

Michelle Facos. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998. ISBN 0-520-20626-6.

Het meest intrigerend in de titel van dit boek zijn ongetwijfeld de woorden *Nordic Imagination*. Zweedse kunst uit de jaren 1890 en nationalisme, die verbinding is verre van onlogisch, maar wat is noordse verbeelding? *Noords* lijkt bijna vervangbaar door *Zweeds*, want in feite is het hele boek gericht op het vinden van de distinctieve kenmerken van de *Zweedse* kunst van het *fin de siècle*. Nu is dat vinden van zoiets als een nationale stijl op zichzelf al een opgave, maar des te meer als het gaat om beeldende kunst en een periode waarin vrijwel alle kunstenaars van belang naar Parijs trokken. Dat die kosmopolitische artiesten, zoals Richard Bergh, Anders Zorn, Carl Larsson, Nils Kreuger, Karl Nordström en Prins Eugen toen met zoveel warmte aan hun vaderland dachten, is op zichzelf natuurlijk bekend evenals het feit dat ze hun verbondenheid met dat land in hun kunst tot uiting wilden brengen. Maar uitdrukking *willen* geven aan je nationale identiteit is iets anders dan het ook *kunnen*. Wat is nationale identiteit en hoe kun je die in de schilderkunst representeren?

Om dat moeilijke begrip nationale identiteit te kunnen hanteren, maakt Facos gebruik van de term *habitus* van Pierre Bourdieu, die hiermee doelt op “the complex of environmental factors guaranteeing the ‘active presence’ in a culture of historically static social and cultural norms”, zoals Facos samenvat.<sup>1</sup> Een geheel van factoren dat ervoor

---

<sup>1</sup>De volledige zin bij Bourdieu luidt: “The *habitus*, a product of history, produces individual and collective practices - more history - in accordance with the

zorgt dat we normen hebben die niet elk ogenblik veranderen. En die factoren zitten niet in onszelf, maar bevinden zich buiten ons, om ons heen in onze omgeving. Ze moeten dus, mag men aannemen, min of meer objectief waarneembaar zijn. Dit begrip *habitus* vormt het theoretische kader voor haar onderzoek en het is - zoals ze zegt - “a concept crucial to understanding Swedish National Romanticism” (p. 4), dus essentieel voor juist de periode die zij behandelt. Vanuit dit perspectief is het jammer dat ze niet uitgebreider ingaat op Bourdieu's theorie. Wat ze in feite doet, is het vervangen van ‘nationale identiteit’ door ‘habitus’. Dit heeft enkele duidelijke voordelen. In de eerste plaats heeft Bourdieu's term een neutraal-wetenschappelijke klank, die mogelijke onplezierige historische bijgedachten buiten de deur houdt. Daarnaast is de term zelf door haar zo objectief gedefinieerd (‘factoren buiten de mens’), dat die veel eenvoudiger lijkt te hanteren dan zoiets als nationale identiteit. Juist die schijnbare objectiviteit van *habitus* intrigeert evenwel. Bij de woorden *nationale identiteit* is het immers lastig het gevoel van je af te zetten dat, behalve “dat er wellicht iets dergelijks bestaat” het toch ook een kwestie van overtuiging is “dat er iets dergelijks bestaat”. Het kan niet anders of ook aan *habitus* moeten sterk subjectieve kanten zitten. De kunstenaars die aan het eind van de vorige eeuw een Zweedse, nationale kunst wilden scheppen, deden dat niet in de eerste plaats omdat ze rationeel vonden

---

schemes generated by history. It ensures the active presence of past experiences, which, deposited in each organism in the form of schemes of perception, thought and action, tend to guarantee the ‘correctness’ of practices and their constancy over time, more reliably than all formal rules and explicit norms.” (*The Logic of Practice*. Translated by Richard Nice, Polity Press, Oxford 1990, p. 54). Eerder (*Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé de trois études d'ethnologie Kabyle*, Genève, 1972, p. 175) sprak Bourdieu van “(...) *habitus*, systèmes de dispositions durables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes (...)” en (ibidem, p. 178) “(...) un système de dispositions durables et transposables qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions, et rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées (...)”.

dat dat kon, maar omdat ze gevoelsmatig van mening waren dat dat moest. Uit liefde voor het vaderland. En al formuleerden ze het meestal anders, wezenlijk was de gedachte van een irrationele band met Zweden en zijn bevolking. Het land en de mensen. Environment. Het landschap en de boeren die erin wonen zijn inderdaad “environmental factors” in de zin van Bourdieu, maar in het gevoelen van de kunstenaar “daarbij te horen”, die als een deel van jezelf te zien, zit nu precies dat moeilijk grijpbare of definieerbare subjectieve. Facos ziet dat en zegt ook met zoveel woorden dat voor de nationaal romantici “the relationship between a landscape and its inhabitants was both historical and biomystical.” (p. 4) Alle aanleiding dus om dat subjectieve aspect van de term *habitus* nader uit te werken. Te meer interessant als men weet dat Bourdieu *habitus* direct met *eergevoel* verbindt: “Ce que l’on appelle le sentiment de l’honneur n’est autre chose que la disposition cultivée, l’*habitus* (...)”.<sup>2</sup> Beter kan de verbinding tussen het rationele en irrationele niet geïllustreerd worden en uiteindelijk *is* nationale identiteit ook een vorm van zelfbewustzijn en trots. Trots op het land waar je geboren bent, op de *waarden waar het voor staat*.

Voor de schilders, die hoe dan ook een concreet, materieel medium (verf, doek, papier, inkt, niet zoïets abstracts als woorden of noten) gebruikten en bovendien nog niet non-figuratief werkten, waren het (eigen) landschap en de mensen die al generaties in dat landschap hadden geleefd niet alleen bij uitstek de dragers, de representanten van dat nationale eigene, maar vanzelfsprekend ook datgene waar ze zich op concentreerden. Zoals ieder mens, is ook ieder landschap uniek, waarbij het landschap het voordeel heeft dat het zich niet verplaatst en in dat opzicht “betrouwbaarder” en heel geschikt als drager en schatbewaarder van waarden is. Als Anders Zorn uit Londen, Parijs,

---

<sup>2</sup>Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé de trois études d'ethnologie Kabyle*, Genève, 1972, p. 31. Eerste hoofdstuk was eerder verschenen als “The Sentiment of Honour in Kabyle Society” in: *Honour and Shame. The Values of Meditterean Society*, J. G. Peristiany (ed.), London 1966. Bourdieu gebruikt daarin evenwel nog niet de term *habitus* en het geciteerde gedeelte komt er evenmin in voor.

Noord-Afrika of de Verenigde Staten terugkwam in Dalarna vond hij de heuvels, bossen en meren zoals hij ze had achtergelaten met alle eigenschappen die hij eraan toeschreef. Projectie natuurlijk, maar op een historisch statisch object. Van de bewoners waren het degenen die voor hun levensonderhoud aan het land gebonden waren, de boeren, het meest betrouwbaar en statisch. Zij waren vergroeid met hun omgeving en moesten dus letterlijk het meest direct de intrinsieke waarden van het landschap belichamen. Niet dat ze zich daarvan bewust waren, dat zichtbaar maken was immers de taak van de kunstenaars, de visionairen. Dit is allemaal logisch. Zweedse kunstenaars vertalen het abstracte begrip *Zweedse habitus* in de concrete beelden van het Zweedse landschap en de Zweedse boeren. Dat zou overal kunnen gebeuren en lijkt ontoereikend om de Zweedse kunst uit de jaren 1890 of de noordse verbeelding te kunnen typeren. Maar naar het specifieke van die Zweedse kunst is Facos wel op zoek en vanuit die invalshoek maakt ze onder meer gebruik van de onderscheiding van de Duitse historicus Hans Kohn tussen het Duitse en het Franse nationalisme.

Nationalisme omschrijft ze in een bijstelling als “the identification and promotion of a unified cultural identity” (p. 27), wat - als het gaat om kunst - een bruikbare definitie lijkt. Op de theoretische achtergronden gaat ze niet diep in. Ze verwijst naar Ernest Gellner<sup>3</sup> en Anthony D. Smith<sup>4</sup> en verklaart zich even later oneens met Hannah Arendt, in zoverre Facos van mening is dat nationalisme en totalitarisme “need not go hand in hand” (p. 28). Haar gelijk in deze bewijst ze met haar hele boek, maar juist omdat politiek en kunst bij de door haar behandelde kunstenaars zo verweven blijken, verbaast het me daarvan in haar definitie niets terug te zien. Zowel Gellner (“nationalism is primarily a political principle”, p. 1), als Smith (“nationalism is (...) a political ideology with a cultural doctrine at its centre”, p. 74) benadrukken immers het centraal politieke karakter van nationalisme, terwijl totalitarisme natuurlijk bij uitstek politiek is. Als Facos dan Kohns onderverdeling van nationalisme overneemt in een Duits en Frans model, is politiek ook niet veraf. In het Duitse nationa-

---

<sup>3</sup>*Nations and Nationalism*, Oxford 1983.

<sup>4</sup>*National Identity*, London etc. 1991.

lisme verbinden “kinship and custom” (p. 28) de leden van een gemeenschap, terwijl dat in het Franse model door “mutual consent to a social contract” (p. 28) gebeurt. Het is het verschil tussen irrationalisme en rationalisme, gevoel en verstand (is Bourdieu’s *habitus* wel van toepassing op het Franse model?), waarbij het noordse nationalisme naar Duits voorbeeld vorm heeft gekregen en dus sterk die irrationele component bezit, die vooral tot uiting komt in de bijna mystieke (“biomystical”) band van de kunstenaars met de natuur.<sup>5</sup>

Vanuit *kinship* en *mystieke band met de natuur* lijkt het maar een kleine stap naar *Blut und Boden* en de verderfelijke totalitaire politiek die zich daarop ging baseren. Het is niet toevallig dat Facos zich expliciet oneens verklaart met Arendt, want die stap wordt door de Zweedse kunstenaars *niet* gezet. Het wellicht onverwachte is dat in het Zweden van het *fin de siècle* de kunstenaars die een nationale kunst nastreefden kozen voor de sociaal-democratie. Met name in het hoofdstuk over Monumental Painting komt het geloof van de kunstenaar om via zijn nationale kunst een positieve uitwerking te kunnen hebben op de mens en de maatschappij naar voren:

By choosing for their public commissions subjects relating to the Swedish cultural and natural heritage, National Romantic painters promoted a Swedish national identity and fostered a sense of community. (p. 180)

De wandschilderingen van Carl Larsson en Prince Eugen in het Atrium van de Classical School in Stockholm zijn er een prachtig voorbeeld van. Geen verbinding tussen nationalisme en socialisme, maar tussen nationalisme en democratie. Hier hamert Facos het hele boek door op. Zij noemt het een “successful marriage” (p. 2) en zo trekt zij

---

<sup>5</sup>Ook Salme Sarajas-Korte schrijft: “(...) Mystizismus der Natur, ein entschieden charakteristischer Zug skandinavischer Kunst der neunziger Jahre.” Verschiedene Aspekte des skandinavischen Symbolismus. In: *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende*. Kunstmuseum Düsseldorf 1986, p. 41. Dit boek heeft opvallend genoeg hetzelfde schilderij van Richard Bergh op zijn omslag staan als dat van Facos.

een duidelijke streep tussen Zweden en Duitsland. Een gevaar bezworen.

Een andere streep die zij trekt in haar zoektocht naar het eigene van de Zweedse schilderkunst is die tussen Zweden en Frankrijk, of misschien zou het eerlijker zijn te zeggen tussen Zweden en Parijs, als het kosmopolitische kunstcentrum van de toenmalige westerse wereld. Het kosmopolitisme lijkt lijnrecht in tegenspraak met het nationalisme te staan en het blijft een intrigerend fenomeen dat die Scandinavische kunstenaars zich overeind konden houden met het ene been in Parijs en het andere in hun eigen platteland. Eén verbindend element was dat van 'de boer' voor wie vele kunstenaars aandacht hadden, Millet natuurlijk voorop en in navolging van hem onder anderen Van Gogh en Gauguin. Maar het aardige is, dat onder deze oppervlakkige overeenkomst volgens Facos een belangrijk verschil schuil gaat en dat ligt in de houding van de Scandinavische kunstenaar ten aanzien van 'zijn' boer. Die boer was namelijk - zo betoogt zij - inderdaad nog *zijn* boer, iemand met wie hij verwant was en niet, zoals voor veel Europese kunstenaars, een in wezen vreemd mens, een *ander*. De betrokkenheid van een kunstenaar als Anders Zorn bij de boeren ging zijn kunstenaarschap zelfs te buiten: hij verzamelde etnografisch materiaal en hij probeerde nota bene oude gebruiken, zoals volksdansen te doen herleven. Als Van Gogh over het schilderen van boeren spreekt, is het omdat voor hem in het schilderen van boeren in hun entourage het wezen van de moderne kunst ligt.<sup>6</sup> Hier lijkt hij verwant aan de noordse kunstenaars, maar Van Gogh kiest de boer in zijn omgeving tot onderwerp en niet de *Nederlandse* of *Franse* boer. Zorns boeren maken deel uit van zijn eigen habitus, iets wat Van Gogh wellicht had kunnen zeggen (maar niet zei) van de *aardappeleters*. Voor Zorn was de boer het icoon van de (moderne) nationale kunst, voor Van Gogh van de (internationale) moderne kunst. Daarin ligt het onderscheid. Interessant is, zoals Facos laat zien, dat die betrokkenheid, die gevoelde

---

<sup>6</sup>"Het boerenfiguur in zijn actie te geven, ziedaar wat een figuur is - ik herhaal het - essentieel modern, het hart van de moderne kunst zelf, dat wat noch Grieken, noch Renaissance, noch oude Hollandse school hebben gedaan." Brief 522 aan Theo van Gogh, juli 1885.

verwantschap leidde tot een veel positievere representatie van het boerenleven door de Scandinavische kunstenaars dan de Europese, die veel vaker de harde en negatieve kanten van het boerenbestaan weergaven. Zorn laat boeren feesten, Larsson schildert een idylle. Toch leidt dit onontkoombaar tot de vraag hoe sterk die verwantschap van bijvoorbeeld Zorn in feite was. Is het niet juist zo, dat die verzameldrift van wat verdwenen of aan het verdwijnen was, die wens om gebruiken die verloren gingen in ere te herstellen wijzen op het verlangen naar een voorbije tijd? Een voorbije tijd die in diepste wezen een projectie was van de romantische kunstenaar die zich niet thuis voelde in zijn eigen tijd, *daar van vervreemd was*. Met andere woorden, die verwantschap waar Facos het over heeft, is verwantschap met een zelf geschapen beeld, met een *gewenste habitus*.

Een verwant onderscheid tussen de Europese en Scandinavische kunstenaars lag - zo betoogt Facos - in hun houding tegenover het primitivisme. Waar voor de Parijzenaar *primitief* betekende: niet-westers, de (naïeve, biocentrische, instinctieve) ander, stond voor hem *niet-primitief* voor westers en zijn (sophisticated, antropocentrisch, rationele) zelf. Maar de Scandinaviër voelde zich in wezen eigenlijk juist die primitieve ander, die natuurmens en moest leren zichzelf zo te accepteren en dit zogenaamde primitieve als een positieve eigenschap te zien. Dat ging hij ook doen, met name in de tijd dat het symbolisme met zijn belangstelling voor het mystieke toonaangevend was. Er vond een omkering van waarden plaats. De Scandinaviërs accepteerden hun *habitus* als iets positiefs, gingen Parijs als decadent kosmopolitisch verwerpen, terwijl de 'westerse' kunstenaars juist nieuwe impulsen voor de kunst - "het licht"- uit het noorden zagen komen.<sup>7</sup> Tekenend in dit proces is de moeite die de Zweedse kunstenaars aanvankelijk hadden met hun eigen landschap, dat ze onschilderbaar vonden. Later putten ze er hun kracht uit, bleek het heel goed te schilderen en voor

<sup>7</sup>De National Zeitung bijvoorbeeld schreef op 26-3-1895 n.a.v. een tentoonstelling van Munch en Gallen-Kallela: "*Die Finnländer, die Dänen, die Norweger und Schweden sollen uns eine neue Renaissance bringen.*" Geciteerd naar Salme Sarajas-Korte, *Vid symbolismens källor. Den tidiga symbolismen i Finland 1890-1895*. Jakobstad 1981, p. 293.

alles uitdrukking te kunnen geven aan de nationale identiteit. Toch geldt hier hetzelfde bezwaar als bij de verwantschap die de Zweedse kunstenaar voelde met de Zweedse boer, namelijk dat hij een *habitus*, met het daarbij behorende landschap ging cultiveren die hij in de confrontatie met het kosmopolitisme bepaalde kwaliteiten en waarden had toegekend, dus die hij eerst zelf had gecreëerd. Facos realiseert zich dit kennelijk als zij van Richard Bergh zegt dat hij “reveals the ironic paradox that the desire for unity with nature manifests a level of consciousness that precludes such a condition. Once individuals recognize their separation, total reunification is no longer possible.” (p. 104). Kan haar eigen analyse dan nog wel stand houden?

Opvallend is, dat al deze kenmerken van de Zweedse kunst (verbinding nationalisme en democratie; geen vervreemding van de eigen *habitus*, maar haast mystieke band met de natuur en het eigen volk; primitivisme als positieve noordse eigenschap) de *inhoudelijke* kant van het schilderen betreffen. Ze zijn bepalend voor de onderwerpskeuze, maar niet voor de manier waarop het onderwerp uiteindelijk vorm krijgt, de stijl. Het is misschien ook wel een van de moeilijkste onderdelen van de kunstgeschiedenis, het zuiver definiëren van de stijl van kunstwerken. Wat betreft algemene stromingen lijkt het op tamelijk aanvaardbare wijze te doen en gedaan, maar het binnen dat raamwerk afbakenen van een cultuur-geografisch bepaalde stijl is aanzienlijk problematischer. Alle kunstenaars die Facos behandelt, hebben de ‘leerschool Europa’ doorlopen en het zou buitengewoon verrassend zijn als zij zich aan die invloed hadden kunnen onttrekken. Zij zegt: “There was a unity of purpose among National Romantic painters but little stylistic unity (...)” (p. 5). Geen stilistische eenheid, geen nationale of noordse stijl. In een aantal hoofdstukken komt heel duidelijk de Europese invloed naar voren als het gaat om de stijl. De bedoelingen van de kunstenaars mogen als Zweeds omschreven kunnen worden, de concrete vormgeving is dat niet, die is internationaal. De theoreticus Richard Bergh schreef een interessant essay over de noodzaak van overdrijving in de kunst, maar propageerde daarmee in feite het procédé van het synthetisme. De gedeeltes in Facos’ boek over het symbolisme en synthetisme werpen licht op de buitenlandse voorbeelden die de Zweedse kunstenaars volgden, waarbij voor ons de



belangrijke plaats die Van Gogh inneemt (vooral voor een schilder als Nils Kreuger, maar ook Karl Nordström) interessant is. Het gaat dan steeds over de *manier van schilderen*. Facos schrijft bijvoorbeeld: “Like Gauguin and van Gogh, Nordström organized his painting into clearly defined areas of saturated color, whose tones reflected his own emotions” (p. 144), of (als ze het heeft over Kreugers *Spring in Halland*, 1894): “The lucidly delineated forms and saturated colors of these works (...) makes one wonder whether Kreuger sketched van Gogh’s painting [*Landscape near Saint-Rémy*, 1889] at the Copenhagen exhibition.” (p. 156). Die expositie, in 1893, met werk van Gauguin en Van Gogh was “pivotal” voor Nordström en zijn collega’s. Maar dus, voor de keuze van de *stijl* die het best bij hun eigen inhoud aansloot. Zo ontstaat een toch wat paradoxaal beeld van nationaal voelende en denkende, maar in de internationale, kosmopolitische traditie schilderende kunstenaars.

Facos heeft een boeiend boek geschreven, waarvan de kracht ligt in de samenhang die ze weet aan te brengen tussen kunst en omgevingsfactoren en de eenheid van visie die er uit spreekt. Desondanks heb ik het knagende gevoel dat ze niet een helder antwoord heeft gegeven op de vraag wat die noordse verbeelding uit de titel nu precies inhoudt en hoe noords zich in dit verband verhoudt tot Zweeds. Was het haar vooral om de mooie titel te doen? Het distinctieve van de Zweedse kunst uit de jaren 1890 blijkt voornamelijk te zitten in de attitude van de kunstenaars, die daarmee beantwoorden aan het traditionele beeld van de Zweden als beschaafde mensen die dicht bij hun natuurlijke omgeving staan en een hoog ontwikkeld gevoel voor gelijkheid en rechtvaardigheid hebben. De Zweed als geboren sociaal-democraat. In de kunstwerken komt het kenmerkende bovenal tot uiting in de onderwerpskeuze, in het bijzonder in het landschap, dat daarbij diepe, nationaal gekleurde betekenissen krijgt toegekend. De Zweedse beschouwer herkende die en herkent die wellicht nog steeds, maar ze vervagen mettertijd en zijn voor niet-Noord-Europeanen al misschien helemaal onzichtbaar, juist omdat het gaat om interpretaties en veel minder om eigenschappen van het object zelf. Daarmee wordt *nordic imagination* ten slotte meer een zaak van de kijker dan van de maker - zoals dat *mutatis mutandis* evenzeer geldt voor het

nationalisme. Allemaal verbeelding.

*Adriaan van der Hoeven*, Rijksuniversiteit Groningen