

AANTEEKENINGEN OVER HET MUSEUM VAN ABBE TE EINDHOVEN

DOOR A. M. HAMMACHER

HET komt in de geschiedenis der bouwkunst van een klein land zelden voor, dat kort na elkander drie nieuwe musea worden gebouwd. Na de voltooiing van het Haagsche en Rotterdamsche museum is in Eindhoven een van Abbe-museum ontstaan. Hoewel het kleinste van den trias verdient het niet minder aandacht, omdat het bouwkundig gezien, een eigen en zuiver karakter heeft en uit een oogpunt van museumbouw zijn aparte qualiteiten heeft, zooals straks zal blijken.

De geschiedenis van het ontstaan van dit kleine museum zal vermoedelijk wel zeldzaam blijven. Het is althans te hopen. Ze vertoont het omgekeerde van de gebruikelijke conceptie en geboorte van een museum. In den regel bestaat er een min of meer belangrijke verzameling in bezit van overheid of particulier. De behuizing blijkt op den duur onvoldoende en het verlangen ontstaat naar een ander, een nieuw en beter gebouw. Het gebouw komt na de verzameling.

Niet aldus te Eindhoven. Een voor een openbaar museum geschikte verzameling was niet aanwezig. Het museum is hier vóór zijn inhoud ontstaan. Hoe dat zoo gekomen is kan gevoegelijk buiten beschouwing blijven. Dát het zich zoo voordoet is een te curieus verschijnsel van den tijd om het buiten de aandacht te houden.

De behoefte aan musea, als behoeders en bewaarders van hetgeen in den voortgaanden levensdrift der tijden buiten het leven kwam te staan, is reeds in de 19de eeuw logisch verklaard uit de renaissancistische levenshouding en geestesontwikkeling. Nog voor de weetgierigheid wetenschap genoemd mag worden, verzamelt en bewaart de mensch, de kleine mensch het eerst. Het verstand, dat met redenen wil omkleeden wat niettemin ergens met een duistere wortel in een nog donkerder hartstocht blijft haken, heeft de verzamel-hartstocht naar gelang van de verandering der inzichten, van nieuwe namen voorzien. De aesthetische en historische genieting zoekt bevrediging en vindt deze in de musea, zegt de moderne tijd. Ten deele echter wordt met genieting en bevrediging het apparaat verklaard. De menschelijke neiging tot schoolmeesteren, tot beleeren (niet identiek met genieten), heeft reeds vroeg voorgezeten. De middeleeuwsche maatschappij bezat de kerkbouw niet alleen tot stichting, maar tot beleering van den ongeletterden mensch. Later wilde de revolutie op haar beurt stichten en beleeren; niet meer met de kerken en haar gegevens, maar met verzamelingen van kunst en historie,

zoals thans opnieuw de dictaturen van fascisme en communisme de musea hebben begrepen in het groote plan van africhten der menschen ter wille van een politieke idee.

Democratie en dictatuur hebben het apparaat der musea nimmer zuiver in handen van de wetenschap gegeven. Men kan kunsthistorische wetenschap en musea niet geheel te zamen brengen. Het beleeren der revolutie-systemen is van ander gehalte dan de drang naar wetenschap.

Volgens de gegevens, die Dr. W. R. Juynboll en Dr. J. G. van Gelder verzamelden, onafhankelijk van elkander, niettemin elkander aanvullend, omtrent de psychologie der verzamelaars („Barok en Classicisme te Rome” en „Dilettanti en kunstwetenschap” — openbare lessen van 6 en 13 Mei 1936 te Leiden) heeft het kunsthistorische denken zich reeds vóór de Fransche revolutie flink bemoeid met de particuliere verzamelhartstochten en deze trachten te ordenen en te zuiveren. De openbaarheid der collecties houdt dus geen werkelijk verband met het werk der kunstwetenschap. Er is althans geen wederkeerige afhankelijkheid. Het meesleepen der collecties in de bedoelingen der politiek heeft stellig, bij alle democratische voordeelen, zijn grondige bezwaren reeds danig getoond.

De politieke democratische gedachte heeft in de openbaarheid der verzameling eerst een opvoedend-historisch, later een opvoedend-aesthetisch nut gezien voor de massa. Daar is op zichzelf niets tegen, als men de cultuureele waarde niet overschat en het kunstgenot niet te veel of te uitsluitend beperkt wil zien tot de musea. Het is immers een feit, dat zelfs bij sluiting der musea, in stadhuizen en kerken, in monumenten van architectuur en beeldhouwkunst en in tal van andere levensaspecten, genoeg publieke kunstmogelijkheden over zouden blijven, die niet geschikt zijn om te verzamelen, te ordenen, maar wel om die bijzondere domeinen te ontsluiten, die alleen de scheppingskracht kan oproepen. In de appreciatie van het tegenwoordige kunstleven zijn echter het museum en de injecties der tentoonstellingen niet alleen een onmisbaar goed geworden, maar in de oogen van het publiek de voor kunst geïsoleerde oasen. Kunst noch cultuur zouden essentieel armer kunnen worden, indien de verzamelende en bewarende functies in het leven zouden verschuiven naar een stillen en verren achtergrond, waar wellicht ook de wetenschap in zuiverder lucht, buiten het marktlawaai, haar arbeid ongehinderd kon verrichten.

Gezien tegenover het primaire van de scheppende levenskrachten zijn sedert de vorige eeuw de secundaire, conserveerende levenskrachten, veel te invloedrijk geworden. Het lijkt een contradictie, maar juist onder de vrije moderne kunstrichtingen is zeer veel „museum-kunst” ontstaan, in den slechten zin van het woord, meer wellicht dan ooit vroeger, onder het dor en duf gescholden academisme. Er is veel geschilderd uit speculatie op de kooplust van snobistische verzamelaars en angstige museumdirecties, naar

gelang daar de historische maatstaf steeds meer door de aesthetische-hedendaagsche werd overvleugeld, onder aanvuring van critici en kunstenaars. Er is een soort wisselwerking ontstaan tusschen musea, kunsthandel en schilders, een mode, waarbij men angstvallig op elkander let, terwille van het zoozeer begeerde, doch thans verouderde praedicaat van avant-gardist, dat in deze dingen toch tenslotte niet meer waard is dan de blauwe wimpel waar de oceanbooten het hardst om varen. Geprezen de directie, die zich hier rustig buiten kon houden.

De hoofdbron van het kwaad lijkt mij, de langzame verschuiving van het historische naar het aesthetische en het uiteindelijk overwicht van het laatste.

Het aesthetische overwicht heeft een niet te ontkennen verfijning gebracht en een onwillekeurige verheldering in de waardeering. Het aspect der musea is aangenamer voor het oog geworden. Er wordt meer op kleur en kleurverband gelet, het detail wordt goed verzorgd. Er is gebroken met het opeenhoopen van dingen; de bezoeker is stellig bij de tegenpartij in waarde gestegen en niet als vroeger (vooral Fransche bibliotheken waren er berucht om), als een aanrander van de stilte en de veiligheid, een aanvaller op de bewaarzucht, beschouwd. Maar die aesthetische verfijning beteekent, voorloopig, tevens een verzwakking van de kracht en de wil om den zin der dingen, om hun waarachtigheid te verstaan en te begrijpen. Het vragen naar den zin, het waarachtige der dingen komt in het gedrang zoodra te opzettelijk of te eenzijdig slechts het mooie van beteekenis wordt geacht, d.w.z. hetgeen in een bepaald tijdsgewricht mooi wordt gevonden.

De aesthetische verwondering is inderdaad ook een verwondering. Verwondering op een bepaalde gecultiveerde wijze. Ruim genomen zou het één het ander niet mogen uitsluiten, althans niet ten koste van elkander behoeven te heerschen. Het aesthetische is echter in onzen tijd een verengd begrip geworden, een term uit het kunstjargon, dat met het oude, ruimere begrip, dat meer op gevoel en niet uitsluitend op schoonheid doelde, weinig meer te maken heeft. Het is zelfs in bepaalde kringen reeds een critische afwijzing geworden. Die moderne aesthetische kunstwaardeering, absoluut gesteld, heeft in een tijd, waarin ze elders reeds overwonnen is, langzamerhand de musea gedwongen tot het verzamelen en bewaren van hetgeen hedendaagsche kunst wordt genoemd. Men zet dus bij, hetgeen de dag van heden oplevert. Het conserveer-apparaat staat dus al gereed bij de geboorte. De historische taak heeft zich tot haar uiterste grenzen begeven. Dit is helaas veel gaan lijken op een historische overspanning van de museumtaak.

Men kan onmogelijk verwachten, dat museumdirecties — of critici daarbuiten — steeds feilloos weten te kiezen, wat bestand zal blijken tegen de slijtage van tijdsordeelen. Het komt dus daarop neer, dat men zoo goed en zoo kwaad als het gaat wegwijs tracht te worden in hetgeen kunsthandel, kranten en schilders trachten aan te prijzen. Dat misslagen niet uitblijven

en reeds binnen perioden van vijf jaren ontsporingen aan den dag komen, kan niet verbazen in een kunstwereld, die door het modieuze al te veel wordt geregeerd.

Hedendaagsche kunst is voor een museum een fictie. De kunst van tien jaar geleden was een andere hedendaagsche dan de hedendaagsche van nu. De modepaarden veranderen snel. In dubbelen zin is dus het museum te Eindhoven karakteristiek voor de tegenwoordige aesthetische verzwakking. Het is museum terwille van het begrip museum. *L'art pour l'art* op museumgebied. Het is genoemd een museum voor hedendaagsche kunst. „Voor Moderne Kunst” zou nog iets anders zijn geweest. Modern is een qualiteit geworden, niet een tijdsbepaling. Er is achtergrond, herkomst, traditie. Het Egyptische, het Romaansche, behooren onverbrekkelijk tot de historie der moderne kunst, die een andere is dan de mode-kunst.

Vult het museum van Abbe zich dus geleidelijk met hedendaagsche schilderijen, dan kan het binnen twintig jaren reeds een van die stoffige, totaal verouderde provinciale collecties zijn geworden, die men zoo vaak in Frankrijk aantreft in kleine stadjes, waar bij wijze van toeval soms enkele meesterwerken in verdwaald zijn geraakt. Alles in zoo'n volmaakt vastgelopen collectie was éénmaal hedendaagsch, maar met de generatie van belanghebbenden, die dit ophielden, is deze kunst ten grave gedaald. Alleen de echte verzamelaarshartstocht, de eenzijdige, beperkte, maar helderziende, kan in dergelijke gevallen redden. De verzameling door Mesdag bijeengebracht is nog altijd een goed voorbeeld van hetgeen de levende kijk van een schilder, die zijn slag wist te slaan buiten de marktwegen, bijeen wist te brengen aan belangrijke kunst van zijn eigen tijd.

Men verzamelt nooit met dezelfde lust en liefde, met dezelfde voorkeur des harten, als het ex-officio moet gebeuren, meedeinend op de deining der exposities, tegen wil en dank gedreven door de invloeden, die op de markt bepaalde talenten tot een zaak trachten te maken.

Omdat het „hedendaagsche” geen program, geen begrenzing, maar een vloeiend iets is, zal het, op een museum toegepast, spoedig blijken de ruimte voor de hedendaagschen van morgen te missen. Het is van belang dat overwogen te zien, omdat het Eindhovensche museum klein is. Dit beteekent geenszins een waarschuwing de schilders van nu buiten de aankopen te houden. Het is slechts de vraag, in welk tempo, in welke mate en naar welke inzichten en waardeeringen.

Wie bv. van 1880—1890 veel schilderijen van Floris Verster, Breitner, Toorop had gekocht voor een beperkte ruimte, zou zich den pas hebben afgesneden voor hun latere ontwikkeling, die niemand toen kon voorspellen. Ook de vruchtbaarheid van een schilder is in deze dingen van belang.

Juist het merkwaardige Eindhovensche geval van een museum zonder collectie, onbezwaard door provinciale ballast, biedt een eenige gelegenheid



FRONT MET DE PAARDEN VAN RAEDECKER – MUSEUM V. ABBE, EINDHOVEN – ARCH. A. J. KROPHOLLER





HAL MET MUURSCHILDING VAN D. NIJLAND EN EEN ZAAL VAN HET VAN ABBE MUSEUM - EINDHOVEN



om dit kleine gebouw, met zijn rustige, lichte zalen tot een weldadig voorbeeld van museuminrichting te maken. Mits een goed doordacht plan van werken bestaat en doelbewust een zeer beperkt aantal kunstenaars met een ruim gekozen overzicht van hun werken, langzaam aan wordt verzameld. Het lijkt er veel op, dat ook thans weer de verwachting voorzit, dat kwalitatief een goed geheel zal ontstaan, door nu eens van A, dan weer van B of C één of meer schilderijen te koopen, al naar gelang er modeschilders aan bod zijn.

Het eind zal dan spoedig zijn, dat Eindhoven, in zakformaat, dezelfde vermoeiende aspecten zal bezitten van openbare collecties, waar van iedereen wat te zien is, en dus van de besten te weinig en van de talrijke middelmatigen te veel, zooals in bloemlezingen steeds het geval placht te zijn. Menschen, die zoo weinig belangstelling hebben in schilderkunst, dat ze er weinig van weten, worden door deze quasi universeele collecties schilderijen niet geïnstrueerd, want evenmin als zij instaat zijn zich met een enkel bloemetje een geheel veld voor te stellen, evenmin kunnen zij, met hier en daar een Renoir, een Monet, een Hodler, een Verster of een Toorop, zich de draagkracht, de rijkdom, de verscheidenheid van deze figuren voorstellen. Menschen, die meer belangstelling hebben, gaan evenmin uit om 30 schilders tegelijk te zien. Ze willen Verster, Fantin Latour, Thorn Prikker beter leeren kennen of opnieuw genieten. Wat en waar vinden ze iets? Is er ergens een wand met een flinke reeks? Is er een zaal voor Toorop, Thorn Prikker in al hun verscheidenheid? Men kan zulke dingen in Eindhoven nog doen. Niet door nu reeds snel en veel te koopen. Iemand als Willink b.v. zal, naar de voortekenen gezien, nog talrijke doeken schilderen. Het kan zijn, dat een zaal vol Willinks van nu heel weinig zal verschillen van een zaal vol Willinks van over 20 jaar. Maar — Si Dieu le veut — het wonder der verandering is nergens uitgesloten. Men heeft nooit en nergens vele Versters gekocht uit enkele jaren van zijn begintijd en men heeft dit, zelfs toen zijn dood de onherroepelijke afsluiting bracht, ook nagelaten, hoewel een keuze toen voortreffelijk uitvoerbaar werd. De eenige collectie in ons land, die de genieting gaf van uitmuntend gekozen groote groepen, is die der Kröller-Müller-Stichting, die, de eerlijkheid eischt het, de Kröller-Müller-Bremmer-Stichting behoorde te heeten, al weet ik niet of de hiërgargische volgorde der namen juist is.

Waar kon men, zooals daar, van een Redonkamer genieten, niets dan Redon; van een groote groep Degouves, van Seurat, enz. Daar kon men zich doordringen van een schilder en hem nooit meer vergeten. Ik zie na jaren, in dat wonderlijke oude huis aan het Voorhout in den Haag, waar nu ambtenaren ritselen, nog altijd de schemerige stille kamer met de Redon's voor me. Ik kan de plekken aanwijzen waar ze hingen. Ik zie de kamer met de doeken van Isaäc Israëls; weinig licht, maar genoeg om van die goede qualiteiten voor goed indrukken mee te nemen. Maar het gelukt nauwelijks op onze

musea dergelijke herinneringsproeven te probeeren, omdat ze even onrustig-bewogen zijn geworden — als het leven zelf en even voorkeurloos en chaotisch als de faits divers der kranten of het filmjournaal. Ik houd dit voor één van de symptomen, waaruit inderdaad kan worden afgeleid, dat de aesthetische verbetering der musea gepaard is gegaan aan een onwillekeurige verzwakking van het historisch begrip.

Het museum te Eindhoven is architectonisch ongetwijfeld de moeite waard om er een schoone collectie kunst in te verzamelen. Goede voorwaarden zijn aanwezig. Het is klein, niet te klein. Het is zuiver van ruimte-vormen. Kropholler heeft het met zeer beperkte middelen moeten bouwen. Het materiaal kon dus niet een factor zijn in den zin van verhoogend het aspect door keuze van kostbaarheden. De bouwmeester moest zich overal bedwingen, dat is bepalen tot verdeling, onderverdeling, verhoudingen, verband. Voor het plan der zalen en de verlichting heeft Kropholler zich doen voorlichten door de Amsterdamsche, Haagsche en Rotterdamsche museumdirecties, die meer ervaring hadden dan hij van hetgeen de praktijk van een museumbeheer eischt. Inzonderheid heeft de heer Hannema invloed gehad op het plan.

Wat de verlichting betreft is uithoofde van de zuinigheid afgezien van kostbare constructies. Wat bereikt is verdient niettemin lof. Het bovenlicht is rustig, helder en van een mooie evenwichtige verspreiding. De wanden en vloeren zijn licht van tint gehouden. Het meubilair is sober en eenvoudig.

Het gebouw is gezet op een verhoogd deel van een parkje. Daardoor heeft de architect bereikt, dat het, gegeven de betrekkelijk geringe afmetingen toch zijn functie als sanctuarium voor kunst reeds door de geïsoleerde en lichtelijk verheven ligging op eenvoudige wijze duidelijk maakt. Het front verdraagt deze verheffing uitmuntend omdat er een sterke horizontale werking uitgaat van het lange gesloten muurvlak van handvormsteen, die Kropholler zoo gaarne in zijn werk toepast. Daarom ook is het kleine torentje boven den ingang, als evenwichtsfactor, geenszins onnoodig. Het heeft bovendien als drager van de klok en door het feit, dat het met fijne profileering uitsteekt boven de gebouwen der omgeving, zijn zakelijke functie van aanwijzer van het gebouw en van den tijd. Het rommelige aspect van Eindhoven, waarin de enorme gashouders met de schreeuwerige banaliteit der stupide reclame „Persil blijft Persil” domineeren, kan zoo'n accent van een andere beschaving wel gebruiken.

Men treedt op het gebouw toe met trappen, aan weerszijden geflankeerd door steigerende paarden, gebeeldhouwd door Raedecker, die ook het wapen boven den ingang met sterke en eenvoudige vormen heeft gemaakt. De plaatsing van de paarden is nog niet overtuigend, ze staan wellicht te laag en daardoor te weinig verheven boven het gezichtspunt van den beschouwer. Bij het verlaten van het gebouw kijkt men er te veel tegenaan inplaats van

tegenop, waardoor de verheffende uitdrukking van het steigeren uitblijft.

Na het ingangsportaal komt men in de hal, die door zijn gewelven, aan een periode van Berlage herinnerend, waar Kropholler steeds verband mee heeft gehad, een indruk van concentreerende geslotenheid wekt. Er is hier door de bouwvormen een sfeer van inkeer geschapen, die een goede voorbereiding of een goed rustpunt is voor of na de kunstbeschouwing. Dirk Nijland kreeg hier twee muurschilderingen te maken. Zwarte blauwen in wit, welke beperking geheel bij de gestrengheid van de hal past. Het ruige, krachtige landschap heeft in zijn algemeenheid streekverband. Dat voor de andere overigens zeer te waardeeren schildering, de zee werd gekozen doet min of meer willekeurig aan. Beide rechthoekige schilderingen zijn feitelijk in den muur uitgespaarde rechthoekige vakken, die door de maten en de plaats geheel aan schilderijen zonder lijst doen denken, maar met de bouwvormen van deze ruimte geen zichtbaar verband houden. Dit kan terecht verbazen, omdat de architect, die onlangs in twee boekjes „bouwkunst als levensuiting” en „lijn en vorm”, zijn gedachten over bouw- en versierende elementen heeft uiteengezet, daarin herhaaldelijk heeft beklemtoond de noodwendige eenheid van versiering en gebouw. De versiering, die „aangeplakt” is, wordt terecht verworpen. In feite had men hier twee schilderijen van hetzelfde gangbare schilderij-formaat kunnen ophangen, zonder een aesthetisch essentieel verschil, want men ziet de schilderingen apart, zonder eenige architectonische filiatie.

Ook hier blijkt weer eens hoe moeilijk het in de praktijk is, niet alleen elkanders vormen te verstaan, maar het aanwezige inzicht te verwezenlijken, dat is tot een levende daad te wekken. Die verwezenlijking is in andere onderdeelen beter geslaagd. De versierende vormen van een lamp in de hal b.v. lijken in uitmuntend verband te zijn met de ruimte-vormen.

De zalen zijn rustig, goed van licht en tint. Het was een curieuze ervaring tallooze modernen hier aan te treffen, min of meer in strijd met de sfeer van de ruimte. Het museum vraagt als het ware, door zijn beknoptheid en door het religieus-gestemde van zijn vormen, een kleine keurcollectie van kunst, zij het niet dadelijk kerkelijke dan toch in algemeenen zin religieus gerichte kunst. Wie het gebouw verlaat zal met teleurstelling bedenken hoe hier feitelijk een ideale omgeving braak ligt voor een uitgezochte collectie liturgische kunst. Men vraagt zich af waarom men het in deze streek en omgeving niet veeleer zoekt in die richting, dan in de waarlijk heillooze mondainiteit van hetgeen de modes van Limburg en Noord- en Zuid-Holland opleveren. Het gebouw is er; een rustig, eenvoudig sanctuarium. Laat men er niet te lang een kijkspel van maken, een markt van allerlei kramerijen, zooals die nu reeds aardig aan den gang is, doch waar de „cultureele invloed”, die tegenwoordig aan de orde van den dag is, even ijdel van zal blijken als van „Persil blijft Persil”.
