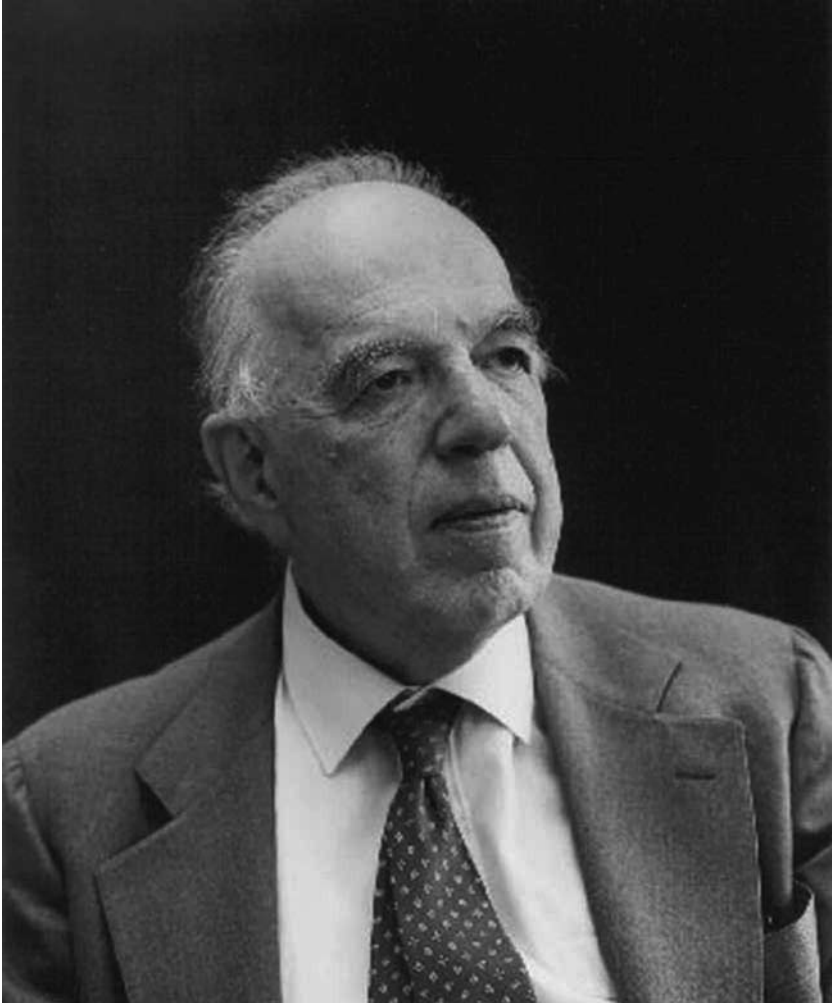


Ernst Gombrich

30 maart 1909 – 31 december 2001



‘My claim to fame is that I paid the taxi for Paul Getty’, zei de kunsthistoricus Ernst Gombrich ooit. De miljardair en kunstverzamelaar J. Paul Getty wilde in Londen een bepaald Italiaans schilderij kopen. Hij zocht advies bij een deskundige. Daarom reed hij met een taxi naar het huis van Gombrich aan de rand van de stad. De taxi bleef wachten terwijl Getty aanbelde. De ouderwets hoffelijke Gombrich kon niet anders dan meegaan, al had hij weinig zin in de expeditie. Bij de kunsthandelaar aangekomen liep Getty meteen naar binnen en er zat niets anders op dan dat Gombrich de dubbele taxirit van Getty zelf betaalde.

De uitdrukking ‘my claim to fame’ is in het Engels niet meer dan een aardige formule, maar wanneer die wordt gebruikt door iemand die een heel andere ‘claim to fame’ heeft, dan spits je de oren. Ernst Gombrich (Wenen 1909-Londen 2001) was zonder twijfel de beroemdste en meest gelezen kunsthistoricus van de afgelopen eeuw, maar hij zag zichzelf niet als iemand die zoveel roem verdiend had. Hij sprak zonder valse bescheidenheid over zichzelf als over een amateur: iemand met een geweldige liefde voor de kunst, die zich – als amateur – voortdurend op terreinen waagt, die eigenlijk de zijne niet zijn. In zijn boek *Art and Illusion*, waarin de waarnemingspsychologie een grote rol speelt, verwijst hij steeds met respect naar de echte professionals op dat gebied. In zijn publicatie over de fotograaf Cartier Bresson poseert hij niet als een specialist op het gebied van de fotografie. Datzelfde geldt ook voor de antropologie, biologie, filologie en andere specialismen, die hij bij zijn kunsthistorisch onderzoek betrok. Het gold ook voor filosofische en methodologische kwesties, waarbij hij geregeld naar zijn door hem zeer bewonderde oude vriend Karl Popper verwees.

Gombrich benaderde alles met de frisse nieuwsgierigheid van de amateur, zelfs datgene waarin hij wel degelijk een professional was. Want ook tegen het gangbaar kunsthistorisch bedrijf keek hij als een buitenstaander aan, en dat gaf aan zijn vele publicaties en aan de talloze boekbesprekingen die hij bijvoorbeeld voor de *New York Review of Books* schreef, een bijzondere frisheid en maakte ze zo leesbaar. Hij stelde in die publicaties de voor de leek vanzelfsprekende vragen en bood vervolgens een verrassende blik op ons zelf en op onze positie ten opzichte van de kunstenaar en het kunstwerk. Toen hij de vermoedelijk magische betekenis van afbeeldingen van prooidieren in prehistorische grottschilderingen duidelijk wilde maken, schreef hij ‘Instead of beginning with the Ice Age, let us begin with ourselves. Suppose we take a picture of our favourite champion from today’s paper – would we enjoy ta-

king a needle and poking out the eyes? Would we feel as indifferent about it as if we poked a hole anywhere else in the paper?’ Dit is een passage uit *The Story of Art*, het boek dat zijn roem vestigde en waarvan Gombrich, ontdaan maar ook lacherig, moest vaststellen dat de Nederlandse vertaling ervan de treurigmakende titel *Eeuwige schoonheid* meekreeg, die het tot op de huidige dag nog steeds heeft.

In het Weense milieu waarin hij opgroeide, en aan de Weense universiteit, werd de benadering van de kunstgeschiedenis gedomineerd door de factoren die het ontstaan en beleven van kunst bepalen. Thema's als stijl en de verandering daarin, en de psychologische processen van de waarneming van kunst waren voor Gombrich belangrijke onderwerpen. In een boek met interviews dat de Fransman Didier Eribon in 1991 met hem maakte, provoceert Gombrich de kunsthistorische wereld met de passage ‘I really have the impression that nowadays they write about everything except about art. We read studies about women, about blacks, about the art market. I certainly don't deny that these questions can present a certain interest, but after all one may surely ask of the history of art that it concerns itself with art! Because I think that we still know too little. In fact I should like to say to my colleagues that we still don't have a history of art.’

De nooit zwijmelende, altijd door heldere wetenschappelijke vragen bepaalde, manier waarop Gombrich zich bezig hield met schijnbaar ongrijpbare vragen rond de kunstenaar en het kunstenaarschap, geeft een bijzondere waarde aan zijn werk, en verklaart het succes ervan. Dat geldt vooral voor *The Story of Art* (1950). Gombrich heeft de plotselinge roem die dit boek hem bracht, nooit voorzien. Het was immers eigenlijk een boek voor kinderen, een vervolg op een wereldgeschiedenis voor kinderen die hij in 1935 geschreven had.

Net afgestudeerd liep hij in die tijd werkeloos rond toen hem door een uitgever de kans werd geboden zo'n wereldgeschiedenis te schrijven. Het moest wel in zes weken klaar zijn. Dit buitengewoon sympathieke geschiedenisboek was de eerste demonstratie van Gombrichs talent om moeilijke dingen eenvoudig – maar bepaald niet simpel – en met liefde, voor zijn onbekende lezer op te schrijven. Fascinerend is de manier waarop hij in het eerste hoofdstuk de enorme diepte van de tijd weet te beschrijven, en uit die onmetelijk diepe duisternis de mens laat opdoemen. Het is typerend voor Gombrich dat hij het belangrijk vond na vijftig jaar, toen het boek in 1985 opnieuw werd uitgegeven (bij DuMont in Keulen), nog een hoofdstuk toe te voegen onder de titel ‘Wat ik intussen beleefd en geleerd heb’. Daarin laat hij bijvoorbeeld zien hoe hij bij het schrijven van het hoofdstuk over de eerste wereldoorlog door de oorlogspropaganda uit de periode daarna bedrogen was.

Dezelfde uitgever, Phaidon, intussen uitgeweken naar Londen, vroeg hem ook een kunstgeschiedenis voor kinderen te schrijven. Toen Gombrich een proefhoofdstuk geschreven had, liet de uitgever het aan zijn zestienjarige dochter lezen en toen die het goed vond, kreeg Gombrich de opdracht voor *The Story of Art*. Dit keer duurde het geen zes weken maar bijna tien jaar voor het boek zou verschijnen. De oorlog kwam ertussen.

In april 1945 kon de in 1935 uit Oostenrijk naar Engeland geëmigreerde jonge Ernst Gombrich de dood van Hitler en de capitulatie van Duitsland aan de Engelse regering rapporteren. Hij was in die tijd hoofd van de afluisterafdeling van de BBC. Op zijn identiteitskaart stond van 1939 tot 1945 ‘exempt from internment until further notice’ want als Oostenrijker hoorde hij eigenlijk in een kamp voor staatsgevaarlijke buitenlanders opgesloten te zijn. In 1945 had hij er al meer dan vijf jaar op zitten met het opvangen en vertalen van de schreeuwerige toespraken van Hitler en Goebbels en van andere radio-uitzendingen die voor de Engelse oorlogsvoering belangrijk konden zijn.

Gombrich was naar Engeland gekomen omdat hij – een zeldzaamheid in die dagen – een echte baan als kunsthistoricus kon krijgen. Hij kwam in een van de interessantste instellingen op zijn gebied terecht, het Warburg Institute, een inmiddels reusachtige en buitengewoon veelzijdige bibliotheek, sinds 1902 opgebouwd door Aby Warburg, een Hamburgse bankierszoon die net als Gombrich kunstgeschiedenis had gestudeerd. Warburgs doel was alles, maar dan ook alles, te verzamelen wat betrekking had op het voortleven van de Klassieke Oudheid, in welke vorm dan ook, in de Middeleeuwen, de Renaissance en daarna. Gombrich was aanvankelijk bij die bibliotheek in dienst gekomen om de talloze, haast onleesbaar gekrabbelde aantekeningen van Warburg (die in 1929 overleden was) te ontcijferen en te ordenen. In 1970 zou dat werk uitmonden in zijn monumentale intellectuele biografie van Warburg. Maar toen was Gombrich allang directeur van het Warburg Institute.

Na de zes krankzinnige jaren met een BBC-koptelefoon op het hoofd had Gombrich vooral de behoefte de kunstgeschiedenis voor zichzelf weer uit te vinden. Dat resulteerde in zijn nog steeds wereldwijd veelgelezen, in twintig talen vertaalde, *The Story of Art* (meer dan zes miljoen verkochte exemplaren). ‘I arranged to have a typist come three times a week in the morning and I dictated the whole text using illustrations found in books I owned. With the help of these illustrations, I simply told the story from memory – looking at the whole subject, as it were, from a distance.’

Zijn laatste, postuum verschenen boek *The Preference for the Primitive* heeft de ondertitel ‘Episodes in the history of Western taste and art’ meegekregen. Veertig jaar heeft dat boek hem bezig gehouden. Pas kort voor zijn

dood was het manuscript voltooid (stel je voor dat je op je 92ste nog aan de voltooiing van een boek werkt).

The Preference for the Primitive is eigenlijk een reusachtige voetnoot bij een probleem waarmee hij zich tijdens het schrijven van *The Story of Art* geconfronteerd zag. Datzelfde geldt in feite voor de twee andere ‘echte’ boeken die hij geschreven heeft (zijn overige boeken zijn alle bundelingen van artikelen en lezingen). Ook *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (1960) en *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art* (1979) zijn goed beschouwd kanttekeningen en aanvullingen op Gombrichs visie op de kunstgeschiedenis zoals die in *The Story of Art* zijn neerslag had gevonden.

Gombrich zegt in het voorwoord van *The Preference for the Primitive* dat *The Story of Art* het voorbeeld volgt van Plinius en Vasari die de geschiedenis van de kunst in termen van vooruitgang hadden geschreven, vooruitgang naar een steeds overtuigender weergave van de werkelijkheid, en naar een steeds grotere rijkdom aan technische mogelijkheden voor de kunstenaar. Vanuit dat gezichtspunt beschouwd is de kunstgeschiedenis een grote reeks van op elkaar gestapelde uitvindingen, om bijvoorbeeld in een schilderij de glans op een oog te suggereren, complexe bewegingen te verbeelden (en daarbij de spieren op de juiste manier weer te geven), of ruimteweergave met behulp van atmosferisch perspectief te bereiken.

Natuurlijk betekent dat niet – en zeker niet voor Gombrich – dat latere kunstwerken beter zijn dan eerdere, al had Vasari in zijn beschrijving van de kunstgeschiedenis van Giotto tot Michelangelo de vooruitgang wel zo bedoeld. Toch wuift Gombrich het idee van vooruitgang in de illusionistische kunst niet weg. Hij beseft echter dat het verhaal veel ingewikkelder was. Gombrich gaf zich er rekenschap van dat hij zich ook bezig moest houden met de aangeboren drang van de mens regelmatige patronen en andere decoratieve elementen te vervaardigen. In zijn *Art and Illusion* en *The Sense of Order* heeft hij beide gebieden, het illusionisme en de menselijke neiging tot het decoratieve, vanuit psychologisch perspectief onderzocht.

Er was een ander aspect waarbij het denken in termen van vooruitgang van een voetnoot moest worden voorzien. Dat is het verschijnsel dat de mens al sinds de klassieke oudheid steeds weer de neiging heeft om terug te keren naar oudere vormen die eenvoudiger zijn dan vergelijkbare vormen in het stadium waarop de ontwikkeling van de kunst (of bijvoorbeeld de retorica) zich op dat moment bevindt. Gombrich noemt dat terloops de ‘wet van Cicero’, naar een passage uit diens *De Oratore* (ca. 55 v. Chr.) waarin Cicero dat verschijnsel aldus beschrijft: ‘Het is moeilijk te zeggen, hoe het komt dat

de dingen die aan onze zintuigen het meeste genot verschaffen en ze bij de eerste indruk het hevigst beroeren, ook het snelst een gevoel van weerzin en oververzadiging bij ons teweegbrengen. Hoeveel fleuriger zijn bijvoorbeeld de meeste hedendaagse schilderijen niet dan de oudere, door hun grote rijkdom en variëteit aan coloriet? En toch – al veroveren ze ons dan bij de eerste aanblik, ze bevallen ons niet erg lang, terwijl de oude schilderstukken ons juist blijven boeien door hun ouderwetse, wat stroeve stijl. Iedereen kent Picasso's teruggrijpen op de Afrikaanse kunst en de weg die Brancusi aflegde van Rodin – bij wie hij in de leer was – terug naar varianten op de Roemeense volkskunst. Maar dergelijke vormen van 'regressie' komen door de hele cultuurgeschiedenis voor en ze hebben altijd een morele achtergrond: van de verdorvenheid terug naar zuiverheid, van overdaad naar heilzame eenvoud. Het verschijnsel doet zich evenzeer in mode, architectuur, of in taalgebruik voor. Zo ontstaat een merkwaardig patroon van bewegingen in de geschiedenis van de smaak en de kunst.

Alleen iemand met de ontzagwekkende maar ook speelse eruditie van Gombrich is in staat om dat brede en diepe panorama van cultuurhistorische ontwikkelingen, waarin de voorkeur voor het 'primitieve' telkens weer in andere vormen doorbreekt, te overzien en te analyseren. Het feit dat Gombrich zijn werkzame leven in het multidisciplinaire Warburg Institute heeft doorgebracht bood daarvoor een bedding. Maar ook zijn uit zijn biografie te verklaren vertrouwdheid met zowel de midden-Europese als de Engelse cultuur, en evenzeer de Franse, maakte het mogelijk dit panorama in kaart te brengen. Alleen iemand met een onverzadigbare nieuwsgierigheid, een ijzeren geheugen – en 92 jaar levenservaring – was in staat om dit werk te volbrengen. Het leek wel of Gombrich in de maanden voor zijn dood door een bijzondere opgewektheid bevlogen werd: het project dat hem zolang had bezig gehouden, een samenhangend oeuvre van kunsthistorische geschriften, was afgerond.

Gombrichs *The Preference for the Primitive* is het enige boek waarin met nadruk, ook in de ondertitel, over de subjectieve categorie 'smaak' wordt gesproken. Hoe wetenschappelijk, en dus objectief, hij de kunst ook had benaderd, Gombrich zelf was ook onderhevig aan bepaalde voor- en afkeuren, en daar kwam hij rond voor uit. Zijn onbekommerd geuite afkeer van het werk en de ideeën van Marcel Duchamps, de cultfiguur uit de moderne kunst, is bekend. Ik herinner me dat ik lang geleden teleurgesteld ijsbeerde voor het huis van Professor Scheller van de Universiteit van Amsterdam, die thuis een feestje had georganiseerd ter gelegenheid van het feit dat Gombrich en Willem Sandberg van het Stedelijk Museum samen de Erasmusprijs hadden gekregen. Ik was niet uitgenodigd, want ik was nog niet eens afgestudeerd.

Maar wat was ik er graag bij geweest, temeer omdat later bleek dat Gombrich en Sandberg elkaar geweldig in de haren vlogen over de Beatles. Gombrich vond het waardeloze rotmuziek en de roem van de vier jongens geheel onverdiend. Sandberg verdedigde, terecht, het standpunt dat de Beatles een essentiële wending in de cultuur van de twintigste eeuw hadden gebracht. De heren kwamen geen centimeter tot elkaar.

Gombrichs persoonlijke smaak was van een andere aard. Hij en zijn vrouw, die pianiste was, spraken er graag over dat Joseph Haydn de allergrootste componist was. Ik herinner me avonden waarin we gedrieën z'n eindeloos lange fluittrio's doorploeterden (Gombrich speelde cello). Het echtpaar kon heel goed uitleggen waarom Haydn zo groot is. Het is inderdaad een wonder van vrijheid en inventiviteit binnen (en soms buiten) de klassieke vormen. Maar het verbaasde me toch dat je uit de enorme schat van muziek die onze cultuur heeft opgebracht, zo stellig deze, op het eerste gehoor simpele, voorloper van Mozart en Beethoven als idool kiest. Debussy had nog nooit in hun huis geklonken, dat was te geparfumeerd. Nee, Gombrich, zijn wereldgeschiedenis van 'taste and art' overziend, had zelf een duidelijke 'preference for the primitive' en misschien vond hij het daarom ook nodig dat boek met alle macht te voltooien.

