KUNST VOOR HISTORICI VERVOLGD

Geschiedenis en kunst. Een reactie

F.R. Ankersmit

De laatste, in mijn ogen buitengewoon interessante aflevering van *Groniek* was gewijd aan de vraag wat de historicus aan de kunst kan hebben voor een goed begrip van het verleden. Hoewel de kunst reeds eeuwenlang het historisch verstaan diende, hebben historici de laatste jaren vaker gebruik gemaakt van vooral de visuele kunsten dan tot voor kort het geval was. De *Groniek*-redactie verdient daarom alle lof voor haar keuze voor dit zo *zeitgemässe* onderwerp.

In een aantal erudiete, voorzichtige en weloverwogen opstellen werd het thema van verschillende zijden benaderd. Hoewel de meeste contribuanten deze recente oriëntatie op de visuele kunsten toejuichen, lijkt de scepsis bij hen toch te overheersen: de teneur van de bijdragen, met name die van Santing en van Krul, is dat deze oriëntatie gemakkelijk tot overhaaste en daarom onjuiste conclusies leiden kan. Ik wil dat niet bestrijden, maar wil er toch enkele kanttekeningen bij plaatsen. Daartoe het volgende.

In de eerste plaats beargumenteert Krul dat de geschiedenis en de kunstgeschiedenis wezenlijk verschillende disciplines zijn, omdat, anders dan in de geschiedbeoefening, het object van de kunstgeschiedenis hier en nu aanwezig is. Daar zit zeker veel waars in, maar de betekenis van dit argument moet men toch ook weer niet overdrijven. Want in de intellectuele geschiedenis bestudeert men ook objecten uit het verleden (i.e. teksten) die hier en nu aanwezig zijn, zonder dat men daarom de intellectuele geschiedenis buiten de geschiedbeoefening zou willen plaatsen.

Vervolgens, in haar bijdrage wijst Santing erop dat beeldmateriaal soms, zoals in het geval van Ariès, tot onjuiste historische interpretaties aanleiding was (256). En ook dat is zeker waar. Maar geen methode is *foolproof*; en ook in de geschiedbeoefening en zelfs in de exacte wetenschappen worden soms fouten gemaakt zonder dat dat ons er *eo ipso* toe zou verplichten die aan de kant te zetten. En tegen degenen die een oriëntatie van de geschiedenis op de kunst bepleiten, brengt ook Krul in dat het verband tussen beide vaak kwestieus is: want noch is dit verband altijd aan te tonen, noch is het zo dat de kunst "een directe afspiegeling is van de maatschappelijke verhoudingen" (281). Maar terecht wijst Verschaffel erop dat dit in feite geen argument *tegen*, maar juist *ten gunste* van die oriëntatie op de kunst is (308-309). Want juist omdat geen van de beide door Krul genoemde extremen een methodische zekerheid is, rijst de vraag hoe het nu in *individuele* gevallen met de relatie tussen de geschiedenis en een kunstwerk gesteld is. Kortom, juist die *afwezigheid* van a priori zekerheden hier, biedt de mogelijkheid van interessante en verrassende a posteriori inzichten in de aard van die relatie.

En dat brengt mij bij Santings (251) en Kruls (282) argument dat de oriëntatie op de kunst vaak aanleiding tot cirkelredenaties was. Het is goed om

hier enige precisie te betrachten. We spreken van een cirkelredenatie wanneer men reeds als waar veronderstelt wat men bewijzen wil. We mogen daarom verwachten dat in Hegeliaanse (en marxistische) geschiedbeschouwingen - waar men op basis van één of andere filosofische redenatie a priori meende te kunnen aantonen dat de kunst altijd een uitdrukking van de tijdgeest is - cirkelredenaties aangetroffen kunnen worden. Maar bezien we Kruls voorbeeld over het realisme van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst, dan zie ik niet waarom daar noodzakelijkerwijs sprake zou zijn van een cirkelredenering. Er lijkt mij, zuiver argumentatief gezien, niets mis met de redenering dat het realisme van de zeventiende eeuwse schilderkunst en de bekende Nederlands nuchterheid elkaar wederzijds kunnen verhelderen. Dat is het soort van redenatie die men heel vaak in de geschiedschrijving aantreft en die iedereen, terecht, als volstrekt legitiem ervaart.

Evenmin ben ik ervan overtuigd dat de stelling dat Degas' befaamde *L'absinthe* een "aangrijpend sociaal document" is, weerlegd zou kunnen worden louter op basis van de constatering dat de enscenering ervan "een zorgvuldig georganiseerd tafereel" is. Want waarom zou Degas, als "historicus van zijn eigen tijd", ons inzicht in zijn tijd niet evenzeer kunnen verdiepen zoals de historicus dat dankzij zijn "zorgvuldig georganiseerde taferelen" ook altijd doet? Het argument lijkt te veronderstellen dat alleen een soort van ongecensureerde openbaring van de verleden werkelijkheid als zodanig, ons tot inzicht in het verleden brengen kan - een standpunt dat Krul, aan het einde van zijn opstel, juist met zoveel woorden verwerpt (287). Wellicht zou Krul hier tegenin willen brengen dat dit soort van "zorgvuldig georganiseerde taferelen" ons niets meer van het verleden openbaren kan dan slechts de intentie van de schilder (of van de historicus). Maar elders suggereert hij dat juist die auteursintentie de voorwaarde is voor de mogelijkheid om aan het kunstwerk inzicht in het verleden te verbinden. Sprekend over schilderijen als Giorgiones *De storm* waarvan, zoals hij beklemtoont, de betekenis of auteursintentie een nog nooit ontraadseld geheim is, zegt hij immers: "de suggestie van contact met het verleden wordt door hen [i.e. dat soort van schilderijen (F.A.)] onmiddellijk verbroken, want zij roepen geen ander verleden op dan wat zij zelf laten zien"(288); waarbij, naar ik meen, dit "want" slechts gebaseerd kan zijn op de (onuitgesproken) premisse dat slechts de auteursintentie de betekenis is die garant staat voor het bedoelde contact met het verleden.

Tenslotte, naar aanleiding van Vermeers *Allegorie op de schilderkunst* (279) en Renoirs *Baadsters* (283 e.v.) wijst Krul er terecht op dat in de schilderkunst vaak een sterk element van idealisering en stilering van de werkelijkheid ligt en waardoor je niet van het kunstwerk redeneren mag naar hoe het verleden werkelijk geweest is. Dat is natuurlijk geheel juist, maar dat neemt niet weg dat Kruls conclusie - "het wordt eens te meer duidelijk hoe ver Renoirs schilderij afstaat van de destijds waarneembare werkelijkheid" - toch meer suggereert dan hij waarschijnlijk zal willen bedoelen. Herinneren we ons daartoe dat de neo-Kantiaanse cultuurfilosofie, zoals ontwikkeld door Windelband, Rickert of Cassirer, terecht beklemtoonde dat waarden en idealiseringen een integraal deel van zijn van de verleden culturele werkelijkheid. Bijvoorbeeld, hoewel christenen zelden handelden zoals hun geloof hen dat voorschreef, is kennis ervan

toch een onmisbare voorwaarde voor een goed begrip van de wereld van voor, laten we zeggen, de Verlichting. Illusies, normen en waarden zijn evenzeer een onderdeel van de verleden werkelijkheid als de waarneembare objecten die mensen uit het verleden om zich heen hadden.

En dat brengt mij bij mijn laatste punt. Santing en Krul manen tot voorzichtigheid in het gebruik door de historicus van de kunst en, alweer, hoewel ik daar af en toe mijn vraagtekens bij zou willen plaatsen, kan ik het hierin slechts met hen eens zijn. Maar naar mijn gevoel vergeten zij eigenlijk het belangrijkste. Laat ik het als volgt formuleren. Waar het hun, en de door hen geciteerde auteurs, om gaat is de vraag in hoeverre het kunstwerk kan functioneren voor of tegen bepaalde geschiedkundige inzichten, kortom hoe, en onder welke voorwaarden het kunstwerk deel kan gaan uitmaken van het geschiedkundig *discours*. Wederom, een goede en zinvolle vraagstelling - maar daarmee is niet alles gezegd.

Immers, dat *discours*, is het geheel van vraagstellingen, antwoorden, onderzoekspraktijken etc. waarmee de historicus gewend is het verleden tegemoet te treden. Welnu, voor mij is het kunstwerk, als uitdrukking van een werkelijkheidservaring van een kunstenaar of van een tijd, interessant voor zover die ligt juist *jenseits* van wat binnen dat gehanteerde *discours* past. Met onze ervaring van het kunstwerk gaat soms de intuïtie samen van een oog in oog te staan met het 'vreemde', het 'eigene' van een tijd en waarin dat aan ons bestaande *discours* onvermijdelijk ontsnapt. Er kan in een lucht of in een boompartij op een zeventiende eeuws landschap iets liggen dat inderdaad nooit gemobiliseerd kan worden binnen één of andere geschiedkundige vraagstelling, waaraan wij geen conclusies verbinden (althans geen interessante) over hoe wolken en bomen er in die tijd klaarblijkelijk uitzagen, maar waarvan wij toch het gevoel hebben dat die ons de 'atmosfeer' van die tijd doet voelen, van hoe het was om in die tijd de wereld en de werkelijkheid te ervaren.

Het is een zeer subjectief gevoel, niet overdraagbaar, zelfs niet naar believen oproepbaar, maar wie het gevoel kent, weet dat het de achtergrond is van waaruit we beoordelen van wat historici over die tijd zeggen, een soort van *gutfeeling* die ons de intuïtieve zekerheid geeft of wat een historicus zegt ergens op slaat of niet. Het herinnert aan wat Collingwood bedoelde met zijn notie van de 'absolute presuppositions', zekerheden die het geheel van vooronderstellingen omvatten waarop een bepaalde onderzoekspraktijk is gebaseerd en die daarom binnen die onderzoekspraktijk zelf niet langer geëxpliciteerd kunnen worden. Zij gaan aan het *discours* vooraf en zijn de in het *discours* zelf niet meer te verantwoorden koppeling tussen *discours* en verleden werkelijkheid.

Wie het gevoel kent, weet wat ik bedoel en wie het niet kent, heeft alle reden om tevreden te zijn met het geschiedkundig *discours* dat nu een keer 99% van de geschiedbeoefening draagt. Evenwel, het is verkeerd wanneer die 99% van het *discours* ons ertoe zou brengen om slechts met schaamte en weerzin te spreken over die ene procent van intuïtieve zekerheid. En zeker geldt dat juist voor onze tijd nu de macht van het *discours* taant onder de aandrang van onze tegenwoordige 'privatisering van het verleden'. Voor dat laatste bezie men slechts de proloog van Schama's zojuist verschenen *Landscape en memory*.

Beeldende kunst en geschiedenis. Antwoord aan Ankersmit

Wessel Krul

Het was mijn bedoeling om in mijn bijdrage aan het nummer 'Kunst voor historici' niet opnieuw in te gaan op het al veel besproken thema van de 'historische sensatie'. Wellicht heb ik daardoor te lang stilgestaan bij de misverstanden die in de omgang met beeldende kunst uit het verleden kunnen optreden, en heb ik te weinig aandacht besteed aan een positieve oplossing van het probleem. Het is goed dat Frank Ankersmit daar in zijn elegante en vindingrijke reactie aan herinnert.

Groniek stelde twee vragen: is de beeldende kunst een bron voor de kennis van het verleden, op dezelfde manier als alle overige historische bronnen; en zo ja, heeft het dan nog zin om van geschiedenis en kunstgeschiedenis te spreken als twee verschillende disciplines? Ik heb betoogd dat er goede redenen zijn om het gevestigde onderscheid te handhaven. Naar mijn mening heeft de beeldende kunst een afzonderlijke status, en zijn er grote risico's aan verbonden om haar als directe toegang tot het verleden te beschouwen. Om dit duidelijk te maken heb ik twee extreme opvattingen aangehaald: de gedachte dat de kunst het verleden letterlijk afbeeldt, en de gedachte dat de kunst de geest van een tijdperk uitdrukt of samenvat. Beide denkbeelden zijn onhoudbaar. Dit leidt natuurlijk niet tot de conclusie dat historici niet naar beeldende kunst zouden moeten kijken. De beeldende kunst is een onuitputtelijke bron van historische inspiratie, alleen al door de vragen die zij bij voortduring oproept. Zij is zeer zeker ook een bron van historische informatie, maar alleen op voorwaarde dat wij haar karakter als kunstprodukt respecteren. Waar ik mij tegen verzet, is het denkbeeld dat de kunst op welke manier dan ook met het verleden zou samenvallen. Of anders gezegd: er bestaat geen autonome historische beleving van het verleden via de beeldende kunst. De historicus die de kunst als bron wil gebruiken, zal zich eerst de verworvenheden van de kunstgeschiedenis, zoals de kennis van stijl en beeldconventies, eigen moeten maken.

Wanneer Ankersmit de kunst aanbeveelt als uitgangspunt van een onderzoek naar het verleden, heb ik daar niets tegen. Met sommige van zijn opmerkingen kan ik volkomen instemmen. Problematisch wordt het wanneer hij een voorstelling die hij ontleent aan de beeldende kunst als onberedeneerde en niet verder bespreekbare grondslag van een historisch vertoog wil opvoeren. Juist omdat een dergelijke voorstelling altijd gerelateerd is aan een concreet object, kan en moet zij expliciet gemaakt worden. Waarom zou iemand die meent de achttiende eeuw te begrijpen door Watteau of Fragonard daar niet in zoveel woorden verslag van doen? De waarde voor de historicus van een dergelijke visie op de wereld, of misschien eerder van een dergelijk visioen, bestaat naar mijn mening in de vergelijking met alles wat ons uit de verdere overlevering bekend is. Elke tijd koestert zijn droombeelden, en Ankersmit heeft gelijk als hij stelt dat zulke droombeelden deel uit maken van de geschiedenis. Zij zijn dikwijls het eerste dat ons in de geschiedenis interesseert. Maar wij moeten ook

vragen waarom een tijd juist deze cultuuridealen ontwikkelde, en wat zij er in de praktijk van terecht bracht.

In contrast tot Ankersmits opvatting omtrent de irrationele, of misschien liever pre-logische aard van de historische ervaring, staat zijn neiging om de beeldende kunst gelijk te stellen aan teksten. Zonder twijfel zijn filosofische geschriften uit het verleden op dezelfde manier in het heden aanwezig als kunstwerken. Op dit terrein bestaat dan ook een vergelijkbare spanning tussen historische interpretatie en actualiteitswaarde, zoals bijvoorbeeld elke studie van de politieke filosofie duidelijk maakt. Maar ik denk dat het onderscheid uit Lessings *Laokoön* nog altijd stand houdt: het lezen van een tekst vergt tijd en inspanning, en geeft niet de suggestie van onmiddellijkheid die een schilderij eigen is. Filosofische teksten streven bovendien naar algemeengeldigheid. Zij zijn niet, of in veel mindere mate, verbonden met één enkele plaats of gebeurtenis uit het verleden. Het lezen van Kant roept niet op dezelfde manier een beeld op van het achttiende-eeuwse Duitsland als een portret door Tischbein of een prent van Chodowiecki. Van alle artefacten uit het verleden spreekt de muziek het meest direct, maar zij mist iedere referentie naar specifieke omstandigheden. De literatuur daarentegen is wel specifiek, maar mist de directe uitwerking. De afzonderlijke status van de beeldende kunst berust daarom op goede gronden.

Het lijkt mij ook niet raadzaam om in verband met beeldende kunst en geschiedenis over de auteursintentie te spreken. Het moderne, autonome auteurschap bestaat in de beeldende kunst nog niet zo lang. De term wekt bovendien gemakkelijk het misverstand dat het in de kunst vooral gaat om het weergeven van ideeën. De oorspronkelijkheid van de kunstenaar ligt vaak eerder in de stijl en de uitvoering dan in de voorstelling of het iconografisch programma. Ik wil volstrekt niet beweren dat de betekenis van een kunstwerk met de bewuste bedoelingen van de kunstenaar is uitgeput. Interessanter en historisch belangrijker lijkt mij de vraag hoe een kunstwerk in de tijd van ontstaan heeft gefunctioneerd en op welke manier het door het toenmalige publiek kan zijn begrepen. In het geval van een schilderij als Giorgiones *De Storm* weten wij niet wat de schilder of diens opdrachtgever heeft gewild, en evenmin in welke context het werk moet worden gesitueerd. Dat is de reden waarom het geen andere voorstelling oproept van de vroege zestiende eeuw op dan het beeld dat het zelf geeft.

Wat bij Renoir's *Baadsters* vaststaat, geldt wellicht ook voor Degas' *Het glas absinthe*, namelijk dat de kunstenaar vooral door stilistische en compositorische overwegingen werd gemotiveerd. Het gegeven dat Degas het beeld in scène heeft gezet, zou geen probleem opleveren als wij mochten aannemen dat hij dit met de bedoeling heeft gedaan om 'een aangrijpend sociaal document' te vervaardigen. Juist dit betwijfel ik. Hieruit volgt niet dat het schilderij ons niets zegt over de negentiende eeuw, maar dat de negentiende eeuw complexer is en minder met onze verwachtingen overeenkomt dan wij meestal denken. De conclusie dat de relatie tussen kunst en geschiedenis telkens aan de hand van individuele gevallen moet worden onderzocht, heb ik in mijn artikel misschien te veel impliciet gelaten. Ik meende dat de voorbeelden die ik aanhaalde dat

voldoende illustreerden. De aanbeveling die Ankersmit op dit punt doet, met een verwijzing naar Verschaffel, wil ik dan ook graag onderschrijven.

Des te minder kan ik meegaan met Ankersmits opmerkingen over de cirkelredenering. Ik versta daaronder een redenering waarin twee vooroordelen elkaar versterken, zoals de associatie van het 'realisme' in de Nederlandse kunst met de 'nuchterheid' van de Nederlandse volksaard. Beide denkbeelden sluiten tal van verschijnselen uit; zij verruimen het blikveld niet, maar perken het in. Gedachten als deze hebben in de negentiende en twintigste eeuw de grootste rampen veroorzaakt, niet alleen op wetenschappelijk gebied. De hermeneutische cirkel, waar Ankersmit kennelijk op doelt, heb ik altijd begrepen als een opmerkzaamheid op verschillen. Wie bij het zien van de Nederlandse schilderkunst een indruk krijgt van nuchter realisme, zou attent moeten zijn op verschijnselen in de gelijktijdige Nederlandse cultuur die hiermee in strijd zijn, zoals bijvoorbeeld de dichtwerken van Vondel of de diverse mystiek-religieuze groeperingen. Als deze verschillen zijn geconstateerd, kan de vraag volgen of de beeldende kunst inderdaad zo realistisch is. Alleen op die manier leidt de terugkeer tot het uitgangspunt tot nieuwe en verhelderende inzichten.

Ofschoon hij het woord niet precies zo gebruikt, neem ik aan dat Ankersmit aan het slot van zijn reactie wil aanduiden wat hij elders de 'historische ervaring' heeft genoemd. Dit gevoel bestaat in twee dingen. Enerzijds is het, zegt hij, het gevoel van contact dat optreedt bij het zien van een detail van een kunstwerk, een wolkenpartij of de contouren van een boom, waardoor de beschouwer plotseling meent te weten hoe iemand uit het verleden de wereld heeft ervaren. Dit gevoel is strikt individueel, onnaspeurbaar en oncontroleerbaar. Maar hij vergelijkt deze gewaarwording tevens met de overtuiging van evidentie die Collingwood 'absolute presupposition' noemde. Deze laatste overtuiging is echter naar mijn mening het resultaat van een accumulatie van kennis, van een langdurige omgang met soortgelijke gegevens, en van een overzicht van het geheel. Ik zie hier niets anders in dan de indruk van achttiende-eeuwsheid die wij krijgen tegenover een achttiende-eeuws schilderij; of anders gezegd, de indruk van historische authenticiteit die in de kunstgeschiedenis met het kennerschap wordt verbonden. De eerste gewaarwording daarentegen reikt naar iets dat niet in, maar achter het schilderij ligt. Zij doet een ogenblik de illusie ontstaan dat men zelf aan het verleden deel heeft. Het gevoel van overtuiging dat hiermee samengaat komt niet voort uit wetenschap, maar gaat daaraan vooraf.

De ervaring als zodanig is niet een zo buitengewone gewaarwording als Ankersmit schijnt te denken. Iedereen met enig historisch besef is ermee vertrouwd. Er is geen enkele reden om er "met schaamte en weerzin" over te spreken. Maar er is ook geen reden om er een laatste waarheid van te maken. Ik moet bekennen dat ik huiverig ben voor de poging om deze intuïties tot zekerheden te verheffen. Hoe een volstrekt subjectieve intuïtie een antwoord kan zijn op de "privatisering van het verleden" ontgaat me. Waarom zou dit gevoel niet als ieder historisch oordeel tot nieuwe vragen kunnen leiden, al is het maar bij de betrokkene zelf?



A.Th. van Deursen (*foto Boomsma/Peterzon*)