

DE VERLEIDING VAN HET CONCRETE

Beeldende kunst en geschiedenis

Wessel Krul

De geschiedwetenschap en de kunstgeschiedenis hebben veel met elkaar gemeen. Beide wetenschappen richten zich op het verwerven van kennis over het verleden, en gebruiken daartoe gegevens die uit het verleden zijn overgeleverd. Zoals de historicus een persoon, een politieke groepering, een instelling of een bedrijfstak bestudeert, zo bestudeert de kunsthistoricus een kunstwerk, of meestal een reeks van kunstwerken. Wanneer men het resultaat van de historische belangstelling samenvat in het woord geschiedenis, of beter geschiedbeoefening, dan is de kunstgeschiedenis zelfs niets meer dan een van de vele bijzondere takken van de geschiedenis, zoals ook de politieke, economische, sociale geschiedenis, of de geschiedenis van muziek, literatuur, filosofie, natuurwetenschap, landbouw en industrie. Een dergelijke indeling van de historische wetenschappen, die bijvoorbeeld nog door Huizinga werd verdedigd¹, zal bij kunsthistorici echter onmiddellijk op protest stuiten.

Er zijn inderdaad goede redenen om de kunstgeschiedenis als een zelfstandige wetenschap te beschouwen, die met de geschiedenis wel raakvlakken heeft, maar daar zeker niet mee samenvalt of er een subcategorie van vormt. Dit hangt in de eerste plaats samen met het object van de kunstgeschiedenis, en vervolgens ook met de manier waarop de kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline is georganiseerd. Als er de laatste decennia een toenadering lijkt plaats te vinden tussen beide vakgebieden, omdat historici vaker gebruik maken van materiaal uit de beeldende kunst, en kunsthistorici dikwijls het kunstwerk proberen te begrijpen vanuit de maatschappelijke omstandigheden waarin het ontstond, kan men zich afvragen of hier werkelijk sprake is van grensvervaging. Het is immers ook mogelijk dat met behulp van hetzelfde materiaal heel verschillende doelen worden nagestreefd.

Het wezenlijke verschil tussen kunstgeschiedenis en geschiedenis ligt in de plaats die zij toekennen aan het verleden. Beide vakken houden zich weliswaar met het verleden bezig, maar zij doen dit in tegengestelde richting. Wat voor het ene vak een doel is, is voor het andere een middel. De geschiedwetenschap wil kennis verkrijgen over het verleden, en gebruikt daarvoor alle gegevens uit dat verleden die nog in het heden bestaan, waaronder ook kunstwerken. Maar het eigenlijke onderwerp van de geschiedenis, het verleden, bestaat niet meer. De kunstgeschiedenis wil kennis verkrijgen over kunstwerken die soms heel oud,

1 J. Huizinga, *Verzamelde Werken* VII (Haarlem 1950) 46, 113; vgl. echter *ibidem*, 180.



Jan Vermeer *Allegorie op de schilderkunst*, ca. 1666. Kunsthistorisch Museum Wenen. Uit: A.K. Wheelock, *Jan Vermeer* (New York 1981) 129.

maar altijd nog daadwerkelijk aanwezig zijn. Zij kan gebruik maken van alle mogelijke andere soorten historisch materiaal, en proberen zich op dezelfde manier als de geschiedwetenschap een voorstelling te maken van het verleden. Het uiteindelijke doel is echter niet kennis van het verdwenen verleden, maar een beter begrip van het kunstwerk, dat deel uitmaakt van het heden.

Het feit dat het object van de kunstgeschiedenis tegenwoordig is in het heden, en niet met behulp van uiteenlopende gegevens achteraf moet worden opgeroepen, zoals het object van de geschiedenis, heeft grote gevolgen voor de manier waarop de kunstgeschiedenis als vakgebied is ingericht. In de eerste plaats zijn daardoor allerlei vaardigheden voor de kunstgeschiedenis onmisbaar, die bij de geschiedenis in de loop van de tijd een afzonderlijke status hebben gekregen. En ten tweede leidt dit ertoe dat de historische component slechts een deel is van het vak; ook al spreekt men altijd van *kunstgeschiedenis*, toch houdt de kunstgeschiedenis zich heel vaak bezig met vragen die op het heden, en niet op het verleden betrekking hebben. In plaats van de kunstgeschiedenis tot een afdeling van de geschiedenis te maken, is het beter om te spreken van een kunstwetenschap, die naast andere dingen ook de kunstgeschiedenis omvat.

De identificatie, inventarisatie en conservering van het historisch materiaal, de bronnen van het verleden, is niet primair de taak van historici. Voor het verwerven van deze bekwaamheden bestaan aparte opleidingen, zoals de archiefscholen. Historicus en archivaris zijn verschillende beroepen. In de kunstwetenschap staan de studie van de uit het verleden overgeleverde voorwerpen en het bewaren, ordenen en exposeren daarvan veel dichter bij elkaar. Het is heel gebruikelijk dat docenten kunstgeschiedenis van de universiteiten en andere kunstopleidingen overgaan naar een positie aan een van de musea, en andersom. Dit betekent niet dat er binnen de kunstwetenschap niet ook een taakverdeling en een specialisering bestaat; maar in beginsel maken vaardigheden als de kennis van technieken en materialen, ordening en conservering, presentatie en expositie integraal deel uit van de kunstwetenschap. Bij de geschiedwetenschap is dit in veel mindere mate het geval.

Omdat het kunstwerk ook nu nog present is, kan het bovendien, zonder veel inmenging van historische kennis, zuiver uit esthetisch oogpunt worden beschouwd. De meeste historische bronnen hebben, behalve voor specialisten, weinig aantrekkelijks zolang zij niet zijn opgenomen in het geschiedverhaal. Veel kunstwerken zijn in staat om ook zonder historische toelichting bij de beschouwer gedachten en emoties op te roepen. In de reclame en andere publiciteit worden voortdurend kunstwerken uit alle tijdperken gebruikt om een bepaalde suggestie te wekken. Een aanzienlijk deel van de bezoekers van musea en tentoonstellingen is allereerst geïnteresseerd in de eigen, individuele beleving van de kunstvoorwerpen, en pas in tweede instantie in de historische betekenis daarvan. De kunstwetenschap omvat dan ook een breed gebied van esthetica, vormleer, kunstpsychologie en beeldanalyse, dat maar weinig betrekking heeft op historische vragen. In de geschiedwetenschap ontbreekt het esthetische element niet, maar het treedt minder sterk op de voorgrond, en de gedachten-

vorming hierover krijgt meestal een aparte plaats in de geschiedtheorie en de geschiedfilosofie.

Kunst als historische bron

Om de verhouding tussen beide vakgebieden duidelijk te maken, wil ik hieronder eerst iets uitvoeriger ingaan op het gebruik dat de geschiedwetenschap kan maken van de beeldende kunst. Vervolgens wil ik de vraag van de andere kant bezien, en iets zeggen over de betekenis van de geschiedenis voor de kunstwetenschap. Op welke manier kan een historicus gebruik maken van de beeldende kunst als historische bron? 'Als we de kunst op een historische manier bestuderen', heet het in een inleiding tot de kunstgeschiedenis, 'komen we te weten hoe de dingen er vroeger uitzagen, hoe mensen leefden en hun tijd doorbrachten'.² Dit is zeker de eenvoudigste en meest directe manier waarop mensen via de kunst toegang zoeken tot het verleden. Er is echter maar een beperkt deel van de beeldende kunst dat deze functie kan hebben. Hoe de dingen er vroeger uitzagen, leren we alleen uit kunst die realistisch is, in die zin dat zij een weergave wil zijn van een direct door de kunstenaar waargenomen werkelijkheid. Zeer veel religieuze en mythologische voorstellingen, alle historiekunst en alle abstracte kunst zijn voor dit doel volkomen onbruikbaar.

Rembrandt's *Anatomische les van Dr. Tulp* (1632) leert ons iets over het uiterlijk en de bezigheden van een zeventiende-eeuwse hoogleraar en zijn studenten. Maar uit *Jeremia treurend over de ondergang van Jeruzalem* (1630) van dezelfde schilder komen we over het dagelijks leven in de zeventiende eeuw niets te weten. Het portret dat Ingres schilderde van *Monsieur Bertin* (1832) geeft een indruk van kleding en habitus van de gezeten bourgeois uit die dagen. Ingres' *Apotheose van Homerus* (1827) helpt ons in dit opzicht volstrekt niet. Iemand die wil weten hoe mensen in de twintigste eeuw hun tijd doorbrachten, zal in Picasso's *Vrouw met vis als hoed* (1942) evenmin een aanknopingspunt vinden als in Barnett Newman's *Who's afraid of red, yellow and blue?* (1968). Het afbeelden van de wereld zoals zij is, is in de kunst slechts zelden als het hoogste doel gewaardeerd. Veel vaker ging het om het verbeelden van een wereld zoals zij zou moeten of kunnen zijn, of zoals zij verondersteld werd ooit geweest te zijn; en dikwijls ook om geen andere wereld dan die van kleur en vorm. Voor de dingen van het dagelijks leven zijn de afbeeldingen die weinig gestileerd zijn, en die niet bedoeld waren als grote kunst, in het algemeen interessanter dan de erkende meesterwerken. Om het wellicht wat al te simpel uit te drukken: hoe lager het kunstgenre stond aangeschreven, des te groter is de informatieve waarde voor de historicus. Dit betekent dat de kunst, juist daar waar zij het hoogste probeerde te bereiken, als bron van primaire historische kennis slechts zo nu en dan kan worden benut.

2 Mark Roskill, *What is art history?* (2de druk; Amherst, Mass. 1989) 182.

En zelfs wanneer we met realistische kunst te maken hebben, komen we met de verkregen gegevens niet heel ver. Zij spreken meestal niet voor zich zelf. Doorgaans is aanvullende informatie nodig uit geschreven bronnen om te weten wat de afgebeelde personen op een schilderij of in een beeldhouwwerk aan het doen zijn, waarom zij juist zo gekleed zijn, en wat de functie is van de voorwerpen om hen heen. Bovendien zijn kunstwerken, ook wanneer zij ogenschijnlijk een tafereel uit de werkelijkheid weergeven, toch meestal met een bepaald esthetisch doel gecomponeerd of zelfs geësceneerd. Twee voorbeelden moeten volstaan. De interieurs van Vermeer lijken ons, eerder dan het werk van Rembrandt, dicht bij de dagelijkse dingen van de Hollandse zeventiende eeuw te brengen. Niets is eenvoudiger en echter dan het *Melkmeisje*. Dit zou precies zo in de werkelijkheid kunnen zijn geobserveerd. Maar bij nadere beschouwing wordt het waarschijnlijk dat Vermeers schilderijen daarnaast een moraliserende of allegorische bedoeling hebben. Sommige zijn betrekkelijk snel als allegorie herkenbaar, zoals *Het atelier van de schilder* (1662/65), dat nu meestal wordt aangeduid als *Allegorie op de schilderkunst*. Ook in dit werk lijken de details, de meubels, de kleding, de wandkaart, direct uit een zeventiende-eeuws binnenhuis te zijn overgenomen. Toch is dit niet zo. De kleding van de personages bij Vermeer komt met geen enkele mode van de zeventiende eeuw overeen. Het zijn toneelkostuums, deels fantasie, deels ontleend aan een eerdere periode, zoals de opengewerkte pofbroek van de zittende schilder.³ Wat een toegang lijkt tot de realiteit van de zeventiende eeuw, blijkt een toegang tot de verbeeldingswereld van de zeventiende eeuw.

Het glas absinth (1876) van Edgar Degas ziet eruit als een aangrijpend sociaal document. Het schilderij vat veel van wat wij weten over maatschappelijke verworpenheid in de negentiende eeuw in één beeld samen. Zó was het, denken we, in die talloze cafés in Parijs, waar men moedeloze en verlopen prostituées kon aantreffen achter een glas giftige alcohol. Het werk leent zich uitstekend als afbeelding bij beschouwingen over het straatleven, de vereenzaming, de prostitutie, de positie van de vrouw, de sociale ongelijkheid, het kapitalisme en de economische depressie in de tweede helft van de negentiende eeuw. Dit zijn echter geen gegevens die in het schilderij zelf te vinden zijn. Dergelijke historische uiteenzettingen, hoe belangrijk ook, zouden even goed kunnen worden toegelicht met een willekeurige afbeelding zonder kunsthistorische betekenis. Voor de historicus blijft het beeld een illustratie van kennis die uit andere bron is verkregen, en de kunsthistoricus moet voor zijn of haar toelichting een beroep doen op de geschiedenis. De plaats die dit kunstwerk inneemt in het oeuvre van de schilder, en wat we kunnen vermoeden over zijn bedoelingen, verdwijnt daarmee uit het zicht. *Het glas absinth* is geen weergave

3 J.G. van Gelder, *De schilderkunst van Jan Vermeer*. Met een commentaar van J.A. Emmens (Utrecht 1958) 14. Het 'historiserende' karakter van de kleding krijgt een extra betekenis wanneer we het schilderij zien als een allegorie op de verloren eenheid van de Zeventien Provinciën. Over deze hypothese: Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer* (Parijs 1993) 121-127.



Edgar Degas, *Het glas absinth* (detail). Uit: Roy McMullen, *Degas, his life, times and work* (Londen 1985) 293.

van de werkelijkheid, maar een zorgvuldig georganiseerd tafereel: de geportretteerde vrouw is de actrice Ellen Andrée, die een rol speelde waar Degas haar om had gevraagd. Absinth dronk zij nooit, vertelde zij later; het glas was dat van de graficus Marcellin Desboutin, die naast haar zichtbaar is.⁴ Afgaande op wat bekend is over de opinies van de kunstenaar, is het goed mogelijk dat hij heel andere motieven had dan sociale bewogenheid. Ook dit schilderij brengt ons dichter bij de verbeelding dan bij de realiteit van een tijdvak.

Kunst en cultuurgeschiedenis

Zodra historici de beeldende kunst niet als bron proberen te gebruiken voor de dagelijkse werkelijkheid van het verleden, maar juist voor deze verbeeldingswereld, zien de dingen er heel anders uit. Alle niet-realistische kunst, van het altaarstuk en het historieschilderij tot aan de non-figuratieve kunst, wordt dan

4 John Rewald, *Studies in impressionism* (Londen 1985) 49-50. Robert Herbert, die een 'realistische' duiding van het impressionisme wil geven, spreekt bijna met spijt over de encensering: Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, leisure & Parisian society* (New Haven 1988) 74-76.

voor de historicus een bron van grote waarde. Toch blijkt ook het gebruik van de beeldende kunst als middel om inzicht te krijgen in het gedachtenleven, de collectieve voorstellingen en mentaliteit van een milieu of tijdvak niet zonder problemen. De bedoeling of inhoud van dergelijke kunst is dikwijls moeilijk te doorgronden zonder studie van literaire teksten, documenten over kunstenaar en opdrachtgever of getuigenissen over de functie van het kunstwerk. Een historicus die zich hierop toelegt, wordt kunsthistoricus; hij of zij is niet bezig de geschiedenis te verduidelijken met behulp van het kunstwerk, maar verklaart het kunstwerk uit de geschiedenis. De geschiedwetenschap komt pas op eigen terrein wanneer zij de stijl, de voorstelling en de gedachteninhoud van het kunstwerk in verband brengt met meer algemene maatschappelijke ontwikkelingen. De prachtliefde van de barok, bijvoorbeeld, versterkt en verduidelijkt dan de uit andere bron al bekende gegevens over de absolutistische staatsopvatting; en de overgang naar de non-figuratieve kunst in de vroege twintigste eeuw kan worden gezien als een symptoom van de crisis van het liberaal-individualistische mensbeeld. In deze zin is de beeldende kunst vaak door historici als een additionele bron van kennis gebruikt.

Maar is dit verband ook altijd daadwerkelijk aan te tonen? Niemand zal willen volhouden dat de beeldende kunst geen enkele relatie onderhoudt met de samenleving waarin zij ontstaat. In dit geval zou de geschiedenis van de kunst beperkt blijven tot een vormleer. Het is echter evenmin waarschijnlijk dat zij een directe afspiegeling is van de maatschappelijke verhoudingen. Als dat zo was, zou de beeldende kunst zelfs de best denkbare historische bron zijn. Het karakter van een tijdvak uit het verleden zou zich er in één oogopslag uit laten aflezen. In de negentiende eeuw, niet toevallig juist toen op veel ruimere schaal reproducties van kunstwerken beschikbaar kwamen, is deze gedachte bijzonder populair geweest. Zij ging uit van de veronderstelling dat elk cultuurtijdperk een coherent geheel vormt, met duidelijk herkenbare trekken die in alle cultuuruitingen in gelijke mate naar voren komen, en dat een dergelijke cultuur bovendien het produkt is van het totaal van de toenmalige geografische, psychologische, economische en politieke omstandigheden. Van alle cultuurverschijnselen geeft de beeldende kunst in deze opvatting de meest onmiddellijke toegang tot de landsaard en het nationaal karakter, of de tijdgeest en het intellectueel klimaat.

Er zijn tal van cultuurhistorische werken geschreven waarin de beeldende kunst als het bewijs wordt opgevoerd van bepaalde maatschappelijke ontwikkelingen.⁵ Bij nader onderzoek blijkt het veelal om analogieën te gaan, die elkaar moeten ondersteunen. Een aantal opvallende kenmerken van de beeldende kunst wordt teruggevonden in andere verschijnselen, en deze worden vervolgens aangehaald om te laten zien dat de beeldende kunst uitdrukking is van een algemene tendens in een cultuur of samenleving. Veel oudere cultuurhistorische

5 Zie hierover in het bijzonder Francis Haskell, *History and its images. Art and the interpretation of the past* (New Haven 1993).

studies berusten op een dergelijke cirkelredenering. Wanneer men bijvoorbeeld het geheel van de Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw overziet, ligt het voor de hand om deze, zeker in vergelijking met de kunst in de omringende landen, 'realistisch' te noemen. Dit komt, zo heet het dan, omdat de nuchtere aard van het Nederlandse volk zich niet leent voor hoogdravende fantasieën en gekunstelde vormen. Maar hoe weten we dat het Nederlandse volk zo nuchter is? Dit blijkt bovenal uit het realisme van de Nederlandse kunst.

Als hermeneutisch principe heeft deze benadering alleen waarde wanneer zij niet zoekt naar gelijksoortigheid, maar attent maakt op de verschillen. De idee dat de beeldende kunst het wezen van een cultuur of een tijdperk kan weergeven, overschat de maatschappelijke betekenis van de kunst en miskent de grenzen van haar uitdrukkingsvermogen. Er zijn tal van economische, politieke en intellectuele ontwikkelingen geweest die in de kunst van hun tijd geen enkel spoor hebben nagelaten. De kunst van het klassieke Athene roept een beeld op van rust, orde, evenwicht, en harmonie. De geschreven bronnen verhalen van onophoudelijke strijd, naijver, opstand en wrede onderdrukking. Hetzelfde geldt voor de kunst en de samenleving in Florence en Rome ten tijde van de Renaissance. De beeldende kunst wijst op een ideaal, dat blijkbaar in deze samenlevingen opgang heeft gemaakt. Over het leven dat zich buiten de sfeer van de kunst afspeelde, deelt zij niets of vrijwel niets mee.

De beste cultuurhistorici maakten dan ook een scherp onderscheid tussen de beeldende kunst en de cultuur in het algemeen. Jacob Burckhardt werd tot het schrijven van zijn *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) aangezet door zijn grote bewondering voor de kunst van dat tijdperk. Het werk van Rafaël en Leonardo was voor hem, ook in het heden, een voorbeeld van absolute en niet te overtreffen schoonheid. De kunst steeg, zo meende hij, boven de geschiedenis uit. Ook al is zij ontstaan uit menselijke hartstocht, pronkzucht en machtsvertoon, in haar volmaaktheid laat zij deze lage oorsprong achter zich. Zij vormt een wereld op zichzelf, het enige op aarde dat duurzaam is, 'eine zweite, ideale Schöpfung'.⁶ Als gevolg van deze opvatting slaagde hij er echter niet in de kunstgeschiedenis tot onderdeel van de cultuurgeschiedenis te maken. De oudere kunst was voor hem ook in het heden nog zo dwingend aanwezig, dat hij haar onmogelijk alleen als historisch object kon zien. In *Die Kultur der Renaissance in Italien* liet hij de beeldende kunst tenslotte volledig buiten beschouwing.

Johan Huizinga werd diep getroffen door het contrast tussen de serene, ingetogen vroomheid van de Oudnederlandse schilderkunst, en het gewelddadige beeld van de Bourgondische vijftiende eeuw dat hij kende uit de literatuur en de geschiedschrijving. Dit contrast was het uitgangspunt van zijn *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919). Maar ofschoon hij als doelstelling had aangekondigd dat

6 Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte (Weltgeschichtliche Betrachtungen)*, Peter Ganz ed. (München 1982) 279; vgl. Wolfgang Hardtwig, *Geschichtskultur und Wissenschaft* (München 1990) 205.

hij de kunst van de gebroeders Van Eyck en hun navolgers wilde 'begrijpen in haar samenhang met het ganse leven van de tijd'⁷, nemen andere cultuurverschijnselen het overgrote deel van het boek in beslag. De beeldende kunst was een aanleiding, maar zij functioneerde daarna niet meer als bron. Integendeel; de hele opzet van *Herfsttij der Middeleeuwen* maakt de conclusie onvermijdelijk dat de kunst in het karakter van een historisch tijdperk geen betrouwbaar inzicht geeft. Men hoeft de verheven visie van Burckhardt en Huizinga op de schoonheid niet te delen om het met hen eens te zijn dat de kunst een zelfstandige cultuuruiting is. Op andere dan kunsthistorische vragen geeft zij maar zelden een antwoord.

De kern van het probleem werd door Burckhardt al vroeg in zijn loopbaan in een collegedictaat geformuleerd. Hij onderscheidde daar twee wegen voor de kunstgeschiedenis: 'Ofwel zij wordt de dienstmaagd van de geschiedenis in het algemeen en van de cultuurgeschiedenis in het bijzonder, en beschouwt de schoonheid alleen als een voorbijgaand element in de tijd; ofwel zij gaat uit van de schoonheid zelf en gebruikt de cultuurgeschiedenis alleen als een hulpmiddel'.⁸ Burckhardt meende toen nog dat hij het midden kon houden, maar zijn latere werk valt uiteen in een cultuurhistorisch en een kunsthistorisch gedeelte. Wanneer wij 'de schoonheid' vervangen door 'het kunstwerk', dan is het duidelijk dat de moderne kunstwetenschap de tweede richting heeft gekozen.

Kunstwetenschap en geschiedenis

Om kunstwerken als bron van historische kennis te gebruiken is de geschiedwetenschap vrijwel steeds genoodzaakt hun esthetische kwaliteiten te verwaarlozen. Willen zij in het historisch verhaal ondergebracht worden, dan moeten zij ontdaan worden van alle eigenschappen die hen tot onderdeel van het heden maken. Zij moeten er alleen nog zijn als teken van iets dat voorbij is, en hun band met het heden bestaat alleen nog maar via de belangstelling voor het historische geheel waarin zij worden opgenomen. In de kunstwetenschap speelt zich het omgekeerde af. Daar worden alle historische gegevens aangehaald als een functie van het heden. De presentie van het kunstwerk is voor de kunstwetenschap begin- en eindpunt. Dit kan ertoe leiden dat alleen die historische gegevens aandacht krijgen, die onmiddellijk op het kunstwerk betrekking hebben; maar het kan ook tot gevolg hebben dat de geschiedenis wordt gezien in het licht van het kunstwerk, of wordt geïnterpreteerd aan de hand van de ideologische conflicten die het kunstwerk bij de hedendaagse beschouwer oproept.

In 1887 voltooide Auguste Renoir zijn grote *Baadsters*. Dit schilderij, waarop vijf vrouwelijke naakten in verschillende poses te zien zijn, heeft door

7 J. Huizinga, *Verzamelde Werken* III (Haarlem 1949) 4.

8 Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie* II (Bazel 1950) 464; vgl. Lionel Gossman, 'Jacob Burckhardt as an art historian', *Oxford Art Journal* 11/1 (1988) 30.



Auguste Renoir, *De Baadsters*. Uit: F. Daulte, *Auguste Renoir I Figures 1860-1890* (Lausanne 1971) afb. 514.

onderwerp, formaat en compositie een bijzondere plaats in het oeuvre van de kunstenaar. Het is niet 'realistisch'; alleen al het feit dat de afgebeelde figuren alle op hetzelfde model teruggaan, wijst erop dat hier geen tafereel uit het dagelijks leven is uitgebeeld. Een antwoord op de historische vraag hoe mensen er in de jaren 1880 uitzagen en zich gedroegen geeft het niet. Daarom moet het eerst als object van de kunstgeschiedenis worden benaderd. De kunsthistoricus zal om te beginnen willen weten hoe het schilderij zich verhoudt tot het overige werk van de schilder en tot de werken van voorgangers en tijdgenoten. Het blijkt dan, dat Renoir de *Baadsters* bedoelde als een nieuwe demonstratie van zijn meesterschap, nadat hij enkele jaren tevoren een diepe depressie had meegemaakt. Hij verwierp zijn voorgaande werk als technisch en compositorisch onvoldragen, en wilde nu zichzelf en zijn publiek bewijzen dat hij dezelfde hoogte kon bereiken als de erkende groten van de zeventiende en achttiende eeuw.⁹ Het schilderij is een doelbewuste breuk met de uitgangspunten van het impressionisme. In zijn poging om een nieuw classicisme te introduceren, gebruikte Renoir een aantal duidelijk aanwijsbare voorbeelden uit de oudere Franse schilder- en beeldhouwkunst.

Dit alles is met zekerheid vast te stellen. Pas met behulp van deze kunsthistorische gegevens kunnen problemen worden geformuleerd, die ook voor de cultuurgeschiedenis van belang zijn. Het is waarschijnlijk dat Renoirs wending

9 John Rewald, *The history of impressionism*, (4e herziene druk; New York 1973) 486-488.

naar het classicisme niet alleen voortkwam uit afkeer van zijn eigen vroegere werk, maar ook uit verzet tegen de richting die de kunst van zijn vroegere vrienden en van de jongere tijdgenoten insloeg. Renoir was conservatief geworden. Hij was al in de jaren 1880, als eerste van de impressionisten, een gevierd kunstenaar, en de meningen en de smaak van zijn opdrachtgevers uit de welgestelde burgerij oefenden hun invloed op hem uit. Maar waarom koos hij juist een onderwerp als de *Baadsters* om zijn standpunt te tonen? Men kan dan wijzen op de hernieuwde belangstelling voor de achttiende-eeuwse kunst, die met de gebroeders Goncourt was begonnen, en die in het fin-de-siècle nog toenam. Renoir probeerde onmiskenbaar op te treden als een eigentijdse Boucher of Fragonard. De herleving van de achttiende-eeuwse kunst kan vervolgens worden gezien als onderdeel van een meer algemeen streven naar stabiliteit, orde en elegantie bij de Franse elite van dat ogenblik. Deze stijl was liberaal, want zij was zeer werelds, en tegelijk autoritair, want zij was gericht op rust en evenwicht. Zij getuigt bovendien, door haar historiserende karakter, van een poging om nadrukkelijk gestalte te geven aan een bepaalde voorstelling van de Franse nationale identiteit.¹⁰

Zo kan dit schilderij van Renoir tenslotte ook in een cultuurhistorische beschouwing over het Frankrijk van de jaren 1880 een plaats vinden. Het verschaft geen directe informatie over het maatschappelijk leven in die dagen. De waarde van het kunstwerk als historisch document ligt op een ander niveau. Om hierin inzicht te krijgen, heeft de historicus de hulp nodig van de kunstgeschiedenis. Tegelijkertijd voegt de cultuurhistorische samenhang iets toe aan de kunsthistorische duiding van het schilderij. Deze samenhang blijft echter altijd betrekkelijk globaal en indirect. Het concrete karakter van de geschilderde voorstelling roept bij sommige kunsthistorici de behoefte op om het kunstwerk meer onmiddellijk te relateren aan ander beeldmateriaal uit de tijd. Wat kan een toeschouwer uit 1887 hebben gedacht bij het zien van deze *Baadsters*? Linda Nochlin heeft met deze vraag als uitgangspunt een onderzoek verricht naar de manier waarop badende personages werden afgebeeld, en naar de functie van openbare badgelegenheden in het negentiende-eeuwse Frankrijk.¹¹ Dit levert allerlei aardige gegevens op voor dit aspect van de sociale geschiedenis. Het resultaat is echter paradoxaal: het wordt eens te meer duidelijk hoe ver Renoirs schilderij af staat van de destijds waarneembare werkelijkheid.

Kunst en cultuurkritiek

Met haar studie van de badcultuur sluit Linda Nochlin aan bij een stroming in de kunstgeschiedenis, die wel als 'contextual art history' is aangeduid. Deze stelt

10 Voor de achttiende-eeuwse 'revival', vgl. Debora L. Silverman, *Art Nouveau in fin-de-siècle France. Politics, psychology and style* (Berkeley 1989).

11 Linda Nochlin, *Bathtime: Renoir, Cézanne, Daumier and the practices of bathing in nineteenth-century France*, zesde Horst Gerson-lezing (Groningen 1991).

zich ten doel om de kunst te confronteren met de sociale geschiedenis van de periode waarin zij ontstond. Een kunsthistoricus die op deze manier te werk gaat, beschouwt het kunstwerk als een trefpunt van de maatschappelijke conflicten van de tijd. De kunstenaar geeft, opzettelijk dan wel onbewust, een commentaar op de problemen en tegenstrijdigheden die zijn of haar tijd, en daarmee ook het eigen leven, beheersen. Dit gebeurt zelden openlijk en eenduidig. Het essentiële van de kunst is in deze optiek juist hetgene dat er in verzwegen wordt. De zorgeloze, zelfs feestelijke wereld die de schilderkunst van het impressionisme ons voorspiegelt, moet worden gezien tegen de achtergrond van de technologische vooruitgang, de opkomst van het toerisme, de reclame, de massaproductie, het uitgaansleven en de groei van de buitenwijken rondom Parijs.¹² In haar zucht om modern en vooruitstrevend te zijn, verbeeldt deze kunst alleen de aantrekkelijke kanten van de maatschappelijke ontwikkeling. Zo functioneert zij uiteindelijk als legitimatie van de bestaande verhoudingen.

In deze kunsthistorische richting is het zwaartepunt geheel verschoven naar de geschiedenis. Het kunstwerk wordt beoordeeld aan de hand van een grote hoeveelheid soms zeer uiteenlopende historische gegevens die bijeengezocht zijn om de kunst terug te brengen in de maatschappij. Dergelijke studies dragen vaak een indrukwekkende kennis aan over de sociale veranderingen en tegenstellingen van een tijdperk. Maar omdat de conclusie veelal luidt dat deze sociale verschijnselen in de kunst worden verdoezeld of genegeerd, bestaat er geen evidente relatie meer tot het uitgangspunt. De kunst is dan niet meer dan een aanleiding tot het construeren van een beeld van een bepaalde samenleving. De kunsthistoricus wordt een historicus met een kwaad geweten.

Tegengesteld, en tegelijk nauw verwant aan de 'contextuele' stroming is de ideologiekritiek in de kunstgeschiedenis. Deze onderwerpt de geschiedenis geheel aan de maatschappelijke doelstellingen van het heden. Het is duidelijk dat een schilderij als de *Baadsters* van Renoir vrouwen uitbeeldt in quasi-naïeve, kokette houdingen die bedoeld zijn om de mannelijke toeschouwer te behagen. Wanneer men er van overtuigd is dat de weergave van politieke en seksuele afhankelijkheid in principe onaanvaardbaar is, moet dit schilderij worden verworpen. Daarmee wordt een aanzienlijk deel van de Europese kunstproductie voor ongenietbaar verklaard. Een iets minder drastische oplossing is het om deze kunstwerken zodanig te interpreteren, dat zij als waarschuwend voorbeeld of als concretisering van maatschappelijke conflicten in het hedendaagse debat kunnen blijven functioneren. Het wordt dan de taak van de kunsthistoricus, niet om zich tegen de erkende meesterwerken te verzetten, maar 'om de canon aan te passen en om te vormen in overeenstemming met de hedendaagse politieke doelstellingen'.¹³

12 T.J. Clark, *The painting of modern life* (Londen 1984); Herbert, *Impressionism* (zie noot 4); Richard R. Brettell e.a., *A day in the country. Impressionism and the French landscape* (Los Angeles 1984; herdruk New York 1990).

13 Keith Moxey, *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics, and art history* (Ithaca, N.Y. 1994) 40.

Zowel de contextuele als de ideologiekritische richting verwachten buitengewoon veel van de beeldende kunst. Beide stromingen zijn van oordeel dat de kunst niet een verfraaiing en veraangenaming van het leven is, maar dat zij de kern van het maatschappelijk bestaan raakt. Zij is altijd meer dan zij voorgeeft te zijn, maar omdat zij nooit alles kan weergeven en nooit oplossingen aandraagt, blijft zij altijd omstreden. Er schuilt in deze opvatting onmiskenbaar een restant van de romantische verheffing van de kunst tot het hoogste goed. De presentatie en interpretatie van beeldende kunst is bovendien zelf tot een bloeiende bedrijfstak geworden, die zijn belang niet gemakkelijk zal relativeren. Maar de voornaamste reden van de nog steeds groeiende interesse in de beeldende kunst is haar onmiddellijke presentie. De visuele kunsten maken sneller en directer indruk dan het geschreven woord, en zij hebben een duidelijker herkenbare betekenis dan de muziek.

Van alle overblijfselen uit het verleden heeft de kunst de grootste zeggingskracht. Zij deelt zich altijd mee als een concrete ervaring. Dit is de reden waarom veel maatschappijcritici in de beeldende kunst een uitweg hebben gezocht uit de abstracties van de theorie. De teloorgang van de grote radicale schema's ter verklaring en verandering van de samenleving heeft een verlangen doen ontstaan naar directe aanknopingspunten, naar momenten waarin de sociale tegenstellingen bijna tastbaar aan het licht komen. De beeldende kunst verschaft deze aanknopingspunten. De prijs die hiervoor wordt betaald is dat alle oudere kunst wordt behandeld zoals zij in *design*, reclame en de overige beeldmedia verschijnt: alsof zij pas gisteren was vervaardigd.

De verleiding van het concrete is niet minder sterk wanneer het gaat om het verwerven van inzicht in het verleden. De kunst suggereert een direct contact.¹⁴ Het geschiedverhaal roept een historisch beeld op door een ingewikkelde interactie tussen auteur en lezer. In de kunst is er al vanaf het begin een beeld. Zij verkort daarmee ogenschijnlijk de afstand die er anders tot het verleden bestaat. Deze suggestie van toegankelijkheid is misleidend. Omdat de kunst ons onmiddellijk in aanraking brengt met het verleden, ontstaat gemakkelijk de veronderstelling dat uitspraken over de kunst ook onmiddellijk tot het verleden doordringen. In de interpretatie, die niet anders kan worden gegeven dan in een tekst, gaat de concrete ervaring echter weer verloren. De dubbele rol van de kunst, als document van het verleden en als object van esthetische en morele waardering in het heden, maakt het probleem alleen nog ingewikkelder.

14 Het is niet toevallig dat Ankersmit de 'historische ervaring' illustreerde aan de hand van een schilderij, terwijl Huizinga de 'historische sensatie' liet ontstaan uit beeld, tekst of muziek. F.R. Ankersmit, *De historische ervaring* (Groningen 1993); J. Huizinga, *Verzamelde werken VII* (Haarlem 1950) 71-72.

Interpretatie

Geschiedenis en kunstgeschiedenis komen elkaar niet nader dankzij het concrete karakter van het kunstvoorwerp dat zij beide bestuderen. Naar mijn overtuiging ontstaat er pas dan een werkelijke verwantschap, wanneer zij zich van het bedrieglijke van deze concreetheid bewust worden. Het punt waar zij elkaar raken is niet het object, maar de interpretatie. Het is een inmiddels algemeen gangbaar inzicht dat de historicus het verleden niet reconstrueert, maar het construeert door er, binnen de grenzen die de discipline stelt, betekenis aan te geven. Dit inzicht heeft nieuwe belangstelling gewekt voor de manier waarop mensen zich ook vroeger een beeld vormden van zichzelf en hun geschiedenis. De beeldende kunst toont ons geen beeld van het verleden, maar iets dat al op het moment van ontstaan een voorstelling van bepaalde maatschappelijke waarden en wensen was. Tegelijkertijd bezit de beeldende kunst het vermogen om de hedendaagse beschouwer te confronteren met de eigen, vaak onuitgesproken individuele en sociale vooronderstellingen. De interpretatie van een historisch kunstwerk moet zich daarom op twee niveaus bewegen: zij moet een beeld geven van de voorstellingswereld waarin het kunstwerk is ontstaan, maar zij moet dat doen op een manier die voor het heden aannemelijk en overtuigend is.

Tot de hoogtepunten van de Europese kunst behoort een aantal schilderijen, waarvan de betekenis onbekend is. Zij zijn niet toevallig veruit de meest besproken en bestudeerde werken. Hun raadselachtigheid daagt uit, en maakt tegelijkertijd deel uit van hun bekoring. De suggestie van contact met het verleden wordt door hen onmiddellijk verbroken, want zij roepen geen ander verleden op dan dat wat zij zelf laten zien. In deze categorie vallen *De bruiloft van Arnolfini* (1434) van Jan van Eyck, *De geseling* (ca. 1458) van Piero della Francesca, *De storm* (ca. 1505) van Giorgione, en *Las meniñas* (1656) van Velasquez. Door hun concrete karakter als één enkel historisch gegeven wekken zij de indruk alsof zij met één enkel historisch antwoord corresponderen. De geschiedenis geeft dit antwoord niet. Zij maken het beste duidelijk, dat wat de kunsthistoricus doet, niets anders is dan het werk van de historicus: het oproepen van een beeld van het verleden met behulp van het beschikbare materiaal. In het kunstwerk zelf is dat materiaal niet aanwezig, zodat alles aankomt op de interpretatie. Deze interpretatie houdt in dat er een historische samenhang wordt geconstrueerd, zoals dat ook bij alle andere vormen van geschiedschrijving gebeurt.

In een overigens voortreffelijk artikel over een aantal interpretaties van *De bruiloft van Arnolfini* schrijft Bernhard Ridderbos: 'de alternatieve voorstellen lijken een waaier van interpretaties te gaan vormen, waaraan in de toekomst ongetwijfeld nog meer visies zullen worden toegevoegd. Daarmee dreigt het Arnolfini-portret het lot te zullen gaan delen van de *Geseling* van Piero della Francesca in Urbino, als een schilderij dat meer bedekt dan ontsloten wordt door de uiteenlopende ideeën die de kunsthistorici erop projecteren'. En vervolgens verontschuldigt hij zich voor het feit dat hij ook zelf een visie op het

schilderij geeft. 'Of hiermee het risico van een wildgroei aan interpretaties nog verder vergroot wordt, dan wel enigszins bezworen, is ter beoordeling aan de lezer'.¹⁵ Maar is het zo dat het schilderij door de veelheid aan interpretaties ontoegankelijk wordt gemaakt? Zonder toelichting blijft de betekenis geheel in het duister. Het heeft geen zin te hopen op het vinden van een beslissende historische 'waarheid'. Schilderijen als deze zijn geen historische feiten, maar vergelijkbaar met historische personages. Elke nieuwe biografie voegt toe aan het bestaande beeld en verandert het. Dit wil niet zeggen dat elke interpretatie even aanvaardbaar is, of dat de kunsthistoricus kan beweren wat hij of zij maar wil. De uitleg van een historisch kunstvoorwerp zal intern consistent moeten zijn, overtuigend en in overeenstemming met de beschikbare gegevens.¹⁶ In dit opzicht bestaat er tussen geschiedenis en kunstgeschiedenis geen verschil.

15 Bernhard Ridderbos, 'In de suizende stilte van de binnenkamer. Interpretaties van het Arnolfini-portret', in: J. de Jong e.a., ed. *Nederland-Italië. Relaties in de beeldende kunst*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 44 (Zwolle 1993) 37.

16 Zie voor een fraaie omschrijving van deze criteria: David Carrier, *Principles of art history writing* (University Park, Pennsylvania 1991).



Maerten van Cleve (toegeschreven), *Het zegenen van het huwelijksbed*, ca. 1570. Particuliere collectie.