijnlijk dat er in onze gecompliceerde samenleving niet één enkele culturele elite is, maar dat er ook op dit gebied diverse categorieën te onderscheiden zijn. Een aantal gegevens wijst daarop. In een boek over 'de cultuurelite van Nederland' schrijven de auteurs dat de architectuur daarin 'helaas ontbreekt' aangezien hun pogingen om binnen dit circuit de belangrijke figuren in de besluitvorming te vinden zijn vastgelopen. 'Misschien wel omdat zij gezocht moeten worden buiten de cultuur-elite van Nederland'<sup>36</sup>.

Uiteraard zijn er in de Nederlandse architectuurwereld prominente figuren, zoals de internationaal befaamde Rem Koolhaas en de voorzitter van de Nederlandse architectenbond prof. ir. Carel Weeber. Opvallend is dan dat in ieder geval een deel van hun werk weinig genade vindt bij leden van een literaire elite. Adriaan van Dis<sup>37</sup> noemde de Peperklip van Weeber 'een stompzinnig ontwerp', Harry Mulisch schreef: 'Als je ziet hoe mooi er nu in de wereld wordt gebouwd, niets vind je daarvan terug. Ook niet in Byzantium en dat is toch van onze grote Koolhaas. Het is onbegrijpelijk'<sup>38</sup>.

Andere prominente schrijvers die scherpe kritiek hebben op de recente Nederlandse architectuur zijn Rudy Kousbroek<sup>39</sup> en Gerrit Komrij. Laatstgenoemde wijdde aan de architecten van deze tijd een scheldkanonnade van maar liefst 192 pagina's<sup>40</sup>.



*Straatbeeld in Buitenveldert met modernistische woningarchitectuur.*

Even vernietigend zijn de commentaren die schrijvers van boeken die niet over architectuur gaan terloops leveren op nieuwbouw. Zoals Marja Brouwer<sup>41</sup> die Buitenveldert vluchtig karakteriseert als 'een nieuwbouwwijk vol torenhotels en plumpe flatgebouwen' en Ethel Portnoy die 'ontstemd is over het uiterlijk van Den Haag, waar de modernisering heeft toegeslagen'<sup>42</sup>.

Er kan worden geconcludeerd dat er nogal wat literatoren, leden van een bepaald soort culturele elite dus, zijn, die veel kritiek hebben op wat door architecten van onze tijd wordt geproduceerd. En dat terwijl deze beroepsgroep zichzelf, blijkens een uitspraak van hun vorige voorzitter, bij uitstek ook als een elite beschouwt<sup>43</sup>.

Het voorgaande geeft aanleiding de waarde van de opvattingen die bij het soort kunstpausen dat hier beschreven is te relativieren. Zij kunnen anderen stellig meer inzicht geven in cultuurhistorische en wellicht ook in andere achtergronden van kunstwerken. Maar als het gaat om esthetische waardebepaling blijkt hun oordeel sterk tijd- en plaatsgevoonden te zijn. Bovendien bestaan er verschillende soorten culturele elites, die soms sterk van elkaar kunnen verschillen bij de toekenning van esthetische waarde aan bepaalde objecten.

Er bestaat dus een spanning tussen de aanspraken van bepaalde elites op het kunnen geven van het juiste oordeel over kunst en de veranderlijkheid van dit oordeel binnen een vrij beperkte tijdsperiode. Met andere woorden,

het deskundige esthetische waarde-oordeel is vaak niet meer dan de waan van de dag, geveld vanuit een mentaliteit die in de eerste plaats gericht is op het verkrijgen dan wel bevestigen van het eigen prestige.

Het is niet verbazingwekkend dat niet iedereen overtuigd raakt van de hoge waarde van de producten die zo ontstaan. Zo zei Cornelis Verhoeven, emeritus-hoogleraar in de filosofie eens wat mopperig: 'Ik zie (bij museumbezoek) liever gebruiksvoorwerpen, dan moderne kunst zoals kippengaas met poep'<sup>44</sup>.

## 'Hoge' en 'lage' cultuur

Uit het voorgaande blijkt dat men zou kunnen spreken van een 'hoge' en een 'lage' cultuur. Deelhebben aan de eerstgenoemde uit zich dan onder meer in bezoek aan musea en galleries, en in waardering voor nonfiguratieve beeldende kunst. Onder invloed van de snelle wijzigingen in de opvattingen over wat als 'grensverleggend' geldt en van de waargenomen stijlverscheidenheid is binnen de kringen van hen die zich tot een culturele elite rekenen wel enige onzekerheid ontstaan. Volgens De Swaan<sup>45</sup> hebben kunstkenner echter geleerd met die onbepaaldheid te leven en beschouwen het als 'onvermijdelijk maar niet onwelkom', als een uitdaging.

Naast de 'hoge' cultuur bestaat de 'lage' die gericht is op commercieel vermaak: 'soaps' op televisie, film, tijdschriften, popmuziek en populaire sporten als voetbal en wielrennen.

Er zijn commentatoren die stellen dat in de laatste tijd de smaak van de 'culturele elite' volker is geworden onder invloed van het culturele relativisme dat kenmerkend is voor het (nader te bespreken) postmodernisme. Dat zou zich dan uiten in de belangstelling van de 'gedemocratiseerde intelligentia' voor popsterren als Madonna, popmuziek en volkssporten als voetbal en wielrennen<sup>46</sup>.

Voor zover deze observaties juist zijn is het wel zo dat er vooral een eenrichtingsverkeer optreedt: de elite neemt volgens deze zienswijze wel (delen van) de smaak van de massa over, maar de massa maakt zich niet de 'hoge' cultuur eigen. Zo geven recente onderzoeken als die van Hekkert en Willems/Plasschaert indicaties dat de meeste mensen nog steeds niet warm lopen voor nonfiguratieve kunst en van kunstwerken meer vermaak dan lering verwachten.





### 3. De betekenis van de context

*'Nothing is experienced by itself, but always in relation to its surroundings, the sequences of events leading up to it, the memory of past experiences.'*

*Kevin Lynch, The Image of the City.*

*'Marina Abramovic legde laatst heel ernstig op de televisie uit, dat wanneer zij poept met de bedoeling om kunst te maken, dit ook met recht kunst mag heten omdat zij kunstenaar is.'*

*Gary Schwartz, NRC-Handelsblad (18 april 1997).*

#### Het begrip context

Met *context* wordt bedoeld de omstandigheden waaronder en de plaats waarop de beschouwer en het object samenkomen. Hierin zijn diverse aspecten te onderscheiden: de relatie tussen de beschouwer en het object, de relatie tussen het publiek in zijn geheel en het object, de maatschappelijke functie die het object heeft, en de locatie waarop het zich bevindt. Eenzelfde object kan in verschillende contexten zeer verschillend beleefd en gewaardeerd worden, óók in esthetisch opzicht, zonder dat er aan het ding als zodanig iets verandert.

#### De relatie subject-object; nieuwheid en onbekendheid van het object

De invloed van het voor de beschouwer nieuw of onbekend zijn van iets op de esthetische waardering ervan is niet eenduidig. Bij de hoge mate van dyna-

miek die een der kenmerken van de moderne Westerse maatschappij is kan een positieve waardering passen van dingen die 'nieuw' zijn; dit is een eigenschap waarmee veel gebruiksvoorwerpen worden aangeprezen, wat gepaard gaat met de suggestie dat wat nieuw is ook beter zal zijn. Kunstwerken kunnen lof oogsten omdat ze als 'vernieuwend' of 'grensverleggend' worden aangemerkt. Aan de andere kant is er ook vaak waardering voor dingen waarmee men vertrouwd is, wat een voorwaarde kan zijn om ze mooi te vinden.

Een in kringen van ontwerpers vaak gehoorde opvatting is dat 'het (grote) publiek' eerst alle nieuwe, van het gebruikelijke afwijkende, kunstwerken lelijk vindt en dat deze geleidelijk aan hun plaats veroveren, waarna men ze mooi gaat vinden.

Ervaringsgegevens zijn vaak in overeenstemming met deze zienswijze. Voorbeelden hiervan zijn de reacties op een in november 1910 in de Grafton Gallery te Londen gehouden expositie 'Manet en de post-impressionisten'. Er hingen werken van onder anderen Gauguin, Cézanne en Van Gogh. Manet, van wie acht werken getoond werden, was de enige vertegenwoordiger van de voorgaande, impressionistische, generatie.

De vervormde en 'onnatuurlijk' aandoende schilderijen van de post-impressionisten hadden een schokeffect op de Engelse beschouwers. De reacties in de pers waren in meerderheid negatief; zo sprak een commentator van 'gelijkenis met de stuntelige pogingen van kinderen, met vloekende, felle kleuren, vormloos en zonder kleurnuances'. Ook is gemeld dat de meeste bezoekers 'hun gevoelens ventileerden in woorden die eerder luid dan beleefd waren'<sup>1</sup>.

Zoals bekend zijn de post-impressionisten sinds lang geaccepteerd en gewaardeerd, zeker door het museumpubliek.

Een soortgelijke gang van zaken heeft zich voorgaan bij diverse kunststromingen van de afgelopen decennia, zoals de objectkunst, waarbij allerlei op zichzelf niet kunstzinnige voorwerpen werden bestempeld als kunstwerken. 'Tot in de jaren vijftig kwam het voor dat zulke tentoonstellingen bij het publiek verontwaardiging en vijandige reacties tevoorschijn riepen... Tegenwoordig zijn die geluiden niet meer te horen. De verbazing heeft plaats gemaakt voor herkenning: het is *moderne kunst*'<sup>2</sup>.

Een voorbeeld op het gebied van de architectuur is de Koopmansbeurs van Berlage. In het begin had men in Amsterdam zeer veel negatieve kritiek op dit bouwwerk, thans is het een algemeen gewaardeerd monument, een voorloper van het modernisme in de Nederlandse architectuur<sup>3</sup>.

## De relatie tussen het object en het publiek

Aspecten van de relatie tussen een object en het publiek zijn de zeldzaamheid, de eventuele uniciteit en de authenticiteit van het object. Men is in het algemeen geneigd dingen die men waardeert meer te appreciëren naarmate ze zeldzamer zijn en dat kan ook invloed hebben op het esthetische waardeoordeel.

Iedere veldwaarnemer zal zichzelf wel eens betrapt hebben op de neiging een plant, dier of steen mooier te vinden naarmate die zeldzamer is en anderzijds minder oog te hebben voor de schoonheid van algemeen voorkomende dingen. Om een voor de hand liggend voorbeeld te geven: men zou ongetwijfeld de paardenbloem mooier vinden als het een zeer zeldzame plant was. Nu gaat men er eerder achteloos aan voorbij.

Indien meesterwerken uit de schilderkunst op zo grote schaal gereproduceerd worden dat men ze overal tegenkomt, zoals het melkmeisje van Vermeer en de zonnebloemen van Van Gogh, zijn ze geen aanleiding meer tot een esthetische ervaring. Men is erop uitgekeken. Maar als iets dat men mooi vindt ook zeldzaam is zal men er meer aandacht voor hebben en ook meer genieten van de schoonheid die men erin ziet.

Een extreem voorbeeld van zeldzaamheid is de *uniciteit*, een eigenschap van een object met een aard en verschijningsvorm die men slechts eenmaal tegenkomt.

Zo wijst Henri Polak<sup>4</sup> op de unieke schoonheid van Nederland, dat geen imposante fjorden, rotsen en bergen kent, maar wel weidse landschappen, statige steden en intieme dorpen: '... deze schoonheid is zeer bijzonder, slechts eigen aan dit land, hetwelk aldus een karakter bezit, dat het van alle andere landen onderscheidt.' Men spreekt in dit verband ook wel van *identiteit*, de onverwisselbare eigen aard van een object.

## Authenticiteit

Een belangrijke contextuele factor die de waarde van kunstwerken (mede) bepaalt is hun *authenticiteit*, het al of niet *echt* zijn. Dit in tegenstelling tot namaak (replica's) of vervalsingen. Indien men bij een kunstwerk dat aan een grote meester werd toegeschreven merkt dat het is gemaakt door een leerling, of nog erger, een vervalsing is daalt de waardering ervan en naar men mag aannemen niet alleen de waarde in geld maar ook de esthetische waardering.

Een goede illustratie van deze gang van zaken geeft de affaire-Van Meergeren en in het bijzonder de Vermeer-imitaties. Het interessantste daarbij is niet zozeer dat het met de destijds beschikbare technieken (waaronder micro-

scopische analyse en röntgenonderzoek) moeilijk zo niet onmogelijk was vast te stellen dat de betreffende schilderijen niet in de tijd van Vermeer maar in de 20ste eeuw waren vervaardigd. Opmerkelijk is dat prominente kunstkeners de Emmaüsgangers niet alleen beschouwden als een echte Vermeer, maar het ook bejubelden als een *meesterwerk*, waarin zij begrijpelijkerwijs werden gevolgd door het kunstpubliek<sup>5</sup>. Dit is moeilijk te verklaren indien de opvatting van Kraaijpoel<sup>6</sup> juist is dat bij een vervalsing 'de eigen stijl van de maker door de kieren tevoorschijn komt, zoals de larmoyante, zeer herkenbare Van Meegeren-uitdrukking op het gelaat van Christus bij de Emmaüsgangers.'

Een ander soort authenticiteitsprobleem deed zich voor bij de restauratie van 'Who's afraid of Red, Yellow and Blue III' van Barnett Newman. Dit schilderij, in bezit van het Amsterdamse Stedelijk Museum, was door een vandalistische bezoeker in repen gesneden en men wilde het in zijn oorspronkelijke staat laten herstellen. De opdracht hiertoe kreeg de Amerikaanse restaurator Daniel Goldreyer. De directeur van het Stedelijk, Wim Beeren, vond aanvankelijk dat de restauratie, waarvoor de gemeente twee miljoen gulden had betaald, geslaagd was.

Maar na enige tijd kwam er kritiek. Volgens de regels die voor dit soort restauratie gelden moet het herstelwerk beperkt blijven tot de beschadigde delen en moet hetzelfde soort verf worden gebruikt. Critici, waaronder de hoogleraar kunstgeschiedenis Ernst van de Wetering, stelden dat het schilderij met een verfroller was overgeschilderd en dat een ander soort verf was gebruikt dan Newman had gedaan. Volgens Van de Wetering was het museum 'schaamteloos te grazen genomen'. Onderzoek door het Gerechtelijk Laboratorium bevestigde de juistheid van deze kritiek en ook Beeren moest toegeven dat de restauratie mislukt was. Volgens een andere deskundige, conservator R. Steenbergen van het Groninger Museum, was de diepte in het rode vlak en het karakter uit het schilderij verdwenen.

Van beide kanten werden schadeclaims ingediend, door het museum omdat de restauratie niet goed verricht zou zijn, door Goldreyer omdat hij zich in zijn goede naam als restaurator aangetast achtte. Na ruim tien jaar procederen werd tenslotte een compromis bereikt waarbij de gemeente Amsterdam 170 duizend dollar aan Goldreyer betaalt en zich niet meer kritisch zal uitlaten over de kwaliteit van deze restauratie.

Deze affaire heeft de gemeente Amsterdam ruim twee miljoen gulden gekost. Daarbij is het museum blijven zitten met een stuk waarvan de waarde vóór de vernieling geschat was op 4,5 miljoen gulden en nu drastisch verminderd is<sup>7</sup>. Uit deze gang van zaken blijkt eens te meer hoe netelig het probleem van de authenticiteit van een kunstwerk kan zijn.

Terwijl het streven naar authenticiteit begrijpelijk en legitiem is, kan een

strak toepassen van dit principe een beperking betekenen van de mogelijkheden schoonheid te ervaren. Dit wordt duidelijk bij beschouwing van de Grote Markt te Brussel, die algemeen gezien wordt als het pronkjuweel van de Belgische hoofdstad. Onderzoek dat ik hield onder studenten van de universiteit aldaar wees uit dat zij deze markt het meest noemden als 'het mooiste dat er in Brussel te zien is'. De schitterende panden in Gotische-, Renaissance- en Barokstijl die aan dit marktplein liggen dateren in deze uitvoering uit de tweede helft van de 19e eeuw, toen zij op initiatief van burgemeester Karel Buls teruggebracht werden in hun oorspronkelijke staat. Want de Grote Markt werd in 1695 volledig verwoest door een bombardement dat de Franse generaal Villeroy uitvoerde op bevel van Lodewijk XIV. Men zou de Grote Markt in zijn huidige gedaante dus als een replica kunnen beschouwen, maar wel een die grote esthetische waarde heeft.

## Dure nutteloosheid als criterium voor schoonheid

Een verfrissende kijk op de esthetische maatstaven van een bepaald soort mensen gaf een kleine honderd jaar geleden de Amerikaanse socioloog Veblen<sup>8</sup> in zijn *Theory of the Leisure Class*. Hij wijst erop dat betrokkenen hun sociale status willen manifesteren of verhogen door het opzichtig tonen van dure, nutteloze dingen zoals renpaarden, bepaalde hondenrassen, met juwelen behangen vrouwen en raceauto's. Juist de nutteloosheid van dergelijke objecten laat zien hoe vermogend de eigenaar is. Zo is het bijvoorbeeld chiquer om op je landgoed herten te laten rondlopen dan koeien, omdat koeien meer nuttige functies hebben dan herten. Veblen gebruikt hiervoor de uitdrukking 'pecuniary standards of taste', waarde in geld als maatstaf voor het mooi zijn van iets. Hierbij bestaat een verwantschap met zeldzaamheidswaarde, want dure dingen zijn in zekere zin schaars.

Hoewel de beschouwingen van Veblen een satyrisch karakter hebben is het realiteitsgehalte ervan niet te verwaarlozen. Het in Nederland bezitten van een terreinwagen, die binnen de landsgrenzen door particulieren vrijwel nergens kan worden gebruikt, is een hedendaags voorbeeld van het streven anderen (eventueel ook zichzelf) te imponeren met een nutteloos en relatief duur voertuig.

## De wonderbare werking van het museum

Hetzelfde ding kan in een museum iets anders betekenen dan daarbuiten, zodat de esthetische beoordeling ervan anders uitvalt. De kunstcritica Anna

Tilroe<sup>9</sup> schrijft: 'De mooiste karakteristiek van een museum voor moderne kunst is dat alles er een speciale betekenis krijgt. Het is ook de meest verwarrende. Want waarom zou een hoop zand in een museum anders zijn dan bij een bouwput op straat? In het museum wel, zelfs als het als antiekunst wordt gepresenteerd. Dat vermogen een gewoon ding in een bijzonder ding te transformeren is de indrukwekkende kracht van het museum, die alleen bij kerken en tempels zijn gelijke kent.'

Ook Steenbergen<sup>10</sup> heeft het over 'het feit dat alles wat in een expositieruimte belandt, onverbiddelijk geësthetiseerd wordt. In galleries en musea wint de esthetische blik het altijd van het dagelijkse leven...'

Uiteraard werkt dit verwarrend. Steenbergen (t.a.p.) vermeldt dat op een bepaalde tentoonstelling een zithoek stond met een koffiezetapparaat en een aantal plastic bekertjes. Er hing een verklarend tekstbordje bij waarop stond: 'Dit is geen installatie.' (Een installatie is een bepaald soort kunstwerk, bestaande uit verschillende onderdelen, die vaak beweegbaar of verplaatsbaar zijn.) De organisatoren verwachtten blijkbaar dat bezoekers dit geheel als een geëxposeerd kunstwerk zouden kunnen beschouwen, terwijl het alleen bedoeld was als een gelegenheid om koffie te drinken.

Wanneer zulke kunstwerken geplaatst worden in de openbare ruimte, waar andere regels gelden dan in een museum of galerie, kan dat aanleiding geven tot veel onbegrip bij niet geïnformeerde bewoners en voorbijgangers. Soms is dat juist een bedoeling van de maker: verwarring zaaien onder het publiek wordt door sommige kunstenaars als een doel van hun werk beschouwd.

Dit streven is overigens niet van vandaag of gisteren. Het manifesteerde zich al in de – nader te bespreken – Dada-beweging, die ruim tachtig jaar geleden ontstond.

Veel hedendaagse kunstenaars maken de indruk een soort neo-Dada te bedrijven, en hoe meer dat gebeurt, hoe minder opzien het nog kan baren. 'Niets is een concept, een beetje is een installatie, en alles is kunst', meldde enige jaren geleden een strip in de Volkskrant. Het is het lot van veel verschijnselen in de kunst van de twintigste eeuw dat zij bedoeld zijn als een verzet tegen de heersende conventies op het gebied van de esthetiek, maar al spoedig daarin worden opgenomen. Voor een deel is dit te verklaren uit de voortdurende hang naar het nieuwe die een rol speelt bij veel museumdirecties en exploitanten van galleries. En het nieuwe moet niet alleen getoond, het moet ook 'verkocht' worden, bij musea tot uiting komend in hoge bezoekcijfers, bij galleries in klinkende munt. En wat de kunstwereld juichend wil binnenhalen, moet zij zelf weten.

Anders is het wanneer kunstwerken door plaatsing in de openbare ruimte of in de directe omgeving van woningen aan het publiek worden opgedron-

gen. Bianca Stigter<sup>11</sup> schrijft hierover: 'Kunst op locatie is ook in Nederland geen onbekend verschijnsel... (het) heeft nu een hoge vlucht genomen... Vaak zijn de kunstwerken onontkoombaar, en hinderen ze de bewoners of bezoekers. Ze betoveren niet, maar betuttelen.' Enkele voorbeelden illustreren deze trend.

De kunstenaar John Körmeling wilde een seniorenflat in Vlaardingen voorzien van een tekst in grote roodwitte neonletters, die luidde 'De negende van OMA.' Volgens Körmeling was deze tekst bedoeld als een eerbewijs aan het Office for Metropolitan Architecture, het bureau van Rem Koolhaas, dat de flat ontworpen had. De bewoners van de flat vatten het zinnetje in andere betekenis op. In een interview in *NRC-Handelsblad* deed Körmeling hun protesten af met de opmerking: 'Een oudere vrouw is gewoon een oma en daarmee uit.' Begrijpelijkerwijs stelde de Hoge Raad de bewoners, die zich hiertegen verzetten, in het gelijk.

Een ander geval betrof een werk van de Amsterdamse schilder Mirko Krabbé met de titel 'Mais où est la merde?', dat geplaatst was in de kinderafdeling van het Academisch Medisch Centrum in Amsterdam. Volgens het verplegende personeel had dit kunstwerk een sombere en onaangename uitstraling. Ondanks verzet van de kunstenaar is het doek verwijderd<sup>12</sup>.

Deze voorbeelden, die het gevolg zijn van een greep uit een veel grotere collectie van soortgelijke gevallen, leiden tot de conclusie dat veel problemen en verspilling van energie, materiaal en geld voorkomen zouden kunnen worden. Namelijk door bij het plaatsen van kunstwerken in de woon- en werk-omgeving rekening te houden met de mensen die men ermee denkt te confronteren.

## De relatie van gebouwen met hun omgeving

In historische, geleidelijk gegroeide steden, dorpen en landschappen bestaat er meestal een vanzelfsprekende, harmonische relatie tussen gebouwen en hun omgeving. Bij nieuwbouw is dit niet zonder meer het geval. Daarbij dient in de eerste plaats een onderscheid te worden gemaakt tussen hoogbouw (van 20 m en hoger, boven de boomtoppen uitkomend) en lagere bebouwing. Hoogbouw wordt vrijwel overal door de meeste mensen als storend ervaren, met als uitzonderingen de verantwoordelijke architecten, welstandscolleges, gemeentebesturen en opdrachtgevers. Gorter<sup>13</sup> schreef over de ontwikkeling in de tweede helft van de jaren zestig: 'Her en der in het land kon men 'flatmuren' zien oprijzen achter vriendelijke 'oude' landschappen met een traditionele, menselijke schaal. Landschapsminnaars en heemschutters griezelden.' Mede onder invloed van het democratiseringsstreven in de

jaren zeventig ging men over tot een meer terughoudende toepassing van hoogbouw.

Ook tegenwoordig rijst herhaaldelijk verzet uit de bevolking tegen weer opduikende plannen voor hoogbouw. Wel kan een enkel hoog gebouw met een markante vormgeving, zoals de Rembrandttoren in Amsterdam, positief gewaardeerd worden als oriëntatiepunt.

Voor het overige bestaat er een wettekst die bepaalt dat een te stichten bouwwerk niet in strijd mag zijn met 'redelijke eisen van welstand zowel op zichzelf als in verband met de omgeving of de te verwachten ontwikkeling daarvan'. Het venijn zit in het staartje, want over een 'te verwachten ontwikkeling' kan men zeer verschillend denken. In de praktijk is er bij de relatie van een nieuw gebouw met zijn omgeving sprake van twee mogelijkheden, die wel aangeduid worden als 'harmoniemodel' en 'conflictmodel'.

Bij het harmoniemodel tracht men een nieuw gebouw in overeenstemming te brengen met zijn omgeving wat betreft eigenschappen als hoogte en breedte, ritme in de gevelindeling, aansluiting bij belendende panden alsmede materiaal- en kleurgebruik<sup>14</sup>.

Bij het conflictmodel staan andere principes voorop: de originaliteit van het ontwerp, nadrukkelijke 'eigentijdsheid' van constructiewijze en vormgeving. Dit kan leiden tot een als provocerend aandoend contrast tussen het nieuwe gebouw en zijn oudere omgeving.

Illustratief is wat dit betreft de gang van zaken in de binnenstad van Amsterdam. Voor nieuwbouw in dit gebied zijn criteria opgesteld die overeenkomen met het harmoniemodel, waarbij bovendien wordt gesproken van 'de zorgvuldigheid die uit het ontwerp blijkt.' In de praktijk worden de genoemde beginselen op een voor buitenstaanders wat moeilijk te begrijpen wijze gehanteerd.

Een voorbeeld van enige tientallen jaren geleden is het inmiddels gesloopte Maupoleum. Volgens de meeste Amsterdammers was het een 'sick building', een afzichtelijk gebouw dat de hele straat verpestte<sup>15</sup>. De architect wees erop dat het 'typisch een gebouw is dat architecten mooi vinden' en dat het destijds met gejuich door de schoonheidscommissie ontvangen werd<sup>16</sup>.

Van recente datum is een kantoorgebouw aan de Nieuwezijds Voorburgwal, dat naar veler mening als een dronken matroos staat te vloeken tegen de naburige historische pandjes. De gang van zaken met dit project is door Brinkgreve e.a. gedocumenteerd, waarbij bleek dat de schoonheidscommissie, die aanvankelijk afwijzend was, onder ambtelijke druk is bijgedraaid<sup>17</sup>.

Ook het project De Appelaar in de binnenstad van Haarlem laat zien in welke mate een gemeentebestuur projecten kan goedkeuren die door velen worden beschouwd als een aantasting van een waardevol historisch stadsbeeld. Max van Rooy<sup>18</sup> schrijft hierover: '... (in Haarlem is) elk huis op de





*Kantoorgebouw Nieuwezijds Voorburgwal. Het vloekt als een dronken matroos tegen de naburige historische pandjes.*

schaal van de geschiedenis gebouwd. In zo'n cultuurhistorisch zwaar beladen en zorgvuldig afgemeten omgeving is nieuwbouw een immens moeilijke opgave... Volgens het college van Burgemeester en Wethouders is De Appelaar de redding van de binnenstad. Met als vaste elementen een reusachtig, rechthoekig gebouw, en een nieuwe, grote schouwburg aan een plein met gezellige horecapanden... Driekwart van de Haarlemse bevolking is tegen het plan er zijn meer dan 2000 bezwaarschriften ingediend, maar het bewind van Haarlem heeft al deze kleinzielige tegenwerpingen terzijde geschoven en



*Deel van het Waagstraatcomplex bij de Grote Markt in Groningen. Het project is uitgevoerd tot tevredenheid van de grote meerderheid der Groninger bevolking. Modernisten vinden het een 'Anton-Pieckachtige' oplossing.*



*De architectuur van het Waagstraatcomplex misstaat niet naast het classicistische raadhuis, waarvan de achtergevel links op de foto zichtbaar is.*

gekozen voor een machtig, modern gevaarte dat dwars door de historische binnenstad heensnijdt... In het hart van dit gevoelige stedelijk kunstwerk wordt plompverloren een mateloos kantoorgebouw neergelaten, een modern marktgebouw dat in elk bedrijfspark, aan elke willekeurige snelweg zou kunnen staan.'

Een tegenvoorbeeld is het Groningse Waagstraatproject. Voor deze nieuwbouw bij de Grote Markt kon de bevolking kiezen tussen een bij de omgeving aangepast ontwerp van de Italiaan Natalini en een sterk van de omgeving afwijkend plan van Gunnar Daan; 83% gaf de voorkeur aan het eerstgenoemde ontwerp, en dat is uitgevoerd tot tevredenheid van de meerderheid der Groningers<sup>19</sup>.

## De genius loci

Bij de oude Romeinen was de *genius loci* een god die over een bepaalde plek (bijvoorbeeld een bron, een bos, een berg) heerste. Indien men er iets bouwen wilde, of andere ingrijpende veranderingen aanbrengen, diende men eerst een offer aan die god te brengen.

In de landschapsarchitectuur en stedenbouw gebruikt men deze term wel om aan te geven dat iedere lokaliteit zijn eigen, historisch gegroeide en soms ook geografisch bepaalde, sfeer heeft waarmee men bij het maken van nieuwe bouwwerken rekening moet houden. Dan handelt men dus in overeenstemming met het in het voorgaande vermelde harmoniemodel.

Opvallend is dat er nogal wat architecten zijn die binnen hun eigen ontwerp wel harmonie nastreven, in die zin dat alle elementen op elkaar en op het geheel zijn afgestemd, maar dat zij wat de ruimtelijke context betreft het contrast zoeken. En dat zal in vele gevallen leiden tot de aantasting van het eigen karakter van de bestaande omgeving.

Volgens Röling is het mogelijk te bouwen in overeenstemming met de sfeer en de techniek van de eigen tijd en toch op een harmonische wijze aan te sluiten bij de bestaande, historische omgeving. Als een voorbeeld noemt hij het pand Singel 428, ontworpen door Abel Cahen en G. Girod (1970). 'Het gebouw is in tot bijna niet waar te nemen finesses doordacht en consequent. Het is een uiting van bouwen in de jaren zestig met de belangstelling – uit die tijd – voor montage en prefabricage op een wijze die zijn tijd makkelijk overleeft. Nu na ruim dertig jaar, voegt het zich probleemloos, maar individueel beschouwd met eigen schoonheid, in de historische keten van bouwen aan de gracht'<sup>20</sup>.

Het aantal gevallen van dit soort zorgvuldige inpassing is tot dusver beperkt gebleven.



*Streven naar harmonie; Singel 428 te Amsterdam. Eigentijdse bouw die wil aansluiten bij de omgeving.*

## De geest van de tijd

Een interessant contextueel gegeven is de *tijdgeest*, de wijze van denken en handelen die in een bepaalde periode overheerst. De veranderingen die daarin optreden leiden er menigmaal toe dat een bepaalde stijl in bijvoorbeeld de

architectuur en de beeldende kunst eerst wordt toegejuicht als vernieuwend, daarna een aantal jaren in zwang is en hoog gewaardeerd wordt en tenslotte in ongenade valt. Pas op een afstand van een jaar of vijftig ontstaat een min of meer blijvend oordeel. Voorbeelden zijn de Jugendstil (de eerste, in de 19e eeuw ontstane, eigentijdse stijl), die zijn hoogtepunt had in de jaren 1895-1915 en de Amsterdamse School in de architectuur, die globaal genomen in de jaren 1915-1925 invloedrijk was. Beschouwingen die op verschillende tijdstippen aan deze stroming in de bouwkunde gewijd zijn illustreren de fluctuaties in de beoordeling. Henri Polak, een lid van de sociaal-democratische elite die de Amsterdamse School patroniseerde, heeft het over '... alles anders dan tevoren werd gebouwd, in strenge lijnen soms, fantastisch elders, doch alles oorspronkelijk en soms geniaal. Zoo ontstond een nieuw Amsterdam, in bijna alles de tegenstelling van het oude, maar dit er mede gemeen hebbende, dat er nergens iets is, dat er mede kan vergeleken worden. Heeft het oude Amsterdam een geheel eigen en bijzonder karakter, zoo is het ook met het nieuwe. Beider schoonheid is zonder weerga...'21.

Anno 1948 heeft De Casseres<sup>22</sup> het over 'exuberante en extravagante scheppingen die enkele jaren hemelhoog werden geprezen', maar al spoedig werden beschouwd als 'verouderd en met nieuwe maatstaven gemeten lelijk'. Kropholler schrijft in 1953 dat in gehele woonblokken in deze stijl zich een fantasie uitleefde, 'teveel in het wilde weg gezocht om zelfs waar de ontwerpers nog talent vertoonden blijvende waarde te kunnen hebben. Voor het merendeel getuigen de straten uit deze periode van een rammelende wansmaak'<sup>23</sup>. En Van Eesteren sprak over 'de architectuur van de leugen' omdat hij vond dat er geen overeenstemming was tussen de gevels en de woningindeling.

In de jaren negentig ziet het er naar uit dat een volledig en definitief eerdere herstel van de Amsterdamse School heeft plaatsgevonden. Maristella Casciato<sup>24</sup> schrijft:

'Nu de kritiek die de verrassende formele uitdrukkingwijzen van de Amsterdamse School begeleidde is verstild, kunnen de hedendaagse historici vaststellen dat deze bouwkunst in de volle zin van het woord deel uitmaakt van de geschiedenis van de Europese architectuur. Zij voegt zich in een Engelse traditie die vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw pogingen in het werk stelde een basis te leggen voor een principe van maatschappelijke eerlijkheid van de formele beelding.' Casciato kenschetst het werk van de Amsterdamse School als 'gevoelig, romantisch, individualistisch en uitbundig', en voegt daaraan toe: 'Zij treffen het meest onvervalste en oprechte element van deze bouwkunst.'



## 4. De invloed van objecteigenschappen

### Intersubjectiviteit

Dat de beschouwer uitmaakt of hij iets mooi vindt, en dat de context daarbij een rol speelt sluit geenszins uit dat ook de eigenschappen van het object invloed hebben op de schoonheidservaring. Terwijl het daarbij gaat om een strikt persoonlijke waardering is er in bepaalde opzichten ook sprake van *intersubjectiviteit*, dat wil zeggen dat grote aantallen personen het met elkaar eens zijn dat een bepaald object, of bepaalde soorten van objecten, een bepaalde plaats inneemt op een schaal die loopt van zeer mooi naar zeer lelijk<sup>1</sup>.

Bij het onderzoek naar zulke min of meer algemene tendenties in het esthetische waarde-oordeel is het van belang een onderscheid te maken tussen de traditionele en de modernistische esthetiek.

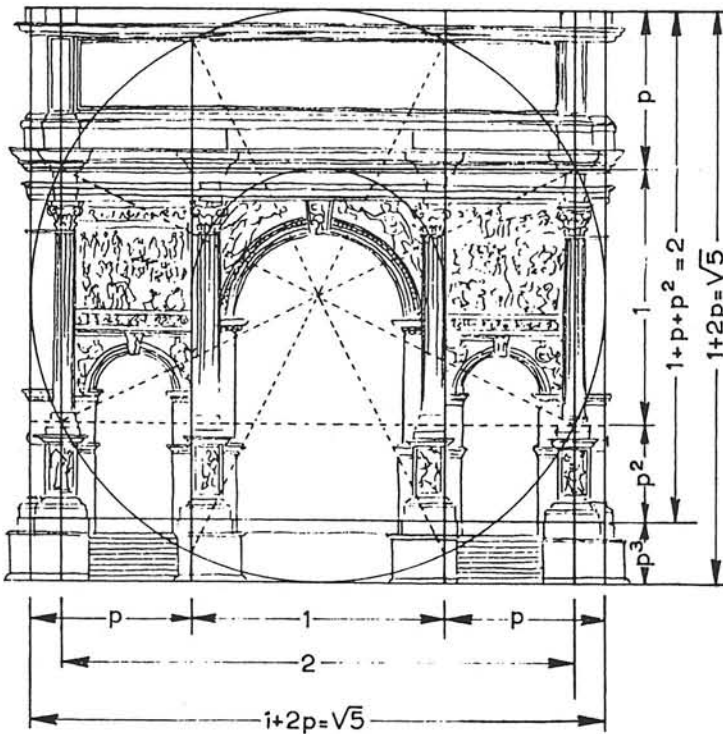
Traditionele schoonheidsopvattingen gaan terug tot de klassieke Oudheid en hebben een belangrijke impuls gekregen in de Renaissance. Zij werken nog steeds door bij de waardering van dingen als mooi of lelijk in het dagelijkse leven van een groot deel der bevolking. Een modernistische esthetiek heeft zich ontwikkeld sinds het midden van de 19e eeuw; deze gaat uit van kunstenaars die zich niet meer gebonden wilden voelen aan traditionele schoonheidsopvattingen.

In het volgende heb ik getracht hoofdlijnen aan te geven van beide soorten esthetiek.

## Eigenschappen van ‘mooie dingen’: de moderne Westerse traditie

Het woord *modern* wordt hier gebruikt in de betekenis die het in de cultuurgeschiedenis en de taalkunde heeft: het is een aanduiding van de periode die begint met de Renaissance, dus in de 15e en 16e eeuw. Enkele belangrijke kenmerken ervan zijn het in bepaalde opzichten aansluiten bij de klassieke Oudheid, en de opkomst van de empirische wetenschap, met in het spoor daarvan de techniek.

In deze periode hebben zich bepaalde opvattingen uitgekristalliseerd over de eigenschappen die een object dient te bezitten teneinde door velen mooi te worden gevonden. Tot de kwaliteiten die daarbij een rol kunnen spelen behoren volmaaktheid, verfijning, verzorgdheid, schittering, glans, elegantie en vlotheid. Soms verwijzen zulke begrippen naar dingen die door mensen zijn vervaardigd, en daarmee indirect ook naar die mensen zelf. Maar een aantal



*De triomfboog van Septimus Severus te Rome, opgebouwd uit kwadraat en cirkel, terwijl het toppunt van de middelste boog de hoogte verdeelt volgens de gulden snede.*



ervan kan ook betrekking hebben op de natuur, die eigenschappen heeft waarvoor geen mens verantwoordelijk is.

De belangrijke rol die de *vorm* van het object in de esthetiek speelt blijkt onder meer uit het feit dat in het Latijn het woord *forma* zowel schoonheid als vorm betekent. In aansluiting daarbij benadrukt Kant<sup>2</sup> herhaaldelijk het belang van de vorm: in een zuiver smaakoordeel is het behagen dat men in een ding schept louter met de beoordeling van zijn vorm verbonden. En: 'Das Schöne in der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht.' Maar in de natuur komt ook 'das Erhabene' (het verhevene of sublieme) voor, dat als kenmerk juist de *onbegrensdsheid* heeft (bijvoorbeeld de oceaan, de nachtelijke sterrenhemel). Het beleven van iets als subliem kan in emotioneel opzicht verschillend uitwerken. Ook indien men zich nietig voelt tegenover immense natuurverschijnselen kan dat leiden tot een positief gevoel van zelf deel te hebben aan de grootsheid van de kosmos waarmee men via de zintuigen contact heeft.

Anderzijds kan het gevoel bedreigd te worden door onmetelijke natuurkrachten angstgevoelens veroorzaken. Deze behoeven echter niet altijd negatief te zijn, ze kunnen ook een genotvolle sensatie teweegbrengen. Deze laatste is, zoals nog zal blijken, eveneens mogelijk indien men getuige is van menselijke tragedies.

Een begrip dat sinds de Oudheid een belangrijke rol speelt in de kunst is de *gulden snede*. Deze houdt in dat de kleinste van twee lengten zich verhoudt tot de grootste als deze tot de som van beiden:

$$a : b = b : (a + b).$$

De veronderstelling is dat deze verhouding kunstzinnige bevreemding geeft en zij is dan ook eeuwenlang in de kunst, vooral in de architectuur, toegepast.

Een ander belangrijk begrip in de klassieke esthetiek is de *symmetrie*, die men ook aantreft bij vele planten en dieren. Anderzijds legt de Romantiek vaak de nadruk op 'schilderachtigheid': onregelmatige vormen, 'natuurlijke' woestheid en soms zelfs ouderdom en verval (bijvoorbeeld van een ruïne<sup>3</sup>).

Een belangrijk kenmerk van veel mooie dingen in hun totaliteit is de *harmonie*, de synthese van ongelijke en ongelijksoortige componenten tot een geheel dat meer en anders is dan de som van de samenstellende delen.

De voorkeur voor *licht* en *straling* als eigenschap van objecten die men mooi vindt is zeer wijd verbreid; kenmerkend is de aanduiding 'ster' voor iemand die op een of ander gebied iets uitzonderlijks presteert en het voorkomen van sterfiguren in allerlei symbolen.

*Fleurigheid* wekt associaties met de kleuren van bloemen, in tegenstelling met het grijs, dat vaak als terneerdrakkend en eentonig wordt ervaren. Zo

schreef Hellpach: 'Het verlangen zich aan deze grijze kleur te onttrekken is een voornaam motief van den sinds duizenden jaren bestaanden drang naar het Zuiden bij de bevolking der Noordelijke landen'<sup>4</sup>. Dat wil niet zeggen dat grijs en het vaak nog somberder aandoende zwart nooit kunnen worden toegepast in kunstwerken en gebruiksvoorwerpen, maar wel dat een dominant gebruik ervan vaak niet in de smaak zal vallen.

*Elegantie* of *gratie* is een andere eigenschap met een positieve esthetische waarde. Dat blijkt onder meer doordat een dier dat slank is en zich gemakkelijk en snel kan bewegen, zoals een antilope, door de meeste mensen mooier zal worden gevonden dan een koe, al zullen er misschien wel veehouders zijn die een koe het mooiste dier op aarde vinden.

## Schoonheidservaring volgens Thomas van Aquino

De voorwaarden die traditioneel in de Westerse cultuur aan een kunstwerk worden gesteld uit een oogpunt van schoonheid zijn op een treffende manier beknopt geformuleerd door Thomas van Aquino (1225-1274)<sup>5</sup>: 'Kunst nu is de menselijke schikking van waarneembare of begrijpelijke stof voor een esthetisch oogmerk. Aan dat esthetisch oogmerk zal voldaan worden als de stof op bevredigende wijze geordend is. Schoonheid zal het resultaat zijn. *Ad pulchritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas...* Drie dingen zijn voor schoonheid nodig: totaliteit, harmonie en uitstraling.

Deze kwaliteiten corresponderen met de fasen van begrip van het esthetisch object. Eerst trekt de geest een grenslijn om het te begrijpen object, het daarmee scheidend van zijn onmetelijke achtergrond van ruimte en tijd. Het wordt begrepen als één ding, een geheel. Dit is *integritas*.

Ten tweede schouwt de begrip zoekende mens van punt naar punt van het esthetisch object, de evenwichtigheid van verhoudingen van de delen binnen zijn grenzen waarnemend, en ervaart zo het ritme van zijn opbouw. De synthese van directe perceptie wordt gevolgd door de analyse van wat begrepen werd. U vat het als complex, veelvoudig, deelbaar, scheidbaar, samengesteld uit zijn delen en in hun som, harmonieus. Dit is *consonantia*.

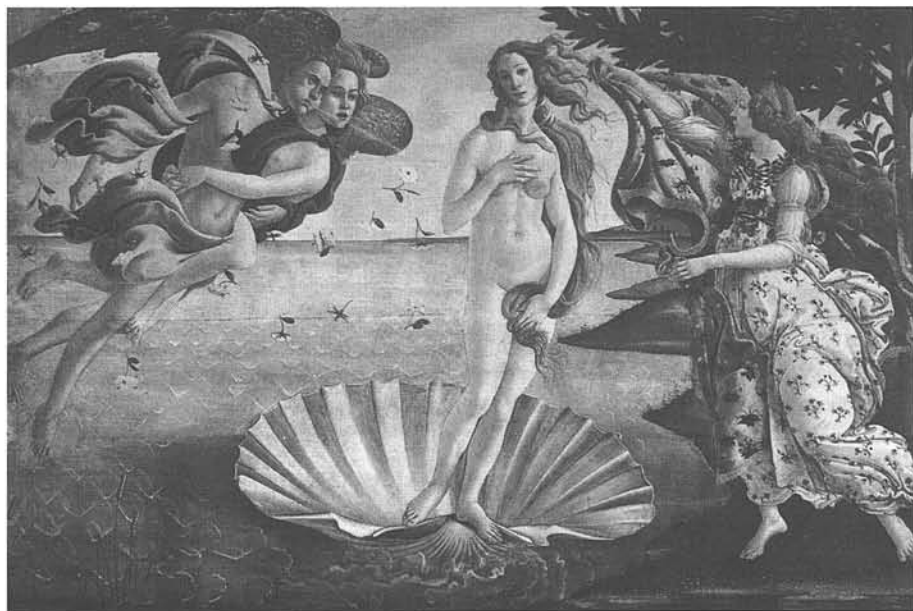
Tenslotte wordt het object waargenomen als het ding dat het is en geen ander. Deze synthese, de enig logische en esthetisch toelaatbare, onthult nu de uitstraling (*claritas*), de *quidditas* of hoedanigheid van het object. Het contemplatieve moment waarop het bevat wordt door de geest, die gegrepen werd door de totaliteit ervan en geboeid door zijn harmonie, is het lichtend verstilte ogenblik van esthetisch welbehagen.'

## Toonbeelden van traditionele schoonheid

Roget's Thesaurus<sup>6</sup> vermeldt goden, mythologische figuren, dieren en planten die algemeen gezien worden als toonbeeld van schoonheid. Van de vrouwen zijn de bekendste: Venus ofwel Aphrodite, Helena van Troje en de drie gratiën. Van de mannen Apollo, Adonis en Narcissus. Uit de dierenwereld vermeldt Roget de pauw en de vlinder, van de planten bloemen in het algemeen, en meer in het bijzonder de roos, de lelie en de affodil.

We zien in deze toonbeelden de reeds genoemde eigenschappen belichaamd: goede proporties, kleurigheid en elegantie.

Een mooi voorbeeld van een schilderij dat vrijwel alle genoemde kenmerken van traditionele schoonheid bezit is 'De geboorte van Venus' van Botticelli (circa 1480). Dit werk vertelt ook een verhaal. De godin rijst op uit een schelp die naar het strand wordt geblazen door vliegende windgoden. Het regent daarbij rozen. Zij wordt begroet door een nymf die haar een purperen mantel aanbiedt. Alle figuren hebben iets etherisch en zwevend en er is minder aandacht besteed aan anatomie dan aan gracieuze lijnen.



*'De geboorte van Venus' van Botticelli. Een bekend klassiek thema, weergegeven door een Renaissanceschilder. Het voldoet aan vrijwel alle traditionele criteria voor de schoonheid van een object.*

## Een onderstroom

De hoofdstroom in de traditionele esthetiek kenmerkt zich door stralend licht, goede proporties en gratie. Er bestaat echter ook een andere, duistere kant van de schoonheid, namelijk de fascinatie door verval, verderf, lelijkheid en dood. Onder bepaalde omstandigheden kan ook het op het eerste gezicht afstotelijke en lelijke een aanleiding zijn tot esthetische ervaringen.

Het fascinerende, indrukwekkende en schokkende behoeft niet 'mooi' te zijn in de dagelijkse betekenis van het woord, het kan desondanks een sterk artistiek effect hebben.

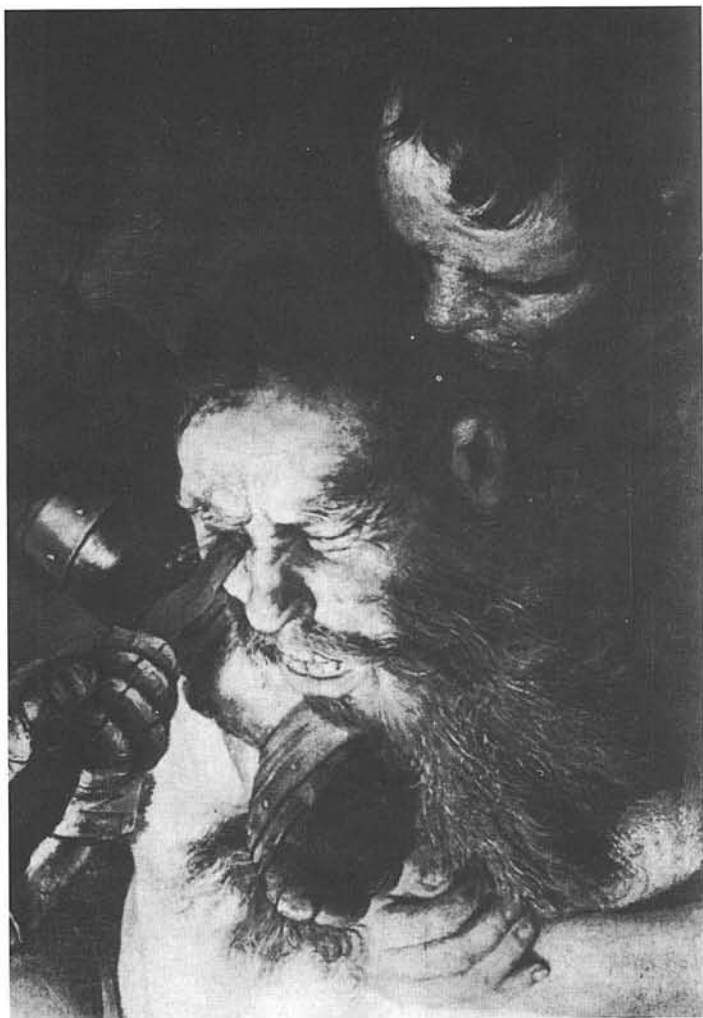
Zo kan de ondergang van een tragische held kunstzinnig uitgebeeld worden, zoals reeds door bepaalde Griekse toneelschrijvers is gedaan. Dit is ook het geval in de koningsdrama's van Shakespeare.

Terwijl het reeds lang bekend was dat ook gruwelen esthetische waarde kunnen hebben, komt dit vooral tot uiting in dat deel van de romantische literatuur waarin de obsessie met geweld, verval en dood veel aandacht krijgt<sup>7</sup>. Ook in de schilderkunst ontbreekt de tragiek niet. In Rembrandts 'Blindmaking van Simson' wordt in detail getoond hoe de Filistijnen deze overwonnen held de ogen uitsteken. Een andere gruwelijke gebeurtenis is afgebeeld in 'Onthoofding van Johannes de Doper' van Caravaggio. Het slachtoffer ligt op de grond, zijn handen zijn op zijn rug gebonden, zijn hoofd is zojuist afgehouden. Op de achtergrond kijken twee gevangenen ontzet toe. Ook Goya met zijn 'Verschrikkingen van de oorlog' behoort tot de schilders die gruweldaden afbeeldden.

Uiteraard is het de vorm, de wijze van weergeven, die uiteindelijk de kunstzinnige waarde van een schilderij, beeldhouwwerk of boek bepaalt. Maar in het dagelijks leven willen de meeste mensen vooral mooie dingen zien die aangenaam aandoen. Bij het door Willems en Plasschaert<sup>8</sup> verrichte onderzoek naar 'de smaak van het volk' had 70% van de ondervraagden voorkeur voor vrolijke schilderijen, terwijl 27% serieuze schilderijen prefereerde. Men kan dus aannemen dat de meeste mensen indien ze de keus zouden hebben liever 'De geboorte van Venus' in hun woonkamer zouden hangen dan bijvoorbeeld 'De onthoofding van Johannes de Doper'. Dit neemt uiteraard niet weg dat het een taak van de kunst is het leven in al zijn facetten te tonen zoals het zich in de geest van de maker voordoet.

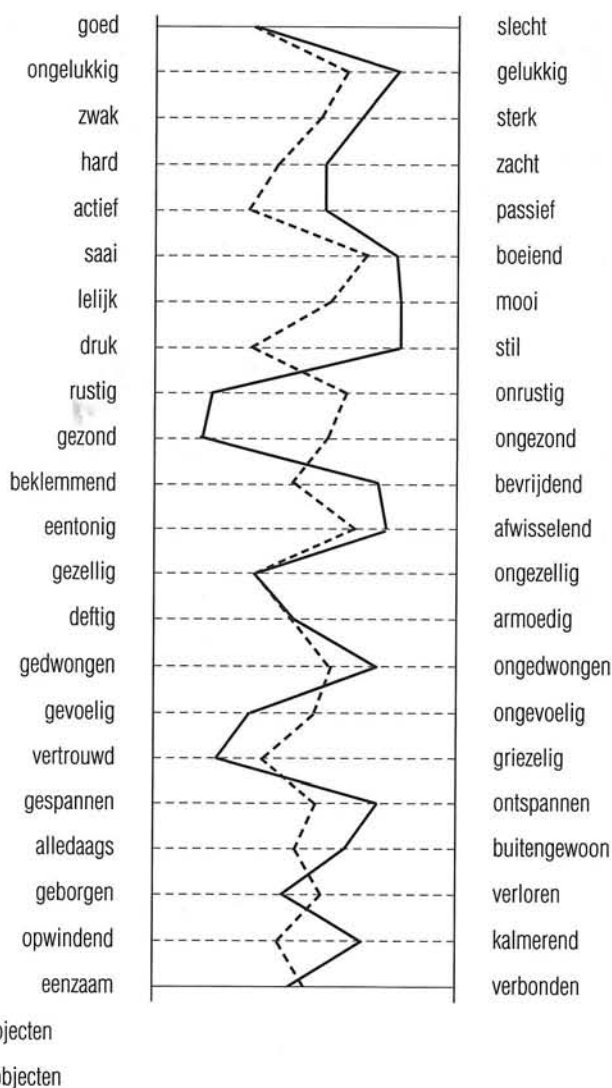
## De algemene waardering voor de natuur

Bij twee verschillende belevingsonderzoeken<sup>9</sup> heeft men met behulp van schaalvragen nagegaan welke eigenschappen grote aantallen mensen toeken-



*Rembrandt, 'De blindmaking van Simson (detail).'*

nen aan de natuur en aan objecten die door menselijke activiteiten tot stand zijn gebracht. De uitkomsten van beide studies leiden tot de conclusie dat de Nederlandse stadsbevolking van een sterk positieve waardering voor de natuur getuigt, en er een bron van schoonheidservaring in ziet. Over de hele linie vindt men natuur en natuurobjecten, mooier, afwisselender, vertrouwder, rustiger en gezonder dan technische objecten. Een soortgelijke vraagstelling paste men ook toe bij een recreatie-sociologisch onderzoek in het duingebied Meijndel bij Den Haag<sup>10</sup>. Hier kenden de ondervraagden aan de 'natuur' (in dit geval een duinlandschap met een waterpartij) eigenschap-



*Waardering van stadsobjecten en natuurobjecten volgens Koopman-van den Boogerd*

pen toe als goed, mooi, boeiend, afwisselend, stil, ontspannen, kalmerend en bevrijdend.

Een onderzoek naar de waardering van woonwijken<sup>11</sup> gaf aanleiding tot de conclusie dat 'natuurlijk' aandoende elementen als privé groen, openbaar groen en waterpartijen zeer positief gewaardeerd worden, terwijl de waardering van hoogbouw, doorgaand verkeer en zicht op geparkeerde auto's, meer technische dingen dus, negatief uitvalt.

Thomas<sup>12</sup> en Rapoport<sup>13</sup> vermelden dat tot in de 18de eeuw de stad in de Westerse cultuur hoger gewaardeerd werd dan het platteland, maar dat sindsdien een omkering in de appreciatie heeft plaatsgevonden. Reeds in 1748 schreef William Shenstone: 'Niemand zal de schoonheid van een straat prefereren boven die van een grasveld of bosje'<sup>14</sup>. Psychologen wijzen erop dat een combinatie van orde en complexiteit een belangrijke voorwaarde vormt voor de esthetische waardering van objecten<sup>15</sup>. De meeste planten, dieren en weinig of niet door mensen beïnvloede landschappen voldoen in hoge mate hieraan, wat om te beginnen al bijdraagt tot de verklaring van hun esthetische waarde.

## De grote belangstelling voor vogels

De vogels trekken steeds relatief veel aandacht van natuurliefhebbers en veldbiologen. Bij de enquête van de NJN in 1928<sup>16</sup> ging van 65% der leden die belangstelling hadden voor dieren de aandacht speciaal naar vogels uit, tegenover 18% voor andere gewervelde dieren, 17% voor insecten en 7% voor andere ongewervelde dieren. Van der Windt<sup>17</sup> constateert: 'Vogels hebben hier, evengoed als buiten Nederland, een hogere status dan andere organismen.' Hij verwijst daarbij naar Thijsse, die de waarde van de vogels voor 'kennis, kunst en levensvreugd' benadrukt.

Wijd verbreide verschijnselen zijn vaak uit meer dan één omstandigheid te verklaren. Wat zintuiglijkheid betreft hebben vogels een zekere overeenkomst met mensen: ook voor hen is het gezichtsvermogen primair, het gehoor secundair en, anders dan bij veel zoogdieren, speelt de reuk een meer ondergeschikte rol. En wie zou niet graag kunnen vliegen?

Een Engels boek is geheel gewijd aan de bekoring die vogels voor de waarnemer kunnen hebben. Het begint als volgt<sup>18</sup>: 'Het vogelleven heeft vele aspecten en elk daarvan is op zijn eigen wijze aantrekkelijk. Het verkleedt met zijn oneindige verscheidenheid en schoonheid, hun gedrag op het water en het land, maar vooral ook in de lucht, hun vestigingsplaatsen en trek, hun balts, voortplanting en broedverzorging, de eieren, zo eenvoudig of juist markant getekend, de verschillende soorten nesten, die zo sterk variëren in constructie en standplaats, en bovenal de vogelzang. Er zijn ook zoogdieren, reptielen of insecten die in de paartijd bepaalde kenmerkende geluiden maken, maar de zang van de vogels, hun voordracht, verscheidenheid en muzikale kwaliteit, bijvoorbeeld van een zanglijster, nachtegaal of spreeuw, overtreffen de prestaties van alle andere vormen van leven, alleen de mens uitgezonderd.'

Over de vele esthetische kwaliteiten van de Nederlandse vogelbevolking geeft Thijsse in zijn befaamde 'Vogeljaar' uitgebreide informatie. Zo schrijft

hij bijvoorbeeld over het welgevormde kauwtje, en de mooie kleuren van de boomklever, de Vlaamse gaai, de grauwe klauwier, de uilen en de ijsvogel. Wit met zwarte vogels als de kluut en de sterntjes bekoren door hun gracieuze vormen en bewegingen. Wat de zang betreft heeft Thijssse niet alleen bewondering voor de alombekende nachtegaal, maar ook voor andere zangers zoals de zwartkop, die hij 'de poëet der poëten noemt: 'de zwartkopgrasmusch is zo edel en blij als het eerste stuk van Beethovens zevende symphonie'<sup>19</sup>.

Een ander kan dienen ter illustratie van de opvatting dat het waarnemen van vogels een der belangrijke aspecten van het natuurgebot vormt, en dat wie hier niet gevoelig voor is niet weet wat hij of zij mist.

## Beschouwingen over natuurwaardering

Diverse auteurs hebben beschouwingen gewijd aan de grondslagen van de positieve waardering die zij aan de natuur toekennen. Zo vinden Galema & Knipping<sup>20</sup> dat de waardering van de schoonheid der natuur vanzelfsprekend is, want 'We voelen dat we deel uitmaken van deze natuurlijke schoonheid, dat wij er geheel in worden opgenomen omdat we zelf ook een stuk natuur zijn.' Bovendien, zo stellen deze auteurs, getuigt de natuur op de eerste plaats van de grootheid van God.

Brochmann<sup>21</sup> schrijft: 'Geen ervaring van uiterlijke dingen is dieper, dan die verbonden is met de eigenlijke voortbrengselen der natuur... al die dingen (slakkenhuisjes, dennenappels en wonderlijke stenen) vormen de eigenlijke grondslag van ons gevoel van het wezen der dingen. Zij bepalen onze opvattingen van wat mooi is.'

Schopenhauer<sup>22</sup> gaat in zijn beschouwingen over de esthetiek uit van Plato's ideeënleer. Deze houdt in dat de *idee* van een bepaald soort ding (bijvoorbeeld het begrip *tafel*) reëler is dan de afzonderlijke dingen (de tafels die wij waarnemen). Volgens Schopenhauer gaat het in de esthetiek om deze ideeën, niet om de afzonderlijke dingen. En dan treedt schoonheidservaring gemakkelijker op naarmate de objecten zoals deze zich aan de beschouwer voordoen die fundamentele ideeën duidelijker tot uitdrukking brengen. (Opmerkelijk is dat de opvatting van een postimpressionistisch schilder als Van Gogh hiermee overeenstemt: volgens hem gaat het niet om een 'fotografische' weergave van de dingen, maar om één waarin de essentie van de afgebeelde objecten sterk tot uitdrukking komt.<sup>23</sup>

Schopenhauer vindt dat bovenal de natuur tegemoet komt aan deze behoefte om de dingen te zien als representanten van de achterliggende ideeën. En dat geldt volgens hem in het bijzonder voor de plantenwereld:



'Het is evident dat de natuurlijke vegetatie, zelfs de meest alledaagse en geringste, zich direct mooi en schilderachtig voordoet, zodra zij aan de invloed van de menselijke willekeur onttrokken is: dat geldt voor ieder plekje dat aan de cultuur onttrokken is, ook al groeien er alleen maar doorns, distels en de eenvoudigste veldbloemen...'

Een nog ander gezichtspunt brengt de psycholoog Vroon<sup>24</sup> naar voren. Na geconstateerd te hebben dat uitzicht op planten ontspannend werkt, schrijft hij: 'Hoe kan dat? Een antwoord kan worden gezocht in onze evolutionaire geschiedenis. Wij hebben honderdduizenden jaren tussen bomen en andere planten doorgebracht, en pas sinds kort zitten we voor ongeveer 90% van de tijd binnen.'

De meeste moderne stadsmensen beschouwen de natuur niet alleen als iets dat mooi is, maar ook bevrijdend en vertrouwd, en dat in sterkere mate dan dingen in de stad. Het heeft toch iets paradoxaals dat men zich meer vertrouwd voelt met het deel van de wereld dat niet door de mens gemaakt is, dan met producten van de menselijke activiteit. Volgens Logan Pearsall Smith komt dit door een romantische instelling, die maakt dat we de natuur zien 'door een waas van associaties en gevoelens die ontleend zijn aan de poëzie en de literatuur'<sup>25</sup>.

Op te merken is verder dat de meeste stadsmensen zich vooral in natuurgebieden begeven in hun vrije tijd en voor hun plezier, en dan bij voorkeur nog bij mooi zonnig weer. In hun ogen lijkt het beeld van de natuur vooral bepaald te worden door de schoonheid van bomen, bloemen, vogels en vlin- ders, en in veel mindere mate door brandnetels, muggen, wespen, teken, maden, rupsen en wormen, die evenzeer deel van de natuur uitmaken. Ook de hevige en soms bloedige strijd om het bestaan die er plaatsvindt heeft blijkbaar weinig of geen invloed op deze sterk positieve natuurwaardering. Het ziet er naar uit dat men in de natuur, die idealiter rustig is en geen eisen stelt aan de bezoeker, een compensatie zoekt voor onbevredigende ervaringen bij het vervullen van plichten.

Dit *rust*motief komt sterk naar voren in de uitkomsten van een tweetal empirische studies over openluchtrecreatie. Otten (a.w. p. 61) constateerde dat bij de aanvragers voor een toegangkaart voor de terreinen Kijfhoek-Bierlap (Haagse waterleidingduinen) de motieven 'genieten van de stilte' en 'rustig kunnen wandelen' het meest genoemd werden. Staats<sup>26</sup> deed onderzoek naar de motieven voor openluchtrecreatie bij bewoners van de grootste vier Nederlandse steden. Een meerderheid van hen had soms 'heel erg genoeg van de drukte van de stad.' Ook gingen de meesten in hun vrije tijd liever naar buiten, de natuur in dan de stad in. Het belangrijkste motief daarbij was 'het verruilen van de drukte van de stad voor de rust van de natuur.' Deze rust is mijns inziens niet alleen te verklaren uit de afwezigheid van veel

lawaaï en druk verkeer, maar ook uit de rustgevende werking van de kleur groen, die in het landschap zo'n grote plaats inneemt.

## Het onderzoek van Komar en Melamid

Met als motto 'The People's Choice' hebben de Russische kunstenaars Vitaly Komar en Alexander Melamid in een vijftiental landen onderzocht hoe het favoriete schilderij van de meerderheid er uitziet. Hun bevindingen sluiten in grote lijnen aan bij de onderzoekuitkomsten die in het voorgaande zijn vermeld. In landen als Kenya, China, Denemarken en de Verenigde Staten geeft de meerderheid de voorkeur aan een soort schilderij dat doet denken aan een ansichtkaart van de Alpen, ergens op de grens van Frankrijk en Zwitserland: het licht is er helder en de zon schijnt over de bergen in de verte. De middenpartij wordt ingenomen door een meer en op de voorgrond ligt een grasveld gestoffeerd met enige bomen en dieren, soms ook mensen. De verschillen liggen vooral in het soort dier dat wordt afbeeld: bijvoorbeeld in Kenya een nijlpaard, in de Verenigde Staten een paar herten.

In alle tien de landen waar het onderzoek tot dusver verricht is bleek het minst favoriete doek een abstract schilderij te zijn met veel rechte hoeken en veel bruin, roodbruin en grijs.

Den Hartog Jager<sup>27</sup> wijst erop dat er wel overeenkomsten zijn met werk van Claude Lorrain en meent dat de schilderijen van de Nederlander Cornelis Koekkoek (1803-1862) het meest voldoen aan de criteria die de meerderheid in de genoemde landen hanteert wat betreft de eigenschappen van hun meest geliefde schilderij.

Volgens Komar en Melamid zou Nederland een uitzondering vormen omdat de meerderheid daar de voorkeur geeft aan een abstract schilderij<sup>28</sup>. Het begrip 'abstract' is door hen echter zeer ruim genomen omdat het ook werk omvat van schilders als Appel en Corneille. Daarbij komt dat de in Nederland meest gewaardeerde beeldende kunstenaars zijn Rembrandt, Van Gogh en Rien Poortvliet, bien étonné's de se trouver ensemble. De overeenkomst met de onderzoekuitkomsten van Hekkert is dus groter dan op het eerste gezicht lijkt.

## De gevoelswaarde van landschappen

De conclusies van Komar & Melamid betreffende het soort landschappen dat in het algemeen de voorkeur van het publiek heeft kunnen aangevuld worden met inzicht in de kenmerken van omgevingen die bevorderen dat men er een

emotionele band mee krijgt. Volgens Simmel en Schwonke<sup>29</sup> gaat het daarbij om specifieke, onverwisselbare eigenschappen, zoals voorkomen bij een oude stad met een onregelmatig straten- en verkavelingspatroon. Met een modern opgezet stadsdeel dat zich kenmerkt door kaarsrechte straten en eenvormige gebouwen komt zo'n emotionele binding minder gemakkelijk tot stand. En bij een gebergte, waar ieder deel van de bodem een volkomen individuele structuur heeft zal het zich eerder ontwikkelen dan bij een vlakte, waar alle percelen gelijk en gelijkvormig zijn. Zo bleken van elders afkomstige werkers bij de Volkswagenfabriek te Wolfsburg vooral hun vroegere woonplaats te missen als deze in de bergen of bij de zee lag, locaties die elk hun eigen specifieke identiteit hebben.

## Historiciteit

Historiciteit van gebouwen, landschappen en gebruiksvoorwerpen gaat over het algemeen samen met een hoge positieve esthetische waardering. In de gebouwde omgeving worden monumenten mooier gevonden niet niet-monumenten<sup>30</sup>. 'Wanneer een gevel is gemaakt van baksteen, pleister of natuursteen verhoogt dat de waardering, terwijl de aanwezigheid van beton, glas en kunststof de waardering verlaagt.' Verder bleek dat men in het algemeen alle gebouwen van vóór 1850 even mooi vindt, terwijl daarna geldt: hoe nieuwer, hoe lelijker<sup>31</sup>. Personen met een grote culturele competentie vonden oude gebouwen nog mooier en nieuwe nog lelijker dan de anderen.

Coeterier constateerde niet alleen een voorkeur voor 'natuurlijke' landschappen, maar stelde ook vast dat 'natuurlijkheid', geleidelijk gegroeid zijn, een 'organisch' karakter hebben vaak wordt geassocieerd met historiciteit. Zo kan men ook een historische binnenstad in zekere zin 'natuurlijk' noemen. Opvallend is trouwens dat Delftse bouwkundestudenten de binnenstad aldaar mooier vonden dan de nieuwbouw<sup>32</sup>.

De hoge esthetische waardering van antieke meubelen en gebruiksvoorwerpen is zo algemeen bekend dat het niet nodig is onderzoek te verrichten om dit vast te stellen.

De voorkeur voor oude objecten wordt nogal eens verklaard uit de conservatieve instelling van het publiek: dat zou alles wat nieuw is lelijk vinden omdat het er niet vertrouwd mee is, en als de dingen ouder worden zou men ze vanzelf mooier gaan vinden. Op deze zienswijze is nog wel wat af te dingen. Een groot deel van de Nederlandse bevolking is thans opgegroeid in nieuwbouwwijken en temidden van nieuwe gebouwen, maar deze vertrouwdheid heeft niet geleid tot een hoge esthetische waardering ervan. En bepaalde nieuwe gebouwen, zoals in het ING-gebouw in Amsterdam, het gebouw van

de Gasunie in Groningen en de nieuwe kerk van de Christengemeenschap in Alkmaar<sup>33</sup> vond men direct mooi.

Rudi Kousbroek<sup>34</sup> wijst erop dat op het platteland, in Zuid-Europa vooral maar ook wel in andere landen, een traditionele plattelandsarchitectuur voorkomt met een prachtige compositie en veel gevoel voor detail. Het vermogen om dit soort architectuur voort te brengen maar ook het gevoel daarvoor bij de huidige plattelandsbevolking is volgens hem verloren gegaan. Ook de vormgeving van schepen toont hetzelfde bederf; als voorbeeld noemt Kousbroek de aanblik van een modern cruise-ship of car-ferry, die hem wanhopig maakt.

Daarbij rijst de vraag hoe in het verleden het fraaie evenwicht in de vormgeving werd bereikt en hoe het zich eeuwenlang heeft kunnen handhaven. De opvatting dat dit van boven opgelegd werd vindt hij niet bevredigend omdat de bedoelde mooie dorpsarchitectuur juist vaak voorkomt in minder toegankelijke uithoeken waar het gezag zwak was vertegenwoordigd. En ook indien die esthetisch hoogwaardige architectuur het gevolg zou zijn van voorschriften blijft de vraag waar die voorschriften vandaan komen.

Oude gebouwen en gebruiksvoorwerpen hebben eigenschappen en roepen associaties op die het begrijpelijk maken dat veel mensen ze mooi vinden. In het algemeen zijn ze ambachtelijk vervaardigd, en men kan zien dat er zorg en aandacht aan is besteed. Hun ouderdom geeft de indruk dat ze al lang dienst hebben gedaan en hun waarde hebben bewezen. Ze getuigen van een verleden dat niet meer bestaat maar waarvoor velen belangstelling koesteren. Daarbij kan men het idee hebben dat handwerkslieden en bouwmeesters in vroeger tijden een gevoel voor harmonie hadden waarvan bij de industrialisatie veel verloren is gegaan<sup>35</sup>.

Bovendien maken historische gebouwde omgevingen en landschappen de indruk dat ze geleidelijk gegroeid zijn, een 'organisch' en 'natuurlijk' karakter hebben dat men bij veel industrieproducten en modernistische bouwwerken mist. In de tijd waarin oude nederzettingen en cultuurlandschappen ontstonden maakten de beperkte technische mogelijkheden het noodzakelijk op bepaalde punten bij de plaatselijke geografische en klimatologische omstandigheden aan te sluiten, zodat het eigen karakter van de plek waar gewerkt werd (de 'genius loci') meer geëerbiedigd werd dan meestal in de 20ste eeuw het geval is. De oudere omgevingen voldoen veelal meer aan criteria van identiteit en uniciteit dan de nieuwe.

Nieuwe gebruiksvoorwerpen en gebouwen zullen daardoor in het algemeen mooier worden gevonden indien ze kwaliteiten hebben welke vergelijkbaar zijn met die van historische objecten, tenzij men de ideologie aanhangt dat al wat nieuw gemaakt wordt noodzakelijkerwijze een contrast moet vormen met het oudere.

## Natuur en kunst

Sinds Aristoteles heeft eeuwenlang het primaat van de natuur<sup>36</sup> ten opzichte van de kunst gegolden, wat tot uiting komt in de spreuk *'Ars imitatur naturam'*: de kunst doet de natuur na.

Huizinga<sup>37</sup> heeft er op gewezen dat dit niet zonder meer het kopiëren van het natuurlijk waargenomene behoeft te betekenen. Het heeft een veel wijdere strekking: de kunst volgt de natuur na, doet als de natuur doet door het scheppen van vormen. Niettemin bleef de weergave van de waarneembare werkelijkheid het ideaal in de beeldende kunst. Huizinga zag in de onderwerping aan de natuur in zekere zin ook een onderwerping aan de rede, 'in zooverre deze het orgaan is, waarmee de mensch zijn omgeving interpreteert en doorschijnend maakt'.

Sinds de Romantiek kwam in West-Europa ook een zekere mate van natuurverheerlijking tot uiting, die tot in onze eeuw nog bij bepaalde intellectuelen een rol heeft gespeeld. Zo kon de civielingenieur Peteri zijn proefschrift over stedenbouw eindigen met: 'de ware schoonheid, die steeds bevredigt, geeft niet de mensch, maar de natuur'<sup>38</sup>!

En Gombrich<sup>39</sup> merkt in zijn inleiding tot een boek over de geschiedenis van de kunst op: 'Wij houden allemaal van de natuur en zijn de kunstenaars dankbaar, die deze voor ons hebben vastgelegd in werken.'

Daarentegen stelde Hegel dat de schoonheid van de kunst hoger staat dan die van de natuur: 'Want de schoonheid van de kunst is *uit de geest geboren en herboren*, en zoveel hoger de geest en zijn producten staan boven de natuur en haar verschijnselen, zoveel hoger staat het schone van de kunst boven de schoonheid van de natuur'<sup>40</sup>.

Diverse kunstenaars in onze tijd zijn het met Hegel eens dat de menselijke geest (in casu die van henzelf) verheven is boven de natuur. Zo zegt Jan Wolkers dat een kunstenaar niets heeft aan de natuur als leidvrouw. 'Zij zadelt je op met allerhande overbodige details, maar een verhaal tot een zinvol einde brengen kan ze niet.' En Gerrit Krol vindt: 'We houden van bezieling en daarom houden wij ook van kunst, eigenlijk meer dan van de natuur, want met kunst kun je het de vorm geven die je hebben wilt'<sup>41</sup>.

De architect en stedenbouwkundige Carel Weeber<sup>42</sup> zegt dat de natuur hem volkomen koud laat. 'Sterker nog, de natuur boezemde hem afkeer in. Alleen scheppingen door mensenhand ervoer hij als boeiend.'

Volgens Gied Jaspars<sup>43</sup> heeft de dichter Remco Campert eens gezegd: 'Wat is natuur?' Het is datgene wat ligt tussen de ene kroeg in de ene stad, en de andere kroeg in de andere stad.' Dit moge een dichterlijke vrijheid zijn, ook elders heeft Campert te kennen gegeven dat de natuur hem niet erg interesseert: 'Want iets waar je geen boek of krant kunt kopen, waar je niet naar

schouwburg of film kunt gaan, waar geen trams vol mensen doorheen rijden, kan nooit echt mijn liefde hebben'<sup>44</sup>.

## Orde en complexiteit in de eigentijdse architectuur

De opvatting dat een combinatie van ordelijkheid en complexiteit een positief esthetisch waarde-oordeel bevordert vindt steun in de uitkomsten van een door mij verricht onderzoek naar de appreciatie van het uiterlijk van een aantal nieuwe gebouwen<sup>45</sup>. Al deze gebouwen kenmerken zich door eenheid en door een sterk doorgevoerde ordening van de samenstellende elementen. Gegeven dit feit blijkt het meerderheidsoordeel over het mooi dan wel lelijk zijn van het bouwwerk in hoge mate bepaald te worden door de mate van complexiteit, of anders gezegd van de visueel waarneembare variatie.

De onderzoekuitkomsten leidden tot een indeling van de objecten in drie categorieën, namelijk gebouwen:

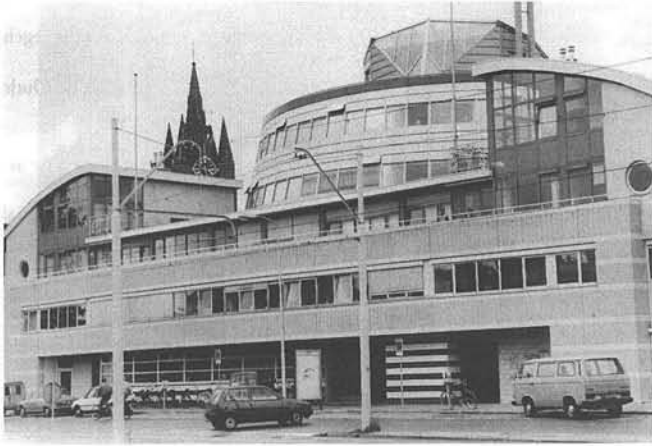
1. met een hoge mate van zichtbare variatie; deze werden door de meerderheid van de respondenten mooi gevonden;
2. met een geringe mate van visueel waarneembare variatie; de meerderheid van de ondervraagden vond deze gebouwen lelijk;
3. met een matige hoeveelheid variatie; hierover werd zeer verschillend geoordeeld.

Bij een drietal gebouwen, respectievelijk behorende tot de categorieën 1, 2 en 3 is het onderzoek in een andere vorm herhaald, namelijk via beoordeling van zwart-witfoto's, die op groot formaat geprojecteerd werden. Aan 54 personen die een lezing over architectuur bijwoonden werd vooraf gevraagd het al of niet mooi zijn van objecten aan te geven door middel van 'rapportcijfers' van 1 tot en met 10.

De uitkomsten waren als volgt:

<i>Naam van het gebouw</i>	<i>Categorie</i>	<i>Complexiteit</i>	<i>Rekenkundig gemiddelde</i>	<i>Modus (meest voorkomend cijfer)</i>
ING-gebouw	1	groot	7,3	8
Stadskantoor Delft	3	matig	6,4	7
Zwarte Madonna	2	gering	4,6	5

Opnieuw blijkt een samenhang tussen de mate van zichtbare complexiteit en waardering in termen van mooi-lelijk. De beoordeling van het uiterlijk van dit soort gebouwen vertoont dus een hoge mate van stabiliteit.



*Stadskantoor Delft*



*ING-gebouw Amsterdam Z.O.*



*Zwarte Madonna, Den Haag*





## 5. Organische architectuur en harmonie

### ‘Organische’ architectuur in het verleden

De filosofe en kunsthistorica Caroline van Eck wijdde een uitvoerige studie aan wat zij noemt ‘organicism’ in de architectuur in het verleden, in het bijzonder in de 19e eeuw<sup>1</sup>. Deze architectuur is volgens haar gebaseerd op de overtuiging dat de kunst de natuur moet navolgen, niet door er getrouwe kopieën van te maken, maar met het doel een illusie van leven te scheppen en daarmee aan wat mensen maken eigenschappen te verlenen als die van de levende natuur, in de hoop zo dode materie te transformeren in ‘een levend wezen’.

Van Eck stelt dat dit een algemene opvatting was in de (Westerse) cultuur van de klassieke Oudheid tot het einde van de 19e eeuw. In de tweede helft van die eeuw komt deze theorie onder vuur te liggen en wordt de opvatting dat het navolgen van de natuur een essentiële voorwaarde is voor het ontstaan van een kunstwerk bestreden.

Wat de eigenschappen van een ‘organicistisch’ kunstwerk betreft wijst Van Eck er op dat de elementen ervan zodanig op elkaar en op het geheel zijn afgesteld, dat niets kan worden weggelaten of toegevoegd zonder de eenheid van dit geheel te vernietigen. Op dit punt bestaat er een opvallende overeenkomst met de door mij geformuleerde theorie over het onderscheid tussen ‘organische’ en mechanistische architectuur<sup>2</sup>.

De genoemde kritiek op het organicisme sluit aan bij de eerder vermelde stelling van Hegel dat de menselijke geest van hoger orde is dan de natuur; de consequentie van deze zienswijze is immers dat het in het geheel niet nodig is dat een kunstenaar de natuur navolgt.

Van Eck maakt verder nog een onderscheid tussen ‘organicisme’ als theorie en werkmethode, en de ‘organische’ bouwstijlen van Frank Lloyd Wright,

*Architectuur van twee landhuizen in Zuid-Kennemerland:*



*Leyduin: organische architectuur*



*Woestduin: mechanistische vormgeving: 'machine-architectuur'*

Alvar Aalto en Rudolf Steiner. Zo vond Wright dat wat hij noemt organische architectuur democratisch was, een beweging gebaseerd op een fundamenteel idee over het menselijk leven waarin kunst, wetenschap en religie een geheel vormen<sup>3</sup>. En Peel, Orwell & Garrett<sup>4</sup> vinden dat Wrights genie niet alleen maar inhield dat hij gebouwen kon maken die het oog strelen en goed aansluiten bij de omgeving en ook niet alleen dat hij een interessante plattegrond kon scheppen, maar bovenal dat hij door zijn grote intuïtie in staat was al deze elementen te combineren in gebouwen die 'een organische eenheid' vormen. Volgens deze zienswijze beantwoordt (een groot deel van) de architectuur van Wright toch wel aan de criteria die Van Eck noemt voor het eindresultaat van 'organicistische' architectuur.

## De 'organische' architectuur van Alberts c.s.

Van Eck noemt de 'organische' architectuur van de Nederlanders Alberts (die zij consequent aanduidt als 'Albers') & Van Huut een 'very distant relative' van de 'organicistische' bouwkunst. Met het oog op de belangrijke en speciale positie die de werken van Alberts & Van Huut in de hedendaagse bouwkunst innemen, ook wat de receptie door het publiek betreft, is het de moeite waard nader op deze stroming in te gaan. Hun werken kenmerken zich niet alleen door een markante vormgeving, zij zijn ook gebaseerd op interessante ideeën over de relatie tussen de mens en de natuur en over de rol die architectuur daarin kan spelen.

Een belangrijk uitgangspunt daarbij is de verbondenheid met de aarde en met het heelal: een gebouw komt uit de grond naar boven en opent zich voor de krachten die uit het heelal naar de aarde toestromen. In overeenstemming met Van Ecks opvattingen over 'organicisme' vinden ook Alberts en Van Huut dat de delen van een gebouw betrokken moeten worden, zowel op elkaar als op het geheel. Daarbij dient steeds rekening te worden gehouden met de menselijke maat, terwijl 'natuurlijke' materialen als hout en baksteen veel worden toegepast en in de interieurs wordt gewerkt met bomen, planten en kleine watervalletjes, die deels worden gevoed met opgevangen regenwater. Verder moet een gebouw de indruk maken geleidelijk gegroeid te zijn. Bij de bouw van het ING-gebouw met zijn tamelijk gecompliceerde vormen hebben ook de metselaars een creatieve rol gespeeld in de afwerking van de met baksteen beklede buitengevels.

Wat de hoofdvorm van de gebouwen betreft ligt bij dit soort architectuur de nadruk op afwijkingen van de eenzijdige toepassing van rechte lijnen en rechte hoeken, die als kil en materialistisch worden beschouwd. Belangrijk is ook het streven naar een zuinig energiegebruik door toepassing van maatre-

gelen als een goede isolatie en zonnepanelen. Al met al getuigen de opvattingen van Alberts & Van Huut van een heel andere gedachtenwereld dan die van het modernisme, dat zich in toenemende mate van de natuur heeft afgekeerd, in overeenstemming met de volgende uitspraak van Mondriaan<sup>5</sup>: 'Het leven van de beschaafde mens van tegenwoordig wendt zich hoe langer hoe meer van de natuurlijke dingen af, om steeds meer een abstract leven te gaan leiden.'

Sociaal-psychologisch onderzoek over de beleving van de natuur door de bevolking van Nederland wijst uit, dat in werkelijkheid juist een grote en toenemende belangstelling bestaat voor de beleving en het behoud van de natuur. Daarom is te verwachten dat de opvattingen van Alberts & Van Huut beter zullen aansluiten bij de voorkeuren van 'de beschaafde mens van tegenwoordig' dan die van het modernisme in de kunst en de architectuur<sup>6</sup>.

## De receptie van de 'organische' architectuur

Wat de receptie van deze architectuur betreft zijn er aanwijzingen dat er een aanmerkelijk verschil bestaat tussen de meerderheid van de Nederlandse architecten en het publiek. Het is niet onmogelijk dat veel architecten in ons land nog te zeer overtuigd zijn van de juistheid der modernistische uitgangspunten om een stroming die daar sterk van afwijkt toe te juichen.

Weliswaar schreef Vriend<sup>7</sup> al in 1959 dat de naïeve opvatting dat schoonheid vanzelf zou voortkomen uit 'een eerlijke vakkundige constructie... al lang een mythe is geworden... Want voor ons is het vanzelfsprekend geworden dat het er niet meer om gaat de schoonheid alleen uit de vorm te ontwikkelen, maar dat wij de schoonheid verlangen als evenwaardig aan de nuttige functie, dus dat zij op dezelfde wijze een functie is.' Maar Mels Crouwel<sup>8</sup> stelde anno 1990 nog steeds: 'Schoonheid komt voort uit de directe relatie tussen gebouw en doel... Alles wat goed functioneert ziet er goed uit.' Daarbij is 'er goed uitzien' van een gebouw in de modernistische architectuur zeer vaak zo opgevat dat overwegend rechte hoeken en rechte lijnen worden toegepast en dat identieke elementen een groot tot zeer groot aantal malen op identieke wijze worden herhaald.

Rasmussen<sup>9</sup> merkt op dat vele mensen deze eenvormigheid en eentonigheid te simpel vinden om er nog een betekenis aan toe te kennen, maar dat het in de architectuur is 'een klassiek voorbeeld van menselijk streven naar orde. Het vertegenwoordigt een wetmatigheid en een precisie, die men nergens in de natuur vindt, alleen in de wetmatigheid die mensen proberen te scheppen.'

Hieruit en uit het citaat van Mondriaan worden de tegenstellingen in uit-

gangspunt duidelijk: het modernisme wil de natuur beheersen en dan zich ervan afwenden, de 'organische' architectuur stelt de relatie mens-natuur voorop.

Interessant is ook het commentaar dat architectuurcriticus Van Dijk<sup>10</sup> geeft op het ING-gebouw. Hij ziet in de ontstaanswijze en bouwstijl ervan overeenkomst met de Gothische *Bauhütte* en met het expressionisme van de jaren 20, dat naar zijn mening toen al 'een conservatieve ideologie' was.

Wat de reacties van de meerderheid der Nederlandse bevolking op deze 'organische architectuur' betreft wijzen alle gegevens in dezelfde richting: de grote meerderheid vindt de betreffende gebouwen mooi of zeer mooi, en in ieder geval mooier dan andere bouwwerken die in ongeveer dezelfde periode tot stand zijn gekomen.



*Hoofdkantoor van de Gasunie in Groningen. Architecten Alberts & Van Huut. Evenals het ING-gebouw van dezelfde architecten vindt het publiek het zeer mooi. Vanwege de verwantschap van de gedachtenwereld van de ontwerpers met de antroposofie is dit gebouw wel eens een 'antroposofische apenrots' genoemd.*



*Het Gasuniegebouw ademt een totaal andere sfeer dan de mechanistische bouwwerken op de voorgrond.*

Bij een door het Amsterdamse dagblad *Het Parool* onder zijn lezers uitgeschreven architectuurprijsvraag kreeg het ING-gebouw de beste beoordeling, bij een door mij gehouden enquête vond 28% dit gebouw zeer mooi en 63% vond het mooi<sup>11</sup>. Bij een door een Groningse krant gehouden enquête kwam het nieuwe gebouw van de Gasunie (eveneens ontworpen door Alberts & Van Huut) als het beste dat in het betreffende jaar in die stad gebouwd was uit de bus. En in 1994 organiseerden de Afdeling Alkmaar van de Bond van Nederlandse Architecten BNA en de gemeente een architectuurprijsvraag waarbij de kerk van De Christengemeenschap bleek te worden beschouwd als het mooiste nieuwe gebouw in die stad<sup>12</sup>. Het is ontworpen door het architectenbureau Orta Atelier te Utrecht. De *Alkmaarse Courant* schrijft: 'De kerk van De Christengemeenschap is gebouwd in de nieuwe stroming binnen de architectuur waar materiaal en kleurgebruik een organische sfeer uitstralen. Het resultaat is een oorspronkelijk bouwwerk met een unieke uitstraling'. Het is haast overbodig te vermelden dat ook hier is afgeweken van de rechte hoek en de rechte lijn.

In een andere Noordhollandse stad, Hoorn, bleek al evenzeer een voorkeur voor organische architectuur te bestaan: 82% van de bevolking gaf het ontwerp van een nieuwe schouwburg van Alberts & Van Huut de voorkeur, tegenover 12% die een ontwerp van de Architecten Cie verkoos<sup>13</sup>.

## Motieven voor de hoge positieve waardering

Bij de door mij gehouden enquête werden als motieven voor de positieve esthetische waardering van het ING-gebouw genoemd de weinig gebruikelijke, afwisselende vorm, die zich gunstig onderscheidt van de vele recent gebouwde 'blokkendozen', en het gebruik van 'natuurlijke' materialen. Verder blijkt dit gebouw diverse associaties op te roepen: aan een kasteel, aan een kabouterhuis en aan een kudde dromedarissen. Ook herinnert het sommige ondervraagden aan de stijl van Berlage.

Alberts zelf heeft de hoofdvorm van het gebouw wel eens vergeleken met een koeienkop, terwijl Ellenbroek<sup>14</sup> er een groot aantal associaties mee heeft: een burcht, een kathedraal, een gestileerde Isiskop, een Toscaanse toren, een pagode, een slang en een kronkelende wervelkolom.

Het gebouw geeft dus een groot aantal uitnodigingen aan de verbeeldingskracht van de beschouwer, in overeenstemming met de opvatting van onder meer Kant en Hegel dat de fantasie een belangrijke rol speelt in de esthetische ervaring.

## Harmonie in theorie en praktijk

In de traditionele Westerse esthetiek is steeds veel aandacht besteed aan de harmonie als een eigenschap van objecten die er (mede) toe leidt dat men deze mooi vindt. Diverse auteurs gebruiken er verschillende termen voor: *con-*



A. *Samenwoegen van sterk verschillende bouwmassa's kan leiden tot een eindresultaat dat gedrochtelijk aandoet. Waar was hier de welstandscommissie?*



*B: Bij deze boerderij in Drenthe past het later gebouwde woonhuis slecht bij het oude bedrijfs-  
gedeelte: disharmonie.*



*C: Bij de verbouwing van deze boerderij is de eenheid van woongedeelte en (voormalig)  
bedrijfsgedeelte behouden.*





*D: 'Functionaliteit' versus esthetiek: deze aanbouw is in zoverre functioneel dat hij meer ruimte heeft opgeleverd voor de bewoners, die blijkbaar ook prijs stelden op een groot raam erin. Het is moeilijk vol te houden dat het beter voldoet aan de functionaliteit tot grotere schoonheid heeft geleid.*



*E: 'Boerderij', in 1994 gebouwd in de omgeving van Scheerwolde. 'Kitsch'? of 'Camp'? maar wel prettig om te zien.*

*sonantia* (Thomas van Aquino), *concinnitas* (Van Eck<sup>15</sup>). Het laatstgenoemde synoniem is ontleend aan Alberti (1404-1472), die het omschreef als kenmerk van een object bestaande uit componenten die sterk samenhangen, op een sierlijke en kunstige wijze met elkaar verbonden zijn, zodat het als mooi of elegant overkomt. Van Eck wijst er verder op dat Alberti deze *concinnitas* als een natuurwet beschouwt. Volgens deze zienswijze is *concinnitas* een eigenschap die de natuur en (goede) kunstwerken gemeen hebben.

Ook Granpré Molière<sup>16</sup> hecht veel waarde aan harmonie als een orde die berust op eenheid (van het geheel) en tegenstelling (tussen de diverse componenten). Op de achtergrond van zijn denken staat daarbij de opvatting dat de natuur volmaakter is dan de kunst en het natuurlijke volmaakter dan het kunstmatige. Dat impliceert dat men in de kunst de volmaaktheid van de natuur dient te benaderen.

Ingarden<sup>17</sup> maakt een onderscheid tussen de *Gestalt* van een object (het geheel dat meer is dan de som der delen) en de *harmonie* die daar nog bovenuit gaat en het beslissende onderdeel is van het esthetische object.

Dit alles klinkt nogal vaag, maar in concrete gevallen blijkt dat wel degelijk met het harmonieconcept te werken valt. Een harmonieuze structuur onderscheidt zich aan de ene kant van een chaotische of disharmonische, waarbij elementen zijn samengevoegd die niet bij elkaar passen en geen herkenbaar geheel vormen. En aan de andere kant van een eenvormige structuur, waarin de variatie ontbreekt of gering is.

Enige voorbeelden uit de architectuur kunnen dit verduidelijken. Op de foto's A, B en D zijn vrijstaande huizen afgebeeld waarin componenten zijn samengevoegd die qua vorm en/of materiaal zo sterk van elkaar afwijken dat de optelsom geen bevredigende eenheid vormt. Er heerst dan disharmonie.

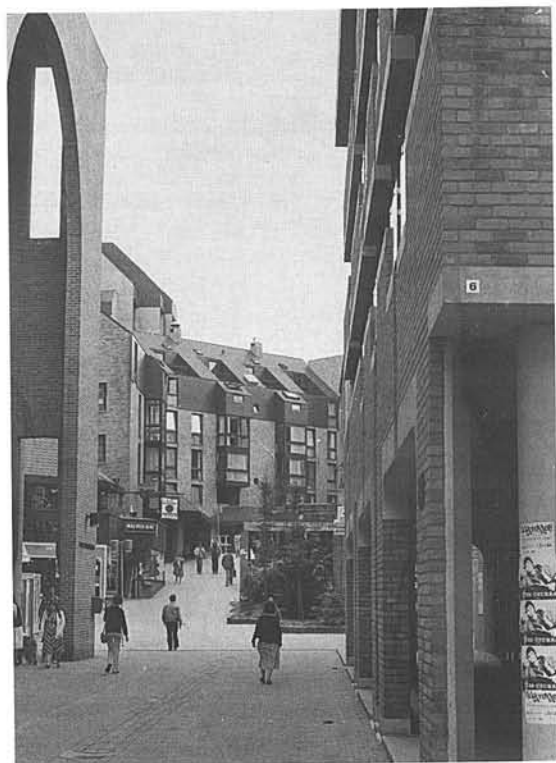
Tegenvoorbeelden zijn de huizen op foto's C en E, die wel uit duidelijk verschillende componenten bestaan, die op een zodanige wijze zijn gecombineerd dat het geheel als een eenheid kan worden ervaren.

Het verschil tussen een harmonisch en een disharmonisch straatbeeld komt uit indien men een hoofdstraat in de nieuwe Belgische universiteitsstad Louvain-la-Neuve vergelijkt met de Oostwand van het Utrechtse Vredenburg. Op de ene foto een zekere eenheid in verscheidenheid, op de andere ziet men op zichzelf interessante voorgevels op een zodanige wijze naast elkaar geplaatst dat het geheel 'rammelt'.

Het verschil tussen harmonie en monotonie is duidelijk indien men enige grote gebouwen met dezelfde functie qua vormgeving met elkaar vergelijkt.



*Disharmonie: Oostgevel van het Vredenburgplein te Utrecht. Slecht bij elkaar passende gevels; de indruk is er een van lelijkheid.*



*Hoofdstraat in de nieuwe Belgische universiteitsstad Louvain-la-Neuve. Uiting van het streven een beeld op te roepen van een traditionele kleine Europese stad. 'Het zou kunnen dienen als locatie voor een film die in zo'n stadje speelt', aldus een Amerikaanse bezoeker. 'Het doel van de ontwerpers was een synthese tussen wat mensen in de loop der eeuwen aan blijvende waarden tot stand hebben gebracht, en de eisen die de maatschappij van deze tijd stelt.' Vrij naar: Peter F. Smith, *Architecture and the Human Dimension*, Londen (1979).*

*Harmonie:* ongelijke en ongelijksoortige elementen tot een eenheid samengevoegd.

Voorbeelden:  
Oude Ministerie van Justitie  
Centraal Station Amsterdam



*Het oude gebouw  
Het Ministerie van Justitie in Den Haag.*

*Monotonie:* Een groot aantal gelijke en gelijkvormige eenheden opeen gestapeld. Men zou zowel in het horizontale als in het verticale vlak eenheden kunnen toevoegen zonder dat dit veel verschil maakt.

Voorbeelden:  
Nieuwe Ministerie van Justitie  
Centraal Station Den Haag



*Het nieuwe gebouw*



*Achterkant Centraalstation Den Haag 'Hoe is het mogelijk dat nieuwbouwprojecten die achteraf door bijna iedereen lelijk worden gevonden toch worden gerealiseerd?' (Arnhemse Koerier, 31 jr.n nr. 13 (maart 1990)).*



*Centraalstation Amsterdam: zelfde functie, andere vorm.*

Een van de hoogtepunten van traditionele architectuur die voor velen een toppunt van schoonheid betekent kan men zien in het Mauritshuis te Den Haag. Een directeur van dit museum stelde vast dat veel voorbijgangers spontaan hun positieve waardering voor het uiterlijk van dit gebouw uitspraken. Dat mensen over een aangeboren vermogen beschikken om harmonie van disharmonie te onderscheiden, en harmonische objecten mooi te vinden, is hiermee niet bewezen. Wel dat in onze cultuur dit bij velen het geval is.



*Het Mauritshuis in Den Haag: toonbeeld van traditionele schoonheid. 'Als ik aan de overkant voor de Amerikaanse ambassade op een anti-terroristen-bloembak zit en naar mijn gevel kijk, komen voorbijgangers spontaan naar mij toe om te zeggen hoe mooi ze het vinden.'* J.W. Westreenen, directeur van het Mauritshuis. Geciteerd door Henk Kool, 'Het publiek heeft altijd gelijk', NRC-Handelsblad (25 mei 1989).

*De sterk positieve werking die het Mauritshuis op de beschouwer uitoefent is te verklaren uit de synthese van een tiental ongelijke en ongelijkwaardige componenten, die op een strikt-regelmatige manier zijn samengevoegd. De verticale opbouw geeft een duidelijke geleding in basis, middenpartij en bovenkant te zien. De meeste elementen zijn tot in details afgewerkt. Het geheel is een klassiek voorbeeld van de combinatie orde + complexiteit tot een 'organisch' geheel.*



*Hoe nieuwer, hoe lelijker, vinden de meeste mensen (zie pagina 73).*





## 6. Het modernisme in beeldende kunst en architectuur

*'In de 20ste-eeuwse kunst gaat het om de transformatie van het zintuiglijk waarneembare naar het mentale. De nadruk lag daarbij minder op het lichaam dan op de geest.'*

*A.M. Hammacher*

*'Als ik heel eerlijk ben vond ik, zeg maar in mijn tienertijd, moderne kunst heel erg moeilijk en ik verzette me er ook nogal tegen. Ik vond het moeilijk te accepteren, ook moeilijk te begrijpen. En ik had er ook weinig waardering voor. Maar dat is nu wel helemaal veranderd.'*

*Een bekende Nederlander*

### Het begrip modernisme

Het woord *modernisme* gebruik ik hier als een verzamelnaam voor de richtingen in de kunst van de 19e en 20ste eeuw die nadrukkelijk modern willen zijn, dat wil zeggen dat zij zich distantieëren van de esthetische tradities en normen die tot het midden van de 19e eeuw in de Westerse wereld hebben gegolden. Dit modernisme kenmerkt zich door een verwerping van de 'burgerlijke' esthetiek, en vaak zelfs door af te zien van ieder streven naar schoonheid in de voorheen gebruikelijke zin. De opvatting van Rietveld dat 'kunst zeker niet is het scheppen van schoonheid' werd al in het voorgaande vermeld. Een andere prominente modernist, Wim Crouwel, gaf enige jaren geleden te kennen dat esthetiek hem niet interesseert, omdat zij leidt tot steeds weer proberen alles te laten lijken op wat voorgangers hebben gedaan. Wat hem interesseert zijn veeleer de contrasten tussen oud en nieuw, zoals bij de glazen uitbouw aan het Amsterdamse Concertgebouw, die maakt dat het geheel (volgens Crouwel) gaat 'spetteren'<sup>1</sup>. Erg origineel is dit soort oplossingen overigens niet. In de afgelopen jaren zijn aan historische gebouwen

zoveel glazen uitbouwen verschenen dat wel gesproken wordt van 'de glazen-builenpest'.

Bepaalde schilders in de tweede helft van de 19e eeuw gingen zich verzetten tegen het telkens weer moeten navolgen van klassieke voorbeelden zoals dat toen in de academies werd onderwezen. Zij wilden afbeelden wat zij zelf om zich heen zagen, en zochten daarbij naar het 'echte' en 'oorspronkelijke'. Dit leidde onder meer tot belangstelling in de 'primitieve' kunst die zich in hun ogen kenmerkte door een onbevangen kijk op de werkelijkheid. De eigen visie van de kunstenaar ging prevaleren boven het volgen van opgelegde traditionele regels en boven het streven naar een weergave van de dingen zoals men die in het leven van alledag ervaart. 'Je moet niet schilderen wat je ziet, maar wat je voelt', zei Terpen Tijn tegen zijn leerling Wammes Waggel. Persoonlijke expressie gaat daarbij vaak samen met de overtuiging uitdrukking te geven aan 'een nieuw levensgevoel'.

Het denkkader waarin de modernistische kunst zich ontwikkelt wijkt sterk af van het traditionele. Niet langer is het voornaamste kenmerk van een kunstobject dat het de zinnen van de beschouwers aangenaam aandoet door een harmonisch samenspel van vormen, verhoudingen en kleuren. In plaats van verfijning en elegantie worden nu expressiviteit, originaliteit en vaak ook eenvoud op hoge prijs gesteld. De natuur dient niet langer als *voorbeeld*, maar hoogstens als *aanleiding* voor de kunstenaar om zijn indrukken, gedachten en gevoelens op een bij uitstek persoonlijke wijze te uiten. Maar aangezien de mens altijd ook een in groepen levend wezen is, komen er dan toch stromingen of scholen naar voren met aanhangers waarvan de werken bepaalde punten van overeenkomst vertonen, al kan men niet iedere kunstenaar en ieder kunstwerk in een bepaald vakje drukken.

Waar sommige modernistische beeldende kunstenaars een deel van hun inspiratie ontlenen aan de 'primitieve' kunst zijn de criteria interessant die Marianne Vermeijden<sup>2</sup> noemt voor kunstwerken uit Afrika: subtiliteit, expressie, zuiverheid, oorspronkelijkheid, ongekunsteldheid, plasticiteit en soberheid. Deze eigenschappen spelen ook in het modernisme een belangrijke rol.

In overeenstemming hiermee constateert de architectuurcriticus Van Dijk<sup>3</sup> dat wat voor hem telt bij de beoordeling van eigentijdse gebouwen vooral hun *zeggingskracht* is, waarmee hij bedoelt dat het werk een zekere overtuiging uitstraalt. De vraag is dan wel wat voor een soort overtuiging dit is en hoe deze zich manifesteert.

Een ander belangrijk aspect van de modernistische kunst is het idee van de *avant-garde*, de voorhoede die onbekend terrein verkent en verovert, daarbij op afstand gevolgd door de hoofdmacht. De betekenis daarvan reikt buiten het gebied van de kunst: de avantgardist kondigt een nieuwe maatschappij

aan die voor de deur staat en draagt met zijn werk bij aan de totstandkoming daarvan. Dit idee van de charismatische kunstenaar is afkomstig uit de Romantiek, maar ook het vooruitgangsgeloof van de Verlichting speelt er een rol bij.

## De wortels van het modernisme in de beeldende kunst

Auteurs als Denvir<sup>4</sup> en Van Uitert<sup>5</sup> hebben erop gewezen dat het modernisme zijn wortels heeft in de Romantiek, die de nadruk legde op de vrijheid van het individu en op het gevoel in plaats van op het verstand. Deze opvattingen speelden een rol in het impressionisme, dat beschouwd kan worden als de eerste belangrijke vernieuwende stroming in de kunst sinds de Renaissance.

De impressionistische schilders waren niet bereid zich aan de heersende schilderkunstige conventies te houden. Deze kwamen er onder meer op neer dat een schilderij een (al of niet geïdealiseerd) beeld geeft van de werkelijkheid zoals men die in het algemeen ervaart en gewend is te zien. Daarbij worden schaduwen als zwart voorgesteld en herkent men een object vooral aan zijn contouren, dit in overeenstemming met de opvatting dat in de esthetiek de vorm als zichtbare begrenzing van een ding belangrijk is<sup>6</sup>.

De impressionisten wilden in plaats van zich te conformeren aan deze traditie hun eigen persoonlijke indruk van de werkelijkheid schilderen. Daarbij gingen zij vooral af op wisselende indrukken en stemmingen. Ofschoon Da Vinci al tijdens de Renaissance had vastgesteld dat schaduwen onder invloed van het zonlicht en de weerkaatsing daarvan door de omgeving gekleurd kunnen zijn<sup>7</sup> hield de traditionele schilderkunst vast aan de weergave van schaduwen als zwart. Pas de impressionisten stapten van deze conventie af en gaven de schaduwen gekleurd weer als zij die zo zagen. Bovendien legden zij, vooral bij landschappen en stadsgezichten, minder nadruk dan voorheen gedaan werd op de contouren der objecten. Hun schilderijen hadden wat zij zagen als uitgangspunt en in de manier waarop zij dit weergaven kwam hun eigen, persoonlijke visie tot uiting.

Aanvankelijk stuitte hun werk op veel onbegrip bij het publiek en vele kunstcritici; het werd gekenschetst als onaf, vluchtig, oppervlakkig en technisch zwak. Maar geleidelijk groeide de waardering ervoor en bij de eeuwwisseling was het impressionisme erkend als een avant-gardestroming in de kunst.

De vaagheid van de contouren in menig impressionistisch landschap en stadsgezicht wordt, al of niet ernstig bedoeld, wel eens toegeschreven aan

gebrekig zien. Zo voert de criticus Leroy een toeschouwer ten tonele die toen hij voor het eerst 'Het geploegde veld' van Pissarro zag meende dat zijn brilleglazen vuil waren<sup>8</sup>. En recentelijk hebben enkele wetenschappers de veronderstelling geuit dat Monet aan een oogkwaal leed, zodat de vage contouren in vrijwel al zijn werken mede het gevolg zouden zijn van beperkingen in zijn gezichtsvermogen<sup>9</sup>. Dat wordt weer bestreden door Henk Thomas, die erop wijst dat men ook bij een oogkwaal de dingen die men ziet wel degelijk scherp kan afbeelden<sup>10</sup>.

Hoe dit ook zij, het is duidelijk dat velen vinden dat de schilderwijze van den impressionisten afwijkt van het 'normale', en naar verklaringen voor deze 'aberratie' gaan zoeken.

## Na het impressionisme

Stromingen in de moderne kunst doorlopen vaak een ontwikkeling die loopt van opkomst via bloei naar neergang. Zo ook het impressionisme. De bloei-periode daarvan viel in de jaren 1874-1896. Daarna rezen er twijfels en ontstond er onenigheid, waardoor het einde van een tijdperk werd ingeluid. Er volgde een reeks stromingen en richtingen, die men aanduidt met namen als expressionisme, kubisme, surrealisme en abstracte schilderkunst. Een gemeenschappelijk kenmerk van deze stromingen was het zoeken naar een 'beeldtaal' die zou moeten passen bij de verwachtingen die de betrokkenen hadden van de moderne tijd. In het volgende worden enige hoofdlijnen in hun achtergronden en de uitwerking ervan weergegeven.

Janson & Janson zeggen van het modernisme in de kunst: 'Voor de kunstenaar is het een hoornsignaal ('a trumpet call') dat zijn vrijheid verkondigt om te scheppen in een nieuwe stijl en hem de opdracht geeft de betekenis te bepalen van de tijd waarin hij leeft – en zelfs de maatschappij om te vormen door middel van zijn kunst'<sup>11</sup>.

Het streven naar ongebondenheid in de artistieke expressie past in een maatschappij die steeds individualistischer wordt tegelijk met een toenemende omvang van productie en consumptie. In bepaalde schilderijen van impressionisten komt trouwens ook iets van de maatschappelijke dynamiek tot uiting in de belangstelling voor verschijnselen als de vrije tijd, de sport en de ontwikkeling van de spoorwegen. En de stadsgezichten, vooral van Pissarro, geven een beeld van de nieuwe grote boulevards, die door Haussmann waren aangelegd en die voortaan het karakter van Parijs als moderne stad in belangrijke mate mede zouden bepalen<sup>12</sup>.

## Het expressionisme

Bij deze richting in de schilderkunst ziet men af van de rustige beschouwing en klare afbeelding van het object. Men streeft ook niet naar harmonie en evenwicht, maar naar een expressie die zich kenmerkt door een grote intensiteit en hevigheid. Daarbij wordt in lijnen en kleuren afgeweken van de werkelijkheid met het doel het object sterker tot uitdrukking te brengen. Als voorlopers van deze stroming gelden Van Gogh en Munch. Van deze laatste is vooral 'de schreeuw' vermaard geworden.

Bekende expressionistische schildersgroepen zijn 'die Brücke', een in 1905 in Dresden opgerichte vereniging, en de Groningse 'Ploeg'. Over deze laatste schrijft Freriks<sup>13</sup>: 'Zij gaven met hun levensvreugde kleur aan het open, winterige Groningen.

De kunstenaars van De Ploeg trokken in die jaren (rond 1920) de Groninger Ommelanden in om *en plein air* te gaan schilderen. Voor hun landschappen en stadsgezichten gebruikten ze de felst denkbare kleuren die ze, alsof er nooit een theorie had bestaan van harmonische kleurstellingen, brutaal naast elkaar zetten: het groen van het gras tegen het paars-zilver van de klei, tegen het goud van de paardebloemen het violet in de lucht...'

Dit betekent dat het expressionisme zich weer verder van de zichtbare werkelijkheid verwijderde dan het impressionisme had gedaan.

## Het Kubisme

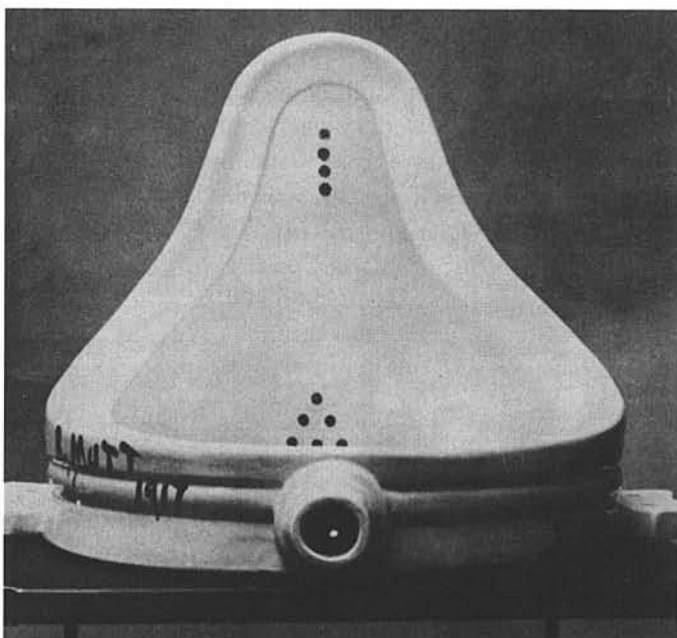
Het kubisme is te beschouwen als een van de meest radicale afwijkingen van de Westerse schilderkunstige traditie. Het was een stroming die rond 1910 gelijktijdig door Braque en Picasso werd gepropageerd. De opvatting dat alles in de natuur te herleiden is tot de geometrische grondvormen kubus, kegel en cylinder en dat men objecten met behulp van die vormen kan weergeven speelde daarbij een rol. Bovendien was Picasso in die tijd geïnteresseerd in Afrikaanse kunst, waarin hem het gebruik van kubusvormen opviel.

Doel van het kubisme was daarbij een veelzijdig beeld van een object te scheppen door van verschillende standpunten uit delen ervan af te beelden. Een goed voorbeeld van een resultaat dat men deze werkwijze verkregen kan worden is Picasso's stillevens 'Viool en druiven'. Dit is een wirwar van vormen waarin toch een zekere orde waarneembaar is. Door de fragmentatie van het beeld ontstaat een schilderij dat sterk afwijkt van een alledaagse afbeelding, maar de elementen waaruit de viool bestaat en de vormen van de druiven zijn goed herkenbaar, zodat de band met de zichtbare werkelijkheid niet geheel is doorgesneden.

Het kubisme heeft een aanmerkelijke invloed gehad op een aantal latere schilders, waarvan in het bijzonder Mondriaan dient te worden genoemd.

## Het Dadaïsme

Dada was een beweging die de bestaande kunst rechtstreeks aanviel. Het hield verband met een sterke afkeer van de verschrikkingen van de eerste wereldoorlog. De Dadaïsten wilden hierop reageren en zochten daarbij naar een elementaire kunst, die de mensen zou kunnen redden van de oorlogswaanzin. Zij wilden zich richten tegen de burgerlijke maatschappij, die vol-



*Context. 'Fountain', de inzending van Marcel Duchamp en Joseph Stella voor een tentoonstelling in 1917 van de Society of Independent Artists. Duchamp had deze vereniging zelf mee opgericht; de Society was verplicht om elk werk te exposeren dat werd ingezonden. Duchamp signeerde het urinoir met 'R. Mutt', dit is: 'schaapshoofd'. Zijn inzending werd geweigerd. Urinoirs worden bij de tientallen in sanitairwinkels geëxposeerd, zoals Duchamp zelf benadrukte. De bijzonderheid van dit werkstuk ligt uiteraard niet in het urinoir zelf, maar in de context waar het voor bedoeld was. Met het tentoonstellen van een gesigneerd urinoir wordt het hele idee kunsttentoonstelling belachelijk gemaakt. De evaluatieve connotaties van het urinoir hebben een effect op de andere, zogenaamde serieuze werken, en 'degraderen' deze. Niels L. Prak, *Vorm & betekenis, Delft (1974)*.*

gens hen de oorlog mogelijk had gemaakt. Zij gingen daarbij uit van het geloof dat de kunstenaar in staat is van alles kunst te maken. Zo confronteerden zij het publiek met betekenisloze gedichten, met een tentoonstelling waar de bezoekers de tentoongestelde objecten konden vernielen en met kunstwerken die tot stand kwamen volgens het toeval of werden samengesteld van op straat gevonden afval. Marcel Duchamp voorzag een copie van de Mona Lisa van een snor en een sik. 'Het vervormt ook de beroemdste vrouw uit de Westerse schilderkunst tot een travestiet en suggereert dat haar mysterieuze glimlach slechts de buitenkant van haar wellust is'<sup>14</sup>.

Een andere methode was het presenteren van alledaagse voorwerpen als kunstwerken, zoals een urinoir, een flessenrek en een op een kruk gemonteerd fietswiel. Deze objecten noemde men 'ready-mades'.

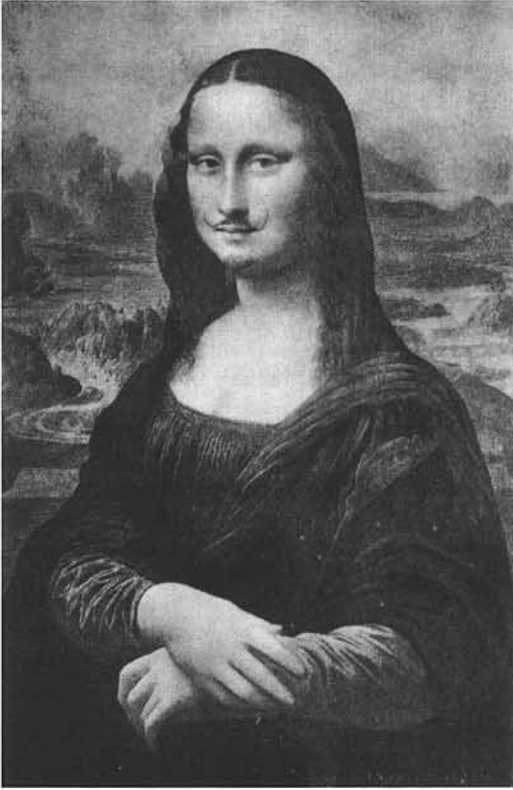
Bij alle scherpe aanvallen die de Dada-beweging deed op de gevestigde maatschappij was zij niet in staat een ander systeem van normen en waarden te scheppen; Dada vernietigde in zekere zin zichzelf. Maar wel werd er een volgende beweging, het surrealisme, door geïnspireerd.

## Het surrealisme

In tegenstelling tot het Dadaïsme bood het surrealisme een systeem. De stichter van deze beweging, André Breton, publiceerde in 1924 een 'surrealistisch Manifest' waarin stond: 'Zuiver psychisch automatisme, waarmee men verbaal, schriftelijk of anderzijds het echte functioneren van de geest probeert uit te drukken. Het dicteren van de gedachte, de afwezigheid van elke controle die uitgeoefend wordt door het verstand en boven elke esthetische of morele vooringenomenheid... Surrealisme is gebaseerd op het geloof in de superieure realiteit van zekere associatievormen die tot nu toe verwaarloosd werden, in de almacht van de dromen, in het ongerichte spel van gedachten...'

Zo stelden de surrealisten zich ten doel iets te scheppen dat reëler is dan de realiteit zelf, iets van een ruimere betekenis dan een gewone afbeelding. In de praktijk kwam dit vaak neer op het op een ongebruikelijke manier combineren van dingen uit het dagelijkse leven, die op zichzelf herkenbaar werden afgebeeld. Een voorbeeld daarvan is een schilderij van Salvador Dali getiteld 'Verschijning van gezicht en fruitschaal op een strand.' Achter de objecten die de naam hebben gegeven aan het schilderij verschijnt nog een aantal andere beelden, waaronder dat van een hond, zich uitstrekkend over de hele breedte van het schilderij.

Het uiteindelijke doel van de surrealisten was de totstandkoming van een nieuwe wereld en een nieuwe mens. Daarbij hadden ze in de tweede helft van de jaren twintig hun revolutie verbonden met die van de Franse communisti-



*'De Mona Lisa', door Marcel Duchamp voorzien van snor en sikje. 'Het vervormt ook de beroemdste vrouw uit de Westerse schilderkunst tot een travestiet, en suggereert dat haar mysterieuze glimlach slechts de buitenkant van haar wellust is.'*

*Dali: 'Verschijning van gezicht en fruitschaal op een strand'. Geschilderd in 1938. Wadsworth Atheneum.*





sche partij, maar later kwamen zij met die partij in conflict. 'Beroofd van zijn maatschappelijke bedding, bleef het surrealisme beperkt tot slechts een artistieke en literaire revolutie, zij het wel een zeer invloedrijke'<sup>15</sup>. Het esthetisch handelen was niet in staat gebleken de alledaagse maatschappelijke realiteit te veranderen.

## De abstracte schilderkunst

De uiterste consequentie van een zich afwenden van de zichtbare werkelijkheid is getrokken in de abstracte schilderkunst. Er wordt geheel afgezien van de uitbeelding van deze werkelijkheid; kleuren en lijnen dienen uitsluitend om een effect te bewerkstelligen dat een indruk geeft van harmonie en evenwichtig ritme, dan wel van disharmonie en dynamische spanning. De kunst heeft zich daarbij dus volledig naar binnen gekeerd, en beeldt alleen een werkelijkheid af die in de geest van de kunstenaar bestaat.

De eerste schilderijen waarin geen enkel herkenbaar object meer te zien is zijn gemaakt door Wassily Kandinsky (1866-1944). Zoals hij uiteenzette in zijn boek 'Ueber Das Geistige in der Kunst' (1912) gaat het daarbij om de psychologische effecten die kleuren op zich, los van de voorstelling van iets, kunnen hebben, waarbij kleurencombinaties de zielstoestand van de schilder tot uitdrukking brengen.

In overeenstemming hiermee is de opvatting van Van Doesburg dat de kunst niet meer de natuurlijke, materiële werkelijkheid dient weer te geven, maar een hogere, geestelijke werkelijkheid. Om dit te bereiken moest de kunst abstract worden, wat een afrekening met de traditie impliceert.

Mondriaan trekt in zijn latere werk de consequentie van dit idee: in zijn bekende abstracte composities streefde hij naar een evenwichtige verhouding van ongelijke maar gelijkwaardige tegendelen als uitdrukking van een 'universele harmonie'. De pretenties van Mondriaan gingen nog verder, aangezien hij verwachtte dat deze harmonie zich ook in de menselijke verhoudingen binnen de toekomstige maatschappij zou gaan manifesteren. De verwerking van Mondriaan-achtige patroontjes in gebruiksvoorwerpen als drinkbekers en servetjes betekent een profanatie die weinig lijkt te stroken met de intenties van de kunstenaar.

Een ander hoogtepunt in de abstracte schilderkunst wordt gevormd door de zwarte, witte en rode vierkanten van de Russische schilder Kazimir Malevitsj. Zijn maatschappelijke pretenties waren tenminste even groot als die van Mondriaan, althans indien men mag afgaan op de volgende exegese van het Zwarte Vierkant door Janson & Janson<sup>16</sup>.

## De betekenis van het Zwarte Vierkant

'De inspiratie voor het maken van dit werk kreeg Malevitsj in 1913 toen hij werkte aan decorontwerpen voor de opera 'De Overwinning op de Zon'. In de context van die opera stelt het zwarte vierkant de verduistering voor van de zon der westerse schilderkunst en van alles wat erop gebaseerd is. Verder kan men dit werk zien als de overwinning van de nieuwe orde over de oude, van het oosten over het westen, van de mens over de natuur en van de geest over de materie. Het zwarte vierkant was bedoeld als moderne icoon die in de plaats moest komen van de traditionele Christelijke drieëenheid en een symbool zou zijn van een 'supreme' werkelijkheid. Het platte vlak van dit schilderij vervangt volume, diepte en perspectief als middelen om de ruimte te bepalen; elke zijde of hoekpunt vertegenwoordigt een van de drie dimensies, met de vierde zijde als de vierde dimensie, de tijd. Net als het universum zou de zwarte oppervlakte oneindig groot zijn als hij niet begrensd werd door de witte rand en de vorm van het doek. Het zwarte vierkant vormt aldus de eerste bevredigende herbepaling, visueel en conceptueel, van de tijd en de ruimte in de moderne kunst. Evenals Einsteins formule  $E = mc^2$  voor de relativiteitstheorie, heeft het een elegante eenvoud ondanks de intense krachtsinspanning die nodig was om een reeks complexe ideeën samen te vatten en terug te brengen tot een fundamentele 'wet'. Het Suprematisme, de stroming waartoe dit werk behoort, ontsluitte een nooit eerder geziene wereld, een die ontegenzeggelijk modern was.' Aldus Janson & Janson.

In 1919 schilderde Malevitsj nog een witte rechthoek op een witte achtergrond. Dit is te beschouwen als het absolute eindpunt van de abstracte kunst.

Wat maatschappelijke pretenties betreft heeft Alexander Calder met zijn mobiles even hoog gemikt als Mondriaan en Malevitsj met hun schilderijen. Volgens Gombrich<sup>17</sup> streefde Calder ook naar het scheppen van kunstwerken waarin de mathematische wetten van het heelal worden weerspiegeld. Maar hij vond dat die kunst niet stijf en statisch kon zijn (zoals bij Mondriaan, DdJ), maar net als het heelal voortdurend in beweging moest blijven. Daarom hing hij voorwerpen met verschillende vormen en kleuren op aan metaaldraad op een zodanige wijze dat ze door luchtstromen konden worden bewogen. 'Toen het kunstje eenmaal verzonnen was kon het ook worden gebruikt voor het maken van modieus speelgoed. Weinig mensen die naar een mobile kijken zullen nog aan het heelal denken. Net zo min als mensen die Mondriaans rechthoekige composities als motief voor ontwerpen gebruiken, nog aan diens filosofie denken.'

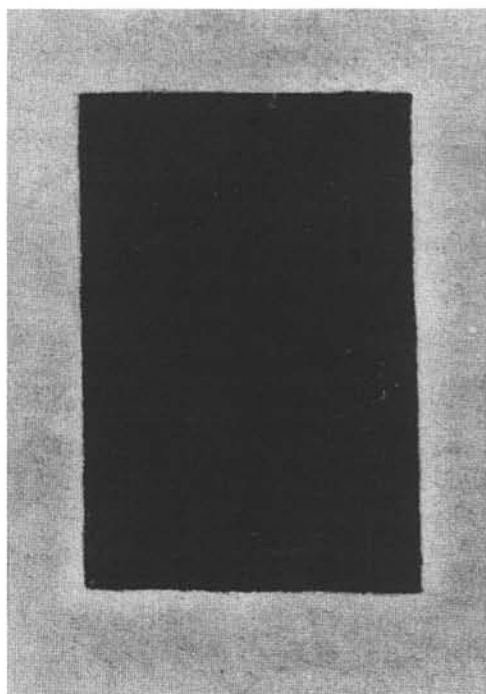
Iets dergelijks geldt voor het Zwarte Vierkant: wie het ziet zonder de toelichting erbij te kennen, zal niet licht associaties krijgen met de overwinning van het Oosten over het Westen, of met de beheersing van de materie door

de geest, en misschien nog wel het minst met de relativiteitstheorie. Aan holle frasen had het modernisme in de kunst geen gebrek.

De abstracte schilderijen van Malevitsj en Mondriaan staan heden in zeer hoog aanzien in de kunstwereld, wat mede tot uiting komt in de schatting van hun geldswaarde. Een voorbeeld is het doek 'Suprematisme 1920-1927' van Malevitsj. Het stelt een grijs vlak voor met een wit kruis erop en het bevindt zich in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Het is verzekerd voor 15 miljoen gulden. In januari 1997 spoot de Russische kunstenaar Alexander Brenner er met groene verf een dollarteken op. Volgens een adhesiebetuiging van een geestverwant van Brenner kan diens daad worden opgevat als commentaar op de 'tot een perversiteit van de eerste orde geworden kunsthandel'<sup>18</sup>.

Hoewel het museum personeel in staat bleek deze smet op het schilderij snel te verwijderen zei een woordvoerder van het museum dat de aangerichte schade vijf miljoen gulden bedraagt. Het werk wordt geacht niet meer in zijn oorspronkelijke staat te verkeren, aangezien de aangebrachte verfdeeltjes microscopisch zichtbaar blijven<sup>19</sup>.

Volgens een recent krantenbericht zou de aangerichte schade echter maar 10%, dus 1,5 miljoen bedragen<sup>20</sup>. Dit wijst erop dat het hier om een soort windhandel gaat, waarbij de uitleg welke Brenners geestverwant aan diens daad gaf begrijpelijk wordt.



*Kazimir Malevich. 'Black Quadrilateral'. c. 1913-15. Oil on canvas, 9 3/8 x 6 5/8".*

## Conceptuele kunst

Bij conceptuele kunst is de idee (het *concept*) als grondslag voor het kunstwerk het belangrijkste. De vorm neemt een ondergeschikte plaats in en wordt aangepast aan het concept. De kunstenaar kan zijn ideeën op papier zetten in de vorm van werktekeningen en aanwijzingen; aan de hand daarvan kan het werk door anderen gemaakt worden. Het gaat daarbij vaak om elementaire, geometrische vormen. Weliswaar ging kunst vroeger ook meestal uit van een bepaald idee, maar de kunstenaar 'vertaalde' dit in traditionele artistieke materialen die hij tot een geheel ordende.

Bij de conceptuele kunst daarentegen gaat het eigenlijk alleen om de inhoud. Een van de leidende vertegenwoordigers van deze richting, Joseph Kosuth, stelde dat de kunst de rol van de filosofie moet overnemen: het denkproces staat centraal. Een voorbeeld vormt een kunstwerk bestaande uit een stoel, een foto van deze stoel en een definitie van het begrip stoel. Het blijft de vraag of hiermee een bijdrage tot de filosofie is geleverd die meer waarde heeft dan de geschriften van vakfilosofen.

Daarbij komt dat veel van dit soort werken onbegrijpelijk is zonder een uitleg. Zo werd enige jaren geleden een soort electriciteitsmast vervaardigd door enige kunstenaars en door hen opgevuld met tienduizenden broden. Het was de bedoeling het geheel in zee te storten. De redenering die hier achter zat was dat de Nederlanders de Zuiderzeepolders hebben onttrokken aan de zee en er veel graan hebben verbouwd. De mast met broden moest nu een offer voorstellen, dat gebracht werd uit dankbaarheid van het Nederlandse volk aan de zee die het zoveel graan had geleverd. Wie alleen de mast met broden zag staan, zou hier niet direct op komen. Het dankbare volk was er ook niet over geraadpleegd en velen protesteerden tegen het in zee werpen van broden. Dit werd dan ook door de minister van Waterstaat verboden op grond van milieu-overwegingen. Waarschijnlijk zijn de broden later illegaal in zee gestort.

Het conceptualisme heeft veel bijdragen aan de verruiming van het begrip *kunst*. Het streven van kunstenaars om de aandacht te trekken met iets origineels, al of niet met de bijbedoeling het publiek te choqueren, heeft er in bepaalde gevallen toe geleid dat dingen die men voorheen liever niet aan de openbaarheid prijs gaf nu tentoongesteld worden. Daartoe behoren bijvoorbeeld ook rottende kadavers, mensen die poepen, plassen, zich lichamelijk letsel toebrengen, of copuleren. Een kunstwerk kan bestaan uit een afbeelding van zulke gebeurtenissen, deze gebeurtenissen zelf of het eindresultaat ervan.

Zulke kunstwerken worden vaak gepresenteerd als een bijdrage aan de filosofie, omdat 'de dingen ter discussie worden gesteld'. Hoe zo'n discussie dan dient te verlopen en waartoe dat zal leiden blijft meestal in het midden.

Over het algemeen aanvaardt men deze gang van zaken. Slechts enkele fatsoensrakers of dissidente kunstenaars protesteren of gaan de kunstwerken te lijf, daarmee zorgend voor extra publiciteit voor de kunstenaars, hun werk en de exposanten. Het is moderne kunst, zolang niet de fout wordt gemaakt traditionele methoden of oplossingen toe te passen.

Een ander bekend voorbeeld van de problemen die zich bij deze ideeën-kunst kunnen voordoen is de gang van zaken rond het kunstwerk dat het moeten verrijzen voor het nieuwe gebouw van de Tweede Kamer. Het was ontworpen door Jannis Kounellis en het zag er uit als een soort mast waaraan zakken gevuld met steenkool waren opgehangen. De toenmalige minister van Cultuur, drs H. d'Ancona, hechtte aan dit object de volgende betekenis. De welvaart van het Nederlandse volk, die de grondslag vormt voor de moderne democratie, is (voor een belangrijk deel) voortgekomen uit de Industriële Revolutie. En deze was gebaseerd op het gebruik van steenkool als brandstof voor de stoommachines. Zo symboliseren de zakken steenkool de democratie.

Een commissie uit de Kamer had dit ontwerp al goedgekeurd, maar bij nader inzien viel het niet in de smaak bij de meerderheid van de Kamerleden, zodat het niet is uitgevoerd. Dit leverde hun veel kritiek op uit de kunstwereld, van deskundigen die deze reactie dom en bekrompen vonden. Blijkbaar vinden deze experts dat Kamerleden geen recht hebben op een eigen oordeel over voor hen bestemde kunstwerken.

Overigens heeft Kounellis al jaren eerder steenkool in zijn kunstwerken gebruikt. De uitleg van de minister lijkt er daarom enigszins met de haren bijgesleept.

De conceptuele kunst blijkt dus bij de argeloze mensen die ermee geconfronteerd worden tot een paar vragen te leiden. Namelijk: hoe kan men weten of het ding al of niet een kunstwerk is, en: wat is de intentie van de maker, welke gedachten, gevoelens etcetera beoogt hij ermee tot uitdrukking te brengen?

## Communicatieproblemen

Een kunstwerk is veelal niet louter een expressiemiddel van de maker, het is ook aan beschouwers gericht. En dan doet zich bij een groot deel van de modernistische kunst het probleem voor dat er *niet*, zoals bij een taal, een algemeen aanvaard verband bestaat tussen de objecten die 'zeggingskracht' moeten hebben (de 'tekens') en hun betekenis. Voor de architectuur illustreert Prak<sup>21</sup> dit communicatieprobleem aan het Amsterdamse Burgerweeshuis van Aldo van Eyck. De wezen woonden in groepjes, elk in een klein koepeltje,

waarbij steeds een groter koepeltje een gemeenschappelijke speelruimte voor een aantal van die groepjes vormde.

'Het teruglezen van de betekenis van kleine en grote koepels is door het verloren gaan van een architectonisch tekensysteem alleen met een explicatie mogelijk', aldus Prak. De kloof tussen de kunstenaar en het publiek is echter nog aanmerkelijk wijder en dieper. Het weeshuis met zijn kleinschalige ruimten was bedoeld als een manifest van een nieuwe stroming binnen de modernistische architectuur, het structuralisme, een reactie op de onmenselijk geachte grootschalige bouw. Strauven<sup>22</sup> gaat nog verder waar hij schrijft:

'Het (weeshuis) stoelt op de idee van de relativiteit zoals die zich aan het begin van de twintigste eeuw simultaan in kunst en wetenschap materialiseerde.' De argeloze voorbijganger weet van dit alles niets<sup>23</sup>. Bovendien kan hier gewezen worden op een uitspraak van iemand die echt verstand heeft van de relativiteitstheorie, prof. H. Casimir. Deze zei in 1989: 'Het is grappig om te zien op welke schaal zaken als de relativiteitstheorie en de quantummechanica worden misbruikt. In de jaren twintig en dertig heeft men de relativiteitstheorie van Einstein benut om van alles relatief te verklaren, ook normen en waarden. Dat heeft uiteraard niets met de relativiteitstheorie van Einstein te maken'<sup>24</sup>.

Een interpretatieprobleem doet zich ook voor bij het al genoemde schilderij 'De schreeuw' van Edvard Munch. Gombrich<sup>25</sup>, niet de eerste de beste, schrijft over dit werk: 'Het moet uitdrukken hoe een plotselinge opwindning alle indrukken van onze zintuigen verandert. Alle lijnen schijnen uit de hand te lopen op het ene brandpunt van deze prent – het schreeuwende hoofd. Het lijkt alsof de hele omgeving deel had aan de doodsangst en hartstocht van dat schreeuwen. Het gezicht van de schreeuwende figuur is als een karikatuur verwrongen. De starende ogen en de holle kaken doen ons aan een doodshoofd denken. Er moet iets verschrikkelijks zijn gebeurd en de prent werkt nog onrustbarender, omdat wij nimmer zullen weten wat die schreeuw betekent.'

Volgens een monografie over leven en werk van Munch<sup>26</sup> zit de vork anders in de steel. De schilder zelf zei: 'Op een avond wandelde ik langs een weg – aan de ene kant lag de stad, onder me lag het fjord... De zon ging onder – de wolken waren rood getint als bloed. Het kwam me voor alsof de hele natuur aan het schreeuwen was – het was net of ik een schreeuw kon horen. Ik schilderde dat doek, schilderde wolken als echt bloed. De kleuren schreeuwden.'

De Regt, die deze uitspraak van Munch citeert, wijst er verder op dat de figuur op het schilderij de handen niet *naast de mond* houdt, maar *op de oren*, om de schreeuw van de natuur niet te hoeven horen, terwijl op de achtergrond twee figuren lopen die helemaal geen schreeuw horen, maar genieten van de zonsondergang.



*Edvard Munch. 'The Scream'.  
1893. Oil on canvas, 36 x 29".  
National Museum, Oslo.*

## De Guernica

De opvatting dat veel modernistische beeldende kunst een verbale toelichting nodig heeft om goed begrepen te worden vindt verdere steun in de uitkomsten van een klein onderzoek dat ik verrichtte naar reacties op een schilderij van Picasso dat de gevolgen van het bombardement op Guernica uitbeeldt.

Deze hoofdstad van Baskenland werd op 26 april 1937 verwoest door duizenden brisant- en brandbommen afgeworpen door Heinkels en Junkers van het Duitse 'Legion Condor'. Daarbij mitrilleerden Heinkel jachtvliegtuigen burgers die uit de brandende puinhopen vluchtten. Ook het Rode-Kruisziekenhuis werd getroffen en duizenden mensen werden gedood of gewond.

Er was bij Guernica geen luchtafweergeschut aanwezig en er waren ook geen vliegtuigen van het regeringsleger in de buurt. Het was het eerste grote terreurbombardement op een open Westerse stad. Het geschiedde op een maandag, een markttag waarop meer mensen dan gewoonlijk in de stad aanwezig waren.

Aan 25 willekeurig gekozen personen toonde ik een zwart-witfoto (formaat 18 x 27 cm) van Picasso's schilderij en vroeg hun:

- Kent U dit schilderij?
- Zo niet, heeft U dan enig idee wat het voorstelt?



Pablo Picasso. 'Guernica'. (1937)

Drie van hen kenden het. Vier anderen vermoedden wel dat het van Picasso was, maar kenden de titel niet. Achttien ondervraagden wisten niet van wie het was en konden ook niet zien wat het voorstelde. Niemand van de 22 personen die niet wisten dat het over het bombardement op Guernica ging kon uit de afbeelding als zodanig opmaken wat deze voorstelde.

De Guernica was stellig (mede) bedoeld als propaganda tegen het nationaal-socialisme maar om als zodanig effectief te zijn is achtergrondkennis van de beschouwers vereist.

## Traditionele en modernistische esthetiek: twee modellen

Volgens Kuhn vindt er in de ontwikkeling van de wetenschap van tijd tot tijd een omslag plaats, wat betekent dat men andere modellen voor het denken (en daarmee verbonden handelen) gaat toepassen dan die welke vóór deze omwenteling gangbaar waren. Kuhn noemt zulke modellen *paradigmata*.

Als voorbeeld van zo'n wetenschappelijke revolutie kan gelden de vervanging van een wereldbeeld waarbij de aarde het centrum is waaromheen alles draait door het inzicht dat de aarde niet meer is dan een planeet in een zonenstelsel.

Indien men de traditionele esthetica vergelijkt met de modernistische dan is de conclusie mogelijk dat hier ook sprake is van een paradigmawisseling. Zie het schema op pagina 111.

Zo'n classificatieschema heeft vooral betrekking op de afzonderlijke werken; kunstenaars van wie het oeuvre overwegend in een van de twee modellen past, kunnen er bij gelegenheid ook van afwijken.



<p><i>Moderne traditie</i> (sinds de Renaissance) De natuur als leermeesteres</p> <p>Aansluiting bij de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid; perspectivische afbeeldingen Streven naar schoonheid in vormen, verhoudingen en kleuren; harmonie</p> <p>Figuratieve kunst; een schilderij is 'venster op de wereld' Verschijningsvorm als criterium</p> <p>Blijvende waarden</p>	<p><i>Modernisme</i> (opgekomen na 1850) Suprematie van de menselijke geest, waaraan de natuur ondergeschikt is Zich afwenden van deze werkelijkheid, expressie van wat in de kunstenaar leeft; vaak geen perspectief Streven naar schoonheid wordt verworpen of is van ondergeschikte betekenis: esthetiek dienstbaar aan een ideologie Expressionistische, surrealistische, kubistische en abstracte kunst Verschijningsvorm dienstbaar aan inhoud Voortdurende verandering</p>
<i>In de architectuur</i>	
<p>Ambachtelijke werkmethoden Materialen hout, natuursteen en baksteen Dragende buitenmuren Rechte, schuine en gebogen lijnen</p> <p>Maken van massa's Besloten ruimten Vormvariatie; ornamentiek</p> <p>Inpassing in omgeving</p> <p>Niet meer dan 3/4 bouwlagen</p>	<p>Zoveel mogelijk industrialisering Materialen glas, staal, beton, kunststof Skeletbouw; muren 'vlies' of 'huid' Voornamelijk rechte lijnen en -hoeken Maken van ruimten ('contramal') 'Open' ruimten Tegen het ornament; eenvormigheid Negeren van omgeving of contrasteren Ook hoogbouw (gebruik van liften)</p>

Gerrit Rietveld, bij uitstek een modernist, vooral bekend door zijn betonnen (lijkende) villa's met platte daken, ontwierp in 1941 'uit traditionele materialen een woning die door haar organische vorm, ontstaan door de combinatie van een gekromde plattegrond en een gebogen (rieten) dak, met de omringende natuur vergroeid lijkt'<sup>28</sup>.

Berlage, die als een voorloper van het modern(istisch)e bouwen wordt

beschouwd, ontwierp in 1925-1927 bebouwing aan het Amsterdamse Mercatorplein in de stijl van de door de modernisten verfoeide Amsterdamse School.

Voor het echtpaar Roland Holst bouwde hij in Laren een landhuis in een boerderij-achtige stijl. Anderzijds tekende Berghoef, die als traditionalist bekend staat, de Amstelhof en de Sloterhof, complexen flatwoningen die zowel door hun uiterlijk als constructiewijze modernistisch aandoen.

De modernist Schwitters bleef naast zijn bekende werk zijn hele leven ook traditionele portretten, stillevens en landschappen schilderen. 'Deels om de kost te verdienen, maar zichtbaar ook voor zijn plezier'<sup>29</sup>.

Malevitsj (1878-1935) leefde nadat hij zijn rode, zwarte en witte vierkanten had geschapen nog vijftien jaar, een periode waarin hij talrijke figuratieve schilderijen maakte. Blijkbaar was 'de zon van de Westerse schilderkunst' voor hem opnieuw opgegaan.

Cézanne geldt als een voorloper van het kubisme, dat de werkelijkheid in aanzienlijke mate vervormde. Maar bij vergelijking van zijn landschapsschilderijen met naderhand op locatie gemaakte foto's blijkt dat hij op de hoofdpunten een nauwkeurige weergave van de landschappen in kwestie had geleverd<sup>30</sup>.

De qua omvang grootste afwijking van de modernistische vormgeving is het Amsterdamse Bos. Dit circa 900 hectare omvattende gemeentelijke bospark is ontworpen door de hoofdstedelijke Afdeling Stadsontwikkeling van de Dienst der Publieke Werken. Aan het hoofd daarvan stond de functionalist C. van Eesteren. Opvallend is het contrast tussen de structuur van dit recreatiegebied en die van de naburige woonwijk Buitenveldert. Deze is, in overeenstemming met de functionalistische opvattingen, aangelegd volgens een rechtlijnig en rechthoekig patroon, waarin ook het de wijk doorsnijdende Gijsbrecht van Aemstelpark past. Het Amsterdamse Bos daarentegen is voor het grootste deel ontworpen in de trant van de Engelse landschapsstijl met zijn bij het Britse heuvelland horende gebogen en kronkelende lijnen. In het oorspronkelijk vrijwel geheel vlakke polderland zijn vijvers gegraven en door het ophogen van terreingedeelten met de grond die daarbij beschikbaar kwam heeft men talrijke kleine en grotere hoogteverschillen aangebracht.

Volgens Balk<sup>31</sup> kwam het daarbij goed van pas dat Van Eesteren op de academie boetseren had geleerd, wat hem nu 'vergemakkelijkte bij het vinden van een goede plastic van de bosgrond'. Blijkbaar leefde bij de functionarissen van Stadsontwikkeling een onderhuids verlangen naar romantiek, waaraan zij in het Bos uitdrukking hebben gegeven.

De werkelijkheid is dus genuanceerder en gevarieerder dan door het in het voorgaande geschetste schema is weergegeven. Als een globale aanduiding van de verschillen tussen de twee kunstopvattingen is het echter bruikbaar.

## Traditioneel en modernistisch naast elkaar

Op één enkele pagina van een ochtendblad<sup>32</sup> staan twee artikelen die het diepgaande verschil tussen de traditionele schoonheidsopvatting en een bepaald soort modernistische esthetiek illustreren.

Het ene beschrijft de Ronde Leeszaal in de British Library te Londen, die gekenschetst wordt als 'de mooiste leeszaal ter wereld', 'een schitterende ruimte', 'subliem-mooi'. Dit bouwwerk dateert uit 1857. Het is een zaal in de vorm van een circa 30 m hoge koepel met in de top een ronde lichtkap. De doorsnede ervan is 42,6 m. Onder de lichtblauwe wand, die onderbroken wordt door vergulde ribben en door twintig zijramen staan boeken. Houten, met blauw leer beklede leestafels staan als spaken van een wiel rond de cirkelvormige boekenplanken met de catalogussen in het midden van de zaal. Daarbinnen zit de bibliothecaris als een spin in zijn web. Wagendorp beschouwt de koepel 'als te zijn ontworpen om de zoekende geest van ruimte te voorzien, of van hemelse inspiratie'. Tot hen die hier kortere of langere tijd hebben gewerkt behoren Marx, Lenin, Ghandi, Dickens, G. Bernard Shaw, Thomas Hardy, William Butler Yeats en Virginia Woolf. Het is 'the heartland of books'. Ook de teloorgang van veel historische schoonheid wordt door de gang van zaken met deze leeszaal geïllustreerd. De boeken worden elders ondergebracht en er komt hier een informatiecentrum waarbij de ruimte door een glazen schot in tweeën wordt gedeeld, de karakteristieke boekenkasten verdwijnen en een groot aantal computers wordt opgesteld. Malcolm Bradbury schreef: 'Wij beroven een van de mooiste menselijke ruimten, ooit voor verbeelding en onderzoek ontworpen, van haar betekenis'<sup>33</sup>.

Het andere artikel gaat over een expositie door de kunstenaar Mark Manders in Stichting De Appel te Amsterdam. Daarbij impliceert de titel 'Zelfportret als gebouw' dat alles wat Manders maakt persoonlijk is en een samenhangend geheel vormt waar hij voortdurend over doordenkt en aan doorbouwt. Zo ligt er op de grond een grote figuur van klei die het midden houdt tussen een klassiek Etruskisch beeld en een hedendaagse verbeelding van een androgyn lichaam. Een patroon, gelegd van potloden op de grond, een stilleven met een schoen, trechter en boek en een gesloten kast op de gang maken ook deel uit van dit oeuvre, evenals 'een enorme hoeveelheid bijeengeraapte rotzooi, gerangschikt in reeksen onder een dun plastic velum, met als verbindend thema 'vijf'. Het getal figureert op vele tijdschriftknipsels, een dobbelsteen met vijf stippen, een foto van een uitgestoken hand en flessenrekken, een spiegel en een stuk grasmaaier. Waar dat allemaal over gaat, blijft volkomen onduidelijk...

Waarom hij dingen maakt, weet hij zelf ook niet. Ze komen vanzelf tot

stand. Soms zijn ze best aardig, wanneer ze tenminste enigszins te volgen zijn... Manders beeldtaal is een heel persoonlijke. Slechts heel af en toe lukt het hem om daar iets van te communiceren. Dat zijn werk onder kunstliefhebbers zo populair is, komt door zijn manier van denken en zijn instelling. 'Lieve-meisjes-kunst' van vrouwen die het over schaamhaar, kwetsbaarheid en menstruatiebloed hebben, hadden we al. Manders maakt gevoelige-jongens-kunst', aldus Ineke Schwartz.

## De invloed van de modernistische kunst: de visuele beleving

Het modernisme heeft geleid tot de ontwikkeling van geheel nieuwe kunstvormen: de voortbrengselen van de diverse -ismen en de individuele variaties daarop. Daardoor is de verscheidenheid van visuele belevingsmogelijkheden sterk toegenomen. Van deze mogelijkheden wordt dan ook druk gebruik gemaakt en dat vooral, zoals in het voorgaande is vermeld, door een publiek met een hoger dan gemiddeld opleidingsniveau.

Doorman<sup>34</sup> stelt dat de kunsten mogelijkheden bieden tot '...symbolische opslag van kennis, het beschrijven van nieuwe psychologische ervaringen, het vastleggen van historische gebeurtenissen, verfijnde zintuiglijke gewaarwordingen etcetera.' Hij ziet de kunst als 'een cognitief systeem, waarmee een steeds rijkere interpretatie van de werkelijkheid mogelijk wordt.' Het is begrijpelijk dat dit meer aanspreekt naarmate men meer ingesteld is op het vergroten van de eigen kennis.

Voor een groot deel van de modernistische *architectuur* geldt een en ander in veel mindere mate. Op grond van het dogma dat de vorm de functie moet volgen, met als consequentie dat gebouwen met dezelfde functie er ook hetzelfde dienen uit te zien, is veel uniforme architectuur ontstaan. Aan de ene kant heeft dat eenvormige betonnen flatwijken, waarvan de Bijlmermeer het ultieme voorbeeld is, opgeleverd, aan de andere kant een groot aantal glazen 'kantoorpaleizen' en 'snelwegarchitectuur'. Het is daarom begrijpelijk dat mensen met een meer dan gemiddelde culturele belangstelling en scholing ook een groter dan gemiddelde afkeer hebben van modernistische architectuur.

Een andere opvatting van Doorman<sup>35</sup>, namelijk dat er op kunstgebied weinig of niets verloren gaat aangezien (vrijwel) al het waardevolle wordt bewaard, gaat voor de architectuur evenmin op. Geregeld komt het immers voor dat oudere gebouwen, en soms zelfs hele buurten, worden gesloopt om plaats te maken voor nieuwbouw of aanleg van wegen en havens. Gezien de

wijd verbreide voorkeur voor oudere architectuur verklaart dit mede de vaak gehoorde klacht dat de omgeving waarin wij leven steeds lelijker aan het worden is.

Wat de interieurs van woningen betreft heeft, zoals Gombrich<sup>36</sup> opmerkt, het functionalisme ertoe geleid dat 'veel onnodige en smakeloze prullen waarmee de 19de-eeuwse ideeën over kunst onze steden en kamers hadden volgepropt' opgeruimd zijn. Het gaat echter te ver te stellen, zoals Van der Woud<sup>37</sup> doet, dat er in de jaren vijftig 'een doorbraak kwam waarbij met succes werd gepropageerd dat de vooroorlogse avantgarde-kunst een noodzakelijke bestaansvoorwaarde was voor de moderne mens'. Gedurende de tweede helft van de jaren vijftig werkte ik als onderzoeker bij het ministerie van wederopbouw en volkshuisvesting. In die hoedanigheid enquêteerde ik honderden in nieuwbouw gevestigde Nederlanders in hun woning, waarbij ik de gelegenheid had de inrichting daarvan te bestuderen. Slechts in een relatief klein aantal gevallen heerste er een Goed-Wonensfeer met Pas-Toemeubelen en zeer weinigen hadden moderne beeldende kunst in huis. Wie om zich



*'Er is zeker veel waar in dit geloof (het functionalisme). In elk geval heeft het geholpen veel onnodige en smakeloze prullen waarmee de 19e-eeuwse ideeën over kunst onze steden en kamers hadden volgepropt, kwijt te raken.'* E.H. Gombrich. *Tekening ontleend aan J.T.P. Bijhouwer, Waarnemen en ontwerpen in tuin en landschap, Amsterdam 1954.*

heen kijkt zal zien dat dit ook nu maar in beperkte mate voorkomt, ook onder de hoger opgeleiden waaruit een groot deel van het kunstpubliek wordt gerecrueteerd.

Vermeldenswaard zijn enige onderzoeksuitkomsten van Willems en Plasschaert. Ruim de helft van de in hun onderzoek ondervraagden (54%) houdt van schilderijen die er 'anders' uitzien, dat wil zeggen dat ze niet heel realistisch zijn. De motivering daarvan is dat je anders net zo goed naar een foto zou kunnen kijken. 46% houdt wel van realistische landschappen. Maar een eclatante meerderheid (91%) vindt ook dat schilderijen er zijn om met plezier naar te kijken en dat zij 'geen les behoeven te leren'. Slechts 8% vindt dat schilderijen een doel moeten nastreven, zoals het nadenken over kunst en het leven op een andere manier dan gebruikelijk is.

Het is begrijpelijk dat de kijk die mensen in onze tijd op de wereld hebben in veel hogere mate beïnvloed wordt door de fotografie, de film, de t.v. en de video, dan door modernistische kunst. Ondanks het stempel dat het modernisme op een groot deel van de kunst in de 20ste eeuw heeft gedrukt, hebben de traditionele esthetische normen veel van hun invloed behouden. Mooy<sup>38</sup> constateert dat veel van de oude maatstaven voortleven, niet alleen bij het grote publiek maar ook bij avantgardistische kunstenaars en kunstbeschouwers. Als een van de belangrijke verklarende gegevens beschouwt hij 'antropologische constanten'.

Het voorgaande geeft aanleiding tot de veronderstelling dat op zulke constanten een aantal veel voorkomende voorkeuren berust, met name die voor licht, voor herkenbaarheid en voor harmonieuze volmaaktheid als objecteigenschap.

Als zodanig is in de eerste plaats te noemen het gegeven dat mensen overwegend aangename ervaringen nastreven zonder daarbij voortdurend beleerd of geïnstrueerd te willen worden. Dit blijkt duidelijk uit de in het voorgaande vermelde conclusie van Willems en Plasschaert dat de overgrote meerderheid van de Nederlanders vindt dat schilderijen er zijn om er met plezier naar te kijken zonder dat er een les uit geleerd hoeft te worden. Ook mijn eigen onderzoek naar de esthetische waardering van eigentijdse gebouwen leidde tot de conclusie dat het publiek overwegend hedonisch is ingesteld, met andere woorden bevrediging gevende ervaringen nastreeft en daarom bijvoorbeeld de strenge 'Calvinistische' architectuur van de Rotterdamse schouwburg laag waardeert. In dezelfde lijn ligt de afkeer van donkergrijze of zwarte gebouwen, die somber stemmen<sup>39</sup>.

Een ander gegeven waar in de psychologische vakliteratuur veel op gewezen wordt – is dat men een object om het mooi te vinden eerst 'eenduidig moet kunnen klasseren', dat wil zeggen kunnen vaststellen wat voor een soort ding het is: 'Dat geldt niet alleen voor tekeningen, maar voor alle objecten die

we waarnemen. Een meubelstuk is alleen dan een fraaie tafel wanneer het onmiskenbaar een tafel is. Houdt iets het midden tussen een tafel en een bank, dan vormt het van geen beide soorten meubels een esthetisch bevredigend exemplaar. In andere woorden: de mate waarin een object prototypisch is voor de klasse van objecten waartoe men het rekent is, volgens deze opvatting, in hoge mate bepalend voor zijn esthetische waarde<sup>40</sup>.

Hieruit is te verklaren dat niet in de geheimen van de modernistische kunst ingewijde waarnemers een overwegende voorkeur hebben voor figuratieve schilderijen, aangezien daarin het onderwerp goed herkenbaar is. Anderzijds hebben experts, door hun opleiding en ervaring met de kunsten, kennis van stijlen verworven waarop criteria zijn gebaseerd die zij hanteren bij de beoordeling van schilderijen. Het bleek dan ook dat zij een schilderij mooier vonden naarmate het meer kenmerkend was voor een bepaalde stijl<sup>41</sup>.

De maatschappelijke invloed van de kunst is door vele modernisten, met schilders als Malevitsj en Mondriaan voorop, sterk overschat. De politiek, de economie en de techniek ontwikkelen zich onafhankelijk van de kunst. Voor zover er thans nog van een avant-garde wordt gesproken kan dat uitsluitend slaan op (werkelijke dan wel vermeende) vernieuwingen in de kunst zelf, zonder de pretentie dat daardoor de maatschappij ingrijpend kan worden veranderd.

## Vooruitgang in de kunst?

Het met het achttiende-eeuwse rationalisme samenhangende vooruitgangsgeloof heeft in de loop van de twintigste eeuw vele deuken opgelopen, te beginnen met het uitbreken van de eerste wereldoorlog. Daarna hebben de economische crisis, de wandaden van het nationaal-socialisme en het communisme, de vele rampen in de derde wereld en de moeilijk te beheersen milieuproblemen het vooruitgangsoptimisme verder aangetast. Het geloof in de maakbaarheid van de maatschappij is sterk verminderd en ook aan het vermogen van de mensheid om de natuur te beheersen bestaat twijfel<sup>42</sup>.

Daarom is het ook begrijpelijk dat de vraag is gerezen of men kan spreken van vooruitgang in de kunst. Doorman, die dit probleem als hoofdthema van zijn proefschrift heeft gekozen, stelt voorop dat de nieuwe kunst niet per definitie beter is dan de oude. De titel van zijn boek (*'Steeds mooier'*) moet daarom wel ironisch of provocerend bedoeld zijn. Niemand zal immers in ernst willen beweren dat bijvoorbeeld Ulysses van James Joyce van hoger kwaliteit is dan de Odyssee, of dat Willem de Kooning een groter schilder is dan Jan Steen.

Doorman vindt dat er in de kunst toch vooruitgang plaatsvindt doordat er steeds meer bijkomt en er ook meer soorten kunst ontwikkeld worden. Daar kan men tegenover stellen dat lang niet alle nieuwe kunst van blijvende waarde is en dat men in zekere zin van een overproductie van bepaalde soorten kunstwerken kan spreken, gezien de kelders vol werken uit de contraprestatie.

Het ziet er dus naar uit dat een objectief antwoord op de vraag of er vooruitgang in de kunst is niet te geven valt, aangezien dit afhangt van het standpunt waarvan men uitgaat.

Sommige critici hebben een zeer negatief oordeel over (een deel van) de modernistische kunst. Zij vinden dat deze voor een groot deel bedrog is, en dat veel hedendaags avant-gardisme een dekmantel is voor aanstellerij<sup>43</sup>. Wat een deel van de zogeheten conceptuele kunst betreft is deze opvatting begrijpelijk, ook al gezien de uitspraak van Premssela dat de kunst de mensen 'op het verkeerde been' dient te zetten.

## De schilderkunst achterhaald?

Volgens sommige deskundigen, waaronder de organisator van de kunstmanifestatie Documenta 1997, Cathérine David, is de schilderkunst niet meer van deze tijd. Meer dynamische kunstvormen, zoals film, video, 'virtual reality' en installaties zouden er volgens deze zienswijze beter bij passen. Het zou daarbij vooral gaan om een 'discours' over de relatie tussen de kunst en de nieuwe ontwikkelingen op economisch, politiek en cultureel gebied die samenhangen met de mondialisering. Daarom zijn voor de Documenta 1997 niet alleen beeldende kunstenaars uitgenodigd, maar ook architecten, schrijvers, dichters, filmmakers, choreografen, theatermakers en musici. Door het gebruik van video, het manipuleren van teksten, het hanteren van computers en het bouwen van installaties ontstond een media-cocktail die beschouwd werd als een voorwaarde voor werkelijke vernieuwing.

Het merendeel van de kunst op de Documenta was conceptueel van aard en onderzocht de relaties tussen lichaam en geest, de verhouding tussen kunst, politiek en samenleving, die tussen lichaam en ruimte, wat gepaard ging met een analyse van het samenspel tussen computers, fotografie en schilderkunst. David sprak daarbij van 'een wereldwijde zoektocht naar de meest avontuurlijke uitingen van contemporaine, culturele praktijken'<sup>44</sup>.

In kringen van in hedendaagse kunst geïnteresseerden bleek veel belangstelling voor deze benadering te bestaan; de Documenta 1997 trok ruim een half miljoen bezoekers<sup>45</sup>.

Een en ander ligt in de lijn van een ontwikkeling in de kunst die zich verwijderd van een onbekommerd genieten van schoonheid en meer het karakter



krijgt van een soort filosofie en maatschappijbeschouwing.

Het is echter niet bewezen dat de schilderkunst inderdaad achterhaald is. De ondergang ervan is in het verleden herhaaldelijk geproclameerd, bijvoorbeeld door Malevitsj in 1913, maar dat heeft de verdere ontwikkeling ervan niet belemmerd. Het is trouwens denkbaar dat juist in een zeer dynamische maatschappij behoefte bestaat aan rustpunten, die men behalve in de natuur ook in de schilderkunst zou kunnen vinden. In hoeverre dit het geval zal zijn moet de tijd leren.

## Toenemende kritiek op modernistische kunst

Het is gebleken dat begrip van en waardering voor modernistische kunst vooral te vinden zijn bij specialisten (zoals kunstenaars en kunsthistorici) en bij een relatief klein deel van het publiek met een hoger dan gemiddelde opleidingsniveau. Daarbij kijken sommige specialisten neer op mensen 'die altijd maar weer vragen wat een kunstwerk moet voorstellen.' Zij vinden modernistische kunst iets van hoger orde dan traditionele kunst, en zij achten zich verheven boven 'de massa' die het allemaal niet begrijpen kan.

Echter zijn er ook specialisten die kritisch staan tegenover (bepaalde vormen van) modernistische kunst, zoals de kunstenaars Riki Simons<sup>46</sup> en Died Kraaijpoel. Kraaijpoel heeft met zijn in 1990 gepubliceerde boek 'De Nieuwe Salon' op dit gebied een voortrekkersrol vervuld en daarom is hij dan ook door collega Marien Schouten uitgemaakt voor 'een populistisch reactionair'<sup>47</sup>.

Dat critici als Kraaijpoel en Simons niet alleen staan bleek eerder uit inzendingen voor de essayprijsvraag over avant-gardekunst die NRC-Handelsblad in 1997 uitschreef en later uit sommige reacties op de vernieling van het schilderij 'Cathedra' van Barnett Newman in november 1997. Dit geschiedde door ene Van B., die al eerder berucht werd door zijn aanslag op 'Who's afraid of Red, Yellow and Blue III', eveneens een werk van Newman.

'Cathedra' meet ca. 2.40 x 5.40 m en bestaat uit een groot blauw vlak, doorsneden door een verticale witte en een verticale lichtblauwe streep. De titel verwijst naar de troon van God zoals die wordt aangeduid in Jesaja 6:1. Door sommige kenners is dit schilderij vergeleken met 'een hemels visioen' en zij beschouwen de vernieling ervan als 'een wrede aanslag'<sup>48</sup>.

Anderen, waaronder de filosoof Cliteur<sup>49</sup> en de kunsthistoricus Van Onna<sup>50</sup>, vinden daarentegen dat dit schilderij in zijn vernielde staat 'spannender' is geworden, ook omdat het getuigt van een artistiek betekenisvol protest tegen dit soort kunst. Zij menen daarom dat dit doek beter zo gelaten

kan worden. Cliteur acht het daarbij zeer waarschijnlijk dat het schilderij zo in de toekomst veel meer toeristen zal trekken dan in zijn onbeschadigde vorm. Dat lokt dan weer een woedende reactie uit van Schouten (t.a.p.), die het 'pervers' vindt deze 'daad van terreur' niet ongedaan te maken.

Niet oninteressant zijn de financiële aspecten van deze zaak. 'Cathedra' zou voor 5 miljoen gulden verzekerd geweest zijn<sup>51</sup>, maar ook is de geldswaarde geschat op 10 à 12 miljoen. Volgens Kraaijpoel zou het mogelijk zijn 'voor iets in de orde van tien of vijftien mille' een replica te laten maken 'die natuurlijk niet moleculair gelijk is aan het origineel, maar wel precies het effect te zien geeft dat Newman beoogde'<sup>52</sup>. Het 'hemelse visioen' dus.

Als wat Kraaijpoel stelt juist is (en er is weinig reden om aan zijn deskundigheid te twijfelen) dan is de commotie die ontstaan is na de vernieling van 'Cathedra' voor een belangrijk deel meer een emotionele reactie van een aantal opgeschrikte 'gelovigen' dan een rationele inschatting van de situatie.

## De mogelijke invloed van meer voorlichting

Volgens Anna Tilroe<sup>53</sup> heeft de 'kunstelite' zelf om zulke aanslagen gevraagd door onvoldoende voorlichting over dit soort kunst te geven, zodat deze door bepaalde publicisten wordt voorgesteld als een deftige vorm van zwendel, een hobby die een exclusieve groep op kosten van anderen uitleeft. En Jos de Mul<sup>54</sup> stelt in dit verband dat de modernistische kunst zich kenmerkt door 'gelaagdheid van betekenis en dubbelzinnigheid' zodat interpretatie steeds nodig is.

De opvatting dat men ook van een modernistisch kunstwerk spontaan moet kunnen genieten wordt door deze deskundigen dus verworpen, waarmee de vragen uit het publiek naar wat het moet voorstellen gerechtvaardigd worden. Of meer voorlichting werkelijk tot een zeer veel grotere belangstelling en waardering voor modernistische kunst zal leiden blijft de vraag. Diverse commentatoren hebben wat dat betreft hun twijfels.

De socioloog Boerdam<sup>55</sup> vindt dat de modernistische kunst veel mensen aantrekt die beroerd kunnen denken en slecht schrijven, warhoofden en krompraters dus. Hij meent dat modernistische kunst 'een bijzondere vorm van zwijgen' is, en wie dat met woorden te lijf gaat vergroot alleen maar het raadsel. Kollaard<sup>56</sup> gaat nog wat verder, hij stelt dat de 'duistere wartaal van het moderne kunstcircuit' een diepere oorzaak heeft: 'veel moderne kunst stelt niets voor en houdt niets in.' Van der Goen<sup>57</sup> brengt een nog ander gezichtspunt naar voren: Hij wijst erop dat meer kennis van zaken juist ook een bijdrage kan leveren aan de ontluistering van (de gedachtenwereld van) de kunstenaar.

Aangezien men er zo op hamert dat de abstracte werken van Mondriaan niet los van de onderliggende ideeën kunnen worden gezien heeft Van der Goen getracht na te gaan wat deze denkbeelden inhielden en waarop ze waren gebaseerd.

Daarbij valt in de eerste plaats op dat Mondriaan er aanspraak op maakte te beschikken over een allesomvattende waarheid, aangezien hij dacht met het Hogere (of Universele) in verbinding te staan.

In werkelijkheid blijken Mondriaans ideeën voor een deel te zijn ontleend aan het Futurisme, een beweging in de kunst die omstreeks 1910 in Italië opkwam en in een aantal opzichten vooruitliep op het Fascisme. Het Futurisme hield onder meer een pleidooi in voor de vernietiging van het individu en van de natuur, terwijl het het stadsleven, de techniek en de snelheid verheerlijkte. Op deze punten is de overeenkomst met de denkbeelden van Mondriaan groot.

Volgens Van der Goen zou een ander idee van Mondriaan, namelijk dat hij uiteindelijk alleen nog maar in rood, geel en blauw zou moeten schilderen, ontleend zijn aan het pseudo-wetenschappelijke werk van L.M. Schoenmakers, een 'warrige christosoof' die enige tijd Mondriaans buurman in Laren was. 'Had Mondriaan indertijd de Baghwan als buurman gehad, dan hadden we nu (in plaats van voor 'Cathedra') voor een monochroom oranje in katzwijm gelegen', aldus Van der Goen.

Naast deze critici zijn er ook mensen die bepaalde vormen van modernistische kunst appreciëren omdat zij deze nodig hebben om te kunnen nadenken. Een van hen is Joost Ramaer, redacteur van De Volkskrant, die in dat blad het volgende schreef:

'... voor zover er sprake is van onvrede (te weten over modernistische kunst) geeft die reden tot vreugde, niet tot zorg. Iedere kunstliefhebber kent de mengeling van afkeer en fascinatie bij de aanblik van Koons' copuleerkunst, of in de pauze van een Oostenrijks poeptoneelstuk van Trust.

Die gewaarwording dwingt tot nadenken, tot het innemen en weer verlaten van stellingen. Dat is een buitengewoon gezonde activiteit...<sup>58</sup>

Niettemin zullen velen van hen die opgegroeid zijn met het idee dat een kunstwerk iets kostbaars is, dat zorgvuldig bewaard dient te worden, enige moeite hebben met copuleerkunst, poeptoneelstukken, en plasseks met of zonder Christusfiguur.



## 7. Modernisme in architectuur en stedenbouw

*'Zoals alle leuzen berust ook deze (Form follows function) op een al te sterke vereenvoudiging. Zeker, er zijn dingen die wat functie aangaat goed zijn, maar toch lelijk of althans van geen esthetische betekenis.'* E.H. Gombrich

### De breuk met de traditie

Evenals in de beeldende kunst onderscheidt het modernisme in de architectuur en stedenbouw zich van de Westerse traditie door zijn sterk afwijkende vormenwereld. De kunsthistoricus Klotz<sup>1</sup> wijst erop dat de Westerse architectuur van het jaar 800 tot circa 1900 een aantal kenmerken had waarmee het modernisme gebroken heeft. Dit blijkt bijvoorbeeld indien men een traditioneel opgezet stadsdeel vergelijkt met een dat modernistische eigenschappen heeft. De oudere wijken met hun gesloten blokfronten, versierde gevels en gedetailleerde afwerking van lanen, pleinen, gedenktekens, straatlantaarns etcetera hebben een aantal opvallende kenmerken waarnaar men in een moderne woon- of industriewijk tevergeefs zal zoeken. De vraag is hoe dit grote verschil in verschijningsvorm te verklaren valt.

In aanmerking moet worden genomen dat de belangrijkste maatschappelijke functie van de architectuur niet zozeer is een uitbeelding van iets als wel een onderdak bieden aan mensen en hun artefacten, en daarbij het uitoefenen van allerlei activiteiten te vergemakkelijken. Om deze doelen te bereiken is toepassing van zeer veel meer technische en organisatorische kennis nodig dan in de beeldende kunst, terwijl er ook relatief zeer hoge uitgaven mee gemoeid zijn.

Bij het bouwen speelt daardoor het streven naar doelmatigheid een belangrijke rol, en dat verklaart mede de sterke nadruk die in onze eeuw



*De vorm volgt niet altijd de functie. Twee theepotten met een inhoud van 1 liter.*

gelegd is op het *functionalisme*, een begrip dat door velen welhaast beschouwd wordt als een synoniem van architectonisch modernisme.

De kerngedachte is daarbij dat de architect niet uitgaat van vooropgezette ideeën over de uiteindelijke vorm van het gebouw, maar van het doel waarvoor het bestemd is. Dit doel zou dan bepalend zijn voor de vormgeving ('Form follows function') en dat zou dan vanzelf leiden tot een resultaat dat 'schoon' is volgens andere maatstaven dan de traditionele. Uiteraard kan men dit principe ook op allerlei andere gebruiksartikelen betrekken, zoals voertuigen, meubelen en huishoudelijke apparaten.

Verder bestaat er een zeker verband tussen het functionalisme en de (abstracte) schilderkunst. In Nederland werd daarbij een belangrijke rol gespeeld door de groep 'De Stijl', waarvan onder andere zowel de schilders Mondriaan en Van Doesburg als de architecten Oud en Rietveld kortere of langere tijd lid waren.

## Modernistische uitgangspunten

Anno 1921 schrijft architect J.J.P. Oud een artikel 'Over de toekomstige bouwkunst en haar architectonische mogelijkheden'<sup>2</sup>. Daarin concludeert hij samenvattende 'dat een zich rationeel op de moderne levensomstandigheden baserende bouwkunst, in elk opzicht een tegenstelling zal vormen tot de

tegenwoordige bouwkunst.' Hij meent daarbij dat bepaalde voorwerpen, zoals automobielen, stoomschepen en jachten 'door hun gemis aan versiering, hun strakke vorm en kleur, door de betrekkelijke volkomenheid van hun materiaal en zuivere verhoudingen – voor een belangrijk deel gevolg der nieuwe (machinale) produktiewijze – indirect bevruchtend werken op de bouwkunst in haar tegenwoordige vorm...' en hij meent dat daardoor ook 'een drang naar abstractie' ontstaat.

Een ander belangrijk uitgangspunt in de modernistische architectuur is dat door gestandaardiseerde massaproductie van woningen en de toepassing daarbij van nieuwe constructiemethoden en bouwmaterialen goede en goedkope arbeiderswoningen geproduceerd kunnen worden. In de praktijk dacht men daarbij vooral aan (hoogbouw)flats.

Wat dan ook goed uitkwam was het idee dat de mens van de toekomst vooral een gemeenschapsmens zou zijn, die graag zou willen wonen in complexen flatwoningen met gemeenschappelijke voorzieningen<sup>3</sup>.

In het bovenstaande komen twee belangrijke gedachten tot uiting: ten eerste, dat de auteurs 'de moderne mens' kennen en weten hoe men aan zijn behoeften tegemoet kan komen, en ten tweede dat de techniek daarbij een belangrijke rol speelt om optimale resultaten op het gebied van de volkshuisvesting te verkrijgen. Op dit soort ideeën zijn woonwijken als Pruitt-Igoe (St. Louis) en de Bijlmermeer gebaseerd.

In de stedenbouw kenmerkt het functionalisme zich vooral door het streven naar open bebouwing en naar functiescheiding. De open bebouwing is een middel om te komen tot een ruime toetreding van zon, licht en lucht tot de woning en de naaste omgeving daarvan. Dit is voor een belangrijk deel een reactie op de dichte, gesloten bebouwing in de 19de-eeuwse stedelijke arbeiderswijken, die als ongezond werd beschouwd. De open bebouwing houdt ook verband met een nieuwe ruimte-opvatting, die als uiterste consequentie heeft 'vrij in de ruimte geplaatste blokken', waar 'de ruimte aan alle kanten omheen spoelt'.

De functiescheiding houdt in dat aparte gebieden worden bestemd voor respectievelijk wonen, werken en recreatie, met het verkeer als een reeks verbindende schakels. Als motto hiervoor kan dienen 'Alles op zijn plaats, en een plaats voor alles'. Het sluit aan bij een proces van stedelijke schaalvergroting waarbij vooral haven- en industriegebieden in afzonderlijke stadsdelen worden gesitueerd.

Het uit de jaren dertig daterende Algemeen Uitbreidingsplan van Amsterdam is in Nederland het klassieke voorbeeld van modernistische stadsplanning. De meeste grotere recreatiegebieden zijn daarbij gepland in de omgeving van bestaande wateren van groot formaat: het IJmeer, de Amstel, de Nieuwe Meer en de Amstelveense Poel. In het nieuwe Westelijke stadsdeel is

<p><i>Traditionele bouw</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* zoveel mogelijk laag verticaal-rechthoekige vensters</li> <li>* eigen tuinen</li> <li>* eigen ingang aan de openbare weg</li> <li>* hellende daken</li>   <li>* natuursteen, baksteen en hout als bouwmaterialen; ambachtelijke bouwwijze</li> <li>* verscheidenheid in uiterlijk van de gebouwen, ornamenten, gesloten bouwblokken; straten</li> <li>* kleinschaligheid</li> <li>* bebouwing met 'dorps' of 'kleinsteeds' karakter</li> </ul>	<p><i>Modernistische bouw</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>zoveel mogelijk hoog horizontale vensters of -stroken</li> <li>gemeenschappelijke tuinen</li> <li>gemeenschappelijke trappenhuizen of galerijen</li> <li>platte daken, deels met dakterrassen</li>   <li>beton, staal en glas als belangrijkste bouwmaterialen</li> <li>geïndustrialiseerde massaproductie</li> <li>uniform uiterlijk van gebouwen</li>   <li>geen ornamenten</li> <li>open bebouwing, geen straten</li> <li>grootschaligheid</li> <li>bebouwing met 'groot-stedelijk' karakter</li> </ul>
---	---

een droogmakerij herschapen in een meer, waaromheen woongebieden zijn ontwikkeld.

Ouds opvatting dat het modernistische bouwen in elk opzicht een tegenstelling zal vormen tot de traditionele architectuur heeft, indien consequent doorgevoerd, een groot aantal gevolgen. In brede lijnen worden die weergegeven in het schema.

Op te merken is dat bij de in het schema met een \* gemerkte punten de meerderheidsvoorkeuren van de gebruikers, volgens de uitkomsten van empirisch gedragswetenschappelijk onderzoek<sup>4</sup> overeenkomen met de traditionele oplossingen. Een van de verklaringen daarvoor is dat de meeste mensen in de welvarende Westerse landen niet het soort 'gemeenschapsmensen' zijn dat de pioniers van het modernistische bouwen voor ogen stond, maar eerder pragmatici. Dat houdt in dat zij in de eerste plaats een zekere mate van privacy en identiteit verlangen in hun woning en de naaste omgeving ervan, wat niet uitsluit dat velen van hen bereid zijn een bijdrage te leveren aan het maatschappelijk leven.



## Vormgeving en politiek

Vooraf in het begin bestond er een verband tussen de modernistische architectuur en stedenbouw enerzijds, en een partij-politieke oriëntering anderzijds. Diverse modernistische ontwerpers, zoals Le Corbusier en Mart Stam, sympathiseerden kortere of langere tijd met het communisme of socialisme. Rond de modernistische architectuur en stedenbouw heeft dan ook lang een aureool van progressiviteit en humaniteit gehangen. In dit beeld dienen enige nuanceringen te worden aangebracht. Het fascisme en de modernistische architectuur beten elkaar niet. De Duce vond dat het fascisme modern is en dat daar dus moderne architectuur bij hoort<sup>5</sup>. De fascistische architect Giuseppe Terragni vond net als de modernisten dat een doorzichtige doos betekent dat er geen obstakels bestaan tussen de politici en het volk. (Pi de Bruijn heeft iets dergelijks beweerd over de glazen buitenwand van het door hem ontworpen gebouw van de Tweede Kamer.) Eenzelfde soort bouwkundig 'idioom' kan dus bij sterk verschillende politieke ideologieën worden gehanteerd, waarbij het gemeenschappelijke element is de naïeve opvatting over de invloed die de architectuur kan hebben op de relaties tussen de mensen aan de binnen- en aan de buitenkant van een gebouw.

Minder bekend is verder dat de modernistische architecten Walter Gropius en Ludwig Mies van der Rohe na de machtsovername van Hitler in



*Wijlen het Burgemeester Tellegenhuis te Amsterdam*

1933 nog hebben meegedaan aan een prijsvraag voor de nieuwbouw van de Rijksbank in Berlijn. Dat hun ontwerpen niet zijn uitgevoerd lag niet aan hen, maar aan het feit dat Hitler op het gebied van de architectuur een andere smaak had dan Mussolini<sup>6</sup>.

Dat er geen eenduidig verband bestaat tussen politieke richting en voorkeur voor een bepaald type architectuur en stedenbouw blijkt ook uit het feit dat prominente Amsterdamse sociaal-democraten in het interbellum, met name Wibaut en Henri Polak, veel waardering hadden voor de ornamentrijke Amsterdamse School, de tuindorpen en de in sommige opzichten bij de traditie aansluitende stedenbouw van Berlage.

Dat een bepaalde bouwstijl kan worden toegepast bij opdrachtgevers van zeer verschillende politieke richtingen blijkt als men de verschijningsvorm van het Amsterdamse Burgemeester Tellegenhuis (alias het Maupoleum) vergelijkt met die van het Casa del Fascio in Como van Terragni.

Eenzijds een gebouw in het democratische Amsterdam, anderzijds een zetel van het fascisme. Maar de overeenkomst in bouwstijl is treffend.

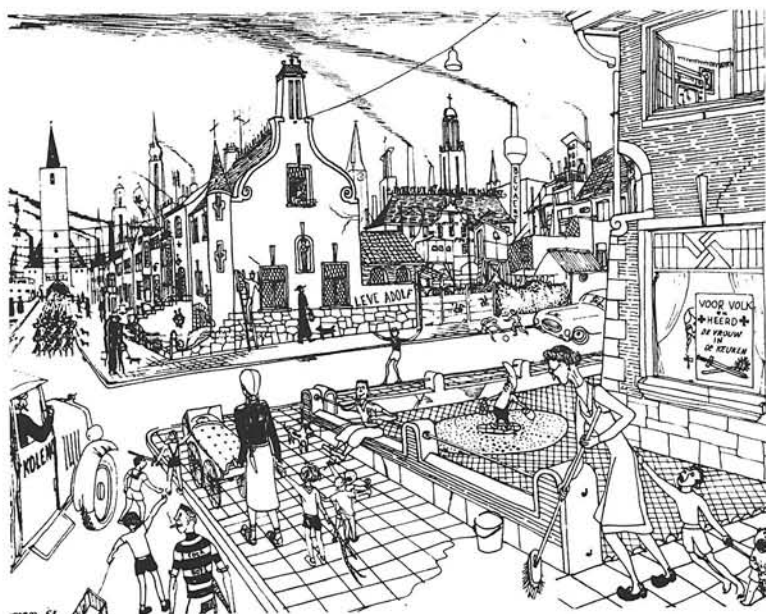
Het idee dat er een eenduidig verband bestaat tussen sociaal-politieke oriëntering en de woonvorm die de voorkeur heeft leidt overigens een taai leven, te verklaren uit het feit dat het denken in eenvoudige schema's gemakkelijk is. Zo wordt in een monografie over het werk en de ideeën van de modernistische architect Van Tijen<sup>7</sup> 'de principiële betekenis van het eengezinshuis' op één conservatieve hoop geworpen samen met zaken als de waarde van het gezin, het handwerk, het 'bodenständige' bouw materiaal en het begrip hiërarchie.

De Belgische architect Renaat Braem heeft dit soort opvattingen over het verband tussen politieke richting en woonvorm op een treffende wijze weergegeven.

## Disfunctionele modernistische oplossingen

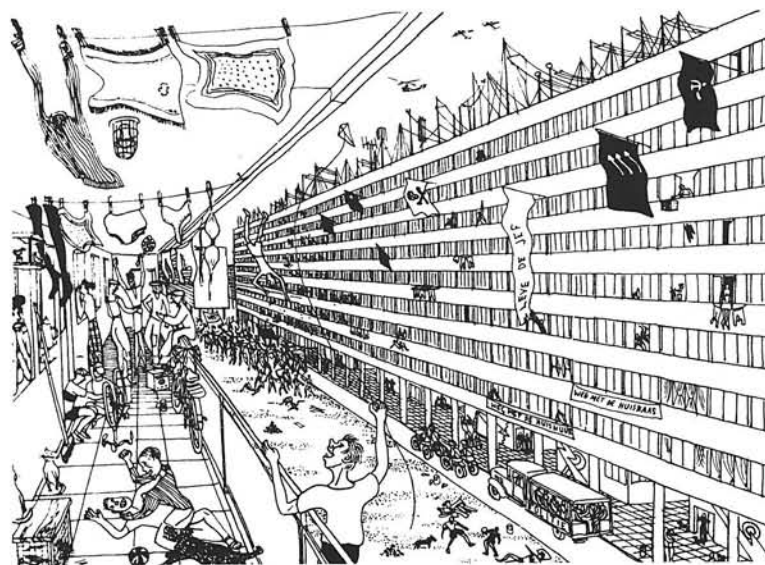
In het algemeen heeft het modernisme, althans wat de vormgeving van gebruiksvoorwerpen en gebouwen betreft, de pretentie doelmatig en doeltreffend te zijn, in overeenstemming met een technisch georiënteerde moderne mentaliteit.

Echter heeft het dwangmatige streven vormen te ontwikkelen die afwijken van de traditionele in een aantal gevallen geleid tot disfunctionele oplossingen. Mijksenaar<sup>8</sup> vermeldt dat het ontwerpbureau Total Design (waartoe de verklaarde functionalist Wim Crouwel behoorde) nog in 1967 voor de



*De huisvesting van de katholieken, gezien door de socialisten (1953)*

*De huisvesting van de socialisten, gezien door de katholieken (1953)*



*De woonwijze van de katholieken volgens de socialisten, en de woonwijze van de socialisten volgens de katholieken, uitgebeeld door de Belgische architect Renaat Braem. Ontleend aan: Renaat Braem, Het schoonste land ter wereld, Leuven (1987).*

bewegwijzering van het nieuwe Schiphol uitsluitend kleine letters toepaste. 'Toch had *leesbaarheidsonderzoek omstreeks 1960* al aangetoond wat iedere typograaf natuurlijk al lang wist, dat de herkenbaarheid van namen vooral bij zoektaken zoals bewegwijzering en formulieren beduidend toenam door elke naam of zin te laten beginnen met een hoofdletter.' Total Design zou het een twintigtal jaren later nog veel erger maken door een telefoonboek zonder hoofdletters te ontwerpen, tot groot ongemak van de gebruikers.

Dan zijn er een paar wereldberoemde modernistische zitmeubelen waarop men niet goed zitten kan. Om de befaamde zwart-rode stoel van Rietveld goed te gebruiken moet je kubistische vormen hebben, dus een plat rechthoekig zitvlak en een idem rug. En de 'Wassily stoel' van Marcel Breuer past zo precies om het lichaam dat men er niet goed in van houding kan veranderen, wat op den duur vermoeiend is<sup>9</sup>.

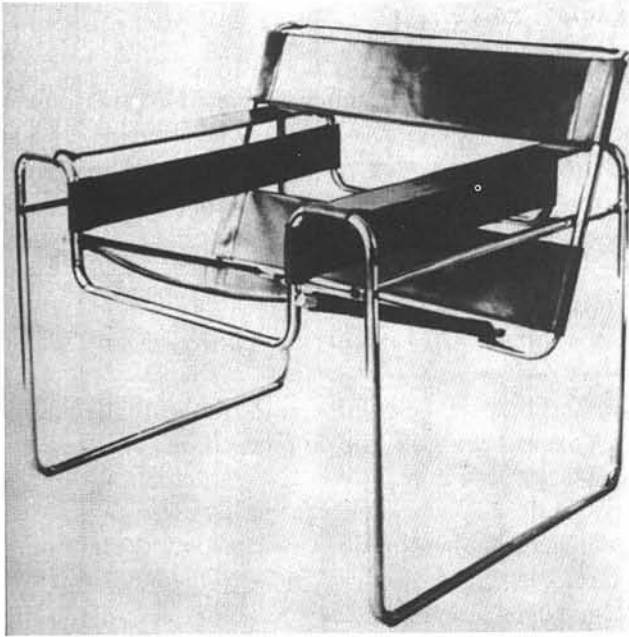
Bepaalde verzamelaars hebben voor een replica van een van deze stoelen enige duizenden guldens over. 'Alleen de zeer rijken kunnen het zich veroorloven meubels te kopen en uit te stallen die ongeschikt zijn voor gebruik'<sup>10</sup>.

'... een fascinerend ontwerp dat de drang tot verandering en vernieuwing van die tijd perfect belichaamt en daarom terecht de icoon van de Moderne Beweging is geworden.' Ida van Zijl, conservator bij het Centraal Museum in Utrecht, *De Volkskrant* (4 januari 1997). (Over de zwart-rode stoel van Rietveld.)

In de woningbouw passen de modernisten ook bij laagbouw platte daken toe, die eerder lekkage geven en meer onderhoud vergen dan het traditionele hellende dak, dat het hemelwater direct afvoert. De extra berg- en/of slaapruimte biedende zolder wordt dan nogal eens vervangen door een dakterras, dat betrekkelijk weinig gebruikt wordt vanwege de grote afstand tot de woonkamer en de licht optredende windhinder. Het hellende dak is in ons neerslagrijk klimaat dan ook de meest functionele oplossing.

De dogmatisch-modernistische esthetiek kan dus leiden tot dingen die qua gebruikswaarde minder voldoen dan de traditionele objecten.

In het dagelijks leven is men dan ook onbekommerd doorgedaan met het benutten van conventionele oplossingen. Het telefoonboek van Total Design is al jaren geleden vervangen door één dat een normaal gebruik maakt van hoofdletters. De modernistische uit stalen buizen geconstrueerde stoelen hebben weinig aftrek gevonden, niet alleen vanwege hun relatief hoge prijzen, maar ook wegens de vaak kille en ongezellige sfeer die zij uitstralen. De meeste mensen stellen blijkbaar prijs op stoelen die gemakkelijk zitten en op meubilair dat een indruk geeft van warmte en zachtheid. Vaak ziet men bij de



*Marcel Breuer, 'Wassily Chair' (1925-26).*

woninginrichting een combinatie van moderne en traditionele elementen. Uiteraard wil men in het algemeen gebruik maken van moderne huishoudelijke apparaten, maar Dichter<sup>11</sup> heeft waarschijnlijk gelijk waar hij schrijft dat er een neiging bestaat om ook dingen in huis te hebben die een verbinding leggen tussen het nieuwe en het oude.

De meeste eengezinshuizen in West-Europa hebben nog steeds de zadeldaken die in dit klimaat de meest doeltreffende oplossing vormen; grote aantallen huizen met platte daken ziet men vooral in wijken waar architecten hebben mogen demonstreren hoe progressief ze zijn. Maar geen Nederlandse architect of stedenbouwkundige denkt er nog over om een Bijlmermeer te ontwerpen – die les is wel geleerd. Wie plaatsen bezoekt waar zowel modernistische als traditioneel opgezette gebouwen te zien zijn constateert in menig geval dat de laatstgenoemde de tand des tijds beter hebben weerstaan. De vraag rijst dan wie de echte functionalisten zijn, de modernisten of de traditionele bouwers.

Al met al keert de wal van het praktisch leven in menig opzicht het schip van het modernisme.

## De disfunctionaliteit verklaard

In een interview naar aanleiding van zijn pensionering<sup>12</sup> deed Wim Crouwel enige opmerkelijke uitspraken waaruit zijn visie op het functionalisme blijkt. Hij noemt als algemene kenmerken ervan 'het vrij zijn van dogma' en verder logica, vernuft, transparantie, helderheid en gevoel voor materiaal. In concreto houdt dit vooral in toepassing van rechte lijnen, glas, stalen platen en buizen.

Hij noemt vervolgens 'opzienbarende meubelen', wat een nog andere waarde, namelijk originaliteit, impliceert. En dan stelt hij: *'Bij een goede stoel is het van geen enkel belang of hij ook goed zit.'*

Dit houdt blijkaar verband met zijn geloof in een 'spiritueel functionalisme', waarbij je dingen moet ontwerpen die het de mensen mogelijk maken 'zich met geestelijke zaken bezig te houden'.

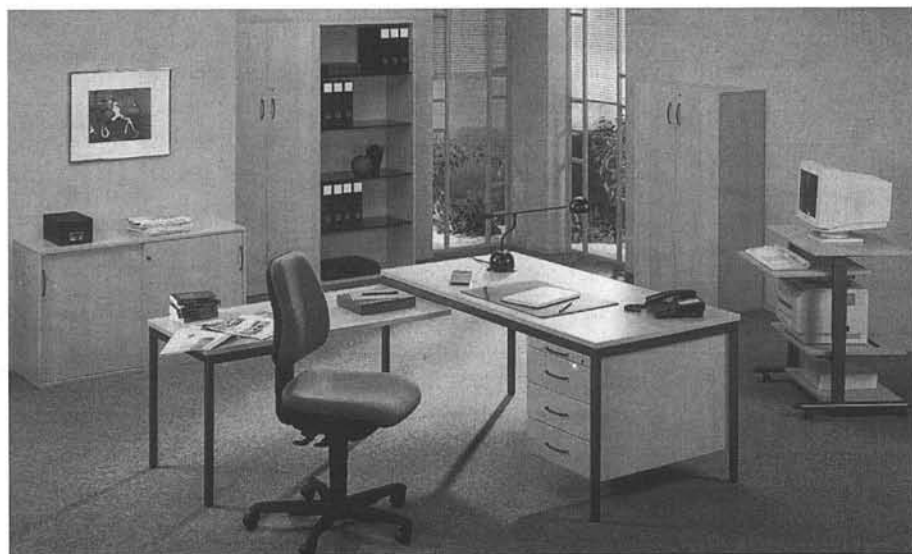
Voor een beter begrip van deze spiritualiteit zijn de beschouwingen van Banham<sup>13</sup> relevant. Volgens hem hebben bij de ontwikkeling van de 'Internationale Stijl' tijdens de jaren twintig heel andere overwegingen dan functionaliteit een rol gespeeld. Het woord functionalisme is er achteraf, in het begin van de jaren dertig, opgeplakt om propagandistische redenen. In de crisistijd paste het beter om de nieuwe architectuur te verdedigen met logische en economische argumenten dan met esthetische of symbolische. Misschien was dit een goede tactiek, aldus Banham, maar het was zeker *een verkeerde voorstelling van zaken* (a misrepresentation). In werkelijkheid was deze stijl ontstaan met het doel vormen te ontwikkelen die een symbolische uitdrukking vormen van het machinetijdperk. Dit klopt met de eerder vermelde uitspraak van Oud dat door de nieuwe machinale productiewijze een drang naar abstractie zou opkomen. 'Emotion had played a much larger part than logic in the creation of the style; inexpensive building had been clothed in it, but it was no more an inherently economic style than any other.'

Op grond van een en ander is de conclusie te trekken dat in werkelijkheid doelmatigheid niet de grondslag vormde van het functionalistische ontwerpen, maar een ideologisch bepaalde esthetiek gecombineerd met het streven alles anders te doen dan op de traditionele manier. En dit gerechtvaardigd met het argument dat dit de bouwstijl was die bij uitstek bij de moderne tijd zou passen.

Banham wijst er verder op dat het idee dat uit een bepaalde functie zonder meer een bepaalde vorm zou (dienen te) volgen deterministisch is en dus niet overeenstemming met de werkelijkheid. Gelijk ook het geval is bij vele gebruiksvorwerpen, zoals bijvoorbeeld lampen, klokken en theepotten zijn bij een gegeven functie vrijwel steeds verschillende vormen mogelijk.



*Een functioneel bureau.  
 Oppervlakte van het werkblad  
 ca. 130x75 cm. Eronder een  
 lade van ca. 115x55 cm. Boven  
 het werkblad nog 6 laden en een  
 kastje. Onder het blad 2 kastjes.  
 Links van het werkblad kan nog  
 een plankje van ca. 30x30 cm  
 worden uitgeschoven met plaats  
 voor een telefoontoestel. Alles is  
 zonder opstaan te bereiken voor  
 iemand die midden aan het  
 bureau zit. Ook kunnen er nog  
 voorwerpen op de bovenste laden  
 worden geplaatst. Het geheel is  
 zo overdadig geornamenteerd dat  
 het als een vorm van 'Camp' is te  
 beschouwen.*



*Een functionalistisch bureau.*

## Het dorp Nagele: de voorgeschiedenis

Zowel de pretenties als de prestaties van het modernisme in de stedebouw, de architectuur en de volkshuisvesting komen naar voren in de gang van zaken met het dorp Nagele in de Noordoostpolder.

De voorgeschiedenis van deze roemruchte modernistische nederzetting begint reeds in de vroege jaren dertig met het commentaar dat C. van Eesteren, B. Merkelbach, L.C. van der Vlucht en W. van Tijen leverden op de dorpen in de Wieringermeerpolder. Voor een goed begrip van deze kritiek is het nodig iets te weten over de betreffende dorpsplannen en de ideeën waarop deze waren gebaseerd.

De dorpen in de Meer zijn ontworpen door Granpré Molière, die zoals in het voorgaande bleek, te beschouwen is als een universalist op het gebied van de esthetiek<sup>14</sup>.

Het doelbewust ontwerpen van een dorp op nieuw land was een opgave zonder precedenten en ook de stedebouwkundige literatuur van die tijd bood er weinig aanknopingspunten voor, aangezien die vooral was gericht op het ontwerpen van steden en stedelijke structuren. Molière was daarbij van mening dat men bij het maken van plannen voor nieuwe dorpen iets kon leren uit de structuur van nederzettingen op het platteland die historisch gegroeid waren. Als voorbeeld koos hij het brinkdorp, niet om het te imiteren maar om zich erdoor te laten inspireren bij het zoeken naar nieuwe oplossingen.

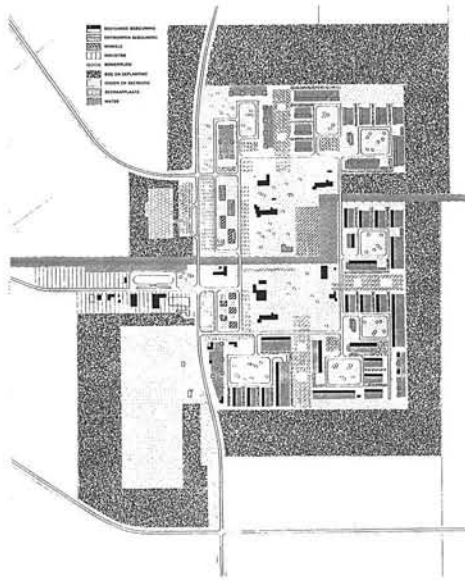
Als locatie voor elk dorp werd een kruising van wegen of de nabijheid van een brug gekozen, zodat er steeds sprake was van een karakteristieke situering. In het midden van het dorp ligt altijd de brink, een centrale verkeers- en verblijfsruimte, een rustpunt dat tevens centrum van voorzieningen is.

Van regeringszijde was bepaald dat ieder dorp wat geloofsovertuiging van de bewoners betreft een afspiegeling moest vormen van het landelijke gemiddelde. In die tijd betekende dat drie kerken per dorp. Molière heeft de ligging van die kerken als een structureel gegeven voor de dorpsopbouw gebruikt; hij maakt de kerkgebouwen tot hoekstenen van de dorpsplattegrond. Hun situering is dan zo dat zij met hun torens visuele herkenningspunten vormen, die temidden van de laagbouw bepalend zijn voor het silhouet van het dorp.

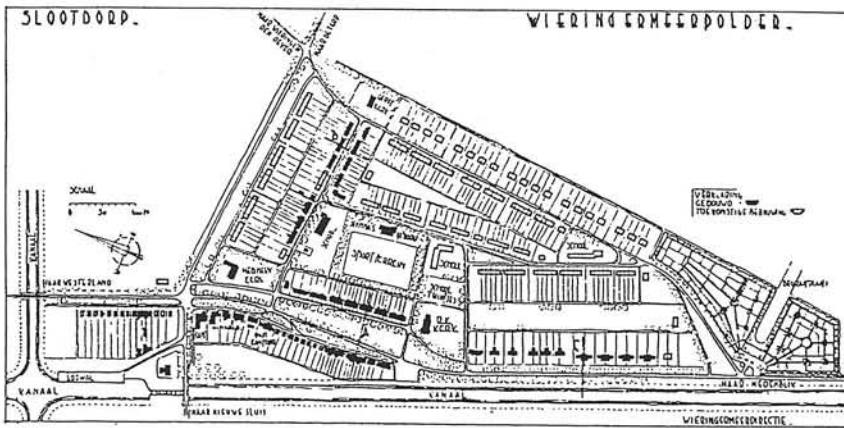
Een ander kenmerk van deze dorpen is dat zij evenals de meeste historisch gegroeide landelijke woonkernen uitbreidbaar zijn in het landschap. Het argument hiervoor was dat het onmogelijk is van tevoren de toekomstige bevolkingsgrootte van een dorp vast te stellen. De dorpen bleven dus ruimtelijk verweven met het omgevende land waaraan zij hun functie als woon- en voorzieningencentrum aan ontleenden. Slootdorp is hiervan een voorbeeld.

Molière zelf karakteriseert de verschijningsvorm van de Wieringermeer





*Dorpsplan voor Nagele.*



*Slootdorp, een dorp in de Wieringermeerpolder, ontworpen door Prof. ir. M.J. Granpré Molière.*

met zijn dorpen als volgt: 'De algemene indruk zal zijn die van een enigszins koele gaafheid; geen hinderlijke reclames, geen schreeuwende café's en poenige renteniershuisjes op de meest ongewenste plaatsen; maar een zekere orde in de bedrijven en in het rhytme der nederzettingen; een verzorgde beplanting om dorpen en hofsteden en langs de hoofdwegen...'<sup>15</sup>.

Kuiper<sup>16</sup> wijst er daarbij op dat het denken van Molière, dat meer en meer gericht raakte op 'euwige waarden', meer statisch dan dynamisch

werd, waarbij nieuwe ontwikkelingen het gevaar liepen ondergewaardeerd te worden. Met name onderschatte Molière de groei van het verkeer, zodat de straatprofielen in de dorpen aanvankelijk krap waren. Overigens is na de oorlog het doorgaande verkeer buiten de dorpen om geleid.

In 1934 openen de modernisten Van Eesteren, Merkelbach, Van der Vlugt en Van Tijen de aanval op Molières dorpsplannen. Zij beginnen met de constatering dat 'aan den menschelijken kant van het vraagstuk alle zorg is besteed: verkeersvoorzieningen, sportvelden, schoolgebouwen, winkels etc. zijn aanwezig op zorgvuldig gekozen plaatsen. Maar in de opzet van de dorpen zien zij 'een opzettelijke romantiek', die zij misplaatst vinden in het landschap van de Wieringermeer, dat volgens hen is 'van een zakelijke en directheid en moderniteit, als in West-Europa wel nauwelijks te vinden zal zijn.' Zij vinden het niet juist dat ernaar gestreefd is 'het historisch gegroeide van zulke dorpen na te bootsen.'

'De woningen in deze dorpen doen aan als schapen, die bangelijk met de koppen naar elkaar beschutting zoeken tegen slecht weer, terwijl wij zoo graag een doordachte orde hadden aangetroffen, die in duidelijkheid, omgrenzing en volwaardigheid de noodige vastheid zou hebben kunnen geven tegenover de mateloosheid van het land rondom.'

Wat zij dan willen is: 'Openheid, uitzicht, zoowel naar omgeving als dorp. Verwerking in de dorpsplannen van oriëntering, windbescherming, tuinoppervlakken. En in alles systeem'<sup>17</sup>.

## Het werk aan Nagele

Direct na de oorlog werden de genoemde critici, die gesproken hadden namens de modernistische architectenclub 'De 8 en Opbouw', in staat gesteld te laten zien wat zij zelf wilden en konden presteren. In 1946 vindt Merkelbach de Wieringermeerdirectie (die belast was met de planning van de Noordoostpolder) bereid om aan een werkgroep uit 'De 8' het materiaal te verschaffen voor een studieproject om te komen tot 'een eigentijdse vorm voor een Nederlands dorp', te weten Nagele, in die polder.

Wat de modernisten Molière verweten hadden, namelijk 'persoonlijke, opzettelijke willekeur' lijkt zeker niet te gelden voor hun eigen werkwijze. Onder voorzitterschap van Merkelbach werd al snel een werkgroep gevormd van 14 leden, waarin naast architecten en stedenbouwkundige ontwerpers ook de landschapsarchitecten Mien Ruys en J.T.P. Bijhouwer (de latere Wageningse hoogleraar) zitting hadden.

In totaal hebben er tussen 1947 en 1957 33 personen korter of langer aan het ontwerp voor Nagele gewerkt. Tot hen behoorden wereldberoemdheden

als C. van Eesteren en Gerrit Rietveld. Voordat het definitieve ontwerp tot stand kwam is er door diverse groepsleden een stuk of twintig schetsen gemaakt. Het eindresultaat is door Hemel & Van Rossem gekenschetst als 'een ruimtelijk kunstwerk' ... een 'collectief ontwerp, gemeten naar de idealen van de eerste generatie Nieuwe Bouwers, op succesvolle wijze tot stand gekomen'<sup>18</sup>.

Dit betrof een dorp bestemd voor 300 (later 500) personen, met een totale oppervlakte van nog geen 100 hectare. Zelden zal zoveel werk verricht zijn voor zo weinigen. Men wordt dan nieuwsgierig naar dit ruimtelijke kunstwerk en de waardering ervan door de gebruikers. Over dit laatste is in de stedenbouwkundige literatuur echter weinig te vinden<sup>19</sup>.

## Grondslagen en uitwerking van het ontwerp

Het plan voor Nagele is om verschillende redenen uniek. De ontwerpers waren in hun vrijheid nauwelijks of in het geheel niet beperkt wat betreft ruimtegebruik, grond- en bouwkosten alsmede bestaande stedenbouwkundige voorschriften. Zij hadden dus een bijna volmaakte autonomie.

Daarbij blijken zij geheel en al op hun eigen inzichten te zijn afgegaan zonder enige aandacht te besteden aan mogelijke behoeften, wensen en voorkeuren van de toekomstige gebruikers.

Een belangrijk uitgangspunt was de verwerping van het verschil tussen stad en platteland. Het overgrote deel van de huizen is dan ook uitgevoerd als eengezinsrijenhuis, een stedelijke woonvorm. Wat iedere boerentimmerman weet is dat wie op het platteland woont (ook als hij uit een stad afkomstig is) liefst met modderige schoenen, klompen of laarzen zijn huis binnenkomt via de bijkeuken aan de achterzijde. Dit gaat het best bij een vrijstaand huis of desnoods bij een halfvrijstaand huis.

Deze boerenwijsheid werd nog bevestigd door onderzoek van het Ministerie van Volkshuisvesting<sup>20</sup>. Verder zijn de huizen in Nagele gegroepeerd in zogenaamde wooneenheden, alsof het een uitbreiding van een grote stad betrof. Bij elke wooneenheid is een pleintje van circa 120 x 120 m, ongeveer de afmetingen van de Grote Markt in een echte stad.

Volgens Bijhouwer, één der leden van de werkgroep, had deze niet op een bij het platteland passende wijze *kunnen* bouwen, ook niet indien men het gewild had. Hij schreef mij op 11 november 1964: 'Zoals je weet was het ontwerpersteam geheel stedelijk, mensen die nooit buiten hadden gewoond (tenzij in het Gooi), die dus de rol van de luwte op het lokaal klimaat helemaal niet aan den lijve kenden.'

Hij schreef dit naar aanleiding van de klachten over 'de ruimte in het mid-

den, die als leegte wordt ervaren door de bewoners, een vacuüm ter grootte van het Malieveld. 'Deze open ruimte, met afmetingen van circa 900 bij 500 m is bedoeld als dorpscentrum; er is dan ook een aantal openbare gebouwen in gelegen.

Een van de opvallendste dingen in Nagele is het contrast tussen de grote afmetingen van de open ruimten, met als gevolg een zeer ruim grondgebruik voor het dorp als geheel, en de naar verhouding vrij dicht op elkaar staande rijenhuizen in strokenbouw, waar de bewoners van de middelste stroken als uitzicht voornamelijk de gevels van de aangrenzende stroken hebben. Zelfs bij een minder ruim grondgebruik had men voor veel meer uitzicht uit de woningen op de naburige ruimte kunnen zorgen.

Bij een onderzoek dat de socioloog A.K. Constandse in 1964 verrichtte, had ruim de helft van de ondervraagde bewoners kritiek op de wijze waarop Nagele is ingedeeld. Het dorp is kaal, heeft geen eenheid en geen samenhang, vonden ze<sup>21</sup>. Verder klagden de bewoners veel over vocht in hun huizen. 'Dat komt door de platte daken. En gebrek aan bergruimte bij voorbeeld'<sup>22</sup>.

Deskundigen hebben achteraf ook hun oordeel over Nagele gegeven. Architectuurcriticus Tom Maas<sup>23</sup> schreef over 'het onmatig grote grasveld... 'Een park dat midden in een stad van waarde kan zijn, maar in dit polderdorp slechts verhindert dat er een zekere samenhang tussen de delen bebouwing kan ontstaan... In Nagele bestaat de 'core' (het centrum) uit een leegte van duizenden vierkante meters gras, waar dezelfde vervreemding heerst als in de moderne buitenwijk.'

Een betrekkelijk mild oordeel over Nagele is gegeven door een collega van de ontwerpers, de architect en stedenbouwkundige prof. ir S.J. van Embden. Deze vindt: 'Nagele is best bewoonbaar geworden, maar het heeft nergens navolging gevonden.' (Wat gezien de wordingsgeschiedenis wel begrijpelijk is.) Hij noemt het 'tenslotte vooral een stedenbouw-historisch curiosum'<sup>24</sup>.

Vergelijkt men het modernistische Nagele met de dorpen in de Wieringermeer, ontworpen door de conservatief geachte Molière, dan stuit men op een markante paradox. De dorpen van Molière staan in contact met hun omgeving, zijn uitbreidbaar en zien er met hun bakstenen muren en pannendaken in ons neerslagrijke klimaat nog steeds fris uit. De 'wooneenheden' in Nagele zien er op de plattegrond en de luchtfoto interessant uit (net een abstract schilderijtje) maar ogen 'in het veld' minder. Bovendien hebben de ontwerpers Nagele door een enkele honderden meters brede bosgordel visueel van het omringende polderland afgesloten en is uitbreiding van het dorp niet mogelijk zonder de gaafheid van het oorspronkelijke 'kunstwerk' aan te tasten door in de bosgordel zelf of erbuiten te bouwen.

Het ziet er dus naar uit dat de dorpen in de Wieringermeer 'functioneler' zijn dan het Nagele van de vaderlandse functionarissen.

## 8. Van modernisme naar postmodernisme

### Kritiek op het modernisme

Omstreeks 1960 had het modernisme in de beeldende kunst en de architectuur/stedenbouw de overhand gekregen. De nonfiguratieve kunst en de geometrische vormgeving in de bouwkunde hadden gezegevierd over het traditionalisme. Wel beseften bepaalde deskundigen<sup>1</sup> dat de smaak van het publiek (nog) steeds op de hand van het traditionalisme was, maar dat gaf in de theorie en praktijk van de vormgeving niet de doorslag.

Er rezen ook problemen die inherent zijn aan een kunst welke, in overeenstemming met de dynamiek van de moderne maatschappij, ingesteld is op voortdurende verandering. Het ontwikkelen van nieuwe procédés en vormen werd gaandeweg moeilijker. Zo vindt Kraaijpoel<sup>2</sup> dat er sinds ca. 1925 geen echte doorbraken op kunstgebied meer hebben plaatsgevonden: 'Het wemelt van de originele ideeën, aan individuele nieuwheid is geen gebrek, aan talent ook niet, maar er bestaat geen enkele recente stroming waarvan de basis niet reeds is gelegd in het eerste kwart van de eeuw.' Karin Voogd<sup>3</sup> valt hem hierin bij: alles is al gedaan, het verhaal van de moderne kunst is al geschreven, vindt zij.

Iets dergelijks geldt voor de architectuur. Een Engelse architect beschuldigde Rem Koolhaas ervan dat deze plagiaat had gepleegd door gebruik te maken van een ontwerp dat hij vervaardigd had toen hij als student in het bureau van Koolhaas werkte. Carel Weeber zei naar aanleiding van deze beschuldiging: 'je kunt evengoed beweren dat die student van Corbusier heeft gestolen. In de architectuur wordt niets nieuws uitgevonden. Alles bestaat uit het herinterpreteren van bestaand werk. In feite is die discussie dus weinig zinvol'<sup>4</sup>.

Bepaalde modernistische principes, die aanvankelijk als een bevrijding uit het keurslijf van de traditie waren ervaren, werden uiteindelijk zelf gevoeld

als een belemmering van de vrijheid die de kunstenaars voor zich opeisen. Bij een rigide toepassing ervan, die voorkwam op kunstacademies en onder architecten, kon dit betekenen dat in de beeldende kunst figuratieve werken niet acceptabel waren, evenmin als ornamenten en aan het verleden ontleende oplossingen in de bouwkunde. In die gevallen was de band met de eeuwenoude Westerse traditie verbroken. Maar op den duur gingen er stemmen op die pleitten voor het herstel van die breuk.

In de loop van de jaren zestig begon het prestige van het geometrische functionalisme te tanen. Het was inmiddels bekend geworden als 'de Internationale Stijl'. Dat wijst erop dat men het niet beschouwde als een universeel geldige methode, maar als een manier van bouwen die gekenmerkt wordt door specifieke vormen, en gebonden is aan een bepaalde historische periode, kortom een *stijl*.

Reeds in 1960 wees ik er in mijn proefschrift op dat om aan te sluiten bij bestaande behoeften en mogelijkheden het nodig zou zijn om bepaalde principes van de modernistische woning- en stedenbouw ingrijpend te wijzigen of zelfs af te schaffen<sup>5</sup>. Ik sprak daarbij ook de verwachting uit dat architecten wellicht daartoe bereid zouden zijn.

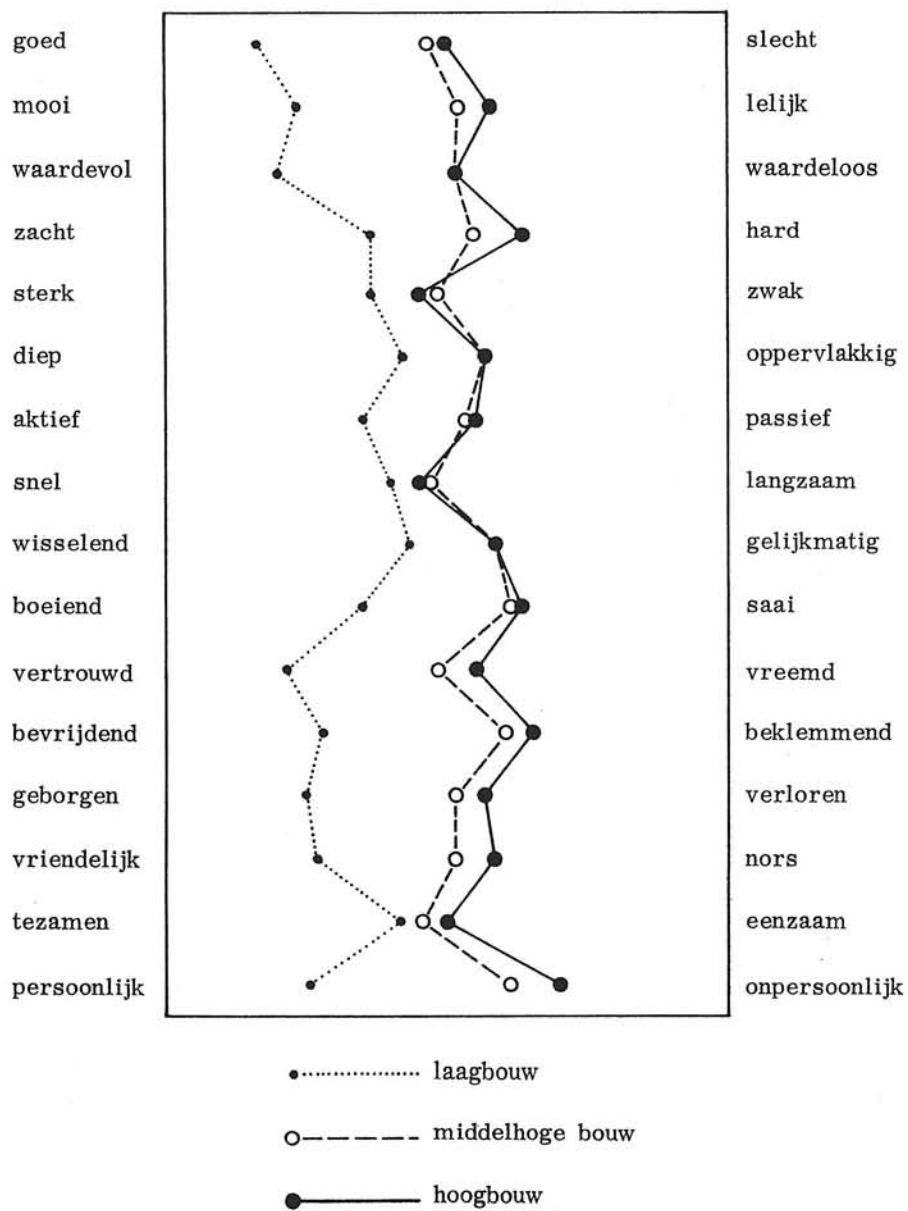
In het algemeen bleek dit echter eerst het geval te zijn nadat zich enige catastrofes hadden voorgedaan. In 1968 vond in een Londense woontoren, Ronan Point, een gasexplosie plaats waarbij vier mensen omkwamen en een zijkant van het gebouw werd weggeslagen. 'Deze ramp bracht een discussie op gang die het einde betekende van de hoogbouwmode en een terugkeer naar kleinschaliger woningbouw'<sup>6</sup>.

In Nederland leidde omstreeks 1970 vooral het fiasco van de Bijlmermeer tot een koersverandering in de richting van kleinschaliger soorten woonbouw<sup>7</sup>.

In de Verenigde Staten trok het lot van het Pruitt Igoe project in St. Louis de aandacht. Het werd tussen 1955 en 1958 gebouwd volgens een ontwerp van Minou Yamasaki. De vakwereld juichte het toe als een voorbeeld van innovatieve woningbouw. In 1972 werd het opgeblazen onder invloed van acties door bewoners<sup>8</sup>.

De overgang van hoogbouw naar een lagere bebouwing betekende dat de woonvorm beter zou aansluiten bij de voorkeuren van de gebruikers, ook op esthetisch gebied. In de eerste plaats was uit onderzoek<sup>9</sup> herhaaldelijk gebleken dat de grote meerderheid van de bevolking de voorkeur geeft aan laagbouw. En verder vindt men laagbouw afwisselender, boeiender, vriendelijker, persoonlijker en *mooier* dan de hoogbouw en de middelhoge bouw<sup>10</sup>.

De hoogbouw komt vooral over als hard en onpersoonlijk. Het is daarom begrijpelijk dat bepaalde auteurs er een vervreemdende invloed aan toeschrijven<sup>11</sup>.



*Het gemiddeld beeld van de drie woonvormen bij alle respondenten samen (ontleend aan Schouten & Van Engelen, De waardering van de woonvormen, Den Haag 1970.)*

## Ronchamp

Een opzienbarende afwijking van de Internationale Stijl was de pelgrimskapel die Le Corbusier in Ronchamp bouwde (1950-1955). Dit gebouw heeft plastische, afgeronde contouren, terwijl de delen een sterke eenheid vormen. Het is te beschouwen als een structuur die in oorsprong rechthoekig en rechthoekig was, maar vervolgens als een stuk rubber is verbogen<sup>12</sup>. De vorm leent zich voor allerlei associaties, zoals de hoed van een paddestoel, de boeg van een schip, de kap van een non, of de samengevouwen handen van iemand die in gebed verzonken is. Wegens zijn markante vorm heeft men deze kapel als een uiting van neo-expressionisme beschouwd. De functionalistische criticus Pevsner<sup>13</sup> was er zeer ontstemd over; hij beschouwt dit bouwwerk als een 'opstand tegen de rede', die des te erger is omdat de dader een icoon van de modernistische beweging was. Er zouden nog veel van dit soort buitenisigheden volgen.

## Pop-Art

Deze richting neemt een speciale plaats in binnen de 20e-eeuwse kunst. Pop-Art ontstond midden jaren vijftig. Het is een kunststroming die modern is, maar niet modernistisch in de in het voorgaande aangegeven zin. Uitgangspunt is dat kunst per definitie een object voorstelt en dat een schilderij dus niet zonder meer een met verf bedekt plat vlak is, zoals sommige modernisten stellen. Een andere grondgedachte is dat commerciële kunst, die tegemoetkomt aan de 'populaire' smaak, zoals foto's en advertenties, illustraties in tijdschriften, en 'comic strips' een essentieel maar door de officiële kunst verwaarloosd onderdeel vormt van onze visuele cultuur. In de Pop-Art gaat men juist uit van dit 'vulgaire' beeldmateriaal.

Bekende Pop-Artists zijn Roy Lichtenstein en Andy Warhol. De schilderijen van Lichtenstein zijn vaak sterke vergrotingen van eenvoudige stripbeelden, die door de verandering van formaat iets anders worden dan het origineel. Daarin komen stereotype beelden voor die geweld of sentimentele liefde moeten weergeven. Lichtenstein maakt er een soort moderne iconen van die de idealen en verwachtingen van onze cultuur tot uiting brengen op een manier die voor iedereen begrijpelijk is. Een schilderij van een meisje aan de piano, compleet met het 'wolkje' dat haar gedachten weergeeft, is hiervan een klassiek geworden voorbeeld.

Warhol (1928-1987) heeft zijn beeldmateriaal eveneens aan de consumptiemaatschappij ontleend. Bekend zijn vooral zijn afbeeldingen van Campbells soepblikjes en zijn portretten van 'sterren' zoals Marilyn Monroe.





Roy Lichtenstein, 'Girl at Piano'  
(1963)

De Pop-Artists zetten zich duidelijk af tegen het modernisme, dat sterk ideologisch en autoritair van karakter is en zich ver heeft verwijderd van het moderne leven van alledag.

De Pop-Art heeft erkenning gevonden in het officiële kunstcircuit van musea en galleries. Dit is te verklaren uit het feit dat het geen 'letterlijke' weergave is van de commerciële beeldcultuur, maar een interpretatie daarvan door de kunstenaars.

Het betekent dat een bepaald soort figuratieve beeldende kunst weer acceptabel werd geacht; dit is te beschouwen als een stap in de richting van het postmodernisme.

## Het structuralisme

Een Nederlandse reactie op het functionalisme in de architectuur en stedenbouw is bekend geworden onder de naam *structuralisme*<sup>14</sup>. Het begon in 1959 in het tijdschrift *Forum* met een kritiek van Aldo van Eyck, Herman Hertzber-

ger en anderen op de na-oorlogse Nederlandse woningbouw. Zij vonden deze te onpersoonlijk en stelden dat 'de ruimte in de leegte verdwaald was.' Daartegenover ontwikkelden zij als essentiële grondbegrippen *drempel* en *ontmoeting*, wat inhoudt dat de nadruk wordt gelegd op overgangsgebieden tussen binnen en buiten waaraan bewust vorm dient te worden gegeven. Een ander belangrijk begrip is in dit verband *identiteit* als reactie op de monotonie en het teloorgaan van de 'menselijke maat' in de nieuwe stadsuitbreidingen. Bovendien zouden de diverse stedelijke functies, die door de modernistische stedenbouw van elkaar gescheiden waren, weer geïntegreerd moeten worden.

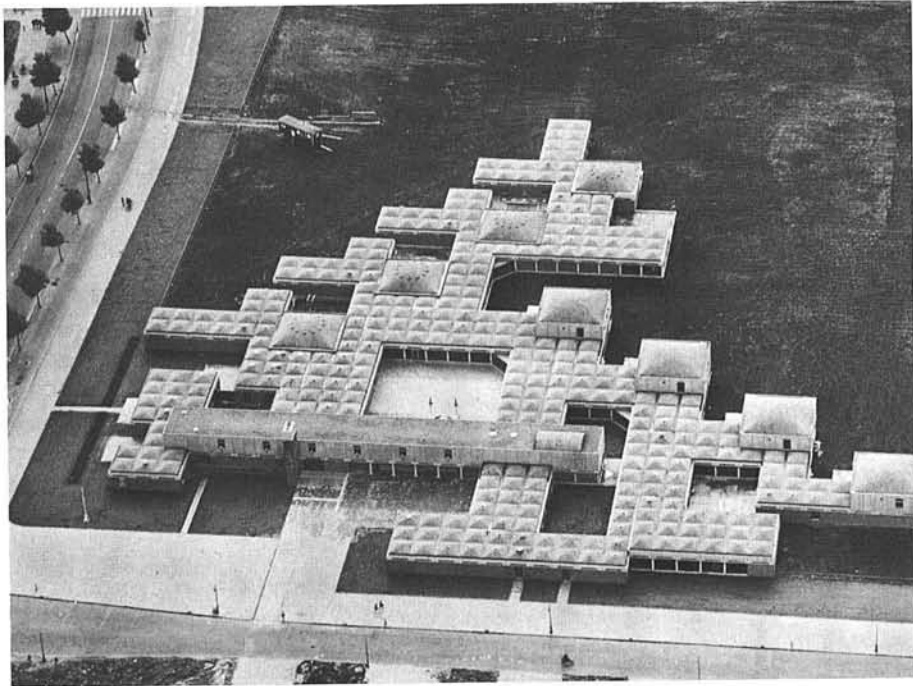
Een belangrijk kenmerk van het structuralistische bouwen is de samenstelling van bouwwerken van formaat door de integratie van grote aantallen van gelijke elementen, voor een deel met open onderlinge verbindingen. Het streven de constructie van het geheel en de delen duidelijk zichtbaar te maken speelt daarbij eveneens een rol.

Het structuralisme bleef in zoverre modernistisch dat het geen gebruik maakte van ornamenten evenmin als van aan de Westerse architectuurgeschiedenis ontleende oplossingen. In overeenstemming met een oude modernistische traditie hadden de structuralisten wél belangstelling voor kasbahs en negerdorpen; zij wilden binnen de Westerse maatschappij 'georganiseerde kasbahs' tot stand brengen, niet beseffend dat dit neerkomt op een kwadraat van de cirkel.

Het eerste gebouw dat tot het structuralisme wordt gerekend is het Amsterdamse Burgerweeshuis van Aldo van Eyck, gebouwd in 1958-1960. Het ontwerp is gebaseerd op 'een idealistische mensvisie' en op de overtuiging dat 'de complexiteit van het maatschappelijk leven door architect en stedenbouwer als ruimtelijke en maatschappelijke totaliteit verbeeld (moet) worden.' Daarbij 'moet de architect zich verzetten tegen de bureaucrativering, de verwetenschappelijking en de scheiding van architectuur en stedenbouw.' Het complex bestaat uit een aantal kleine en wat grotere vierkante eenheden, bedekt met koepeltjes en deels grenzend aan open binnenruimten. Veel aandacht is besteed aan de overgangen tussen binnen- en buitenruimten.

Een ander bekend structuralistisch gebouw is het door Hertzberger ontworpen kantoor van Centraal Beheer te Apeldoorn. Het was bedoeld als een kantoortuin, een grote open ruimte die met verplaatsbare elementen wordt onderverdeeld. Van Klingerens ging met zijn Karregat (Eindhoven) nog verder. Hij bracht binnen dit 'multifunctionele wijkcentrum' een winkelcentrum, scholen, een gymzaal, een buurtcentrum en een medisch centrum onder één dak bijeen, met weinig scheidende tussenwanden. Het was een extreme reactie op de modernistische functiescheiding.

Opvallend is dat men in alle drie deze gebouwen wijzigingen heeft moeten aanbrengen om ze praktisch bruikbaar te maken. Over hoe dat in zijn werk



*Burgerweeshuis, Amsterdam, architect Aldo van Eijck. Een weeshuis is een 'instelling' en wordt dus gauw een 'institutioneel gebouw'. Hier is getracht om de polariteit individueel-collectief te overbruggen. Collectief: het aaneengesloten plein (in plaats van losse paviljoens), een gemeenschappelijke binnenstraat. Individueel: de koepeltjes: eigen wereldjes voor wezen die geen eigen wereld meer hebben. De kinderen wonen in groepen (families) bij elkaar, met een gemeenschappelijke speelruimte: de grote koepels. Het teruglezen van de betekenis van grote en kleine koepels is door het verloren gaan van een architectonisch tekensysteem alleen met een explicatie mogelijk. (Uit N.L. Prak, Vorm en betekenis, Delft.) (Zie ook pagina 108.)*

gegaan is bij het Burgerweeshuis is weinig bekend. Bij de twee andere gebouwen kwam het vooral neer op het aanbrengen van meer scheidingswanden om doelmatiger gebruik mogelijk te maken. Het ziet ernaar uit dat de reactie op de functiescheiding hier te ver is doorgeschoten. Opvallend is dat deze structuralistische projecten niet berusten op studie van de voorkeuren en behoeften van de gebruikers – de architecten vonden dit blijkbaar niet nodig omdat zij overtuigd waren van de juistheid van hun eigen inzichten.

Bij vier gebouwen die tot het structuralisme gerekend worden heb ik door middel van interviews nagegaan hoe het publiek oordeelt over de verschijningsvorm in termen van mooi of lelijk. Het waren het Burgerweeshuis, het Ministerie van Sociale Zaken (Den Haag) en het Muziekcentrum Vredenburg (Utrecht) van Hertzberger alsmede de Leidse Universiteitsbibliotheek

van Bart van Kasteel. Drie van deze vier gebouwen met hun nogal kleurloze betonnen gevels spraken de meerderheid der ondervraagden weinig aan. De bedoelingen van de architecten (drempel, ontmoeting, identiteit en dergelijke) waren hun onbekend. Alleen de U.B. in Leiden, met zijn gevarieerde vormgeving en gevels met lichte steen werd door de grote meerderheid mooi gevonden<sup>15</sup>.

Al met al lijkt het structuralisme geen stroming te zijn die sterke indruk maakt op het 'lekenpubliek'.

## Nieuw expressionisme

Omstreeks 1960 kwamen enige spraakmakende gebouwen tot stand die expressionistisch genoemd kunnen worden: het Berlijnse concertgebouw van Hans Scharoun (voltooid in 1963) en het receptiegebouw van Trans World Airlines op Kennedy Airport bij New York (1956-1962, ontwerper Eero Saarinen). Bij het ontwerp van deze bouwwerken heeft het vormconcept duidelijk vooropgestaan. Zij werden door Pevsner veroordeeld als manifestaties van 'bouwen voor de pret' en 'tegenoetkomen aan alles wat bizar en buitennisig is'<sup>16</sup>. Anderzijds schrijven Peel c.s.<sup>17</sup> dat na de gestrengheid van de abstracte geometrie van het modernisme het publiek ontvankelijk was voor meer verscheidenheid, tekenen van individualiteit en zelfs frivoliteit. Het wil 'Form follows function' vervangen zien door 'Form follows fun'<sup>18</sup>.

## Postmodernisme als nieuwe ideologie

Robert Venturi publiceerde in 1966 een baanbrekend essay getiteld 'Complexity and Contradiction in Architecture' en mede onder invloed hiervan begonnen vele architecten zich te ontworstelen aan het keurslijf van het geometrisch modernisme. Hieruit kwam het *postmodernisme* voort. Deze term werd omstreeks 1975 gelanceerd door Charles Jencks. Het ging hem daarbij niet alleen om verzet tegen de vormleer van het modernisme, maar ook tegen de ideologie die eraan ten grondslag ligt en die in wezen een dogmatisch en autoritair karakter heeft, zodat weinig waarde wordt gehecht aan de voorkeuren van de gebruikers. De postmodernistische architectuur die Jencks voorstaat verwerpt deze ideologie en wil de nadruk leggen op de communicatieve aspecten van de bouwkunst. Dat houdt een streven in om naast in praktisch opzicht ook visueel en emotioneel tegemoet te komen aan de gebruikers. Daarbij is het ook toegestaan vrij te citeren uit de architectuurgeschiedenis. Het postmodernisme in deze zin is deels modern en deels anders, het staat in



*A.T. en T. gebouw in New York, Ph. Johnson & J. Burgee.*

een dialektische relatie met de modernistische architectuur. Het sluit dan ook geenszins het gebruik van moderne bouwmethoden en materialen uit. Het is dus niet, zoals soms gemeend wordt, louter een terugkeer tot traditionalisme.

Een postmodernistisch bouwwerk dat internationaal opzien baarde is het A.T. en T. gebouw in New York (1978-1982, ontwerpers Philip Johnson & Johan Burgee). Het ziet er voor het grootste deel uit als een gewone modernistische wolkenkrabber, een waar 'symbool van het machinetijdperk', maar het bovenstuk valt geheel uit de toon, doordat het lijkt op een ornament van een Chippendalemeubel. Het is duidelijk dat hier de spot wordt gedreven met het functionalisme door ontwerpers die het voorheen ijverig beoefenden, maar het nu aan hun laars willen lappen.

Een recent voorbeeld van postmodernistisch bouwen is het Guggenheim-museum in Bilbao, dat bedoeld is als het paradepaard van de stadsvernieuwing aldaar. Dit museum kenmerkt zich doordat het is samengesteld als een geheel van bochten, krommingen en niveaoverschillen, uitgevoerd in het zil-verkleurige metaal titanium. Het wordt wel 'Flor de metal', metalen bloem, genoemd en men beschouwt het als 'een van de belangrijkste gebouwen van de tweede helft van deze eeuw, op één lijn met de Opera van Sidney'<sup>19</sup>. Het postmodernistische 'Form follows beauty' heeft hier gezegevierd over het modernistische 'Form follows function'.

## Voorbeelden van postmodernistisch bouwen in Nederland

Een groot deel van de Nederlandse architecten heeft lang vastgehouden aan het functionalisme. Men heeft ons land dan ook wel eens 'het Cuba van de architectuur' genoemd. Op den duur is het postmodernisme ook in de Nederlandse bouwkunst doorgedrongen.

Een interessante proeve van postmoderne architectuur is de verbouwing van het LOKV te Utrecht<sup>20</sup>. De ontwerper, Mart van Schijndel, heeft het exterieur op een monumentaal aandoende wijze vormgegeven, waarbij hij middelen aanwendde als de zuil, de tegenstelling natuur/cultuur en zelfs de ruïne. Hierin is dus een aantal historische elementen verwerkt. Het interieur daarentegen maakt een meer modernistische indruk: daarin domineren eenvoudige, licht getinte vlakken, die een rustig geheel vormen.

Het nieuwe Groninger museum is te beschouwen als een schoolvoorbeeld van postmodernistisch bouwen. Dit complex is gelegen op een eiland in een verbreding van een stadsgracht aan de rand van de Groningse binnenstad. Het is ontworpen door de Italiaan Mendini in samenwerking met de Franse architect Philippe Starck en de Oostenrijker Coop Himmelb(l)au. Het verschilt qua vormgeving dan ook sterk van wat er in ons land in de afgelopen periode door Nederlandse architecten is gebouwd.

Het museumcomplex bestaat uit drie delen, die elk specifieke functies en specifieke vormen hebben. Het middelste deel is samengesteld uit een circa 30 m hoge, gesloten doos, geflankeerd door twee lagere bouwdelen. De hoogbouw, die het depot bevat, is goudkleurig en de lagere gebouwen zijn respectievelijk met roze en groene betonplaten bekleed. In het centrale gedeelte ligt de toegangshal waaruit een trap leidt naar de tentoonstellingspaviljoens in de ten westen en oosten gelegen gebouwen. In de lagere bouwdelen in het centrum liggen technische ruimten, aula, café, bibliotheek en prentenkabinet.

Het westelijke gebouw is samengesteld uit een vierkante onderbouw in twee bouwlagen van circa 30 x 30 m met daarop een cirkelvormige ruimte. Hier vindt men archeologische en geschiedkundige objecten en Oosterse keramiek. De onderbouw is bekleed met rode baksteen, het bovenste, cirkelvormige, deel met aluminium platen. Het oostelijke gebouw bestaat ook uit twee delen waarvan het ene op het andere rust. Ook hier heeft het onderste deel de vorm van een vierkant van 30 x 30 m. Op de twee etages hiervan rust een deconstructivistisch bouwsel van Himmelb(l)au. Het deconstructivisme is een stroming in de architectuur die in de vormgeving instabiliteit, conflicten en disharmonie tot uitdrukking wil brengen<sup>21</sup>. Hierin vindt men dubbelwan-

dige, schots en scheef langs elkaar lopende staalplaten, deels aan elkaar en deels door glas verbonden. In dit oostelijke gebouw zijn wisselende tentoonstellingen, hedendaagse kunst en oude beeldende kunst ondergebracht. De onderste twee etages zijn bekleed met een licht laminaat, de hellende delen van de bovenbouw zijn steenrood getint.

De architectuur van dit museumcomplex kenmerkt zich dus door een grote verscheidenheid van vormen en kleuren, die men ook in de detaillering van het interieur aantreft. Opmerkelijk is daarbij wel de symmetrische opzet van het geheel.

De Delftse hoogleraar architectonisch ontwerpen L. van Duin wees er in zijn inbrengende op dat dit museum voldoet aan nauwkeurig omschreven functionele eisen en technische criteria, terwijl de buitenkant niets toont van het constructieprincipe van het gebouw en op eigenzinnige manier door elk van de ontwerpers is gerealiseerd: 'Zoals Parijs met het Centre Pompidou de mentaliteit van de jaren zestig afsloot, zo heeft Groningen zich willen profileren met het postmoderne monument van de jaren tachtig, een amalgaam van glamour architectuur, design, camp, cult en business art'<sup>22</sup>.

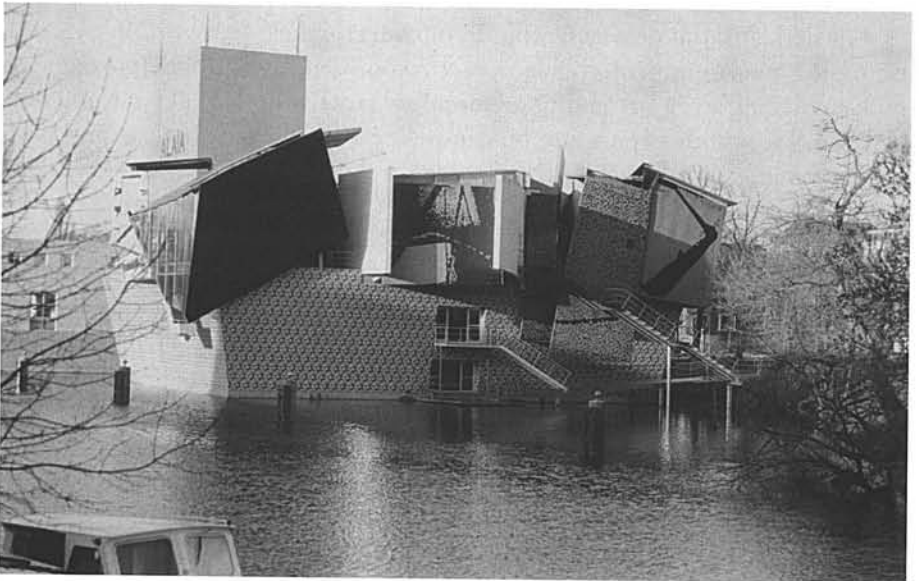
Van Duin veronderstelt daarbij dat een groot deel van de Nederlandse architectengemeenschap zich stoort aan dit postmoderne bouwwerk. Het vorm dan ook een zeer sterk contrast met het algemeen gewaardeerde Haagse gemeentemuseum van Berlage, dat zich kenmerkt door eenvoud en terughoudendheid in vorm- en kleurgebruik, waarschijnlijk met de intentie het tentoongestelde als zodanig zo goed mogelijk te doen uitkomen.

Opmerkelijk zijn de reacties op dit onconventionele museum. In overeenstemming met de meerderheidsvoorkeur voor een afwisselende vormgeving en kleurstelling steeg het jaarlijkse bezoekersaantal van 80.000 naar 400.000. Het publiek had dus een grote belangstelling voor dit product van het postmodernisme, waaruit men kan concluderen dat het in elk geval geen afkeer opwekte. Maar het lokte wel veel kritiek uit van commentatoren die tot de 'culturele elite' kunnen worden gerekend. Hans van Dijk<sup>23</sup> noemde het 'een perversiteit, een exces of – op zijn gunstigst – een verjaardagstaart die razend snel ten prooi valt aan de boulimie van de feestgangers... Het is een incident en daardoor zal het snel een gedateerd karakter krijgen. Het Groninger Museum – de wulpse waan van het jaar 1994.'

In ongeveer dezelfde lijn liggen reacties van deelnemers aan een prijsvraag die de Volkskrant uitschreef om in kwatrijnen een visie op het nieuwe museum te geven. Geen enkele deelnemende dichter was echt gelukkig met Mardini's Groninger nieuwbouw. Een der inzenders sprak van 'De Groninger plezierboot', en Kees Stip dichtte in de stijl van Omar Khayyam<sup>24</sup>:

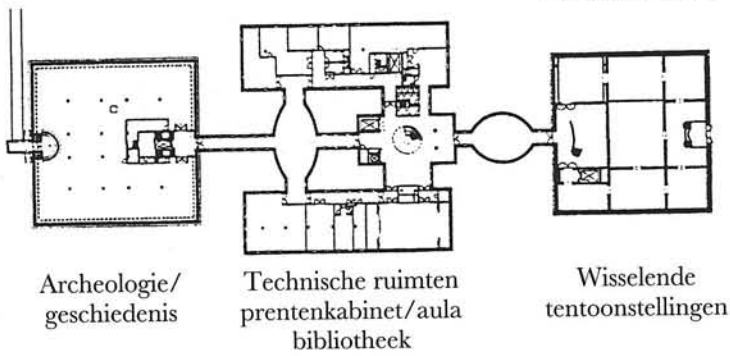
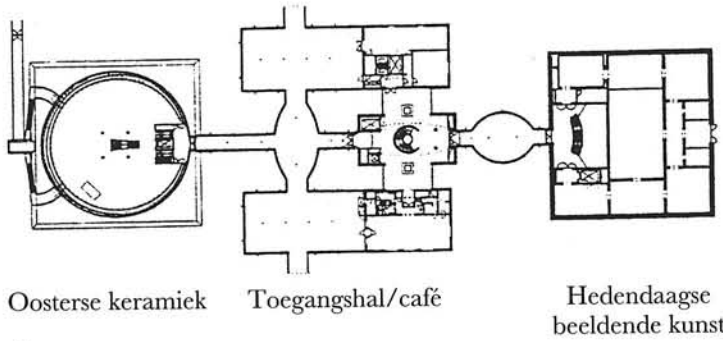
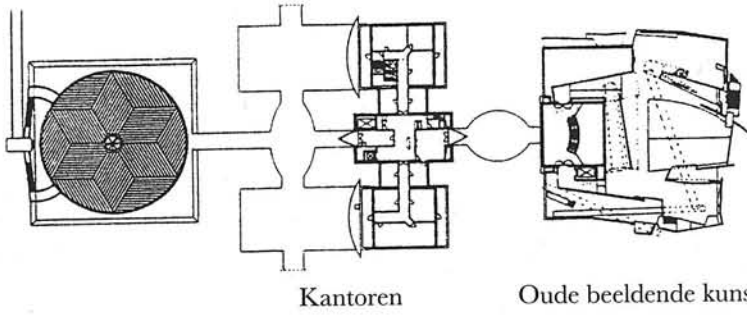
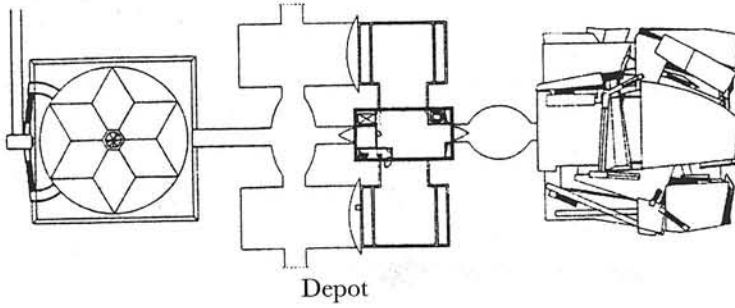


*De vormgeving van het nieuwe Groninger museum, die ongetwijfeld origineel is voor een gebouwencomplex met die functie, heeft veel verschillend getinte commentaren uitgelokt. Het museum is wel een publiekstrekker gebleken en het uiterlijk ervan wordt door het publiek overwegend gunstig beoordeeld.*



*Van het 'deconstructivistische' deel van het museum lijkt men wat minder enthousiast te zijn.*





*Groninger museum, plattegronden.*

'Als tentenmaker ligt het in mijn lijn  
geen maker van een kermistent te zijn  
die volgepropt met snorrepijperijen  
moet doorgaan voor een pronkjuwelenschrijn.'

Een indruk van de waardering die het publiek heeft voor dit nieuwe museum verkreeg ik door 50 voorbijgangers op de door het gebouwencomplex lopende voetgangersroute te enquêteren. Hun is gevraagd of zij het museum als geheel mooi of lelijk vonden. De uitkomsten waren:

zeer mooi	9
mooi	23
mooi noch lelijk	8
lelijk	9
zeer lelijk	1

De reacties zijn dus verdeeld, maar toch wel overwegend positief. Het nieuwe museum wordt gewaardeerd als zijnde apart, kleurrijk, een aanwinst voor de stad, al menen sommigen wel dat het beter ergens anders gesitueerd had kunnen worden. De critici vinden dat er te felle kleuren zijn gebruikt en te veel vormen die niet bij elkaar passen. Vooral het deconstructivistische, zwarte gedeelte valt weinig in de smaak. Ook vinden enkelen het ontwerp te modieus.

Over het geheel genomen lijkt het oordeel van het publiek dus minder negatief te zijn dan dat van de geciteerde leden van de 'culturele elite'.

Een derde opmerkenswaardig specimen van postmodern bouwen in Nederland is het wetenschapsmuseum NewMetropolis, dat verzezen is op de kop van de IJtunnel in Amsterdam. De ontwerper is Renzo Piano, een Italiaanse architect die samen met de Brit Richard Rogers het bekende Centre Pompidou bouwde. Uitgangspunt voor dit wetenschapsmuseum was de vorm, die bepaald wordt door de van de Prins Hendrikkade oplopende kopgevel, van voren schuin weggesneden zodat er een gelijkenis is met de boeg van een schip, een associatie die past in deze oude havenomgeving. In het binnenste van het gebouw zijn alle technische voorzieningen zichtbaar en er is gebruik gemaakt van moderne materialen en constructiemethoden.

In overeenstemming met de postmodernistische architectuurtheorie is dit museum niet modernistisch, omdat niet de functie maar de vorm voorop heeft gestaan, terwijl de uitvoering en technische uitrusting modern is.

Zowel het Groninger Museum als NewMetropolis laten zien dat het zeer goed mogelijk is een werkwijze en een vormgeving toe te passen die afwijken van de modernistische principes, maar toch goed kunnen functioneren. Daarbij komt dan de eigen identiteit omdat het geen onpersoonlijke 'blokkendozen' zijn.

De nieuwbouwwijk Kattenbroek (Amersfoort) is eveneens te beschouwen als postmodernistisch, aangezien hier bepaalde vormen, gebaseerd op romantische concepten als reizen en weer thuiskomen, wonen in boerderij-achtige huizen en het ontlenen van inspiratie aan de Belgische villabouw, voorop hebben gestaan. Bij gelijkheid van functie (het wonen en de daarbij behorende voorzieningen) is een grote verscheidenheid aan verkavelings- en bouwvormen ontwikkeld<sup>25</sup>. Het publiek heeft er grote belangstelling en waardering voor, wat onder meer blijkt uit het architectuurtoerisme naar Kattenbroek.

Bij een door mij verricht onderzoek (ongepubliceerd) naar de reacties van een aantal stedenbouwkundige ontwerpers bleek dat deze wat meer gereserveerd stonden tegenover de opzet en uitwerking van deze nieuwbouwwijk. Zij hadden de neiging het geheel wat te 'Disneyland-achtig' te vinden. Blijkbaar speelt het functionalistische verleden nog steeds een rol bij deze beoordeling.

De definitieve overwinning van het postmodernisme ook in de Nederlandse architectuur blijkt uit de inhoud van de meest recente jaarboeken over dit onderwerp. Daarin worden de gebouwen getoond die naar het oordeel van de redactie behoren tot de beste die er in het betreffende jaar in ons land tot stand zijn gekomen. Zij tonen een duidelijk streven naar een soort esthetiek waarin de functionalistische beginselen overboord zijn gezet: veel gebruik van hout, van hellende buitengevels en van vloeiende lijnen. De toepassing van deze laatste lijkt bevorderd te worden door het gebruik van computers. Van Dijk, die enige jaren geleden nog verkondigde dat de termen mooi en lelijk onbruikbaar waren geworden in de architectuurkritiek, spreekt nu van 'esthetisch pragmatisme' en citeert een Britse architectuurcriticus met de uitspraak 'Meet the demands and make it beautiful'<sup>26</sup>.

## Waarden en deugden in het postmodernisme

De kritiek op het postmodernisme als levenshouding is voor een belangrijk deel moraliserend van aard. Bepaalde commentatoren, zoals Zijderveld<sup>27</sup>, vinden dat de 'deugden' van voorheen (eerlijkheid, wederzijds respect, fatsoen, discipline en dergelijke) vervangen zijn door 'vage waarden': vrijheid, zelfontplooiing, emancipatie, welzijn en geluk. Dit zou tot een oppervlakkige en vrolijke manier van leven leiden waarbij fundamentele categorieën als mooi/lelijk, goed/slecht, waar/onwaar hun betekenis hebben verloren en een sfeer is ontstaan waarin alles 'moet kunnen'.

Uit een grotere nadruk op genoemde 'vage waarden' volgt echter niet noodzakelijkerwijze dat de 'deugden' geen invloed meer hebben. Immers, iemands vrijheid heeft als voorwaarde dat anderen deze respecteren, en het is

moelijk in te zien hoe men op de langere termijn gelukkig kan leven met onwaarheden.

Wat de postmoderne kunst betreft is het niet aannemelijk dat deze niet meer beoordeeld zou worden in termen van goed/slecht en mooi/lelijk. In een maatschappij die sterk de nadruk legt op zelfontplooiing zal juist de schoonheid, dus het streven naar dingen die men mooi vindt, een belangrijke waarde zijn. Dit stemt overeen met de in het voorgaande aangestipte visie van Vuyk op 'de esthetisering van het wereldbeeld'.

## Drie patronen

In de esthetiek van de 20ste eeuw zijn globaal drie patronen te onderscheiden: het traditionele, het modernistische en het postmodernistische normensysteem. Het modernisme onderscheidt zich vooral van het traditionele patroon door de andere opvatting over de relatie tussen de natuur en de menselijke geest. Sinds de Oudheid geldt het principe 'Artis natura magistra' (de natuur is de leermeesteres van de kunst) met als consequentie 'Ars imitatur naturam': de kunst volgt de natuur na. Dat betekent geen 'slaafse' navolging, maar een bepaalde instelling: doen als de natuur doet, de dingen laten ontstaan alsof ze in de natuur gegroeid zijn.

In de beeldende kunst betekent dit de weergave van de zintuiglijk (vooral visueel) waarneembare werkelijkheid. Deze kan echter verfraaid of geïdealiseerd worden, er kunnen veranderingen in worden aangebracht om de essentie beter weer te geven.

In de bouwkunde maakt men gebruik van natuursteen, marmer, hout en baksteen, 'natuurlijke' materialen. De methoden zijn ambachtelijk, de bouwhoogte is beperkt. De aan de openbare ruimte grenzende gevels zijn vaak voorzien van ornamenten en de buitenruimten, zoals de marktpleinen, zijn besloten. Elk gebouw heeft een ondergedeelte of plint, een middengedeelte en een afronding naar boven in de vorm van een hellend dak, koepel of torenspits. Men kan van deze gebouwen niets afhalen en niets eraan toevoegen zonder het karakter van het geheel aan te tasten. Men kan het ook niet op zijn kant of op zijn kop zetten. Het lijkt als een boom of plant 'uit de aarde gegroeid' te zijn. We noemen deze bouwwijze 'organisch'.

Evenals natuurlijke landschappen waarderen de meeste mensen (goede) figuratieve kunst en organische architectuur als mooi; deze objecten voldoen aan eisen van identiteit, herkenbaarheid en harmonie (combinatie van orde en variatie).

De modernistische kunst heeft een totaal ander uitgangspunt, dat aansluit bij de opvatting van Hegel dat de menselijke geest superieur is aan de natuur,

zodat ook de kunst van hoger waarde is dan de natuur. In de beeldende kunst gaat het, in plaats van weergave van de waarneembare werkelijkheid, steeds meer om het tot uitdrukking brengen van de gedachten en gevoelens van de kunstenaar. Aanvankelijk nog als het weergeven van een persoonlijke impressie van de omgeving (impressionisme), daarna in toenemende mate als het uitdrukken van het eigen innerlijk van de kunstenaar (van expressionisme naar surrealisme en abstracte kunst).

In de modernistische architectuur staat een ideologie centraal die de machine als product van de menselijke geest op een voetstuk plaatst: gebouwen moeten machinaal geproduceerd worden, of althans eruit zien alsof dat het geval is (bakstenen wit overgepleisterd). Bouwmaterialen dienen ook industrieel geproduceerd te zijn: beton, staal, glas.

De rechte lijn en de rechte hoek worden geacht het beste bij de machine te passen, en evenals zeer hoge gebouwen de heerschappij van de mens over de natuur te symboliseren (rechte lijnen en rechte hoeken komen immers bij natuurobjecten nauwelijks voor). Ornament past niet bij de machine-esthetiek.

Gebouwen bestaan meestal uit een groot aantal gelijke elementen waarvan men een aantal zou kunnen weglaten of toevoegen zonder het karakter van het geheel ingrijpend te veranderen. Vaak ook zou men zo'n bouwwerk



*Postmodernistische woningarchitectuur in Oegstgeest. Deze half vrijstaande huizen zijn gebouwd in de eerste helft van de jaren 90, in de stijl van de jaren 30. Een voorbeeld van organische architectuur.*

op zijn kop of op zijn kant kunnen zetten zonder dat dit veel uitmaakt. Ik heb deze bouwwijze *mechanistisch* genoemd.

Het modernisme ging meestal samen met linkse politieke idealen: socialisme of communisme. Een uitzondering was het Italiaanse fascisme dat zeer goed samen bleek te gaan met modernistische architectuur.

Gaandeweg is het modernisme in de beeldende kunst en de architectuur in de laatkapitalistische maatschappij geïntegreerd. Werken van prominente modernistische schilders zijn dure beleggings-, speculatie- en statusobjecten geworden. De modernistische architectuur is een instrument geworden in de handen van de bureaucratie bij de overheid en in het bedrijfsleven.

Blijkens onderzoekuitkomsten en praktijkervaringen geeft de grote meerderheid van de bevolking de voorkeur aan figuratieve kunst en organische architectuur, maar de grootste mislukking vormen de woningcomplexen waar de modernistische principes het sterkst zijn doorgevoerd. Bijvoorbeeld Pruitt-Igoe (opgeblazen) en de Bijlmermeer (deels afgebroken en verbouwd).

Op den duur kregen ook bepaalde architecten er genoeg van steeds maar weer betonnen of glazen blokkendozen te bouwen, en zochten zij naar nieuwe vormen. Voorbeelden zijn de kapel van Le Corbusier te Ronchamp en het operagebouw in Sydney.

In de beeldende kunst zijn er steeds ook schilders en beeldhouwers geweest die figuratief werkten, terwijl veel modernisten daarop neerkeken. Ook op dit gebied is een verandering opgetreden, waarbij weer meer belangstelling voor en waardering van figuratief werk is ontstaan.

De nieuwe ideologie, het postmodernisme, wil het contact tussen de kunstenaar en het publiek herstellen. In de bouwkunde betekent dit de toepassing van zowel organische als mechanistische vormen, mogelijkheid van ornamentering en van 'citeren' uit de architectuurgeschiedenis. Een speciale plaats neemt de organische architectuur van Alberts c.s. in, die door het publiek in het algemeen zeer hoog gewaardeerd wordt, onder meer door het materiaalgebruik en de afwijking van de rechte hoek.

In de beeldende kunst wordt weer meer aandacht besteed aan figuratieve voorgangers, niet zozeer om hun werk na te bootsen alswel om er inspiratie aan te ontlenen.

Opmerkelijk is de grote belangstelling van het publiek voor het nieuwe Groninger museum en een nieuwbouwwijk als Kattenbroek (Amersfoort). Anders dan bij het modernisme heeft hier niet de strikt zakelijke 'functie' voorop gestaan, maar de interessante en gevarieerde verschijningsvorm, zonder dat afbreuk is gedaan aan de doelmatigheid. Want deze als enig uitgangspunt is niet voldoende gebleken om schoonheid te scheppen.

## ‘Verlangen naar romantische architectuur’<sup>28</sup>

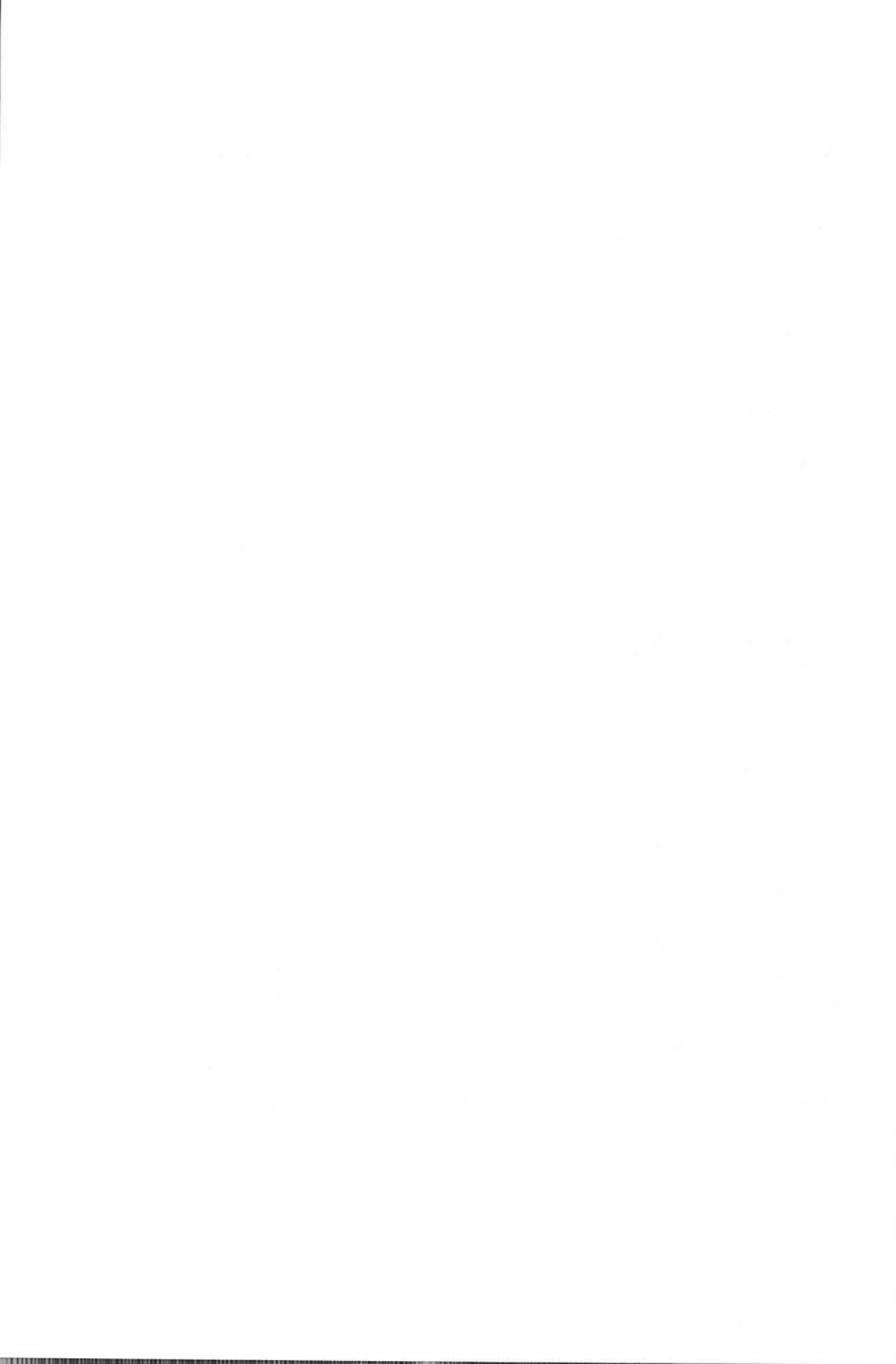
Geheel in de geest van het postmodernisme is de strekking van een boek over het ‘verlangen naar romantische architectuur’ dat in 1997 gepubliceerd is door enige architectuurhistorici en -critici. Deze auteurs zijn daarbij aangeemoedigd door projectontwikkelaars die vinden dat de wensen van de ‘woonconsument’ tot hun recht moeten komen. ‘De officiële architectuur is in de afgelopen decennia aan de consument vaak schouderophalend voorbijgegaan.’

Dat leidt dan tot ‘herwaardering van de oorspronkelijke waarden van de Romantiek – vrijheid, emotie, fantasie, herinnering en sensualiteit – als leiding gevende principes voor architectuur en stedenbouw van de toekomst.’ Gesproken wordt daarbij van ‘een subtiel mengsel van vertrouwdheid en vernieuwing’, wat naar mijn mening verwant is aan het psychologische principe van de combinatie van orde en complexiteit. Hoewel geen ‘oproep tot een heilige oorlog tegen het modernisme’ wordt gedaan wemelt het boek van uitspraken waarvoor een rechtgeaard modernist zich in zijn graf zou omdraaien. Zo stelt Van Rossem dat niets pleit tegen de door de (door de modernisten verworpen) burgerlijke waarden: ‘Is de burgerlijke samenleving niet al drie of vier eeuwen lang de meest beschaafde, humane en welvarende staatsvorm die we kennen? Hoe kan het dan ‘moreel corrupt’ zijn om mooie burgerlijke woonwijken te maken<sup>29</sup>?’

Er kan volgens de samenstellers van dit boek dan ook veel geleerd worden van oplossingen uit het verleden, zoals de Engelse laagbouw waarvoor Bedford Park (1877) een voorbeeld was, de vooroorlogse Nederlandse tuindorpen, het plan-Berlage voor Amsterdam-Zuid en de architectuur van de Amsterdamse School. Het meest opvallend is daarbij nog dat Van Rossem<sup>30</sup> schrijft over ‘de rijke bouwkunstige traditie van de negentiende eeuw’, die nog door Berlage beschouwd werd als ‘de eeuw van de lelijkheid’.

Het betreffende verhaal vertoont wel enige opvallende leemten. Er had op gewezen kunnen worden dat er sinds de Centrale Directie van de Wederopbouw en de Volkshuisvesting in 1951 startte met haar ‘onderzoek naar woonstijl en woonwensen’ bij herhaling onderzoek is gedaan naar het antwoord op de vraag hoe mensen zouden willen wonen. Het probleem is niet zozeer dat deze wensen niet bekend zijn, als wel hoe het komt dat er decennia lang onvoldoende rekening mee is gehouden.

Een ander manco van dit boek is dat het geen aandacht besteedt aan de organische architectuur van Alberts e.a. Wellicht hadden de auteurs goede redenen om dit niet te doen, maar dan hadden zij hun argumenten daarvoor beter wel kunnen vermelden.





## 9. Nabeschouwing en samenvatting

### Mooi en lelijk

Wat zowel in onderzoekuitkomsten als in allerlei publicaties opvalt is de hardnekkigheid in het gebruik van de woorden *mooi* en *lelijk* om de esthetische waardering van iets weer te geven. Tegenover de kunstenaars en kunstcritici die vinden dat deze woorden niet meer voor dat doel bruikbaar zijn staat het feit dat men ze toch veel hanteert, niet alleen in het dagelijkse leven maar ook in beschouwingen over kunst en natuur.

Bij enquêtes die ik in de eerste helft van de jaren negentig hield onder ruim duizend willekeurig gekozen personen om hun esthetische waardering voor de verschijningsvorm van bepaalde gebouwen vast te stellen bleek dat er vrijwel niemand was die de vraag 'Vindt u dit gebouw om te zien mooi of lelijk?' zinloos vond.

Ook schrijvers van naam en journalisten schrikken er niet voor terug iets mooi te noemen als zij de schoonheid ervan waarderen. De voorbeelden daarvan liggen voor het grijpen.

Als Kees Fens<sup>1</sup> zijn impressies beschrijft van werken gemaakt door de Japanse tekenaar Hiroshige (1797-1858) heeft hij het over 'het mooiste: de uitnodiging bijna tot bewondering van de details'. Verder roemt hij 'de volmaaktheid van de compositie van een plaat, die de wereld harmonieus maakt' en noemt eigenschappen van Hiroshiges werk als 'elegantie, raffinement, subtiliteit en verfijning'.

Interessant in dit opzicht zijn ook enige uitspraken van de schrijver F.B. Hotz<sup>2</sup>. Na geconstateerd te hebben dat het bij alle kunst om *vorm* gaat, zegt hij: 'Mooi is een verkeerd woord. Het moet *goed* zijn.' Even later blijkt dat zijn overtuiging is: Als iets mooi is, doorstaat het de overwaaiende tijdgeest: 'Ik was 7 toen ik met mijn moeder naar Amsterdam ging en daar de nieuwe hui-



*Volkswooningbouw aan het Henriëtte Ronnerplein in Plan-Zuid van Berlage. Architectuur van de Amsterdamse School. Er komt een streven in tot uiting om ook voor arbeiders woningen te bouwen met esthetische kwaliteit.*

zen in Zuid zag. Ik vond ze mooi. Later hoorde ik dat het huizen van de Amsterdamse School waren. Die kende ik! En ik vond ze nog even mooi.'

Mooi gevonden worden ook bepaalde landschappen en zelfs tekeningen van civiele werken. Willem Ellenbroek<sup>3</sup> citeert de schrijver Thomas Mann, die een zomerhuis bezat op de Kuhrische Nehrung en van dat gebied hield vanwege 'de onbeschrijflijke schoonheid van de (plaatselijke) natuur', terwijl Ellenbroek zelf deze streek 'een van de mooiste landschappen die ik ken' noemt.

Tracy Metz<sup>4</sup> schrijft naar aanleiding van een tentoonstelling van civiele werken in het Centre Pompidou: 'De schetsen en ontwerpen, modellen en maquettes, foto's en films die hier bij elkaar zijn gebracht, laten het hart van de toeschouwer opspringen door hun vernuft, dat ook, maar vooral door hun schoonheid.'

## Esthetiek in de architectuur voor en na de oorlog

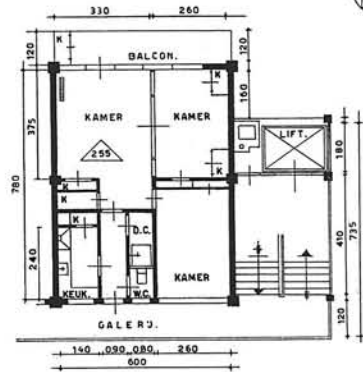
Hoe komt het dat veel architectuur uit het interbellum mooi wordt gevonden, terwijl de na-oorlogse bouw vooral als eentonig wordt gezien? De ontwerpers in de jaren 20 en 30 streefden voor een belangrijk deel nog naar het scheppen van schone vormen, zoals te zien is in de architectuur van de Amsterdamse School, in de tuindorpen en in bijvoorbeeld het Hilversumse stadhuis van Dudok.



**Voordelen:** Er is algemene waardering voor het woningtype en het ruime uitzicht op de hogere woonlagen en de ruime toetreding van licht. Het grote balkon ('s zomers leeft men daar'), de centrale verwarming en de was- en droogcellen in de kelder worden zeer op prijs gesteld.

**Bezwaren:** De verbinding van de slaapkamer met het balkon aan de voorzijde voert door de woonkamer, hetgeen een bezwaar is in verband met het luchten der bedden. In enkele gevallen, afhankelijk van de omstandigheden, geluidshinder van boven- en zijburen en in de hoekwoningen ook van de lift. Er is in dit verband ook geklaagd over luid praten op de galerij 's avonds laat. De ongunstige plaats van de radiator in de hoek van de kamer; men geeft de voorkeur aan een plaatsing onder het raam. Men acht één radiator in het hele huis te weinig. De kast in de slaapkamer is te ondiep als hangkast. In een enkel geval klachten over slechte afwerking en tocht.

**Wensen:** Een directe verbinding van de slaapkamer met de douche-cel (deze verbinding is in een deel der woningen aanwezig). Een stookgelegenheid voor een kachel als reserve.



Flatgebouw aan de Dr. de Visserstraat te Rotterdam. Ontwerper was de functionalist ir. W. van Tijen. Volgens bewoners ontbreekt er wel iets aan het 'concreet woongerief'.  
 Uit: Onderzoek naar woonstijl en woonwensen, Den Haag (1953)

Na de oorlog had een door de modernistische architectengroep De 8 geformuleerd uitgangspunt een grote invloed. Dit was: 'Het is niet uitgesloten schoon te bouwen, maar het ware beter voorshands lelijk te bouwen en doelmatig, dan parade-architectuur op te trekken voor slechte plattegronden'<sup>5</sup>. Dit was tegen de Amsterdamse School gericht, maar opgegroeid in een stadsdeel dat geheel in deze stijl was gebouwd heb ik nooit iemand horen klagen over slechte plattegronden.

Uit het afzien van een streven naar schoonheid is de geringe esthetische kwaliteit van veel na-oorlogse architectuur te verklaren. Inderdaad is er vaak lelijk gebouwd, waarbij over de doelmatigheid nog te twisten valt. Dit gezien de vele klachten over onvoldoende 'concreet woongerief' in de volkswoningbouw uit de jaren 50<sup>6</sup>.

## De culturele context

Bij de beoordeling van een object als mooi of lelijk spelen de persoonlijke eigenschappen van de beschouwer zowel als de context waarin de schoonheidservaring zich afspeelt een rol.

Wat de kunst van de 20ste eeuw betreft zijn in de culturele context in hoofdzaak drie patronen te onderscheiden: het traditionele, het modernistische, en het postmodernistische als een combinatie van deze beide.

Het traditionele patroon gaat uit van het reeds in de klassieke Oudheid geformuleerde principe 'Artis natura magistra' (de natuur is de leermeesteres van de kunst) met als consequentie 'Ars imitatur naturam' (de kunst volgt de natuur na). Dat betekent geen 'slaafse' navolging, maar een bepaalde instelling: de kunst doet als de natuur doet, de dingen laten ontstaan alsof ze vanzelf gegroeid zijn.

In de beeldende kunst betekent dit de weergave van de visueel waargenomen werkelijkheid. Sinds de Renaissance wordt daarbij in de schilderkunst gebruik gemaakt van het perspectief, een aspect dat ook bij de beeldvorming door het menselijk oog een belangrijke rol speelt. In de weergave kan deze werkelijkheid verfraaid of geïdealiseerd worden, en er kunnen veranderingen in worden aangebracht om de essentie ervan zoals de kunstenaar die ziet tot uiting te brengen.

In de bouwkunde maakt men gebruik van natuursteen, marmer, hout en baksteen, de 'natuurlijke' materialen. De methoden zijn ambachtelijk, de bouwhoogte is beperkt. De aan de openbare ruimte grenzende gevels zijn vaak voorzien van ornamenten en de buitenruimten, zoals de pleinen, zijn besloten. Elk gebouw heeft een onderstuk of 'plint', een middengedeelte en een afronding naar boven in de vorm van een hellend dak, een koepel of een

torens spits. Men kan van zo'n gebouw niets afhaken en niets eraan toevoegen zonder het karakter van het geheel aan te tasten. Men kan het bouwwerk ook niet op zijn kant of op zijn kop zetten. Het lijkt als een boom of plant 'uit de aarde gegroeid' te zijn. We noemen deze bouwwijze 'organisch'.

Evenals natuurlijke landschappen waarden de meeste mensen (goede) figuratieve kunst en organische architectuur als mooi; deze objecten voldoen aan eisen van identiteit, herkenbaarheid en harmonie als een synthese van orde en complexiteit.

De modernistische kunst heeft een totaal ander uitgangspunt; dit sluit aan bij de opvatting van Hegel dat de menselijke geest superieur is aan de natuur, met als consequentie dat ook de kunst boven de natuur staat. In de beeldende kunst gaat het, in plaats van een zo goed mogelijke weergave van de waarneembare werkelijkheid, meer om het tot uitdrukking brengen van de gedachten en gevoelens van de kunstenaar. Aanvankelijk geschiedt dit nog als het weergeven van een persoonlijke, vluchtige impressie van de omgeving (impressionisme), daarna in toenemende mate als het uitdrukken van het eigen innerlijk van de kunstenaar (van expressionisme naar surrealisme, abstracte kunst en conceptuele kunst).

In de modernistische architectuur staat een ideologie centraal die van de machine als produkt van de menselijke geest uit wil gaan. Gebouwen moeten machinaal geproduceerd worden, of althans eruit zien alsof dat het geval is (bakstenen muren wit overgepleisterd). Bouwmaterialen dienen industrieel geproduceerd te zijn: beton, staal, glas. Buitenmuren behoeven niet langer gestapeld te zijn; moderne constructies maken het mogelijk dat de buitengevel niet meer is dan een 'huid' of 'vlies'. Moderne bouwconstructies en machines voor verticaal transport (liften) maken hoogbouw mogelijk, die door velen als een symbool van moderniteit wordt beschouwd.

De rechte lijn en de rechte hoek worden geacht het beste bij de machine te passen, en evenals de hoge gebouwen de heerschappij van de mens over de natuur te symboliseren. (Rechte lijnen en rechte hoeken komen immers in de natuur nauwelijks voor.) Ornamentiek wordt verworpen als niet passend in de machine-esthetiek.

Modernistische gebouwen bestaan uit een groot aantal elementen die identiek zijn en steeds op een identieke wijze worden samengevoegd. Men zou een aantal ervan kunnen weglaten of toevoegen zonder het karakter van het geheel ingrijpend te veranderen. Ook zou men wat de vorm betreft zo'n bouwwerk op zijn kant of op zijn kop kunnen zetten. Ik heb deze bouwwijze *mechanistisch* genoemd.

In de modernistische volkshuisvesting en stedenbouw gaat men uit van de opvatting van Adolf Loos dat 'de moderne geest' een 'sociale geest' is, waarbij bijvoorbeeld geen eigen tuinen, maar gemeenschappelijke voorzieningen pas-

sen. Met het oog op een maximale toetreding van zon, lucht en licht tot de woning en de naaste omgeving ervan wordt het gesloten bouwblok vervangen door open bebouwing. In de stedenbouw werd een vérgaande scheiding van de functies wonen, werken en recreatie doorgevoerd, met het verkeer als verbindende schakels.

Het modernisme ging meestal samen met linkse politieke ideologieën: communisme en socialisme. Echter waren bepaalde socialisten tijdens het interbellum voorstanders van expressionistische architectuur (de Amsterdamse School in Nederland), die veel gebruik maakte van baksteen en ornamentiek, en daarom door de radicale modernisten afgekeurd werd. Opmerkelijk was ook dat het Italiaanse fascisme en modernistische architectuur goed samengingen.

Gaandeweg is het modernisme in de beeldende kunst en de architectuur door een culturele en later ook door een economische elite aanvaard. Werken van modernistische schilders zijn dure beleggings-, speculatie- en statusobjecten geworden voor rijke personen en instellingen.

De aanvankelijke gedachte dat de modernistische kunst zou kunnen bijdragen aan de ontwikkeling van een socialistische of communistische maatschappij heeft aan geloofwaardigheid ingeboet. Vele modernistische kunstenaars streven ernaar een goede plaats te verwerven in de laatkapitalistische maatschappij, in plaats van deze te willen veranderen. De modernistische architectuur is een instrument geworden in handen van de bureaucratie bij de overheid en in het bedrijfsleven.

In de volkshuisvesting strookt het collectivistische ideaal van de modernisten niet met het toenemende individualisme van de Westerse bevolking tijdens de tweede helft van de 20ste eeuw. Grote collectivistisch opgezette woningcomplexen zijn dan ook een mislukking gebleken.

Onderzoekuitkomsten en praktijkervaringen wijzen uit dat de grote meerderheid van de bevolking (nog) steeds de voorkeur geeft aan organische architectuur en figuratieve kunst.

Terwijl veel hoger opgeleiden wel een zekere waardering voor modernistische beeldende kunst hebben zijn er indicaties dat ook zij kritisch staan tegenover een groot deel van de modernistische architectuur, en oudere gebouwen mooier vinden.

Op den duur kregen ook bepaalde architecten er genoeg van steeds maar betonnen of glazen 'blokkendozen' te bouwen, en gingen zij zoeken naar meer gevarieerde vormen. Voorbeelden zijn de kapel van Le Corbusier in Ronchamp en het operagebouw in Sidney.

In de beeldende kunst zijn er steeds ook schilders en beeldhouwers geweest die figuratief werkten, terwijl veel modernisten daarop neerkeken. Maar op dit gebied treedt een kentering op, waarbij weer meer belangstelling

voor en waardering van figuratieve kunst optreedt.

Sinds ongeveer 1965 is het postmodernisme tot ontwikkeling gekomen. In de architectuur richt dit zich niet alleen tegen de vormleer van het modernisme, maar ook tegen de ideologie die eraan ten grondslag ligt, en die een dogmatisch en autoritair karakter heeft. Het postmodernisme wil daartegenover weer meer de nadruk leggen op de communicatie met de gebruikers. Dit houdt een streven om behalve in praktisch opzicht ook visueel en emotioneel tegemoet te komen aan het publiek. Daarbij is het toegestaan vrij te 'citeren' uit de architectuurgeschiedenis. Maar het gebruik van moderne materialen en bouwtechnieken is ook mogelijk.

In de beeldende kunst betekent het postmodernisme dat weer meer aandacht wordt besteed aan figuratieve voorgangers, niet zozeer om hun werk na te bootsen als wel om er inspiratie aan te ontfemen. Als geheel wil het postmodernisme zich op een ruimer en breder publiek richten dat nauwelijks belangstelling heeft voor modernistische kunst.

In de hedendaagse architectuur neemt de 'organische' architectuur die vooral bekend is geworden door het werk van Alberts en Van Huut een speciale plaats in. Deze stroming wil rekening houden met de gebruikers maar ook met natuur en milieu; zij wil de gebouwen als het ware in hun omgeving doen opgaan. Dit soort architectuur wordt door de grote meerderheid van het publiek mooi gevonden maar staat over het algemeen laag in de waardering van andere architecten. De hoge waardering van het publiek in deze is in overeenstemming met de positieve waardering van de natuur die de meerderheid der bevolking in het algemeen heeft.

Meer in het algemeen is respect voor de natuur en voor de behoeften van medemensen zoals deze zelf die ervaren een belangrijk winstpunt ten opzichte van een modernisme dat meende via de techniek zowel de natuur als de maatschappij volledig te kunnen beheersen. Daarbij behoef een nederiger houding die berust op inzicht in de beperktheid van het menselijk kunnen niet te betekenen dat men elk streven naar verbetering van de wereld, ook in esthetisch opzicht, laat varen. En het verwerven van meer begrip van de voorwaarden daartoe blijft steeds mogelijk.





# Bijlage

## De rol van schaalvragen in het belevingsonderzoek

Aangezien in dit boek herhaaldelijk melding is gemaakt van onderzoek met behulp van schaalvragen is een toelichting daarvan op zijn plaats. Beleving, het met verstand en gevoel ervaren van iets, is een proces dat zich in de hersenen van de beschouwer afspeelt, en niet rechtstreeks waarneembaar is. Men moet dit verschijnsel dus op een of andere manier indirect benaderen.

Daar de taal voor mensen een uitermate belangrijk middel is om gedachten en gevoelens tot uiting te brengen ligt het voor de hand proefpersonen te vragen hun beleving in woorden weer te geven. Dit kan op verschillende wijzen worden gedaan: door de betrokkenen in hun eigen woorden hun wijze van beleving te laten beschrijven, dan wel hen dit te laten doen met behulp van woorden die vooraf door de onderzoekers zijn gekozen. Deze methode maakt het eenvoudiger de uitkomsten in getallen uit te drukken, en die wordt dan ook veel toegepast. Men gaat daarbij na in welke mate een ondervraagde aan een bepaald object eigenschappen toekent waarvan te verwachten is dat ze van belang zijn voor de beleving; het meest voor de hand ligt het antwoord op de vraag of iemand iets mooi en waardevol vindt.

Veel gebruikt worden dan zogeheten bipolaire schalen, waarbij uit twee tegengestelde eigenschappen kan worden gekozen en de ondervraagde ook kan kiezen uit een aantal intensiteiten. Bij een schaal met 7 punten is dat als volgt, indien we bijvoorbeeld de tegenstelling goed – slecht bekijken.

1 zeer slecht	2 gewoon slecht	3 enigszins slecht	4 goed noch slecht	5 enigszins goed	6 gewoon goed	7 zeer goed

Door enige tientallen personen op deze wijze te ondervragen kan zeer snel vastgesteld worden of zij het eens zijn over bepaalde eigenschappen van een object, waarbij men dan spreekt van *intersubjectiviteit*.

De methode wordt toegepast bij verschillende soorten vergelijkend onderzoek:

1. Door dezelfde personen verschillende objecten te laten beoordelen. Dit is onder andere gedaan door Schouten & Van Engelen bij hun onderzoek naar het imago van laagbouw, middelhoge bouw en hoogbouw. De gemiddelden voor elk van de gebruikte bijvoeglijke naamwoorden tonen aan dat de beleving van de drie woonvormen duidelijk verschillend is.
2. Door eenzelfde object te laten beoordelen door verschillende categorieën beschouwers. Dat is bijvoorbeeld gedaan door de 'studiegroep micro-milieu'. Deze onderzocht de reacties op films van een viertal woonwijken bij ontwerpers en niet-ontwerpers.

Door het op de uitkomsten toepassen van statistische toetsen kan worden vastgesteld hoe groot de kans is dat de gevonden verschillen niet op toeval berusten.

Een andere interessante methode paste Schoemaker-Hol toe. Zij liet ondervraagden eerst met hun eigen woorden zeggen welke eigenschappen zij toekenden aan twee aan elkaar grenzende woonwijken. Vervolgens vroeg zij hun op een 7-puntsschaal aan te geven:

- in welke mate zij een bepaalde eigenschap toekenden aan elk van de twee wijken en aan de afzonderlijke straten daarin (de waargenomen *intensiteit* van de eigenschappen)
- in welke mate zij elke eigenschap bij de daaraan toegekende intensiteit waardeerden (de *appreciatie* van de eigenschappen).

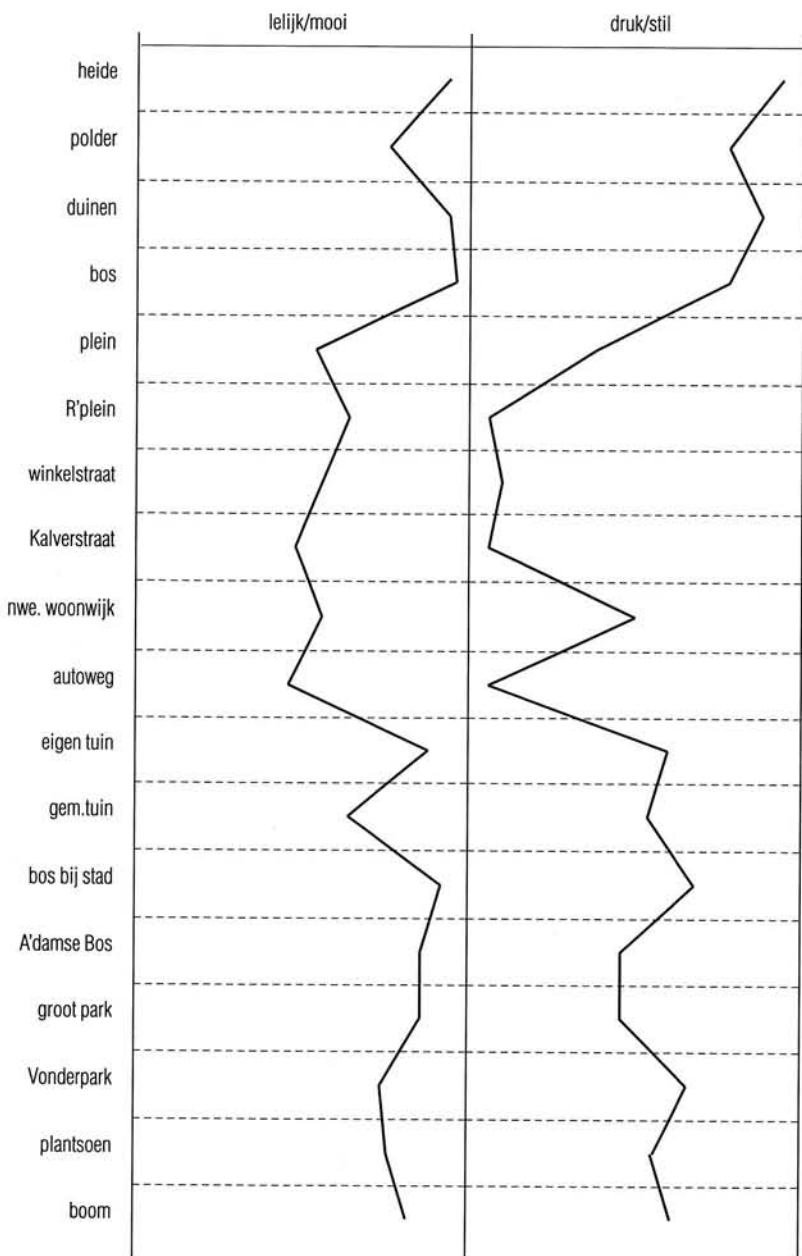
Door het verband tussen intensiteit en appreciatie na te gaan kon worden vastgesteld welke eigenschappen positief en welke negatief gewaardeerd werden.

Waardeert men een eigenschap positief dan is de appreciatie groter naarmate de intensiteit hoger is. Als de appreciatie minder is naarmate de intensiteit hoger is dan wordt de eigenschap negatief gewaardeerd. Een maat voor de samenhang tussen intensiteit en appreciatie is de correlatiecoëfficiënt. Deze was bijvoorbeeld zeer sterk positief voor eigenschappen als de hoeveelheid privé groen en de variatie in de bouwwijze. Negatief gewaardeerd werden hoge bebouwing en verkeersdrukte.

Indien bij twee of meer van dit soort onderzoeken overeenkomstige conclusies worden getrokken is er een zeer grote kans dat hieraan een algemene geldigheid kan worden toegekend.

Dit is met name het geval bij:

- de voorkeur voor een lage woonbebouwing (p. 141)
- de voorkeur voor variatie in het uiterlijk van de bebouwing
- de hoge waardering van groen (p. 68)
- de voorkeur voor natuurobjecten boven stedelijke objecten (p. 68 en 170).



*Gemiddelde beoordelingen van natuurobjecten en cultuurobjecten op de schalen lelijk – mooi en druk – stil. De gegevens hebben betrekking op de reacties van 50 proefpersonen. Bos, heide en duinen vindt men het mooist en het stilst. Bron: H. Koopman-van den Boogerd, Betekenis van het groen voor de mens, Amsterdam 1967.*

# Noten

## *Noten behorende bij hoofdstuk 1*

1. W. Hogarth, 'The Analysis of Beauty' (1753), geciteerd door Caroline van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture*, Amsterdam (1994).
2. Koenen-Endepols, *Handwoordenboek der Nederlandse taal*, 26e druk, Groningen (1968), p. 975. Ook de *Concise Oxford Dictionary*, 3e druk, Oxford (1934), p. 97 geeft als betekenis van 'beautiful': 'Delighting the eye or ear, gratifying any taste; morally or intellectually impressive, charming or satisfactory'.
3. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft* (1790), Reclam, Stuttgart (1991), p. 67.
4. George Friedrich Wilhelm Hegel, *Over de esthetiek*, Nederlandse vertaling door Siebrand van Keulen, Meppel/Amsterdam (1993), p. 20.
5. J.P. Guépin, 'Het ik weet niet wat', in Maarten van Nierop e.a., *Mooie dingen*, Meppel/Amsterdam (1993).
6. Geciteerd door Kasper Jansen, 'Wetenschap en religie strijden niet met elkaar', *NRC Handelsblad* (24 december 1996).
7. J.D. Bierens de Haan, *Uit de geschiedenis der metaphysische aethetica*, Den Haag (1943), p. 6.
8. N.Ph. Tendeloo, *Kennis wetenschap en kunst*, Leiden (1935), p. 143.
9. Judith Koelemeyer, 'Mooi! volgens Nelleke Noordervliet', *De Volkskrant* (14 juni 1996).
10. Ineke Schwartz, 'Alsof ik bij onze lieve Heer wordt binnengelaten', *De Volkskrant* (16 december 1994).
11. Marc Leijendekker, 'Gekte slaat toe na het zien van kunst in Florence', *NRC Handelsblad* (19 juni 1996).
12. Kant, a.w., p. 79 e.v.
13. Marianne Vermeijden, 'Vrouw Fortuna regeert, Ronald de Leeuw over

- zijn plannen met het Rijksmuseum', Cultureel Supplement, *NRC-Handelsblad* (6 juni 1997).
14. Lucebert, 'De analphabetische mens', *Apocrief* (1952).
  15. M. van Nierop, in Maarten van Nierop e.a., *Mooie dingen*, Meppel/Amsterdam (1993), p. 52-53.
  16. J.C. Bloem, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam (1979), p. 206.
  17. Hij stelt dat de natuur in Nederland niet meer is dan 'een heuvel met wat villaatjes ertegen' en 'een stukje bos ter grootte van een krant.' Hij zegt daarom de voorkeur te geven aan 'de grauwe stedelijke wegen' en voelt zich 'domweg gelukkig in de Dapperstraat.'
- Een en ander is te beschouwen als een aaneenschakeling van dichterlijke vrijheden. Bloem heeft nooit in de Dapperstraat of omgeving gewoond maar in Breukelen, Sint Nicolaasga en Kalenberg, plattelandsdorpen in de omgeving van min of meer uitgestrekte natuurgebieden.
18. Koos van Zomeren, *Wat wil de koe*, Amsterdam/Antwerpen (1995), p. 52.
  19. Koos Metselaar, 'Een tweelingbrug over het kanaal zonder bouten en klinknagels', *NRC-Handelsblad* (9 september 1995).
  20. Max van Rooy, Het schots en scheve oeuvre van Ben van Berkel, *NRC-Handelsblad* (23 augustus 1996).
  21. D. de Jonge, *Op verkenning in de betonwoestijn*, Delftse Universitaire Pers (1993), p. 9 en 11-13.
  22. Auke van der Woud, *Onuitsprekelijke schoonheid, waarheid en karakter in de Nederlandse bouwkunst*, Groningen (1993); Pauline Terreehorst, *De Volkskrant* (5 mei 1994).
  23. Pauline Terreehorst, 'Couturier Govers speelde zijn rol met verve', *De Volkskrant* (15 januari 1997). Cursivering van DdJ.
  24. Steen Eiler Rasmussen, *Architectuur beleven*, Amsterdam (1983).
  25. Noud de Vreeze, *Woningbouw, inspiratie en ambities*, Almere (1993).
  26. A.w. p. 530.
  27. A.w. p. 13 en 88.
  28. Geciteerd door J.A. Kuiper, *Visueel en dynamisch, de stedenbouw van Grandpré Molière en Verhagen*, Delft (1991), p. 108.
  29. Gebouwd volgens een ontwerp van Gerrit Rietveld.
  30. Geciteerd door Pamela Hemelrijk, 'Blinde muren', *Algemeen Dagblad* (12 december 1995) Cursiveringen van DdJ.
  31. E.H. Gombrich, *Eeuwige schoonheid* (1992), p. 494 (Nederlandse vertaling van 'The story of art').
  32. In PS van *Het Parool* (15 september 1990).
  33. Janzée heeft zelf een einde aan zijn leven gemaakt.
  34. J. Huizinga, *In de schaduwen van morgen, een diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd*, Haarlem (1935), p. 191.

35. Hans Oud, *J.J.P. Oud, architect 1890-1963*, Den Haag (1984), p. 138.
36. M.J. Granpré Molière, College-dictaat 'Schoonheidsleer' (1939-1940), p. 21.
37. Odd Brochmann, *Over mooi en lelijk*, Lochem (1969).
38. Aldus Renée Smeets in zijn voorwoord bij 37.
39. Brochmann, a.w. p. 82 en 156.
40. H.R.H. the Prince of Wales, *A Vision of Britain*, Londen 1989.
41. Jaap Boerdam, 'De schoonheid die vertrouwen wekt', *NRC-Handelsblad* (11 november 1995).
42. Aangezien de Nederlandse spelling niet beschikt over een ironieteken is uit deze tekst niet op te maken of dit citaat werkelijk het standpunt van Boerdam weergeeft, dan wel het tegendeel ervan.
43. L. Wittgenstein, *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett, Oxford 1966, p. 5 en 8.
44. V. Westhoff e.a., *Wilde planten, flora en vegetatie in onze natuurgebieden*, deel 2: Het lage land, 's-Graveland 1971, p. 48.
45. John Shearman, *Het maniërisme*, Nijmegen (1991), p. 83.
46. De Italiaanse schrijver, schilder en architect Giorgio Vasari (1511-1574) is vooral beroemd geworden door zijn werk over de Italiaanse kunstenaars 'Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550).
47. J.G. ten Houten (red.), *Encyclopedie van het milieu*, Utrecht (1984), p. 318.
48. Peter C. Sutton, in: Sutton e.a., *Masters of Dutch Landscape Painting*, Amsterdam/Boston/Philadelphia (z.j.), p. 3.
49. Deze gedachte is uitgewerkt in: *World Commission on Environment and Development, Our Common Future*, Oxford/New York (1987) (het zogeheten Brundtland Report).
50. Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, 2. Band, Berlijn z.j., p. 367.
51. Kant, a.w., p. 230.
52. Janson & Janson, a.w. p. 6-7; E. de Wilde, *Inleiding tot catalogus van de expositie 'La Grande Parade'*, Amsterdam (z.j.); N.L. Prak, *Architects, the Noted and the Ignored* (1984), p. 60.
53. Doorman, *Steeds mooier*, p. 239 e.v.
54. Wim Köhler, 'Kunst doet langer leven', Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad* (10 januari 1997).
55. Artikel 'Kunst', p. 368 in *Algemene Winkler Prins Encyclopedie*, 9e deel Amsterdam/Brussel 1958.
56. Friedrich Nietzsche, *Die Götzendämmerung*, 1888, Nederlandse vertaling van Hans Driessen, *Afgodenschemering*, Amsterdam 1997.

1. Tendeloo, a.w., p. 140.
2. R.W.D. Oxenaar, *De schilderkunst van onze tijd*, Zeist (1958), p. p. 91.
3. S. Hofstra, *De houding van den Mensch tegenover de Natuur*, Arnhem (1945), p. 28.
4. *Amoeba*, 8e jr., nr. 6 (februari 1929), p. 116 e.v.
5. Prak, *Architects*, p. 65; 'Interesse bij jongeren voor musea loopt terug', *De Volkskrant* (25 maart 1997) ('Onder de bezoekers van musea en monumenten zijn de hogere opgeleiden niettemin sterk vertegenwoordigd.');
6. Peter Willems en Jetty Plasschaert, *De smaak van het volk, opinies over kunst*, Amsterdam (1997).
7. H.B.G. Ganzeboom, *Cultuur en informatieverwerking*, Utrecht (1984), p. 195.
8. P.P.M. Hekkert, *Artful Judgments*, dissertatie (Delft), 1995.
9. Voorwoord van R.C. Bastiaanse bij de catalogus voor een expositie van schilderijen en tekeningen van Diederik Kraaijpoel, Het Markiezenhof, Bergen op Zoom (1993).
10. Jeroen van der Kris, 'Gratis schildering bij aankoop van een bankstel', *NRC-Handelsblad* (24 april 1997).
11. Arjen Schreuder, 'Afscheid met vleermuizen, gesprek met Piet Cleveringa', Cultureel Supplement, *NRC-Handelsblad* (7 juni 1991).
12. R.W.D. Oxenaar, a.w., p. 18.
13. Bastiaanse, t.a.p.
14. M.A. van Naelten & E. De Passemier, *Suburbanisatie, een onderzoek in het Noordoosten van Antwerpen*, Brussel (1974), p. 101.
15. R.K. Onel e.a., *De complexiteit van een viertal woonwijken*, Delft (1971); H.B.R. van Wegen, *Onderzoek naar de belevingswaarde van vier bouwmaterialen met behulp van de semantische differentiaal*, Delft (1970).
16. P. de Bruijn, *Bouwstenen*, Delft (1995).
17. Gegevens hierover in: J.H. Wielemaker-Dijkhuis & D. de Jonge, *Interimrapport Bijlmermeer*, Delft (1972).
18. Een goed overzicht over de discussie aangaande het Byzantium geeft Pieter Rings, *De belangstelling in Nederland voor hedendaagse architectuur*, Amsterdam (1992), p. 51-58. Het volgende is daaraan ontleend.
19. 'De smaak van bouwend Nederland', p. 50-52 in Polderpraat, Magazine van *De Volkskrant* (13 september 1997); Aad van der Veen & Daniëlle Naafs, *De buitenkant van Nederland*, Amsterdam (1997).
20. 'Collega's: Weeber slechtste architect', *De Volkskrant* (13 september 1997).
21. P. Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Parijs (1979), p. 569-570. De ondertitel van dit boek is kennelijk geïnspireerd door Kants 'Kritik der Urteils kraft'.



21. Egbert J. Hoogenberk, *Het idee van de Hollandse stad*, dissertatie, Delft (1980), p. 90.
22. Idem, p. 89.
23. A.J. Schuurman, *Materiële cultuur en levensstijl*, Wageningen (1989), p. 268.
24. Herman van der Kloot Meijburg, *Bouwkunst in de stad en op het land*, Rotterdam (1997). Dit boek had een zeker gezag, wat blijkt uit het feit dat het werd uitgegeven met steun van het Ministerie van Binnenlandse Zaken.
25. P.L.L. Deben, *Van onderkomen tot woning*, dissertatie, Amsterdam (1988), p. 202.
26. Tom Rooduijn, 'Camp is van alle tijden', *NRC-Handelsblad* (20 januari 1995).
27. Gerd Richter, *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z*, München/Wenen (1972).
28. N.L. Prak, *Architects; the Noted and the Ignored*, Chicester etc. (1984).
29. D. Kraaijpoel, *De Nieuwe Salon* (1989), p. 36 en 177.
30. Ileen Montijn, 'Het verkeerde been', *NRC-Handelsblad* (20 november 1996).
31. Interview met Janneke Wesseling, *NRC-Handelsblad* (6 oktober 1995).
32. Prak, a.w., p. 61.
33. Geert Dales, 'Staat moet liberaal cultuurbeleid waarborgen', *NRC-Handelsblad* (24 maart 1997).
34. 'Pindakaasvloer Wim T. verrijkt met hagelslag', *De Volkskrant* (14 maart 1997).
35. D. Kraaijpoel, a.w., p. 172.
36. Theo Stokking (red.), *De cultuur-elite van Nederland*, Amsterdam (1989), p. 9.
37. In A. van Dis, e.a., *Alles is te koop*, Amsterdam (1992), p. 27.
38. Geciteerd in Pieter Rings, a.w., p. 53.
39. Rudy Kousbroek, 'Het lachen zal ze vergaan'. Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad* (21 mei 1993).
40. Gerrit Komrij, *Het boze oog*, Amsterdam (1983).
41. Marja Brouwer, *De lichtjager*, Amsterdam (1990), p. 21.
42. Geciteerd door Janet Luis in *NRC-Handelsblad* (15 november 1996).
43. Jubileumtoespraak voor de Bond van Nederlandse Architecten door ir. C.F.A. Knol (26 februari 1992).
44. *De Volkskrant* (26 maart 1997).
45. Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse*, Amsterdam (1986), p. 46.
46. Gerry van der List, 'Ouwe zooi, nieuwe zooi, alles mooi', *HP/De Tijd* (8 augustus 1997), p. 42-47.

*Noten behorende bij hoofdstuk 3*

1. Thomas Parsons & Iain Gale, *Postimpressionisme*, Lisse (1993), p. 12.
2. D. Kraaijpoel, *De Nieuwe Salon, officiële beeldende kunst na 1945* (1990), p. 11.
3. Wessel Reinink, *Amsterdam en de Beurs van Berlage, reacties van tijdgenoten*, 's-Gravenhage (1974).
4. Henri Polak, *Het kleine land met zijn grote schoonheid*, Amsterdam (1941), p. 9-10.
5. Frank Arnau, *Kunst der Fälscher – Fälscher der Kunst, 3000 Jahre Betrug mit Antiquitäten*, München-Zürich (1964), p. 258-260.
6. Kraaijpoel, a.w., p. 27.
7. 'Stedelijk blij met schikking', *NRC-Handelsblad* (11 januari 1997); 'Amsterdam betaalt Goldreyer afkoopsom', *De Volkskrant* (11 januari 1997).
8. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (1899).
9. Anna Tilroe, Het slinkende Stedelijk, *NRC-Handelsblad* (15 september 1995).
10. Renée Steenberg, De onverbiddelijke esthetische blik, *NRC-Handelsblad* (28 januari 1995).
11. Bianca Stigter, 'Argwaan op 2341 meter', Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad* (19 augustus 1994).
12. 'Kort geding over 'somber' doek bij kinderen in AMC', *NRC-Handelsblad* (8 juli 1993).
13. H.P. Gorter, *Ruimte voor natuur*, 's-Graveland (1986), p. 386.
14. G. Brinkgreve e.a., *Amsterdam verdient beter*, Bussum (1997), p. 24.
15. Zie mijn: *Op verkenning in de betonwoestijn*, p. 132-135.
16. *NRC-Handelsblad* (17 juli 1993).
17. Brinkgreve e.a., a.w.
18. Max van Rooy, 'Haaks op de historie', *NRC-Handelsblad* (11 oktober 1996).
19. Ids Haagsma & Hilde de Haan, 'Natalini heeft Groningen zijn kroon gegeven', *De Volkskrant* (4 september 1996); Wio Joustra, 'Nieuw hart Groningen is met complex Natalini af', *De Volkskrant* (30 september 1996).
20. Brinkgreve, a.w., p. 66-67.
21. Polak, a.w., p. 20.
22. J.M. de Casseres, *Beginselen der landschapsplanologie, deel III Speciale planologie*, hoofdst. IV, p. 16.
23. A.J. Kropholler, *Bouwkunst in de 20ste eeuw*, Amsterdam (1953), p. 3.
24. Maristella Casciato, *De Amsterdamse School*, Rotterdam (1991), p. 7.

Noten behorende bij hoofdstuk 4

1. Bij mijn onderzoek naar de esthetische waardering van het uiterlijk van gebouwen bleek daarin een hoge mate van intersubjectiviteit waarneembaar. (*Op verkenning in de betonwoestijn*, passim.)
2. Kant, a.w., p. 67 en 207.
3. Caroline van Eck e.a., *Het schilderachtige, studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam (1994).
4. W. Hellpach, *Geopsyche*, 's-Gravenhage (1949), p. 180.
5. B. Edwards, *Leer creatief te zijn*, Baarn (1987), p. 135.
6. Peter Mark, John Lewis & Samuel Romilly Roget, *Thesaurus of English Words & Phrases*, Philadelphia (z.j.), p. 320-321.
7. Uitvoerige beschouwingen hierover in: Mario Praz, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*, Amsterdam (1992).
8. Peter Willems & Jetty Plasschaert, a.w.
9. H. Koopman-van den Boogerd, *Betekenis van het groen voor de mens*, Amsterdam (1967); B. Arendsen e.a., Afstudeerproject Academie van Bouwkunst Arnhem, Arnhem (z.j.).
10. J.J.M. Otten, *Rapport van de Adviescommissie Recreatie-sociologisch onderzoek Meijendel*, Den Haag (1978), p. 50-51.
11. M.A.M. Schoemaker-Hol, *Visuele verscheidenheid*, dissertatie, Leiden (1986).
12. Keith Thomas, *Man and the Natural World*, New York (1983).
13. Amos Rapoport, *The Meaning of the Built Environment*, Beverly Hills/Londen-New Delhi (1982), p. 115.
14. Geciteerd door Thomas, a.w., p. 244.
15. Bijvoorbeeld F.A.J.M. Boselie, *Visuele schoonheidservaring*, dissertatie, Nijmegen (1982), p. 223.
16. Amoeba (1929), p. 118.
17. H. van der Windt, *En dan: wat is natuur nog in dit land?* Amsterdam/Meppel (1995), p. 49 e.v.
18. Viscount Grey of Fallodon, *The Charm of Birds*, Londen (1927), p. 1.
19. Jac. P. Thijssse, *Het vogeljaar, Nederlandsche vogels in hun leven geschetst*, 3e druk, Amsterdam (1923), p. 207.
20. S.H. Galema & J.C. Knipping, *Kunst zien en genieten*, Hilversum (1942), p. 7-8.
21. Odd Brochmann, a.w., p. 53.
22. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, 1. Band, Dritte Buch, p. 198; Idem, *Parerga und Paralipomena*, 2. Band, p. 370. Uitgaven van A. Weichert, Berlijn (z.j.).
23. Zie hierover Thomas Parsons & Iain Gale, a.w., p. 96.

24. P. Vroon, 'Planten', *De Volkskrant* (16 december 1995).
25. Geciteerd door Praz, a.w., p. 31.
26. H.J.A.M.Staats, *Openluchtrecreatie en grootstedelijke omgeving*, dissertatie Leiden (1989) p. 95-100.
27. Hans den Hartog Jager, 'Een universeel landschapje', *NRC-Handelsblad* (13 maart 1997).
28. Nederlanders verkiezen een abstract schilderij', *NRC-Handelsblad* (13 maart 1997); Ariejan Korteweg, 'Het meest abstracte volk op aarde', *De Volkskrant* (14 maart 1997).
29. G. Simmel, *Soziologie*, 4de dr., Berlijn (1958), p. 446; Martin Schwonke, *Wolfsburg, Soziologische Analyse einer jungen Industriestadt*, Stuttgart (1967), p. 186-187.
30. Harry Ganzeboom, *Beleving van monumenten I*, Utrecht (1982), p. 106-107.
31. Idem, *Cultuur en informatieverwerking*, dissertatie, Utrecht (1984).
32. C. Steffen & D.J.M. van der Voordt, *Delft, een analyse van de belevingswaarde*, Delft (1979).
33. *Alkmaarse Courant* (4 juli 1994).
34. Rudy Kousbroek, 'Het wonder van de zee', Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad* (22 november 1996).
35. Zie voor dit soort inzichten ook: Ben Eerhart, *Wat heet mooi, beschouwingen over de ontwikkeling van architectuur en stedenbouw na 1990*, Den Haag (1980).
36. Met natuur wordt hier bedoeld het deel van de wereld dat niet door mensen beïnvloed is en in ruimere zin ook het landschap met wilde planten en dieren.
37. J. Huizinga, *In de schaduwen van morgen*, Haarlem, 3e druk (1935), p. 183-184.
38. Willem Barent Peteri, *Overheidsbemoedigen met stedenbouw tot aan den vrede van Munster*, dissertatie, Delft (1913), p. 279.
39. E.H. Gombrich, *Eeuwige schoonheid*, p. 3.
40. A.w., p. 45.
41. Wolkers en Krol worden geciteerd in het Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad* (17 augustus 1990).
42. Geciteerd door Pamela Hemelrijk in *Algemeen Dagblad* (12 december 1995).
43. *De Volkskrant* (15 november 1994).
44. Remco Campert, 'Iets over De Natuur', in *HP/De Tijd* (5 juni 1992), p. 32.
45. D. de Jonge, *Op verkenning in de betonwoestijn*, Delft (1993).

*Noten behorende bij hoofdstuk 5*

1. Caroline van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture, an inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam (1994).
2. Derk de Jonge, *Op verkenning in de betonwoestijn*, p. 49-50.
3. Van Eck, a.w., p. 28.
4. Lucy Peel, Polly Orwell & Alexander Garrett, *An Introduction to 20th-Century Architecture*, Londen (1989), p. 22.
5. Geciteerd in: Johannes Itten, *Beeldende kunst in beeld*, bezorgd door Rainer Wick, De Bilt (1988), p. 204.
6. Zie bijvoorbeeld J.F. Coetier, *De waarneming en waardering van landschappen*, dissertatie Wageningen (1987); H.C. Nibbering, *Spaarne: beeld en kwaliteit in onderzoek*, Haarlem (1944). Van een toenemende belangstelling en waardering voor de natuur getuigen ook de stijgende aantallen leden en donateurs van de Vereniging Natuurmonumenten en het Wereld Natuur Fonds.
7. J.J. Vriend, *Architectuur van deze eeuw*, Amsterdam (1959), p. 57.
8. In: R. Koolhaas e.a., *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?*, Rotterdam (1990), p. 89.
9. S. Rasmussen, a.w., p. 143 e.v.
10. In: *Architectuur in Nederland, Jaarboek 1987-1988*, Amsterdam (1988).
11. Derk de Jonge, a.w., p. 135-138.
12. *Alkmaarsche Courant* (4 juli 1994).
13. 'Keuze schouwburg was een poppenkast', *De Volkskrant* (30 mei 1997).
14. Willem Ellenbroek, Een kasteel in de Bijlmer vol foefjes, *De Volkskrant* (20 maart 1987).
15. Caroline van Eck, a.w., p. 45-46.
16. A.w., p. 47, 49 en 55.
17. Roman Ingarden, geciteerd door Rob van Gerwen, *Kennis in schoonheid*, Meppel/Amsterdam (1992), p. 146.

*Noten behorende bij hoofdstuk 6*

1. Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad* (1 februari 1991).
2. Marianne Vermeijden, 'Wrijf rakel en voodoo-goden', Cultureel Supplement, *NRC-Handelsblad* (30 augustus 1996).
3. Hans van Dijk, in: *Jaarboek Architectuur in Nederland 1987-88*, Amsterdam (1988), p. 5.
4. Bernard Denvir, *Het impressionisme, de kunstenaars en hun werk*, Lisse (1992).
5. Evert van Uiter, *Het geloof in de moderne kunst*, Amsterdam (1987).
6. Kant, a.w., p. 134 en 207.

7. John R. Halen, *De Renaissance*, Amsterdam (1996), p. 99.
8. Denvir, a.w., p. 10.
9. 'Monet schilderde wazig omdat hij wazig zag', *De Volkskrant* (14 maart 1997).
10. Henk Thomas, 'Experiment wijst uit: Claude Monet had geen staar', *De Volkskrant* (17 maart 1997).
11. Jansen & Jansen, a.w., p. 357.
12. Een uitvoerige documentatie van de Parijse stedenbouw in de 19e eeuw geeft: François Loyer, *Paris Nineteenth Century*, New York (1988).
13. Kester Freriks, 'Tekenen in de schaduw, dichten in de zon', Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad*. (11 oktober 1996). De tweede alinea van dit citaat heeft Freriks ontleend aan het Ploeglid Johan Dijkstra.
14. Parsons & Gale, a.w., p. 377.
15. Arnold Heumakers, De oogst van onze eeuw, *NRC-Handelsblad* (18 april 1997).
16. H.W. & A.F. Janson, *History of Art for Young People*, New York 1987, p. 374.
17. Gombrich, a.w., p. 464.
18. 'Rus bekladt schilderij van K. Malevitsj', *NRC-Handelsblad* (6 januari 1997).
19. 'Schade schilderij Malevitsj vijf miljoen', *NRC-Handelsblad* (21 januari 1997).
20. *De Volkskrant* (13 februari 1997).
21. Niels L. Prak, *Vorm en betekenis*, Delft (1974), p. 69.
22. Francis Strauven, *Het Burgerweeshuis van Aldo van Eyck, een modern monument*, Amsterdam (1987), p. 2.
23. Zie mijn: *Op verkenning in de betonwoestijn*, p. 129-132.
24. Jaap Willems, interview met prof. ir H. Casimir, *Het Parool* (18 maart 1989).
25. Gombrich, a.w., p. 449-450.
26. Ragna Stang, *Edvard Munch, Leven en werk*, geciteerd door Lies de Regt, *De Volkskrant* (4 februari 1997).
27. T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago (1962).
28. Paul Groenendijk & Piet Vollaard, *Gids voor moderne architectuur in Nederland*, Rotterdam (1987), p. 79.
29. Din Pieters, 'De dubbelzinnigheid van Kurt Schwitters' hotelkunst', *NRC-Handelsblad* (8 oktober 1996).
30. Pavel Machotka, *Landscape into Art*, New Haven/Londen (1996).
31. J.Th. Balk, *Een kruiwagen vol bomen, verleden en heden van het Amsterdamse Bos*, Amsterdam (1979), p. 50.
32. Bert Wagendorp, 'De mooiste leeszaal ter wereld sluit', en: Ineke

- Schwartz, 'Gevoelige jongenskunst', *De Volkskrant* (29 januari 1997).
33. Wagendorp t.a.p.
  34. Doorman, a.w., p. 227 e.v.
  35. Idem, p. 228.
  36. Gombrich, a.w., p. 445.
  37. Auke van der Woud, *Onuitsprekelijke schoonheid, waarheid en karakter in de Nederlandse bouwkunst*, Groningen (1993), p. 6.
  38. J.J.A. Mooy, 'De glans van het schone', in Van Nierop e.a., p. 36.
  39. Zie: *Op verkenning in de betonwoestijn*.
  40. F.A.J.M. Boselie, *Over visuele schoonheidservaring*, Nijmegen (1982), p. 52.
  41. Hekker, a.w., p. 165.
  42. Zie hiervoor bijvoorbeeld W.F. Hermans, *Malle Hugo, vermaningen en beschouwingen*, Amsterdam (1994), p. 229.
  43. Bas Heyne e.a., 'Heftige afrekeningen met de moderne kunst, Juryrapport van de CS-essayprijsvraag', Cultureel Supplement *NRC-Handelsblad* (11 juli 1997).
  44. Lucette ter Borg & Ineke Schwartz, 'Cathérine David predikt oproer in Kassel', *De Volkskrant* (7 maart 1997).
  45. 'Veel belangstelling door Documenta', *NRC-Handelsblad* (15 september 1997).
  46. Riki Simons, *De gijzeling van de beeldende kunst*, Amsterdam 1997.
  47. Marien Schouten, 'Cathedra', *NRC-Handelsblad* (2 december 1997).
  48. Hans den Hartog Jager, 'Wrede aanslag op een hemels visioen', *NRC-Handelsblad* (22 november 1997).
  49. Paul Cliteur, 'De vernieling van de Newman: een mijlpaal?' *NRC-Handelsblad* (25 november 1997).
  50. Edwin van Onna, *De Volkskrant* (2 december 1997).
  51. Paul Steenhuis, 'Vernieling schilderij zwaarder straffen', *NRC-Handelsblad* (22 november 1997).
  52. D. Kraaijpoel, 'Mr. Stanley, I presume', *HP/De Tijd* (28 november 1997).
  53. Anna Tilroe, 'De elite heeft er zelf om gevraagd', *NRC-Handelsblad* (25 november 1997).
  54. Jos de Mul, 'Het menselijk handelen als verhaal', *De Volkskrant* (26 september 1997).
  55. Jaap Boerdam, 'Wees mild voor exaltatische krompraters', *NRC-Handelsblad* (13 december 1997).
  56. U.H. Kollaard, 'Moderne kunst', *NRC-Handelsblad* (26 december 1997).
  57. Bob van der Goen, 'Van kunst weet je snel te veel', *De Volkskrant* (16 december 1997); Idem, *Nooit meer Mondriaan*, Baarn 1994.
  58. Joost Ramaer, 'Of Cathedra een ziel heeft, is voer voor Jomanda', *De Volkskrant* (3 december 1997).

*Noten behorende bij hoofdstuk 7*

1. Heinrich Klotz, 'Historische und moderne Architektur', p. 41 in: Heinrich Klotz, Roland Günther & Gottfried Kiesow, *Keine Zukunft für unsere Vergangenheit?* Giessen (1975).
2. J.J.P. Oud, *Ter wille van een levende bouwkunst*, Rotterdam (z.j.), p. 20-30.
3. Adolf Loos, t.a.p.
4. Documentatie hierover onder meer in: H. Priemus, *Bouwen en Wonen*, Den Haag (1970); K.J. Veldhuisen & E.J.H. Hacfoort, *Bewonerswaarderingen, verhuisgeneigdheid en woonvoorkeuren*, Eindhoven (1983); M.A.M. Schoemaker-Hol, *Visuele verscheidenheid*, dissertatie Leiden (1986); D. de Jonge, *Op verkenning in de betonwoestijn*, Delft (1993).
5. Bernard Hulsman, Fascisme is een huis van glas, *NRC-Handelsblad* (1 oktober 1996).
6. Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, München/Wenen (1976), p. 83-84.
7. Ton Idsinga & Jeroen Schilt, Architect W. van Tijen, 1894-1974, Den Haag z.j., p. 95.
8. Paul Mijksenaar, *De vorm zal U toegeworpen worden*, Rotterdam (1996), p. 22.
9. Witold Rybczynski, *Home, a Short History of an Idea*, Harmondsworth (1987), p. 204-208.
10. Victor Papanek, *The Green Imperative*, Londen (1995), p. 176.
11. Ernest Dichter, *Handbook of Consumer Motivations, the psychology of the world of objects*, New York (1964), p. 140.
12. Paul Depondt, 'Een zilveren zeppelin voor de zon', *De Volkskrant* (29 oktober 1993).
13. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londen (1970), p. 320 e.v.
14. Gegevens over deze dorpen in Kuiper, a.w., p. 75-87; H. Stuvet, *Bouwen op nieuwe bodem*, Assen (1967), p. 22-42.
15. Geciteerd in Stuvet, a.w., p. 8.
16. Kuiper a.w., p. 83.
17. *Tijdschrift voor Volkshuisvesting en Stedebouw* (januari 1934).
18. Zef Hemel & Vincent van Rossem, *Nagele een collectief ontwerp 1947-1957*, Amsterdam (1984), p. 5 en 43.
19. Zoals Stuvet, a.w., Kuiper, a.w., Hemel & Van Rossem, a.w., alsmede F. de Jong, *Stedebouw in Nederland: 50 jaar Bond van Nederlandse Stedebouwkundigen*, Zutphen (1985), p. 55-58.
20. Centrale Directie van de Wederopbouw en de Volkshuisvesting, *Onderzoek naar woonstijl en woonwensen nr. 4, Een plattelandsgemeente: Zelhem*, Den Haag (1956).



21. A.K. Constandse, 'Het dorp met de glamour', *Bouw* (augustus 1964).
22. Theo van Rijn in *Het Parool* (13 december 1986).
23. Tom Maas, 'Architectonische testcase Nagele net zo leeg als moderne buitenwijk', *NRC-Handelsblad* (9 januari 1985).
24. In 'Stedebouw in Nederland', p. 58.

*Noten behorende bij hoofdstuk 8*

1. K.-N. Alno, in *Supplement Algemene Winkler Prins*, Amsterdam/Brussel (1960), p. 108.
2. Kraaijpoel, a.w., p. 31.
3. Karin Voogd, 'Kunst is vervuiling geworden', *Cultureel Supplement NRC-Algemeen Handelsblad* (11 juli 1997).
4. Geciteerd door Bob Witman, 'Architecten sluiten plagiaat Koolhaas vrijwel uit', *De Volkskrant* (8 oktober 1996).
5. D. de Jonge, *Moderne woonidealen en woonwensen in Nederland*, Arnhem (1960), p. 200.
6. Lucy Peel e.a., a.w., p. 116.
7. M. Mentzel, *Bijlmermeer als grensverleggend ideaal*, Delft (1989).
8. Peel, a.w., p. 78-79.
9. D. de Jonge, 'De wens naar het eengezinshuis bij de moderne stadsbevolking', *Tijdschrift voor Volkshuisvesting en stedebouw* (maart 1956); Idem, *Moderne woonidealen en woonwensen in Nederland*, Arnhem (1960); Idem, *Waardering van woonmilieu's*, Arnhem (1964); A. Heimans & D. de Jonge, *Woningssituatie en woningvraag in Nederland*, Den Haag (1965); N.C. Schouten & A.P.M. van Engelen, *De waardering van de woonvormen*, Den Haag (1960); K.J. Veldhuisen & E.J.H. Hacfoort, *Bewonerswaarderingen, verhuisgeneigdheid en woonvoorkeuren*, Eindhoven (1983); De architect W. van Tijen, in het interbellum een hoogbouw-pionier, spreekt zelfs van 'de bijna unanieme voorkeur van de gehele wereldbevolking voor deze woonvorm' (het eengezinshuis), in: Ton Idsinga & Jeroen Schilt, *Architect W. van Tijen 1894-1974*, Den Haag (z.j.), p. 184.
10. Schouten & Van Engelen, a.w., p. 126.
11. Peel e.a., p. 116.
12. Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Londen (1973), p. 151-152.
13. Nikolaus Pevsner, *Europese architectuur, Van Bernini tot Le Corbusier*, Rotterdam (1986), p. 257-258.
14. Wim J. van Heuvel, *Structuralisme in de Nederlandse architectuur*, Rotterdam (1992).
15. *Op verkenning in de betonwoestijn*.

16. Pevsner, a.p.
17. Peel c.s., a.w., p. 100.
18. Victor Papanek, a.w., p. 139 e.v.
19. Cees Zoon, 'Een metalen bloem voor Bilbao', *De Volkskrant* (17 oktober 1997).
20. Een uitvoerigere beschrijving van dit project geeft Leen van Duin, 'De Januskop van het post-modernisme', in Hubert Detheir e.a., *De bevrijding van de moderne beweging*, Nijmegen (1988), p. 31-33.
21. L. Peel, P. Power & A. Garrett, *An Introduction to 20th-Century Architecture*, Londen (1989), p. 106-107.
22. Leen van Duin, *Vorm en functie*, Delft (1995), p. 19-21.
23. *Jaarboek Architectuur in Nederland 1994-95*, Rotterdam (1995), p. 149.
24. *De Volkskrant* (3 december 1996). Khayyam was een Perzisch dichter en geleerde (12de eeuw), Khayyam = tentenmaker.
25. *Op verkenning in de betonwoestijn*.
26. *Jaarboek Architectuur in Nederland 1994-1995*, Rotterdam (1995), p. 144.
27. A.C. Zijderveld, 'Algehele vrolijkheid bekoort ons niet langer', *De Volkskrant* (17 september 1997).
28. Rossem, Vincent T. van, Tzonis, Alexander, Levaivre, Liliane, e.a., *Verlangen naar romantische architectuur*, Amsterdam (1997).
29. Idem, p. 42.
30. p. 44.

*Noten behorende bij hoofdstuk 9*

1. Kees Fens, 'De maan is stiller dan de zon', *De Volkskrant* (18 juli 1997).
2. Geciteerd door Aleid Truijens, 'F.B. Hotz en het streven naar de perfecte zin', *De Volkskrant* (24 oktober 1997).
3. Willem Ellenbroek, 'Gedachten drijven weg op de branding', *De Volkskrant* (5 juli 1997).
4. Tracy Metz, 'Zingende, vliegende bouwwerken', *NRC-Handelsblad* (8 augustus 1997).
5. Geciteerd door Ben Rebel, *Het nieuwe bouwen*, Assen (1953), p. 56-57.
6. Centrale Directie van de wederopbouw en de volkshuisvesting, *Onderzoek naar woonstijl en woonwensen 1. Rotterdam*, Den Haag (1953), p. 32-42.

# Literatuur

- Arendsen, B., e.a., *Afstudeerprojekt Academie van Bouwkunst Arnhem*, Arnhem (z.j.).
- Arnau, Frank, *Kunst der Fälscher-Fälscher der Kunst*, München/Zürich (1964).
- Balk, J.Th., *Een kruiswagen vol bomen, verleden en heden van het Amsterdamse Bos*, Amsterdam (1979).
- Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londen (1970).
- Bernard Denvir, *Het impressionisme, de kunstenaars en hun werk*, Lisse (1992).
- Bierens de Haan, J.D., *Uit de geschiedenis der metaphysische esthetica*, Den Haag (1943).
- Bijhouwer, J.T.P., *Waarnemen en ontwerpen in tuin en landschap*, Amsterdam (1954).
- Boslic, F.A.J.M., *Visuele schoonheidservaring*, dissertatie Nijmegen (1982).
- Bourdieu, P., *La distinction, critique sociale du jugement*, Parijs (1979).
- Braem, Renaat, *Het schoonste land ter wereld*, Leuven (1987).
- Brinkgreve, G., e.a., *Amsterdam verdient beter*, Bussum (1997).
- Brochmann, Odd, *Over mooi en lelijk*, Lochem (1969).

- Bruijn, P. de, *Bouwstenen*, Delft (1995).
- Casciato, Maristella, *De Amsterdamse School*, Rotterdam (1991).
- Casseres, J.M. De, *Beginselen der landschapsplanologie, deel III*, Den Haag (z.j.).
- Centrale Directie van de Wederopbouw en de Volkshuisvesting, *Onderzoek naar woonstijl en woonwensen nr. 4, een plattelandsgemeente*; Zelhem, Den Haag (1956).
- Coeterier, J.F., *De waarneming en waardering van landschappen*, dissertatie, Wageningen (1987).
- Dana Roda, Marina, *Bluffen over Moderne Kunst*, Amsterdam (1997).
- Deben, P.L.L., *Van onderkomen tot woning*, dissertatie, Amsterdam (1988).
- Detheir, Hubert, e.a., *De bevrijding van de moderne beweging*, Nijmegen (1988).
- Dichter, *Handboek of Consumer Motivations*, New York (1964).
- Dis, A. van, e.a., *Alles is te koop*, Amsterdam (1992).
- Doorman, Maarten, *Steeds mooier, over vooruitgang in de kunst*, Amsterdam (1994).
- Duin, Leen van, *Vorm en functie*, Delft (1995).
- Eck, Caroline van, *Organicism in nineteenth-century architecture*, Amsterdam (1994).
- Edwards, B., *Leer creatief te zijn*, Baarn (1987).
- Eerhart, Ben, *Wat heet mooi*, Den Haag (1980).
- Frampton, Kenneth, *Moderne architectuur*, Nijmegen (1985).
- Ganzeboom, H.B.R., *Beleving van monumenten I*, Utrecht (1982).
- Ganzeboom, H.B.G., *Cultuur en informatieverwerking*, dissertatie Utrecht (1984).
- Goen, Bob van der, *Nooit meer Mondriaan*, Baarn (1994).

- Gombrich, E.H., *Eeuwige schoonheid*, 14e druk, Houten (1990).
- Gorter, H.P., *Ruimte voor natuur*, 's-Graveland (1986).
- Granpré Molière, M.J., *College-dictaat Schoonheidsleer* (1939-1940).
- Halen, John R., *De Renaissance*, Amsterdam (1966).
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Over de esthetiek*, Nederlandse vertaling door Siebrand van Keulen, Meppel/Amsterdam (1993).
- Heimans, A., en Jonge, D. de, *Woningssituatie en woningvraag in Nederland*, Den Haag (1965).
- Hekkert, P.P.M., *Artful Judgments*, dissertatie Delft (1995).
- Hellpach, W., *Geopsyche*, Den Haag (1949).
- Hemel, Zef, en Rossem, Vincent van, *Nagele een collectief ontwerp 1947-1957*, Amsterdam (1984).
- Heuvel, W. van, *Structuralisme in de Nederlandse architectuur*, Rotterdam (1992).
- Hofstra, S., *De houding van den Mensch tegenover de Natuur*, Arnhem (1945).
- Hogarth, W., *The Analysis of Beauty* (1753).
- Hoogenberk, Egbert J., *Het idee van de Hollandse stad*, dissertatie Delft (1980).
- Houten, J.C. ten (red.), *Encyclopedie van het milieu*, Utrecht (1984).
- Huizinga, J., *In de schaduwen van morgen*, Haarlem (1935).
- Idsinga, Ton, en Schilt, Jeroen, *Architect W. van Tijen 1894-1974*, Den Haag (z.j.).
- Itten, Johannes, *Beeldende kunst in beeld*, De Bilt (1988).
- Jaarboeken Architectuur in Nederland 1987-88 en volgende.*
- Janson, H.W., en A.F., *History of Art for Young People*, New York (1987).

- Jencks, Charles, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Londen (1973).
- Jencks, Charles, *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth (1986).
- Jong, F. de (red.), *50 Jaar Bond van Nederlandse Stedebouwkundigen*, Zutphen (1985).
- Jonge, D. de, *Op verkenning in de betonwoestijn*, Delft (1993).
- Jonge, D., de *Moderne woonidealen en woonwensen in Nederland*, Arnhem (1960).
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft* (1790), Reklam-uitgave, Stuttgart (1991).
- Klotz, Heinrich, e.a., *Keine Zukunft für unsere Vergangenheit?* Giessen (1975).
- Komrij, Gerrit, *Het boze oog*, Amsterdam (1983).
- Koolhaas, Rem, e.a., *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Rotterdam (1990).
- Koopman-van den Boogerd, H., *Betekenis van het groen voor de mens*, Amsterdam (1967).
- Kraaijpoel, D., *De Nieuwe Salon, Officiële Beeldende Kunst na 1945*, Groningen (1989).
- Kraaijpoel, D., 'Was Pollock kleurenblind?' *Bouwstenen voor de herschrijving van de recente kunstgeschiedenis*, Amsterdam (1997).
- Kropholler, A.J., *Bouwkunst in de 20ste eeuw*, Amsterdam (1953).
- Kuhn, T.S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago (1962).
- Kuiper, J.A., *Visueel en dynamisch, de stedenbouw van Granpré Molière en Verhagen*, Delft (1991).
- Leijten, Eric (redactie), *Context and Modernity*, Delft (1990).
- Lynch, K., *The Image of the City*, Cambridge, Mass. (1960).
- Machotka, Pavel, *Landscape into Art*, New Haven/Londen (1996).

- Meijburg, Herman van der Kloot, *Bouwkunst in de stad en op het platteland*, Rotterdam (1917).
- Mentzel, M., *Bijlmermeer als grensverleggend ideaal*, dissertatie Delft (1989).
- Mijksenaar, Paul, *De vorm zal U toegeworpen worden*, Rotterdam (1996).
- Naelten, M.A. van, en De Pessier, E., *Suburbanisatie, een onderzoek in het Noordoosten van Antwerpen*, Brussel (1974).
- Nibbering, H.C., *Spaarne: beeld en kwaliteit in onderzoek*, Haarlem (1944).
- Nierop, Maarten van, e.a., *Mooie dingen*, Meppel/Amsterdam (1993).
- Onel, R.K., e.a., *De complexiteit van een viertal woonwijken*, Delft (1971).
- Otten, J.J.M., *Rapport van de Adviescommissie Recreatie-sociologisch onderzoek Meijndel*, Den Haag (1978).
- Oud, Hans, *J.J.P. Oud, architect 1890-1963*, Den Haag (1984).
- Oud, J.J.P., *Ter wille van een levende bouwkunst*, Rotterdam (z.j.).
- Oxenaar, P.W.D., *De schilderkunst van onze tijd*, Zeist (1958).
- Papanek, Victor, *The Green Imperative*, Londen (1995).
- Parsons, Thomas, en Gale, Iain, *Postimpressionisme*, Lisse (1993).
- Peel, Lucy, Orwell, Polly en Garrett, Alexander, *An Introduction to 20th-Century Architecture*, Londen (1989).
- Peteri, Willem-Barent, *Overheidsbemoelingen met stedenbouw tot aan den vrede van Munster*, dissertatie, Delft (1913).
- Petsch, Joachim, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, München/Wenen (1976).
- Pevsner, Nikolaus, *Europese architectuur, van Bernini tot Le Corbusier*, Rotterdam (1986).

- Polak, Henri, *Het kleine land met zijn grote schoonheid*, Amsterdam (1941).
- Prak, Niels L., *Architects, the Noted and the Ignored*, Chichester etc. (1984).
- Prak, Niels L., *Vorm en betekenis*, Delft (1974).
- Praz, Mario, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*, Amsterdam (1992).
- Priemus, H., *Bouwen en wonen*, Den Haag (1970).
- Prince of Wales, the, *A Vision of Britain*, Londen (1989).
- Rapoport, Amos, *The Meaning of the Built Environment*, Beverly Hills (1982).
- Rasmussen, Steen Eiler, *Architectuur beleven*, Amsterdam (1983).
- Rebel, Ben, *Het nieuwe bouwen*, Assen (1953).
- Reinink, Wessel, *Amsterdam en de Beurs van Berlage*, Den Haag (1975).
- Richter, Gerd, *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z*, München/Wenen (1972).
- Rings, Pieter, *De belangstelling in Nederland voor hedendaagse architectuur*, Amsterdam (1992).
- Roget, Peter Mark, John Lewis en Samuel Romilly, *Thesaurus of English Words & Phrases*, Philadelphia (z.j.).
- Rossem, Vincent T. van, e.a., *Verlangen naar romantische architectuur*, Amsterdam (1997).
- Rybczynski, Witold, *Home, a Short History of an Idea*, Harmondsworth (1987).
- Schoemaker-Hol, M.A.M., *Visuele verscheidenheid*, dissertatie Leiden (1986).
- Schopenhauer, Arthur, *Parerga und Paralipomena*, 2. Band, Berlijn (z.j.).
- Schouten, N.C., en Van Engelen, A.P.M., *De waardering van de woonvormen*, Den Haag (1970).



- Schuurman, A.J., *Materiële cultuur en levensstijl*, Wageningen (1989).
- Shearman, John., *Het maniërisme*, Nijmegen (1991).
- Simmel, G., *Soziologie*, 4e dr., Berlijn (1958).
- Simons, Riki, *De gijzeling van de beeldende kunst*, Amsterdam (1997).
- Steffen, C., en Voort, D.J.M. van der, *Delft, een analyse van de belevingswaarde*, Delft (1979).
- Stokking, Theo (red.), *De cultuur-élite van Nederland*, Amsterdam (1989).
- Strauven, Francis, *Het Burgerweeshuis van Aldo van Eyck, een modern monument*, Amsterdam (1987).
- Stuvel, H., *Bouwen op nieuwe bodem*, Assen (1967).
- Sutton, Peter C., e.a., *Masters of Dutch Landscape Painting*, Amsterdam/Boston/Philadelphia (z.j.).
- Swaan, Abram de, *Kwaliteit is klasse*, Amsterdam (1986).
- Tendeloo, N.Ph., *Kennis, wetenschap en kunst*, Leiden (1935).
- Thomas, Keith, *Man and the Natural World*, New York (1983).
- Uitert, Evert van, *Het geloof in de moderne kunst*, Amsterdam (1987).
- Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class* (1899; Mentor uitgave New York 1953).
- Veen, Aad van der, en Naafs, Danielle, *Rapport De buitenkant van Nederland*, Amsterdam (1997).
- Veldhuisen, K.J. en Hacfoort, E.J.H., *Bewonerswaarderingen, verhuisgeneigdheid en woonvoorkeuren*, Eindhoven (1983).
- Vreeze, Noud de, *Woningbouw, inspiratie en ambities*, Almere (1993).
- Vriend, J.J., *Architectuur van deze eeuw*, Amsterdam (1959).

Vuyk, Kees, *De esthetisering van het wereldbeeld, over filosofie en kunst*, Kampen (1992).

Wegen, H.B.R. van, *Onderzoek naar de belevingswaarde van vier bouwmaterialen met behulp van de semantische differentiaal*, Delft (1970).

Wentholt, R., *De binnenstadsbeleving en Rotterdam*, Rotterdam (1968).

Wielemaker-Dijkhuis, J.H., en De Jonge, D., *Interimrapport Bijlmermeer*, Delft (1972).

Willems, Peter en Plasschaert, Jetty, *De smaak van het volk, opinies over kunst*, Amsterdam (1997).

Windt, H. van der, *En dan: wat is natuur nog in dit land?* Amsterdam/Meppel (1995).

Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett, Oxford (1966).

World Commission on Environment and Development (Brundtland Report), *Our Common Future*, Oxford/New York (1987).

Woud, Auke van der, *Onuitsprekelijke schoonheid, waarheid en karakter in de Nederlandse bouwkunst*, Groningen (1993).

# Personenregister

- Aalto, Alvar 81  
Abramowic, Marina 47  
Adonis 65  
Alberts, A. 37, 81, 82, 83, 84, 85, 157,  
165  
Ammelrooy, Willeke van 20  
Ancona, Hedy d' 107  
Aphrodite 65  
Apollo 65  
Appel, Karel 32, 72  
Aquino, Thomas van 22, 64, 88  
Aristoteles 75
- Baghwan 121  
Bakema, Jacob B. 17  
Balk, J.Th. 112  
Banham, Reyner 132  
Bastiaanse, R.C. 32  
Beeren, Wim 50  
Beethoven, Ludwig van 70  
Berghoef, J.F. 112  
Berkel, Ben van 16, 17  
Berlage, H.P. 38, 39, 40, 48, 111, 128,  
149, 160  
Bierens de Haan, J.D. 12  
Blake, William 11  
Bloem, J.C. 15  
Boerdam, Jaap 23, 120  
Botticelli 65  
Bourdieu, P. 4, 38
- Bradbury, Malcolm 113  
Braem, Renaat 128, 129  
Braque, George 99  
Brenner, Alexander 105  
Breton, André 101  
Breuer, Marcel 130, 131  
Brochmann, Odd 22, 70  
Brouwer, Marja 44  
Bruijn, Pi de 36, 37, 127  
Buls, Karel 51  
Burgee, Johan 147  
Bijhouwer, J.T.P. 115, 136, 137
- Cahen, Abel 57  
Calder, Alexander 104  
Campert, Remco 37, 75  
Caravaggio 66  
Casciato, Maristella 59  
Casimir, H. 108  
Casseres, J.M. de 59  
Cézanne, Paul 15, 48, 112  
Chardin, Jean-Baptist-Simeon 15  
Cleveringa, Piet 32  
Cliteur, Paul 119, 120  
Coeterier, J.F. 73  
Condorcet, M.J.A.N.C. 30  
Constandse, A.K. 138  
Corbusier, Le 22, 127, 139, 142, 156,  
164  
Corneille 32, 72

- Crouwel, Mels 82  
 Crouwel, Wim 95, 128, 132
- Daan, Gunnar 57  
 Dales, Geert 42  
 Dali, Salvador 30, 101, 102  
 David, Cathérine 118  
 Deben, P.L.L. 39  
 Denvir, Bernard 97  
 Dichter, Ernest 131  
 Dickens, Charles 113  
 Dietrich, Marlene 40  
 Dis, Adriaan van 43  
 Dishoeck, Ewine van 12  
 Doesburg, Theo van 103, 124  
 Doorman, M. 27, 114, 117, 118  
 Duchamp, Marcel 100, 101, 102  
 Dudok, W.M. 160  
 Duin, Leen van 149  
 Dijk, Hans van 83, 96, 149, 153
- Eck, Caroline van 79, 88  
 Eesteren, Cornelis van 59, 112, 134, 136, 137  
 Einstein, Albert 104  
 Ellenbroek, Willem 85, 160  
 Embden, S.J. van 138  
 Engelen, A.P.M. van 141  
 Eyck, Aldo van 107, 143, 144, 145
- Fens, Kees 159  
 Freriks, Kester 99
- Galema, S.H. 70  
 Garbo, Greta 40  
 Garret, Alexander 81  
 Gauguin, Paul 48  
 Ghandi, Mahatma 113  
 Giacometti, A. 13  
 Girod, Gi 57  
 Goen, Bob van der 120, 121  
 Gogh, Vincent van 48, 49, 70, 72, 98  
 Goldreyer, Daniel 50  
 Gombrich, E.H. 75, 104, 108, 115, 123  
 Gorter, H.P. 53
- Govers, Frank 17  
 Goya, Francesco 66  
 Granpré Molière, M.J. 22, 88, 134, 136  
 Gropius, Walter 127  
 Guépin, J.P. 12, 43
- Habbema, Cox 37  
 Hammacher, A.M. 42, 95  
 Hardy, Thomas 113  
 Hartog Jager, Hans den 72  
 Hausmann, Georges-Eugène 98  
 Hegel, George F.W. 12, 26, 75, 79, 85, 154, 163  
 Hekkert, P.P.M. 31, 45, 72  
 Helena van Troje 65  
 Hellpach, W. 64  
 Hemel, Zef 137  
 Henny, Carel 39  
 Hertzberger, Herman 143, 144  
 Himmelb(l)au, Coop 148  
 Hiroshige 159  
 Hitler, Adolf 127, 128  
 Hofstra, S. 30  
 Hoogenbirk, Egbert J. 38  
 Hoogstad, J. 17  
 Hotz, F.B. 159  
 Huizinga, Johan 20, 75  
 Huut, M. van 37, 81, 82, 83, 84, 165
- Ingarden, Roman 88
- Janson & Janson 27, 98, 103, 104  
 Janzée, Leendert 20  
 Jaspars, Gied 75  
 Jencks, Charles 146  
 Johnson, Ph. 147  
 Joyce, James 117
- Kandinsky, Wassily 103  
 Kant, Immanuel 12, 14, 15, 26, 27, 85  
 Kasteel, Bart van 146  
 Khayyam, Omar 149  
 Klingeren, F. van 144  
 Kloot Meijburg, Herman van der 39  
 Klotz, Heinrich 123

- Knipping, J.C. 70  
 Koekkoek, Cornelis 72  
 Kollaard, V.H. 120  
 Komar, Vitaly 72  
 Komrij, Gerrit 43  
 Kool, Henk 92  
 Koolhaas, Rem 36, 37, 43, 139  
 Kooning, Willem de 117  
 Koons, Jef 39, 121  
 Körmeling, John 53  
 Kosuth, Joseph 106  
 Kounellis, Jannis 107  
 Kousbroek, Rudy 43  
 Kraaijpoel, Died 41, 42, 43, 50, 119,  
 120, 139  
 Krabbé, Mirko 53  
 Kris, Jeroen van der 32  
 Krol, Gerrit 75  
 Kropholler, A.J. 59  
 Kuhn, Thomas 110  
 Kuiper, J.A. 22, 135
- Lammers, Han 37  
 Leeuw, Ronald de 15  
 Lenin 113  
 Leroy, Louis 98  
 Lichtenstein, Roy 142, 143  
 Loos, Adolf 22, 163  
 Lorrain, Claude 72  
 Lucebert 15  
 Lynch, Kevin 47
- Maas, Tom 138  
 Madonna 45  
 Malevitsj, Kazimir 103, 104, 105, 112,  
 117, 119  
 Manders, Mark 113  
 Manet, Edouard 48  
 Mann, Thomas 160  
 Marx, Karl 113  
 Meegeren, Han van 49, 50  
 Melamid, Alexander 72  
 Mendini, Alessandro 148, 149  
 Merkelbach, B. 134, 136  
 Metz, Tracy 160
- Mies van der Rohe, Ludwig 127  
 Mondriaan, Piet 13, 82, 100, 103, 104,  
 117, 121, 124  
 Monet, Claude 30, 98  
 Monroe, Marilyn 142  
 Montijn, Ileen 41  
 Mooy, J.J.A. 116  
 Mul, Jos de 120  
 Mulisch, Harry 37, 43  
 Munch, Edvard 99, 108, 109  
 Mussolini, Benito 128  
 Myksenaar, Paul 128
- Naelten, M.A. van 32, 33  
 Narcissus 65  
 Natalini, Adolfo 57  
 Nescio 30  
 Newman, Barnett 50, 119, 120  
 Nietzsche, Friedrich 27  
 Noordervliet, Nelleke 13
- Onna, Edwin van 119  
 Orwell, Polly 81  
 Os, Henk van 29  
 Otten, J.J.M. 71  
 Oud, J.J.P. 20, 21, 22, 32, 124, 126  
 Oxenaar, R.W.D. 29
- Pearsall Smith, Logan 71  
 Peel, Lucy 81, 146  
 Pessemier, E. de 32, 33  
 Pevsner, Nikolaus 142, 146  
 Piano, Renzo 152  
 Picasso, Pablo 30, 99, 109, 110  
 Pissarro, Camille 98  
 Plasschaert, Jetty 30, 31, 45, 66, 116  
 Polak, Henri 49, 59, 128  
 Poortvliet, Rien 72  
 Portnoy, Ethel 44  
 Prak, Niels L. 27, 40, 41, 42, 100, 107,  
 108, 145  
 Premsele, Benno 41, 42, 118  
 Prins van Wales 22, 23
- Ramaer, Joost 121

- Rapoport, Amos 69  
 Rasmussen, Steen Eiler 17, 18, 82  
 Regt, de 108  
 Rembrandt 66, 67, 72  
 Richter, Gerd 40  
 Rietveld, Gerrit T. 18, 19, 22, 95, 111,  
 124, 130, 137  
 Rogers, Richard 152  
 Roget, Samuel Romilly 65  
 Roland Holst, H. & R. 112  
 Röling, Wiek 57  
 Rood, hans 16  
 Rooy, Max van 16, 37, 54  
 Rossem, Vincent van 137, 157  
 Roth, Alfred 13  
 Rottenberg, Felix 37  
 Ruys, Mien 136
- Saarinen, Eero 146  
 Salomons, Izak 37  
 Scharoun, Hans 146  
 Schippers, Wim T. 42  
 Schoenmakers, L.M. 121  
 Schopenhauer, Arthur 70  
 Schouten, Marien 119, 120  
 Schouten, N.C. 141  
 Schwartz, Gary 47  
 Schwartz, Ineke 114  
 Schwitters, Kurt 112  
 Schwonke, Martin 73  
 Schijndel, Mart van 148  
 Shakespeare, William 25, 65  
 Shaw, George Bernard 113  
 Shearman, John 24  
 Shenstone, William 69  
 Simmel, G. 73  
 Simons, Riki 119  
 Smith, Peter F. 89  
 Sontag, Susan 40  
 Staats, H.J.A.M. 71  
 Stam, Mart 127  
 Starck, Philippe 148  
 Stella, Joseph 100  
 Steen, Jan 117  
 Steenbergen, Renée 50, 52
- Steiner, Rudolf 81  
 Stigter, Bianca 53  
 Stip, Kees 149  
 Stolle, H. 39  
 Strauven, Francis 108  
 Sutton, Peter C. 25  
 Swaan, Abram de 45
- Taverne, Ed 21  
 Tendeloo, N.Ph. 13, 29  
 Terragni, Giuseppe 127  
 Terrechorst, Pauline 17  
 Thomas, Henk 98  
 Thomas, Keith 69  
 Thyse, Jac. P. 69, 70  
 Tilroe, Anna 52, 120  
 Tijen, W. van 128, 134, 136, 161  
 Tijn, Terpen 96
- Uitert, Evert van 97
- Vasari, Giorgio 25  
 Veblen, Thorstein 51  
 Vegter, Jaap 18  
 Venturi, Robert 146  
 Verhoeven, Cornelis 45  
 Vermeer, Johan 49, 50  
 Vermeijden, Marianne 96  
 Villeroy, François de Neufville 51  
 Vinci, Leonardo da 97  
 Vlugt, L.C. van der 134, 136  
 Voogd, Karin 139  
 Vreeze, Noud de 17, 18  
 Vriend, J.J. 82  
 Vroon, Piet 71  
 Vuyk, Kees 154
- Waggel, Wammes 96  
 Warhol, Andy 142  
 Weeber, Carel 17, 18, 36, 37, 43, 75,  
 139  
 Westreenen, J.W. 92  
 Wetering, Ernst van de 50  
 Wibaut, F.M. 128  
 Wilde, Oscar 40

Wilde, E. de 27  
Willems, Peter 30, 31, 45, 66, 116  
Windt, H. van der 69  
Wittgenstein, L. 23  
Wolkers, Jan 75  
Woolf, Virginia 113  
Woud, Auke van der 17, 115

Wright, Frank Lloyd 79, 81  
Yamaski, Minoe 140  
Yeats, William Butler 113  
Zeldenrust-Noordanus, Mary 39  
Zomeren, Koos van 15,40  
Zijderveld, A.C. 153  
Zijl, Ida van 130

# Zakenregister

- affodil 65  
Academisch Medisch Centrum Amsterdam 53  
Afrika, kunstwerken uit 96  
Agneta park Delft 18  
Algemeen Uitbreidingsplan Amsterdam 125  
Alpen 72  
Amstel 125  
Amstelhof 112  
Amstelveense Poel 125  
Amsterdamse Bos 112  
Amsterdamse School 59, 112, 128, 157, 160, 162, 164  
Appel, Stichting de 113  
Appelaar Haarlem, De 54, 55  
Architecten Cie 84  
art deco 40  
art nouveau 40  
A.T. en T. gebouw New York 147
- Bedford Park 157  
Belgische villabouw 153  
BIM gebouw Den Haag 20, 21  
'Blindmaking van Simson' 66, 67  
bloemen 65  
brinkdorp 134  
British Library 113  
Brücke, die 99  
Buitenveldert 44, 112
- Burgemeester Tellegenhuis Amsterdam 128  
Burgerweeshuis 37, 107, 144, 145  
Bijlmermeer 36, 37, 114, 125, 131, 140, 156  
Byzantium 37
- Campbells soepblik 142  
Casa del Fascio 128  
Centraal Beheer Apeldoorn 144  
Centraal Station  
– Amsterdam 90, 91  
– Den Haag 90, 91  
Centre Pompidou Parijs 149, 152, 160  
Christengemeenschap Alkmaar, kerk van de 74, 84  
Concertgebouw Amsterdam 95
- De 8 en Opbouw 136, 162  
Documenta 118
- 'Emmaüsgangers' 50  
Engels parklandschap 12, 112  
Erasmusbrug 16
- Florence 13  
Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst 42  
*Forum* 143



- Gasunie-gebouw Groningen 74, 83, 84  
 'Geboorte van Venus' 65  
 Gele plomp 24  
 Gemeentemuseum Den Haag 149  
 Goed Wonen, Stichting 39  
*Goed Wonen* 39, 115  
 Gogh Museum, Van 15  
 Grafton Gallery 48  
 Groninger museum 148, 150, 151, 152, 156  
 Grote Markt Brussel 51  
 'Guernica' 109, 110  
 Guggenheimmuseum Bilbao 147  
 Gijssbrecht van Aemstelpark Amsterdam 112
- Henriëtte Ronnerplein Amsterdam 160  
 Hollandse landschapsschilders 25
- ING-gebouw Amsterdam 73, 76, 77, 81, 83, 84, 85  
 Inter/View, Bureau 37
- Karregat Eindhoven 144  
 Kattenbroek Amersfoort 153, 156  
 Koopmansbeurs 48  
 Kuhrische Nehrung 160  
 Kijfhoek-Bierlap Den Haag 71  
 Legion Condor 109  
 lelie 65  
 Leyduin 80  
 LOKV Utrecht 148  
 Louvain-la-Neuve 88, 89
- mast met broden 106  
 Maupoleum 54, 128  
 Mauritshuis Den Haag 92  
 'Meisje aan de piano' 142, 143  
 Meijndel Den Haag 67  
 Mercatorplein Amsterdam 112  
 Ministerie van Justitie Den Haag  
 – oude gebouw 90  
 – nieuwe gebouw 90  
 Ministerie van Sociale Zaken Den Haag 145
- 'Mona Lisa' 101, 102  
 Muziekcentrum Vredenburg Utrecht 145
- Nagele 134, 135, 136  
 Nederlandse Jeugdbond voor Natuurstudie (NJJN) 30, 69  
 New Metropolis 152  
 Nieuwe Meer 125  
 Nieuwezijds Voorburgwal, kantoorgebouw 54, 55
- Odyssee 117  
 Office for Metropolitan Architecture 53  
 'Onthoofding van Johannes de Doper' 66  
 Operagebouw Sidney 147, 156, 164  
 Orta Atelier, architectenbureau 84
- Paardenbloem 48  
 Parijs 98  
 Pas-Toe-Meubelen 39, 115  
 pauw 65  
 Peperklip 43  
 plan-Berlage Amsterdam-Zuid 157  
 Ploeg, de 99  
 Pruitt-Igoe (St. Louis) 125, 140, 156
- Railconsult 16  
 Rembrandttoren Amsterdam 54  
 Rietveld-Schröderhuis 18, 19  
 Ronan Point 140  
 Ronchamp 142, 156, 164  
 roos 65  
 Rotterdamse Schouwburg 116
- Schiphol 130  
 'Schreeuw, De' 108, 109  
 Singel 428, Amsterdam 57, 58  
 Sloodorp 134, 135  
 Sloterhof 112  
 Stadhuis Hilversum 160  
 Stadskantoor Delft 76, 77  
 Stedelijk Museum Amsterdam 105  
 Stopera 37

- Thamesmead 34, 35, 36  
 Total Design 128, 130  
 Trans World Airlines New York 146  
 triomfboog van Septimus Severus 62  
 tuindorpen 128, 157, 160  
 tijdschriften 45
- Ulysses 117  
 Universiteitsbibliotheek Leiden 145, 146  
 Utrechts Centraal Museum 42
- 'Verschrikkingen van de oorlog' 66  
 'Verschijning van gezicht en fruitschaal  
 op een strand' 101, 102  
 'Viol en druiven' 99  
 Visserstraat Rotterdam, Dr. de 161  
 vlinder 65
- Vredenburg Utrecht 88, 89
- Waagstraatcomplex Groningen 56, 57  
 Wassily stoel 130, 131  
 waterlelie 24  
 'Who's afraid of Red, Yellow and Blue  
 III' 50, 119  
 Wieringermeer 136, 138  
 Woestduin 80
- IJmeer 125
- zadeldaken 131  
 Zuiderzeepolders 106  
 'Zwart Vierkant' 103, 104, 105  
 Zwarte Madonna Den Haag 76, 77

# Begrippenregister

- aanstellerij 118  
abstracte schilderkunst 98, 103  
antropologische constanten 116  
architectuur van de 19e eeuw 38  
architectuurtoerisme 153  
Ars imitatur naturam 162  
Artis natura magistra 162  
authenticiteit 49, 50  
avant-garde 96, 115, 117, 118, 119
- belangstelling voor vogels 69  
belevingsonderzoeken 66, 167, 168  
beslotenheid 23  
betekenis van het eensgezinshuis 128  
betekenisloze gedichten 101  
bouwen voor de pret 146  
burgerlijke esthetiek 95  
burgerlijke maatschappij 100  
burgerlijke waarden 157  
business art 149
- camp 38, 40, 87, 133, 149  
citeren uit de architectuurgeschiedenis 146  
claritas 64  
combinatie van gebouwen en kunstwerken 23  
communicatieve aspecten van de bouwkunst 146  
communisme 117, 164
- conceptuele kunst 52, 106, 118  
concinnitas 88  
concreet woongerief 161, 162  
conflictmodel 54  
consonantia 64, 85  
consumptiemaatschappij 142  
context 47-60  
contraprestatie 118  
cult 149  
cultureel kapitaal 38  
culturele elite 41, 43, 44, 45
- Dada 52  
Dadaïsme 100, 101  
deconstructivisme 148, 150  
design 149  
deugden 153  
dierenbescherming 26  
disharmonie 89  
dogmatisch-modernistische esthetiek 130  
dood 66  
dorpsopbouw 134  
drang naar abstractie 132  
drang naar het zuiden 64  
drempel 144  
drie gratiën 65  
duidelijkheid 39  
duurzame ontwikkeling 26
- eenheid 39

- eenvoud 39, 96
- erbied voor de bestaande omgeving 23
- eeuwige waarden 22
- elegantie 62, 64, 65
- elite 38
- esthetisch pragmatisme 153
- esthetische regels 24
- esthetisering van het wereldbeeld 16, 154, 192
- expressionisme 83, 98, 99
- expressiviteit
  
- fascisme 121, 127, 164
- fantasie 12, 26
- film 45
- flatwoningen met gemeenschappelijke voorzieningen 125
- fleurigheid 63
- form follows beauty 147
- form follows fun 146
- form follows function 124, 146, 147
- Franse stijl 12
- functionalisme 115, 124, 132
- functionaliteit en esthetiek 87
- futurisme 121
  
- geest van de tijd 15, 58
- gelaagheid 120
- genius loci 57, 74
- Gestalt 88
- gevarieerde vormgeving 146
- glamour architectuur 149
- glans 62
- glazenbuilenpest 96
- goede proporties 65
- goede smaak 38, 40
- gratie 66
- gulden snede 63
  
- harmonie 23, 39, 57, 63, 64, 74, 79, 85, 88, 90, 163
- harmoniemodel 54
- harmonieuze volmaaktheid 116
- herkenbaarheid 116, 163
- hiërarchie 23
  
- historiciteit 73
- hoge cultuur 45
- hoogbouw 53, 111, 140, 163
  
- identiteit 126, 144, 163
- ideologisch bepaalde esthetiek 132
- impressionisme 97, 98
- individualisme 164
- industriële revolutie 107
- innerlijke schoonheid 13
- Internationale Stijl 132, 140
- installatie 52
- integritas 64
- intensiteit 99
- intersubjectiviteit 61
- invloed van kennis 29
  
- Jugendstil 59
  
- kantoorpaleizen 114
- kenmerken van kunst 26
- kitsch 38, 39, 40, 87
- kleurigheid 65
- kubisme 98, 99
- kunst als cognitief systeem 114
  
- lage cultuur 45
- leesbaarheidsonderzoek 130
- lelijkheid 66, 89
- licht 63
- literatoren 44
  
- machine-esthetiek 132, 163
- massaproductie van woningen 125
- mechanistische bouwwijze 156
- medezeggenschap van bewoners 23
- media-cocktail 118
- menselijke maat 81
- micro-milieu
- moderne Westerse traditie 62, 111
- modernisme 48, 82, 95, 97, 98, 111, 139
- modernistische architectuur 114, 155, 164
- modernistische esthetiek 61
- monotonie 88, 90

- nationaal-socialisme 110, 117  
 natuur 25-26  
 natuur en milieu 165  
 natuurbehoud 26  
 natuurwaardering 71-72  
 natuurverheerlijking 75  
 natuurlijke materialen 85, 154, 162  
 neo-dada 52  
 neo-expressionisme 142  
 nieuw expressionisme 146  
 nieuw levensgevoel 96  
 nieuwheid-onbekendheid 47  
 nutteloosheid 51
- objecteigenschappen 61-78  
 oceaan 63  
 ongekunsteldheid 96  
 onpersoonlijke blokkendozen 152  
 ontmoeting 144  
 onzuivere schoonheid 14  
 oorspronkelijkheid 96  
 orde en complexiteit 69, 76, 92, 157,  
 163  
 organische architectuur 79, 82, 84, 157,  
 163, 164, 165  
 organicistische bouwkunst 81  
 originaliteit 96, 132  
 ornamenten 20, 22, 23  
 'Ornament und Verbrechen' 22
- parade-architectuur 162  
 paradigmata 110  
 plassex 121  
 plasticiteit 96  
 perspectief 27, 162  
 Plato's ideeënleer 70  
 Pop-Art 142, 143  
 popmuziek 45  
 populaire smaak 142  
 populaire sporten 45  
 positieve waardering voor de natuur 67  
 post-impressionisten 48  
 postmodernisme 139, 146, 165  
 postmodernistische architectuur 155  
 pragmatische benadering 23
- prismaat van de natuur 75  
 privacy 126
- quidditas 64
- rationalisme 117  
 ready-mades 101  
 redelijke eisen van welstand 54  
 relatie menselijke samenleving en natuur  
 26, 83  
 relatie object en publiek 49  
 relativiteitstheorie 104, 108  
 relativisme 23  
 renaissance 27, 61, 63, 97, 111, 162  
 romantiek 63, 75, 97, 112, 136  
 romantische architectuur 157  
 romantische concepten 153  
 rijenhuisen en strokenbouw 138
- samenhang 39  
 schaal 23  
 schaalvragen 66, 167-169  
 schilderachtigheid 63  
 schittering 62  
 schoonheidsleer 22  
 snelwegarchitectuur 114  
 soaps 45  
 soberheid 96  
 socialisme 127, 164  
 spiritueel functionalisme 132  
 steenkool 107  
 sterrenhemel, nachtelijke 63  
 straling 63  
 streven naar doelmatigheid 123  
 structuralisme 143  
 Stijl, De 19, 124  
 subject-object 47  
 sublieme, het 63  
 subtiliteit 96  
 suprematisme 104, 105  
 surrealisme 98, 101  
 surrealistisch manifest 101  
 symbool van het machinetijdperk 147  
 symbool van moderniteit 163  
 symmetrie 63

- syndroom van Stendhal 13
- terraswoningen 33, 36
- toonbeelden van traditionele schoonheid 65
- totaliteit 64
- traditionele schoonheidsopvattingen 61
  - e.v.
- traditionalisme 22
- uiterlijke schoonheid 13
- uitstraling 64
- uniciteit 49
- Unité d'habitation 22
- universele harmonie 103
- universalisme 23
- U-person 42
- vage waarden 153
- verbondenheid met de aarde 81
- verbondenheid met het heelal 81
- Verbrechen 22
- verfijning 62
- vergelijkend onderzoek 28
- verhevene, het 63
- verderf 66
- Verlichting 97
- verscheidenheid 153
- verval 66
- verzorgdheid 62
- virtual reality 118
- visuele herkenningspunten 134
- vlotheid 62
- volkssporten 45
- volmaaktheid 62
- voorkeuren van de gebruikers 146
- voorkeur voor figuratieve schilderijen 117
- voortgang in de kunst 117
- vormgeving van wegwijzers, lantaarns en straatmeubilair 23
- waardering van natuurobjecten 68
- waardering van stadsobjecten 68
- waardering van woonwijken 68
- welstandscommissie 85
- wensen van de woonconsument 157
- Wet van de Gemiddelde Beroepskwaliteit 43
- zeggingskracht 96
- zuivere schoonheid 14
- zuiverheid 96

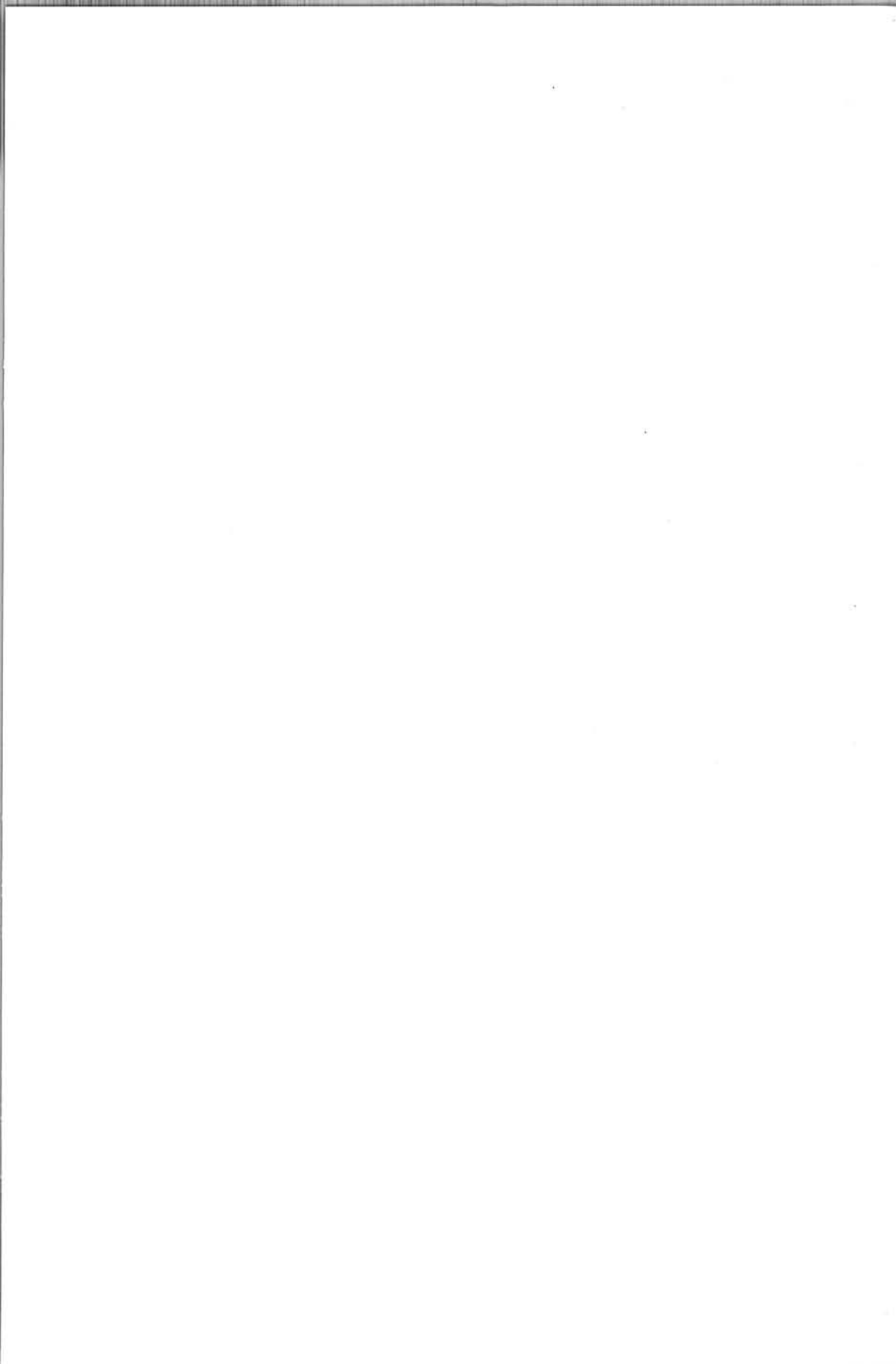












Schoonheid is iets ongrijpbaars, het is een illusie te menen er een volledig begrip van te kunnen krijgen. Maar het is wel mogelijk de *omstandigheden* waaronder van schoonheidservaring gesproken wordt te onderzoeken. Het gaat daarbij niet alleen om de eigenschappen van dingen die men mooi vindt, maar ook om de kenmerken van de beschouwers en van de omgeving.

Van betekenis is een onderscheid tussen een traditionele, een modernistische en een postmodernistische esthetiek.

Deze drie benaderingen hebben in de loop van de twintigste eeuw elk hun eigen rol gespeeld en doen dat ook nu.

In dit boek laat Derk de Jonge op grond van literatuurstudie, onderzoekuitkomsten en ervaringen uit het dagelijks leven zien hoe een en ander in zijn werk gaat.

De schrijver groeide op in de Amsterdamse Rivierenbuurt en was gedurende een aantal jaren actief in de Nederlandse Jeugdbond voor Natuurstudie. Hij legde aan de Universiteit van Amsterdam doctoraalexamens af in Engels en sociologie en studeerde daarna een jaar aan de London School of Economics and Political Science. In dienst van de (toen nog) Technische Hogeschool Delft verrichtte en begeleidde hij veel onderzoeken op het gebied van het wonen, de stedenbouw en de landschapsbeleving. Na zijn emeritaat als hoogleraar in Delft en Brussel richtte hij zijn aandacht meer speciaal op de esthetiek. 'Mooi is anders' sluit aan bij 'Op verkenning in de betonwoestijn', een boek dat in 1993, eveneens bij Delft University Press, verscheen.

ISBN 90-407-1619-6



9 789040 716195

Delft University Press