

'TROMPE -L'-OEIL'. KUNST ALS BRON VOOR HISTORISCHE VERBEELDING

Catrien Santing

'Slechts wie de groene oogen van Robespierre gezien had, kon begrijpen, waarom de Incorruptible veroordeeld was'. Deze korte anekdote, opgetekend uit de mond van één van de gewezen scherpredikers van de Franse Revolutie, werd door Johan Huizinga in zijn oratie gememoreerd om het feit te onderstrepen dat historische motiveringen niet eenzijdig tot politieke en economische krachten mochten worden herleid. Zijn 'Het aesthetische bestanddeel van geschiedkundige voorstellingen' vond aanvankelijk weinig weerklank, maar is een kleine honderd jaar later uitgegroeid tot het programma van een nieuwe wijze van geschiedbeoefening.¹ Huizinga's opmerking dat de mozaïeken in de San Vitale van Ravenna een zoveel betere verklaringsgrond bieden voor de ondergang van de antieke wereld dan de schaarse geschriften uit de eerste helft van de zesde eeuw, leidden recent enerzijds tot pleidooien voor de historische sensatie dan wel historische ervaring² en anderzijds tot een oproep voor een meer creatief brongebruik door de doorsnee historicus.³ Het gaat ons hier echter niet om het in de historische sensatie dan wel historische ervaring gerealiseerde contact met het verleden, waartoe een mozaïek, schilderij of voorwerp het instrument kan zijn, maar specifiek om een beschouwing van kunstobjecten die de historicus helpt het verleden te interpreteren.

De vraag of het gebruik van visuele gegevens uit het verleden ons tot een verantwoorde historische beeldvorming kan brengen en hoe dit historische duidingsproces dan in zijn werk gaat, zal kortom de leidraad van dit betoog zijn. Zelfs deze vraagstelling dient nog enigszins te worden vernauwd, aangezien de legitimiteit van niet-schriftelijke dragers van informatie omtrent het verleden

1 *Verzamelde Werken*, VII (Haarlem 1950) 3-29. Zie over deze oratie: G. Oestreich, 'Huizinga, Lamprecht und die deutsche Geschichtsphilosophie: Huizingas Groninger Antrittsvorlesung', in: W.R.H. Koops e.a. ed., *Johan Huizinga 1872-1945* ('s-Gravenhage 1973). Zie voorts: B. Kempers, 'De verleiding van het beeld. Het visuele als blijvende bron van inspiratie in het werk van Huizinga', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 105 (1992) 30-50.

2 J. Tollebeek en T. Verschaffel, *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse* (Amsterdam 1992) en F.R. Ankersmit, *De historische ervaring* (Groningen 1993).

3 Over dit thema werden een tweetal congressen georganiseerd. 'Het voorwerp als historische bron' in het Rijksmuseum in mei 1982, waarvan de lezingen onder dezelfde titel verschenen onder redactie van P.R. de Clerq (Rijswijk 1982) en in maart 1994 in de *Atlas van Stolk* te Rotterdam, waarvan de papers onder redactie van R.W. Scheller een dezer dagen het licht zullen zien. Zie voorts *Skript* 5 (1983) nr. 4 en het themanummer 'Verbeeld verleden' van *Spiegel Historiael* 26 (1991) nr. 10.

heden ten dage dermate onweersproken is dat het onnodig lijkt hier nog eens een apologie voor het gebruik van dergelijk materiaal te houden. Er zijn de laatste jaren zoveel boeken met de woorden 'Beeld en geschiedenis' of 'Art and History' in de titel verschenen dat dit artikel bij voorbaat overbodig lijkt te zijn. In Francis Haskell's *History and its images. Art and the interpretation of the past* (1992) kan iedereen een overzicht vinden van de toepassingen die beeldmateriaal en kunstvoorwerpen vanaf de vijftiende eeuw in historisch onderzoek hebben gevonden. Uit dit werk blijkt onder meer dat de (her)ontdekking van het beeld als bron slechts zeer gedeeltelijk op het conto van de huidige visuele cultuur kan worden geschreven. Het waren niet de film- en televisiemakers, maar de Franse romantische historici en de aanhangers van de Duitse Geistesgeschichte die de beoefenaars van de geschiedwetenschap de weg naar het beeldmateriaal hebben gewezen.

Kunst als fysiognomie van het verleden

Voor al deze geleerden was het een gegeven feit dat de beeldende kunsten een volwaardiger beeld van de aard van een natie en een bepaald tijdvak presenteerden, dan de ontwikkelingen op politiek, militair of economisch terrein.⁴ Deze (hegeliaanse) oorsprong had tot gevolg dat in de op visualia of artefacten gebaseerde geschriften de *Weltgeist*, *Zeitgeist* of *Volksgeist* zich telkens op de achtergrond bewoog. Hegel, maar bijvoorbeeld ook de historisch socioloog Karl Lamprecht, die de cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw diepgaand heeft beïnvloed, zagen de ontwikkelingen van de kunsten als een logisch proces dat het ontvouwen van de wereldgeest zowel begeleidde als weerspiegelde.⁵ Bij Lamprecht culmineerde deze zienswijze zelfs in zijn fel bekritiseerde these van de beeldende kunst als 'verkorte weg' naar het wezen van een bepaalde historische periode: in zijn ogen onthulden de initialen uit de middeleeuwse manuscripten dat de grondhouding van de middeleeuwer symbolistisch was, terwijl zich in de renaissanceportretkunst het individualisme van de *l' uomo universale* tot een simpel beeld zou hebben uitgekristalliseerd.⁶

Een dergelijke werkwijze bracht bij de historici een stortvloed van kritiek teweeg, wat wellicht hun jarenlang mijden van de beeldbron verklaart. Terecht werd in dit kader gewezen op het onhistorische van het zoeken naar het leidende principe van een bepaald tijdvak en men onderkende tevens het gevaar van de cirkelredenering. Het beroemdste voorbeeld van deze methodische valkuil is natuurlijk Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919) die - en dat werd door de auteur zelf reeds onderkend - de kunst van de gebroeders van Eyck beter

4 Haskell, *History and its images*, deel 2 'The Use of the image'.

5 Op dit (heikele) punt wordt terecht gewezen door E.H. Gombrich, *In search of cultural history* (Oxford 1967), i.h.b. 6-13.

6 Zie voor een overzicht: E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography* (Londen 1986 [1970¹]) 30-37 en R. Chickering, *Karl Lamprecht. A German academic life (1856-1915)* (New Jersey 1993), i.h.b. hoofdstuk 6 'Ideology and method'.

wilde verstaan door ze in samenhang met hun tijd te bestuderen, maar daarbij tegelijkertijd de schilderijen van de Van Eycks als uitgangspunt nam. E.H. Gombrich noemde deze valkuil *physiognomic fallacy* en deze term verwijst naar de neiging om aan de *Zeitgeist* van een periode de kenmerken toe te schrijven die we menen te ontdekken in haar kunstzinnige uitingen. Op deze wijze kan men bijvoorbeeld de opkomst van het perspectief in de Renaissance direct verbinden aan het ontstaan van het historische bewustzijn: beide geven immers blijk van een gevoel voor de juiste proporties en afstand. Toch zijn deze verschijnselen in directe zin veeleer terug te brengen tot enerzijds een artistiek-technische uitvinding en anderzijds de opkomst van de filologie.⁷ De historicus diende het beeld kortom bij voorkeur niet te gebruiken als een bevestiging van conclusies die hij reeds op basis van ander materiaal had getrokken. Dit hoeft zijn gevolgtrekkingen op zich niet minder valide te maken, maar het devalueert het benutte beeldmateriaal wel tot niet meer dan illustratie.⁸ Het is dan ook deze functie die prent en schilderij tegenwoordig voor de meeste historici vervullen. Herman Roodenburgs 'De "hand van vriendschap"'. Over het handen schudden en andere gebaren in de Republiek der Zeven Verenigde Provinciën' is bijvoorbeeld een bijzonder aardige studie over de oorsprong van de handdruk als groet, maar het betoog steunt nagenoeg geheel op de lezing van vroegmoderne etiquetteboeken. De voor het artikel geraadpleegde en daarin afgebeelde schilderijen weerspiegelen slechts de lijn van het betoog, maar zij leveren geen inhoudelijke meerwaarde.⁹

We zitten hier dus in een patstelling: mede door het succes van de cultuurgeschiedenis wordt het belang van de beeldbron nu algemeen aanvaard, maar de doorsnee historicus is huiverig voor het gebruik omdat het hem aan eenduidige interpretatietechnieken voor dergelijk materiaal zou ontberen. Bunna Ebels-Hoving sprak in dit kader een paar jaar geleden reeds van de roep om een 'voor niet-schriftelijk bronnenmateriaal ontwikkelde oorkondenleer'.¹⁰ Het is gemakkelijk om te lezen dat zij vervolgens op onnavolgbare wijze aantoont dat Simon Schama voor zijn *Embarassement of riches* naast een (veelvuldig)

7 Zie voor een bespreking van Gombrichs ideeën op dit vlak: C. Ginzburg, 'Van Aby Warburg tot Ernst Hans Gombrich. Aantekeningen bij een methodisch vraagstuk' in: *Omweg als methode. Essays over verborgen geschiedenis, kunst en maatschappelijke herinnering* (Nijmegen 1988) 67-19.

8 Zie voor dit onderscheid B. Ebels-Hoving, 'Schama voor het schilderij: een historische grensoverschrijding' in: *Groniek* 125 (1991) 87-100, waarin zij op verhelderende wijze vier manieren om het voorwerp als bron te gebruiken onderscheidt: (1) de afbeelding als illustratie, (2) het gebruik van het voorwerp als bron voor een verhaal over die voorwerpen zelf (geschiedenis van de pan, het behang e.d.), (3) het voorwerp als instigator van een vruchtbare historische sensatie, (4) het voorwerp als verschafter van nieuwe kennis of verschafter van een nieuw inzicht in een bepaald historisch probleem. Mijn artikel is overigens niet meer dan een uitwerking van de reeds door Ebels geponeerde denkbeelden.

9 J. Bremmer en H. Roodenburg ed., *Gebaren en lichaamshouding van de oudheid tot heden* (Nijmegen 1993) 171-211.

10 Ebels, 'Schama voor het schilderij', 88-89.

gebruik van beeldmateriaal als illustratie, in enkele gevallen inderdaad het beeld nieuwe kennis over de Nederlandse zeventiende eeuw laat genereren. En dan komt het:

Hebben we hiermee dan ook bewezen dat Schama een nieuwe 'oorkondenleer', voor het decoderen van beeldmateriaal beheerst, dat hij een speciale vaardigheid heeft verworven waarmee hij eindelijk de wensen van de *Annalisten* [hier worden de beoefenaars van de mentaliteitsgeschiedenis bedoeld, C.S.] werkelijk heeft uitgevoerd? Nee, dat bewijs is helemaal niet geleverd. Het is beter hier niet van een vaardigheid te spreken, maar van een talent.¹¹

Schama heeft een talent, dat wil zeggen een 'bijzondere gevoeligheid voor de zeggingskracht van beeldmateriaal' en die maakte dat hij uit Frans Hals' *Huwelijksportret van Isaac Abrahamsz en Beatrix van der Laen* het bestaan van een huwelijk uit liefde kon destilleren.¹² Schama's werkwijze is met andere woorden volkomen intuïtief: hangend boven zijn lichtbak met dia's kwamen hem de grondhoudingen van de zeventiende-eeuwse Nederlander op het netvlies. Het gaat derhalve om een serie min of meer bewust gegenereerde historische sensaties.

Niettemin is er de afgelopen jaren een hele reeks studies verschenen, waarin de conclusies ten aanzien van het verleden (gedeeltelijk) op beeldmateriaal werden gebaseerd. De auteurs van deze werken waren soms van historische huize, maar het betreft hier meestal geleerden met een antropologische, kunsthistorische of literatuurwetenschappelijke achtergrond: de methodische vernieuwing komt hier heel duidelijk van andere disciplines dan de officiële geschiedwetenschap. De navolgende bespreking van dergelijke studies is dan ook gerangschikt naar de gehanteerde methode om kennis aan beeldmateriaal te ontleen en de selectie vond plaats op basis van de mate van relevantie die deze technieken voor historisch onderzoek leken te hebben. Voor de overzichtelijkheid zijn de hier te bespreken publikaties door mij in drie hoofdstromingen ingedeeld, die ieder uit een aantal scholen bestaan. Het is onmogelijk hier volledigheid te betrachten en voorts blijven de criteria waarop de auteurs en hun werk in een bepaald keurslijf worden geperst, discutabel: sommige studies hadden evengoed bij een ander label kunnen worden ondergebracht. Aan de orde zullen komen: 'structuralisme' (iconologie, antropologische geschiedschrijving, mentaliteitsgeschiedenis), 'contextualisme' (*contextual art history*, mecenaatstudies, *Social history of art*, sociaal-economische kunstgeschiedenis), 'receptionalisme' (semiotiek, representatie, *lieux de mémoire*, begripsgeschiedenis). Van ieder van deze richtingen zullen een of meer kenmerkende, zich op kunst baserende, studies de revue passeren.

Tenslotte nog een laatste afsluitende opmerking van deze lange inleiding. In het voorgaande is betrekkelijk willekeurig gesproken van 'beeldmateriaal', 'historisch voorwerp' en van 'niet-schriftelijke dragers van informatie omtrent

11 Ibidem 94.

12 Ibidem 93.

het verleden'. Vanuit een wetenschappelijk-historisch standpunt is de laatste omschrijving het meest correct, maar zij is veel te breed voor de redactie van *Groniek*, die dit themanummer 'Beeldende kunst als historische bron' heeft gedoopt. Inhoudelijk betekent deze onderwerpskeuze een sterke verenging: studies op het gebied van de materiële cultuur, de *Alltagsgeschichte* en de *Realienkunde* die de laatste jaren veel opgang gemaakt hebben, moeten in dit artikel noodgedwongen buiten beschouwing blijven. Zelfs de aanduiding 'beeldmateriaal' lijkt voor dit tijdschrift niet nauwkeurig genoeg, want blijkens de gekozen titel gaat het hier expliciet om de wisselwerking tussen de geschiedwetenschap en de kunsthistorie. Het lijkt mij discutabel of deze keuze uit wetenschappelijk-historisch oogpunt verantwoord is. Aby Warburg leerde ons immers reeds dat minder esthetisch verantwoorde produkten, zoals bidprentjes, kalenderplaten, propagandamateriaal, spotprenten, historisch veel interessanter zijn dan de voortbrengselen der hoge kunst. Dit geldt *a fortiori* wanneer men de macht van het beeld en de receptie van en reactie op beeldmateriaal wil onderzoeken.¹³ In de voor ons onderwerp van belang zijnde studies richt vrijwel geen enkele auteur zich uitsluitend op 'topkunst'; ik heb daarom tot een compromis besloten. In het navolgende zal het gaan over beeldmateriaal in het algemeen, maar om zoveel mogelijk aan het uitgangspunt van *Groniek* tegemoet te komen, heeft bij de selectie van voorbeelden het gebruik van schilder- of beeldhouwkunst als bron het zwaarst gewogen.

Iconologie: een historische bronnenkunde?

De enige methode voor de interpretatie van beeldmateriaal ten behoeve van historisch onderzoek waarvan wordt beweerd een heuse bronnenkunde te zijn, is de *Historische Bildkunde* van de Hamburgse hoogleraar Rainer Wohlfeil.¹⁴ Daar de *Historische Bildkunde* als interpretatietechniek in mijn ogen niet wezenlijk verschilt van de iconologie - zij legt hoogstens een wat zwaarder accent op het onderzoek van de historische context - ligt het voor de hand met deze laatste methode te beginnen. Daarbij komt nog dat de iconologie aan de basis staat van het merendeel van de hierna aan de orde komende andere interpretatietechnieken.

Voortbordurend op het pionierswerk van zijn leermeester Aby Warburg ontwikkelde Erwin Panofsky in de jaren dertig en veertig van onze eeuw zijn

13 Zie bijvoorbeeld: D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response* (Chicago 1989).

14 B. Tolkemitt en R. Wohlfeil, *Historische Bildkunde. Probleme - Wege - Beispiele. Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 12 (Berlijn 1991), i.h.b. R. Wohlfeil, 'Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde', 17-36 en idem: 'Pax Antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie "Kuss von Gerechtigkeit und Friede"', 211-258. Zie voorts: H. Trachtenberg, 'Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde', *Zeitschrift für Historische Forschung* 19 (1994) 289-312.



Papstesel und Mönchskalb (naar Joh. Wolf, 1608). Uit: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Baden-Baden 1992) 248.

iconografische of iconologische methode.¹⁵ Hij concentreerde zich daarbij niet zozeer op de vorm en de stijl van een kunstwerk, als wel op de inhoud in al haar betekenislagen. Daartoe diende de beschouwer het kunstwerk eerst zo onbevooroordeeld mogelijk in al zijn details te beschrijven (pre-iconografische beschrijving). Vervolgens ging men over tot de iconografische analyse: aan de hand van aan het beeld ten grondslag liggende literaire bronnen en door duiding van de dubbele bodems in alle afgebeelde elementen, kon het eigenlijke onderwerp worden vastgesteld. Het gaat hier dus niet om het primaire in een eerste oogopslag waar te nemen onderwerp, maar om de door de kunstenaar geïntendeerde symbolische inhoud: Vermeers *Vrouw met weegschaal en juwelen* wordt zo tot 'Allegorie op een sobere aardse levensstijl met het oog op het

15 Panofsky stelde zijn ideeën over de iconologie voortdurend bij. Een eerste aanzet gaf: 'Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildende Kunst', in: *Logos*, 21 (1932) 103-119. Voor dit artikel is uitgegaan van de compacte beschrijving die Panofsky van de theorie gaf in zijn: 'Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art' in: idem, *Meaning in the visual arts* (Harmondsworth 1987 [1955¹]) 51-81. Zie voor een overzicht van de ontwikkelingen van de iconografie: R. Falkenburg, 'Iconologie en historische antropologie: een toenadering' in: M. Halbertsma en K. Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (Nijmegen 1993) 139-174.

Laatste Oordeel'.¹⁶ In derde instantie kan men de intrinsieke betekenis van een kunstwerk proberen te achterhalen: de iconologische interpretatie. Panofsky bedoelde dat de onderzoeker met behulp van zijn synthetische intuïtie diende aan te duiden wat de onderliggende principes waren die zowel de keuze en weergave van motieven, als de produktie en interpretatie van beelden, allegorieën en verhalen hadden bepaald. *Weltanschauung* en *Zeitgeist* spelen in de iconologische fase onherroepelijk een grote rol, want het punt is hier dat inzicht moet worden verkregen in de wijze waarop onder verschillende historische omstandigheden de algemene en essentiële tendenties van de menselijke geest zich in specifieke thema's en concepten uiten. Daaraan komt een grote dosis aan 'circumstantial thinking' te pas en in deze fase worden de andere takken der *humaniora* dan ook te hulp geroepen; zij streven immers uiteindelijk naar hetzelfde: 'It is in the search for intrinsic meanings or content that the various humanistic disciplines meet on a common plane instead of serving as handmaidens to each other'.¹⁷

Kunst en mentaliteit

Panofsky heeft zelf nooit goed raad geweten met de voor het onderhavige artikel zo interessante iconologische analyse en bleef in zijn studies meestal steken op het iconografische niveau. Dit had zelfs tot gevolg dat de eerste twee stadia van Panofsky's verklaringssysteem een eigen leven begonnen te leiden: er werd gesproken van iconografie *tout court*, een aanduiding waarmee men soms ook de iconologie pleegt aan te duiden. De meerderheid van Panofsky's kunsthistorisch gevormde volgelingen beperkte zich derhalve tot de iconografie. In Nederland leidde deze school paradoxaal genoeg zelfs tot in zekere zin a-historische verklaringen. Zag Huizinga de kunst van Rembrandt nog als karakteristiek voor de burgerlijk geworden maatschappij van de zeventiende eeuw, Eddy de Jongh en de zijnen beperkten zich streng tot een symbolische duiding van de vermanende levenslessen die de schilderkunst de Gouden-Eeuw bood.¹⁸ Toch valt er in dit kader een toenadering tussen historici en kunsthistorici te bespeuren, want de *Wirkungsgeschichte* van de Nederlandse kunst vulde de afgelopen jaren de kolommen van het tijdschrift *Theoretische geschiedenis*.

16 Zie voor dit voorbeeld: R. van Straten, *Inleiding in de iconografie. Enige theoretische en praktische kennis* (Muiderberg 1993 [1985¹]) 13-17.

17 Panofsky, 'Iconography', 64-65.

18 J. Huizinga, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw* in: *Verzamelde Werken*, II (Haarlem 1948) 412-507. Zie voor de interpretatiegeschiedenis van de zeventiende-eeuwse kunst: F. Grijzenhout en H. van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen 1992), i.h.b. E.J. Sluiter 'Nieuwe kunsthistorische benaderingen en het veranderende beeld van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst', 360-398.

De iconologie vond met name weerklank bij historici die zich interesseerden voor de collectieve geestesgesteldheid en voorstellingssystemen van samenlevingen en sociale groeperingen. Deze cultuur- of mentaliteitshistorici, historische antropologen en sociologen, en sociaalhistorici richtten zich op de analyse van symbolisch en ritueel gedrag en beschouwden daarvoor literaire en artistieke uitingen, voorstellingen, mythes, normen en waarden als belangrijke aanwijzingen.¹⁹ Bij monde van Michel Vovelle deed de Franse *Annales*-school in de jaren zeventig zelfs een heuse poging de iconografie in het door haar ontwikkelde instrumentarium te incorporeren.

L'Iconographie est venue à apparaître comme une source relativement privilégiée de l'histoire des mentalités' ... Parce que, par son matériau même, donne plus de prise à la recherche historique, et une prise souvent moins aléatoire que le langage et le récit, elle offre sans doute un domaine privilégié pour démontrer que les altérations de structures des mythes dépendent profondément de l'histoire.²⁰

Wat betekende dit nu voor de praktijk? Vovelle doelde op studies van hemzelf, maar ook van Philippe Ariès en Alain Corbin die stoelden op wat men, om in *Annales*-typologie te blijven, 'seriële iconografie' zou kunnen noemen.²¹ Door de analyse van beeldmateriaal rond een bepaald thema dat is geproduceerd over een vrij lange periode, trachtte men de veranderende beeldvorming ten aanzien van dat onderwerp in kaart te brengen. Zo maakte Ariès uit schilderijen op dat het kind vóór de achttiende eeuw niet bestond; Vovelle schetste, aan de hand van bidplaatjes en grafsculpturen, de toenemende huiver voor de dood en Alain Corbin toonde ons middels zeeschilderijen en reclameprenten het ontstaan van het moderne strandleven.²² Het zal duidelijk zijn dat het merendeel van de conclusies in de genoemde boeken haar basis vond in opvoedkundige traktaten, testamenten, gezondheidsvoorschriften en reclamecirculaires, maar het geraadpleegde beeldmateriaal voegde zonder twijfel aan de bevindingen het nodige toe. Dat een gebrek aan (kunst)historische kennis met betrekking tot picturale tradities ook tot misverstanden kan leiden, bewijst de bekende *faux pas* van Ariès. Hij leidde uit het feit dat kinderen vroeger als kleine volwassenen werden uitgedost af dat zij ook geen kind mochten zijn. De schilderijen rechtvaardigen een dergelijke stelling echter geenszins, want het betreft hier

19 De literatuur over dit onderwerp is eindeloos en wordt hier daarom niet vermeld. In de inleiding van de hierna te bespreken boeken zijn voldoende verwijzingen naar de desbetreffende (theoretische) inspiratiebronnen te vinden.

20 M. Vovelle ed., *Iconographie et histoire des mentalités* (Parijs 1979) 4, 18.

21 In Amerika wordt in dit opzicht wel van 'isomorphic representation' gesproken, zie: D. Owen Hughes, 'Representing the family: Portraits and purposes in early modern Italy' in: R.I. Rotberg en T.K. Rabb ed., *Art and history. Images and their meaning* (Cambridge Mass. 1988) 7-38.

22 Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Parijs 1960); Michelle Vovelle, *La mort et l'occident de 1300 à nos jours* (Parijs 1983); A. Corbin, *Le territoire du vide: l'occident et le désir du rivage (1750-1840)* (Parijs 1988). Deze boeken zijn in het Nederlands vertaald.

telgen uit welgestelde en invloedrijke families die het prestige van hun geslacht behoorden uit te stralen. Dat gebeurt echter niet als men ze in hansop op een hobbelpaard portretteert. Een familieportret zegt kortom vooral iets over de ideeën en boodschappen die men aan volgende generaties wilde doorgeven en verschaft ons nagenoeg geen informatie over de configuratie waarin het kind en zijn ouders verkeerden.

De mentaliteitsgeschiedenis interesseerde zich vooral voor het dagelijks leven en dus vinden we in de binnen haar context vervaardigde studies weinig hoge kunst als bronnenmateriaal. In ons land treft men een door de mentaliteitsgeschiedenis geïnspireerde aanpak vooral aan in het *Volkskundig Bulletin*, een uitgave van het P.J. Meertensinstituut, dat verscheidene themanummers en artikelen aan zaken als pelgrimstekens, ex-voto's, bidprentjes, carnavalsoptochten wijdde.

Dat een dergelijke benaderingswijze zich vooral leent voor het beschrijven van al of niet bewust gestimuleerde beeldvorming, blijkt vooral uit het werk van de Britse historicus-antropoloog Peter Burke. In zijn *The fabrication of Louis XIV* (1992) laat Burke zien hoe kunstenaars werden ingezet om voor de Zonnekoning een imago van vorstelijke grootheid te creëren. Deze ontleding van de relatie tussen kunst en publieke macht in de zeventiende eeuw zal bij de moderne lezer vrij obligaats en weinig verrassend overkomen, bewust als deze is van het feit dat tegenwoordig iedere politieke partij voor haar campagnes een reclamebureau in de arm pleegt te nemen. De uitgangspunten van Burkes *The Historical anthropology in Early Modern Italy: Essays on perception and communication* (1987) zijn mijns inziens veel interessanter. De cultuur van het vroegmoderne Italië werd hier als een communicatiesysteem opgevat en de auteur probeerde een 'grammatica' van deze cultuur op te stellen. De veelvormige en veelsoortige boodschappen die degenen die zich van dit idioom bedienden naar elkaar uitzonden, moesten worden opgevangen, met elkaar in verband worden gebracht en tenslotte was het zaak de uitwerking van deze boodschappen te bepalen. Burke benutte het portret om de behoefte aan zelfrepresentatie van de renaissance-mens vast te stellen; het geschilderde portret onderstreepte immers het sociale optreden en maakte derhalve het maatschappelijk handelen effectiever.

Analyse van ritueel en gebaar

In de boven reeds aangehaalde bundel over de stadscultuur van het vroegmoderne Italië, verwees Peter Burke reeds naar het gebruik van de semiotische methode, maar zijn invalshoek weerspiegelde tevens de recente belangstelling voor de habitus en de rituelen van vroegere samenlevingen. Onder invloed van de sociologen Norbert Elias en Pierre Bourdieu en de antropologe Mary Douglas begon men bijvoorbeeld het gebaar en de lichaamshouding in historisch perspectief te bestuderen. De lichaamstaal had immers een symbolische zeggingskracht en vormde een onmisbaar element in de sociale interactie, want zij had in maatschappelijk opzicht een differentiërende functie. Het gebaar kon

dus dienen als 'een sleutel tot de culturele codes van het verleden' en bood derhalve inzicht in de fundamentele normen en waarden die aan een samenleving ten grondslag lagen.²³ Zo vertelde een analyse van de pronte elleboog, die wij kennen van de schuttersstukken van ondermeer Frans Hals, een en ander over de etiquette en de gedragscodes van de zestiende en zeventiende eeuw.²⁴ Tussen 1500 en 1650 ontwikkelde zich de schilderkunstige elleboog van een simpel teken van stoutmoedigheid tot een nationaal symbool, want de (mannelijke) Hollandse regenten lieten zich bij voorkeur ferm met de hand in de zij vereeuwigen. De kenmerkende pose op het schuttersstuk werd daarmee tot een 'pictogram' of een 'visuele metafoor' van de macht en het zelfbewustzijn van de leidende klasse van Holland.

Dat het historisch gebruik van het zeventiende-eeuwse genrestuk nog breder kon zijn, toonde Heidi de Mare in haar 'The domestic boundary as ritual area in seventeenth-century Holland'.²⁵ De werken van Jacob Cats, de architectuurtheorie van Simon Stevin, maar vooral ook de schilderijen van Pieter de Hooch maakten duidelijk dat de zeventiende-eeuwse stedeling steeds meer behoefte had zijn huis van de straat af te scheiden en een huiselijk privé-leven te creëren. De stoep, waarop we zovele vrouwen zien schrobben, werd daarmee tot een ritueelgeladen *Transitstrecke* tussen binnen en buiten verklaard.²⁶

Tussen de bloeiperiode van de mentaliteitsgeschiedenis en de aandacht voor *urban rituals*, kunnen nog de aanhangers van de Russische literatuurwetenschapper Michael Bakhtin worden geplaatst. Zij maakten evenzeer veelvuldig gebruik van beeldmateriaal. Het accent lag hier op het, in wezen via tekensystemen, betrappen van maatschappelijke codes en het vaststellen van culturele polarisatie in overgangperiodes. Voor zijn *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime* (1988) gebruikte Robert Muchembled de schilderijen van Jeroen Bosch, de families Breughel en Steen, en bijvoorbeeld van Jacob Jordaens. Zij leverden het bewijs dat de hogere standen zich door middel van verfijndere manieren steeds meer tegen de lompe en ruwe boeren begonnen af te zetten.²⁷ Een dergelijke redenering is op het principe van de 'omgekeerde wereld' gebaseerd, een interpretatiemodel

23 Zie hierover de inleiding van Keith Thomas in: Bremmer en Roodenburg, *Gebaren en lichaamshouding*, 9-23.

24 J. Spicer, 'De Renaissance-elleboog', in: idem, 98-144.

25 In: H. de Mare en A. Vos ed., *Urban rituals in Italy and the Netherlands. Historical contrasts in the use of public space, architecture and the urban environment* (Assen 1993) 108-131. Vergelijk voor de meer recente perioden tevens: C. Rohde ed., *Moderne levensstijlen. Ingrediënten en dilemma's. Balans & Perspectief van de Nederlandse Cultuurgeschiedenis* (Amsterdam 1990).

26 Dezelfde observatie, aangeduid als 'deurengeschiedschrijving', vindt men bij Ebels, 'Schama voor het schilderij'.

27 Zie voor een explicitering van de gegevens die de genreschilderkunst met betrekking tot dit vraagstuk levert de samenvatting onder de titel: 'De orde van de gebaren. Een sociale geschiedenis van de sensibiliteit tijdens het Ancien Régime in Frankrijk', die Muchembled van zijn boek maakte in: Bremmer en Roodenburg, *Gebaren en lichaamshouding*, 154-170.

dat door Paul Vandenbroeck op de panelen van Jeroen Bosch werd toegepast. De narren, zotskappen, mankepoten, bedelaars en dronkaards van Bosch zouden geïnterpreteerd dienen te worden als tegenbeelden van de beschaafde burger, die ijver, discipline en beheersing voorstond: 'Het beeld van de andere, is een vertoog over het zelf'.²⁸

Kunst als sociale geschiedenis

Vanaf het ontstaan van hun discipline kunnen kunsthistorici worden onderverdeeld in connaisseurs en estheticisten die zich vooral richten op de stilistische kwaliteiten en eeuwige schoonheidswaarden van kunstvoorwerpen, en onderzoekers die zich hoofdzakelijk interesseren voor beeldende en toegepaste kunst in relatie met de tijd en de omgeving waaraan deze zijn ontsproten. De aanhangers van de Engels-Amerikaanse *contextual art history* belandden het verst in *historicism* aangezien zij vanuit schilderijen tot het schrijven van sociale geschiedenis kwamen. Men zou hen de opvolgers van marxistische kunsthistorici als Arnold Hauser, Frederick Antal en Millard Meiss kunnen noemen, die in de jaren zestig en zeventig een grote faam genoten. De Hongaren Hauser en Antal beschouwden de formele elementen in de kunst als een weerslag van de wereldbeschouwingen van maatschappelijke groeperingen; veranderingen in stijl konden dus aan het bestaan van een strijd tussen de klassen worden toegeschreven.²⁹ Hausers *Sociale geschiedenis van de kunst* (1951) werd een handboek voor hen die van mening waren dat ook de kunst en literatuur vanuit hun sociaal-economische en politieke basis dienden te worden bestudeerd.

Peter Paret legde zich in diverse publikaties toe op de negentiende-eeuwse Duitse geschiedenis en daarbij ging zijn interesse voornamelijk uit naar de esthetische respons op contemporaine ontwikkelingen.³⁰ Franz Kugler en Adolph von Menzel bevorderden met hun geïllustreerde biografie van Frederik de Grote (1842/1846) bijvoorbeeld het ideaalbeeld van de Pruisische staat die een onvoorwaardelijke trouw en loyaliteit van haar burgers mocht eisen. Hier zijn dus de kunstenaars met politieke ideeën tot onderwerp van studie gemaakt, want hun werk zou tot de sociaal-politieke en culturele kenmerken van de tijd waarin het ontstond, kunnen worden teruggebracht.

28 P. Vandenbroeck, *Jheronymus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur* (Berchem 1987) en idem, *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf* (Antwerpen 1987). Het principe van de omgekeerde wereld vindt men voorts het meest vergaand uitgewerkt in het oeuvre van de neerlandicus Herman Pleij, waarin eveneens rijkelijk met beeldmateriaal wordt gewerkt.

29 Zie voor een overzicht: F.J. Witteveen, 'Een bril voor het onschuldige oog. Marxisme, neomarxisme en post-marxisme in de kunstgeschiedenis', in: Halbertsma en Zijlmans, *Gezichtspunten*, 145-211; F. Antal, *Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo De' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries* (Londen 1948).

30 Belangrijkste werk: *Art as history. Episodes in the culture and politics of nineteenth-century Germany* (Princeton 1988).

Een soortgelijk uitgangspunt vinden we bij Timothy J. Clark die expliciet de artistieke reactie op de revolutie van 1848 in Frankrijk onderzoekt. Clark hoedde zich voor het leggen van directe verbanden tussen vorm en ideologische boodschap, maar wist, op grond van onderzoek naar de sociaal-economische voorwaarden waaronder kunst ontstond en de receptie van kunstvoorwerpen, het oeuvre van de schilder Gustave Courbet als spreekbuis van het Parijse proletariaat te duiden.³¹ Eenzelfde benadering kan tenslotte tevens in de vrouwenstudies binnen de kunstgeschiedenis worden aangewezen, waar het gender-element in de ontstaansvoorwaarden van kunst onder de loop werd genomen en voorts vooral de representatie van de vrouw aandacht kreeg. De *Baadsters* van Courbet, Cézanne en Renoir fungeerden volgens Linda Nochlin niet alleen als seksobjecten voor de mannelijke schilders en toeschouwers, maar zij werden door haar tevens in verband gebracht met de opkomst van een gezondheids- en reinheidscultuur, waarin badkuip en zweminrichting een grote plaats innamen.³²

Patronage van kunst

De momenteel zo populaire mecenaat-studies worden door de doorsnee historicus nauwelijks als produkten van een andere discipline ervaren omdat zij doorgaans op een forse hoeveelheid archiefonderzoek rond kunstenaar, en opdrachtgevers stoeien. Het werk van de kunstsocioloog Bram Kempers is hiervan in ons land het bekendste voorbeeld. *Kunst, macht en mecenaat* (1986) legde een relatie tussen de professionalisering van de laatmiddeleeuwse Italiaanse kunstenaars en de machtsontplooiing van de verschillende maatschappelijke elites van die periode. Macht en invloed moesten zichtbaar worden gemaakt en daarbij kon hun artistieke expressie in schilderijen en fresco's behulpzaam zijn. Zo toonden de bedelorden hun toenemende gezag in de vorm van talloze afbeeldingen van hun heiligen, de stadstaten visualiseerden hun ideeën van het ideale bestuur, en de nieuwe politieke leiders imponeerden via kunstzinnige werken waarmee ze hun heerschappij niet alleen legitimeerden, maar ook *salonfähig* maakten.³³

Tot het instellen van universitaire leerstoelen was de kunstgeschiedenis een puur historische discipline. De kunstenaar werd gezien als een historische figuur die in zijn atelier de kenmerken en de idealen van de samenleving op het doek in beeld bracht. Het functioneren van de beoefenaars der beeldende kunsten als

31 T.J. Clark, *The absolute bourgeois. Artists and politics in France 1848-1851* (Londen 1973) en idem, *Image of the people. Gustave Courbet and the 1848 revolution* (Londen 1973). Cfr. Witteveen, 'Een bril', 196-198.

32 L. Nochlin, 'Eroticism and female imagery in nineteenth century art', in: idem, *Woman as sex object. Studies in erotic art, 1730-1970* (Londen 1972) 8-15 en idem, *Bathtime: Renoir, Cézanne, Daumier and the practices of bathing in nineteenth century France* (Groningen 1991).

33 Cfr. H. Belting en D. Blume ed., *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder* (München 1989).

beroepsgroep, hun maatschappelijke herkomst en status, en de fluctuaties van de kunstmarkt verdienden in deze visie evenveel aandacht als het opeenvolgen van de verschillende stijlperiodes en de kunsttheorie. Deze, in vele ogen wat aardse, benadering van kunst, wordt tot in onze tijd gepraktiseerd, maar dan wel als onderstroom binnen de officiële kunsthistorie, want in een overweldigende populariteit heeft de sociaal-economische kunstgeschiedenis zich nooit mogen verheugen. Toch bleef het hoe en waarom van het bankroet van Rembrandt de geleerden intrigeren, terwijl voor de leden van het *Rembrandt Research Project* boedelinventarissen, veilingcatalogi en eigendomsbewijzen onmisbare hulpmiddelen bij hun keuringsarbeid waren. De econoom John Montias liet zelfs zijn kwantitatieve en statische methoden los op de zeventiende-eeuwse schildersgilden van Delft. Op deze wijze konden verschuivingen in de iconografie, alsmede de opkomst en het verval van bepaalde schilderscholen worden verklaard aan de hand van de verspreiding van schilderijen onder de diverse bevolkingslagen en de waarde van een schilderij ten opzichte van het totale bezit aan roerend goed.³⁴

Receptie en respons

De boven besproken methoden tot interpretatie van beeldmateriaal zijn wel historisch in die zin dat zij de kunst in tijd en omgeving trachten te plaatsen, maar zij bekommeren zich (te) weinig om de interactie tussen het kunstvoorwerp en de beschouwer. Dit gebrek trachtte men op verschillende manieren op te vangen, maar de hierna aan de orde komende methoden hebben gemeen dat ze van tweedimensionaal driedimensionaal werden: naast het kunstvoorwerp en zijn ontstaansmilieu, konden ook de receptie en daarmee de *Wirkungsgeschichte* van een kunstobject een rol in de analyse gaan spelen.

Sinds Umberto Eco kent iedereen de term semiotiek, maar - mede door het veelvuldig gebruik van voor buitenstaanders ondoorgrondelijk jargon - bleef de toepassing van de tekenleer toch vooral beperkt tot de (algemene) literatuurwetenschap; de kunstgeschiedenis is daarbij een goede tweede, terwijl deze techniek in de geschiedwetenschap slechts zeer sporadisch toepassing vindt. Bij een teken gaat het in de semiotische zin altijd om drie zaken: het teken zelf, datgene waarnaar het verwijst, en dat wat het oproept in de geest van de ontvanger van het teken.³⁵ Deze methode benadrukt vooral het feit dat iedereen die de boodschap met oor of oog opvangt, een eigen interpretatie van het

34 J. Montias, *Artists and artisans in Delft: A socio-economic history of the seventeenth century* (Princeton 1982). Voor een overzicht van de sociaal-economische kunstgeschiedenis: M.J. Bok, 'De schilder in zijn wereld. De sociaal-economische benadering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst' in: *De Gouden Eeuw in perspectief*, 330-359. Cfr. idem, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700* (Utrecht 1994).

35 Zie voor een algemene inleiding: A. van Zoest, *Semiotiek. Over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen* (Baarn 1978), met betrekking tot kunst: A. Gelderblom, 'Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschiedenis en semiotiek' in: Halbertsma en Zijlmans, *Gezichtspunten*, 271-310.

teken heeft, want de geest zet het teken om in een mentale voorstelling. Voorts wordt de onderzoeker zich er scherper van bewust dat het teken en het object dat dit weergeeft, twee totaal verschillende dingen zijn; het houdt zich slechts bezig met de representatie van de werkelijkheid, van een beeld of van een idee.

Gezien de herkomst van de semiotiek is het niet verwonderlijk dat een reeks literatuurwetenschappers via de bestudering van taal tot onderzoek van beeldmateriaal kwam.³⁶ Zij lazen het beeld als betrof het een tekst, ontleedden de verschillende betekenislagen in het beeld en wezen op de relatie tussen het beeld en andere literaire en artistieke voorstellingen: de intertekstualiteit. Het beroemdste en in veler ogen ook beruchtste voorbeeld van deze wijze van analyse is Mieke Bals *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt* (1990). Ook Norman Brysons loopbaan ontwikkelde zich in dezelfde richting. Deze geleerde onderging een metamorfose van hoogleraar in de Engelse letterkunde tot belangrijkste kunsthistoricus aan de universiteit van Harvard. Bryson onderzocht de verschillen tussen literaire en picturale metaforen (*narrative style*) in de achttiende- en negentiende-eeuwse Franse kunst en legde zich vervolgens toe op het genre van het stilleven.³⁷ Het stilleven verwijderde volgens Bryson de interferentie tussen de mens en de wereld uit zijn voorstelling. Omdat dit genre 'rhopografisch' van aard was, dat wil zeggen de trivia van de menselijke samenleving afbeeldde, kon het bij uitstek worden benut om de basis, in de zin van de natuurlijke behoeften, van een tijdvak te analyseren. Geschilderde voorwerpen, bloemen of fruit, verwezen bijvoorbeeld naar de zeventiende-eeuwse (vrouwelijke) binnenwereld die het Nederlandse onvermogen van de geproduceerde overvloed te genieten, zou weerspiegelen. Zo zijn we dus weer terug bij de *Weltgeist* - en bij de metaforen van Simon Schama.

Bryson behandelde het stilleven van de oudheid tot en met de kubistische fruitschalen van Cézanne en Picasso. Het is inderdaad een groot voordeel van de semiotiek dat zij - in tegenstelling tot de iconografie die overwegend resultaten oplevert voor de renaissancistische en de zeventiende-eeuwse kunst - ook op de moderne kunst kan worden toegepast. In Nederland wordt dit met veel verve door Ernst van Alphen gedaan. Hij publiceerde, aan de hand van het oeuvre van de Engelse schilder Francis Bacon, over de beeldvorming rond het mannelijk lichaam en gebruikte de kunst van Armando om het unieke van oorlogservaringen te benadrukken. De gruwelijkheden van de Tweede Wereldoorlog zouden onmogelijk weer te geven zijn, omdat iedere vorm van bestuderen, een vergelijken inhield en dat zou de ondraaglijke pijn van de oorlog bagatelliseren. Armando kon derhalve slechts via de uitbeelding van een bosrand (de 'index'), op een rechtmatige wijze over het Kamp Amersfoort

36 Voor een overzicht: E. Vos, 'Tekst, beeld en ruimte: enkele methodologische problemen bij de bestudering van intermediale relaties', in: *Forum der Letteren* 33 (1992) 241-257.

37 *Word and image. French painting of the Ancien Régime* (Cambridge Mass 1981); *Tradition and desire. From David to Delacroix* (Cambridge Mass. 1984) en *Looking at the overlooked. Four essays on still life painting* (Londen 1990). Over de auteur: E.A. Honig, 'Re-viewing still life with Norman Bryson', *Theoretische Geschiedenis* 20 (1993) 1-8.

spreken; niettemin verklaarde hij zelfs dit landschap schuldig, want de bomen overschaduwden de gebeurtenissen die aldaar hadden plaats gevonden.³⁸

In Amerika maken sinds de jaren tachtig tijdschriften als *Word and image*, *Paragone* en *Representations* furore. Zij hebben de beeldtaal in de meest brede zin van het woord tot hun object van studie verklaard. De Nederlandse loot aan deze stam is *Feit & Fictie. Tijdschrift voor de Geschiedenis van de Representatie*. *Feit & Fictie* stelt zich tot taak de representatie, dat wil zeggen 'de voorstelling en verbeelding van de werkelijkheid' te onderzoeken. Vanuit tal van verschillende disciplines verwacht de redactie cultuurgeschiedenis te beoefenen, want: 'mythen, psycho-analytische verslagen en wetenschappelijke verhandelingen representeren precies als het schilderij het afwezige en bezitten tegelijkertijd als voorstelling een eigen inhoud en betekenis'.³⁹ Dit uitgangspunt heeft inmiddels geleid tot artikelen over het sociaal en symbolisch universum van een TV-serie (Maaïke Meyer), de ideeën over het sublieme en schone van Edmund Burke (Edmund Licher) en de *Werdegang* van het Boek der Natuur als metafoor voor de wereldordening (Bernhard Scholz).

Frankrijk en Duitsland worstelen veeleer met hun identiteit die zij aan de hand van begrippen, of via vaderlandse symbolen proberen vast te leggen. Onder leiding van Pierre Nora verschenen de dikke delen *Les lieux de mémoire* (1984-1993), waarin werd gezocht naar de levende herinneringen - de collectieve geheugenplaatsen - van het Franse verleden zoals die zich aan veelsoortige restanten zouden hebben gehecht. De medewerkers onderwierpen filosofische ideeën, literatuur, symbolen, maar ook nationale helden, plaatsen, namen en monumenten aan een nauwgezette beschouwing. Aan de hand van de straatnamen en de standbeelden van Parijs bleek het mogelijk de gemeenschapsgeest van de negentiende eeuw te reconstrueren. Hetzelfde gold voor de inspanningen van burgerkoning Louis Philippe, die in 1847 de wanden van Versailles met de beroemdste Franse veldslagen liet decoreren. Hij transformeerde daarmee zijn onderkomen van een koninklijk paleis tot een 'haut lieu de l'histoire de France'.⁴⁰

Onder leiding van Reinhardt Koselleck verscheen vanaf 1972 de serie *Geschichtliche Grundbegriffe*. De begripsvorming die zich op sociaal, politiek en cultureel gebied vanaf 1780 in het Duitse Rijk had voltrokken, werd door een team van specialisten aan de hand van een aantal grondconcepten, hun betekenisgeschiedenis en representativiteit onderzocht. Op deze wijze zou men de

38 E. van Alphen, 'Vorm als vent. Bodybuilding, Francis Bacon en de zonen van Noach' in: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 14 (1993) 56-70; 'Armando's oorlog. Isolatie en annexatie als vormen van herinnering' in: *Feit & Fictie* 1 (1993) nr.1 109-124. Voorts: *Francis Bacon and the Loss of Self* (Londen 1992).

39 *Feit & Fictie* 1 (1993) nr. 1 'Van de redactie'.

40 Zie over dit project: H. te Velde, 'Het Franse verleden', in: *Feit & Fictie* 1 (1994) nr. 4 53-62; D. Milo, 'Le nom de rues' (281-315); J. Hargrove (243-282); 'Les statues de Paris'; Th. W. Gachtgens (143-168), 'Le musée historique de Versailles' in: *Les lieux de mémoire II La nation*.

diverse conceptuele wijzigingen in gedachtengoed en ideologie op het spoor kunnen komen.⁴¹ Koselleck beschreef zelf onder meer de opkomst van het oorlogsmonument voor gevallen vanaf de negentiende eeuw, een fenomeen dat in zijn ogen één van de belangrijkste beeldmerken van de moderne tijd kon worden genoemd. De representatie van de dood werd in politieke en culturele, of zelfs in etnische zin per land, regio, dorp en stand voor de nabestaanden gefunctionaliseerd. Een monument, zoals dat van Zadkine in Rotterdam, is in deze visie primair een politiek statement: de door het bombardement teweeg gebrachte vernietiging werd vertaald in wanhoop over de doden, in een aanklacht jegens de Duitsers, maar vooral in optimisme ten aanzien van de toekomst, want *Monument voor een verwoeste stad* visualiseert ook de hoop dat een dergelijk leed de mensheid nooit weer zal worden aangedaan.⁴² In Nederland tracht men momenteel het voor ons land specifieke patroon van begripsvorming te belichten aan de hand van termen als 'republiek', 'burger', 'tolerantie', 'deugd' en 'vaderland'. Bij dit onderzoek worden ook visuele bronnen betrokken, want de populariteit van de koeien van Paulus Potter speelde bijvoorbeeld een rol bij de totstandkoming van onze vaderlandse identiteit.⁴³

Dit artikel is getiteld '*trompe-l'oeil*': geschilderd gezichtsbedrog, want dat is de stand van zaken met betrekking tot de toepassing van beeldmateriaal in de professionele geschiedwetenschap. Er is veel gaande op het overgangsbied tussen geschiedwetenschap en kunsthistorie. Deze twee disciplines lijken elkaar meer en meer te vinden, maar het blijft de vraag hoe diepgaand deze onderlinge beïnvloeding werkelijk reikt. Studies die zich het meest bedienen van 'niet-schriftelijke dragers van informatie over het verleden' zijn die op het gebied van beeldvorming en materiële cultuur, maar in de praktijk zijn zij toch veeleer gebaseerd op propagandageschriften en boedelinventarissen dan op prenten en schilderijen. Wie de laatste jaargangen van onze meest gerespecteerde historische tijdschriften, zoals het *Tijdschrift voor Geschiedenis*, de *Bijdragen en Mededelingen* en het *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* doorbladert, bemerkt weinig van een toegenomen visuele gevoeligheid. Themanummers als deze zijn wellicht niet meer dan een zinsbegoocheling in het historisch landschap.

41 Cfr. W.R.E. Velema, 'Over de noodzakelijkheid van een Nederlandse begripsgeschiedenis', in: *Bulletin. Geschiedenis, Kunst, Cultuur* 2 (1993) 27-39.

42 'Les monuments aux morts. Contribution à l'étude d'une marque visuelle des temps modernes' in: *Iconographie et histoire des mentalités*, 113-123. Zie over dit onderwerp ook: J.E. Young ed., *The art of memory. Holocaust memorials in history* (München 1995).

43 Lezing N.C.F. van Sas en F. Grijzenhout, University College Londen, december 1994. Zie voorts: F. Grijzenhout, 'Schilders, van zulk een lome en vochtige gesteldheid. Beeld en zelfbeeld van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 107 (1992) 726-744.