

Nieuwe kunsthistorische benaderingen en het veranderende beeld van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst

ERIC J. SLUIJTER

360

Hoofdstuk 13

De laatste dertig jaar hebben zich duidelijke verschuivingen voorgedaan in de belangstelling voor bepaalde categorieën van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst; dat dit samenhangt met veranderende visies op deze kunst zal na lezing van de voorgaande hoofdstukken geen verrassing meer zijn. Deze verschuivingen tekenden zich meestal het eerst af in de wetenschappelijke literatuur, maar ook buiten de direct wetenschappelijke kring werden zij al gauw merkbaar. Aangezien de directeuren en conservatoren van de kunstmusea academisch opgeleide kunsthistorici zijn die ook zelf wetenschappelijk onderzoek verrichten, dringen nieuwe benaderingen en herwaarderings van bepaalde groepen kunstwerken of bepaalde schilders vrij snel door bij een breder publiek; deze kunsthistorici bepalen immers wat er in een museum wordt opgehangen, welke tentoonstellingen worden georganiseerd en wat er wordt aangekocht. Vooral de tentoonstellingscatalogi met hun uitvoerige artikelen en degelijke catalogusteksten spelen de laatste decennia een belangrijke rol in de verspreiding van nieuwe kennis en nieuwe benaderingen. Zij markeren de recente veranderingen in het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst en vormen daarom een belangrijke leidraad in dit essay.

In dit hoofdstuk zal de aandacht slechts worden gericht op de verschuivingen in de benadering van de historie-, de genre- en de landschapschilderkunst. Afsluitend zal nog iets worden gezegd over de veranderde visie op Rembrandt. Voor zover mogelijk zal bij dit alles het onderzoek van Nederlandse kunsthistorici meer accent krijgen dan dat van buitenlanders. Het zal blijken dat het vraagstuk van de eigen identiteit van de Nederlandse kunst – een vraagstuk dat in de voorgaande hoofdstukken zo'n opvallende plaats innam – ook in deze periode nog een belangrijke rol speelt, zij het dat dit zeker niet altijd direct in het oog springt.

Het moderne kunsthistorisch onderzoek van de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst is sterk internationaal van karakter. Het aandeel van buitenlanders in de produktie van wetenschappelijke literatuur over Nederlandse kunst is – anders dan bij andere aspecten van de eigen geschiedenis en cultuur – aanzienlijk groter dan dat van Nederlanders. Dit is begrijpelijk, aangezien de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst over de hele wereld verspreid is geraakt: zij is letterlijk internationaal bezit, waardoor ook haar bestudering een internationale aangelegenheid geworden is.

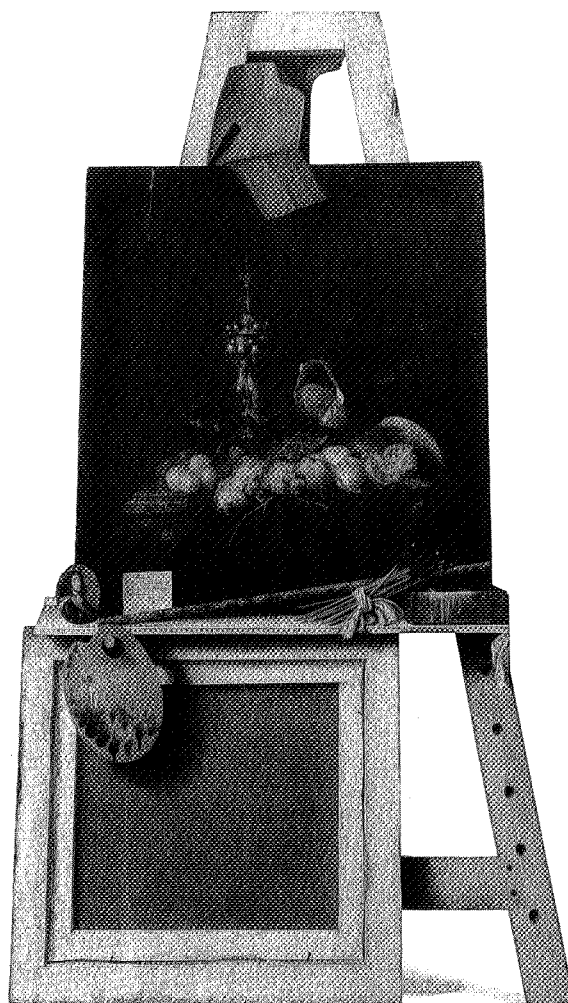
Vooraf het aandeel van Duitsland en Amerika is groot. Voor Duitsland – de bakermat van de kunstgeschiedenis als wetenschap en het land waar zich in openbare collecties de grootste hoeveelheid Nederlandse kunst bevindt – geldt dit al gedurende meer dan een eeuw. Sinds de Tweede Wereldoorlog heeft echter de kunstgeschiedenisbeoefening in Amerika een hoge vlucht genomen, terwijl tevens de kwantiteit en kwaliteit van de Amerikaanse verzamelingen met Hollandse schilderijen in de loop van de twintigste eeuw verbluffend zijn toegenomen. Dit had een sterke groei van de wetenschappelijke belangstelling vanuit Amerika tot gevolg. De positie van Duitse kunsthistorici, die voor de oorlog zo'n belangrijke plaats innamen, is dan ook overgenomen door Amerikaanse, waarmee tevens het Engels tot wetenschappelijke voertaal is geworden.

Ondanks dit buitenlandse geweld heeft de wetenschappelijke bestudering van de zeventiende-eeuwse kunst door Nederlandse kunsthistorici steeds een centrale plaats kunnen behouden, niet het minst door het feit dat het historisch bronnenmateriaal zowel fysiek als door de taal het makkelijkst voor Nederlanders toegankelijk is. Dit heeft tot gevolg dat Nederlandse kunsthistorici vooral een vooraanstaande positie hebben ingenomen en innemen bij de bestudering van schriftelijke bronnen, zowel archivalische, literaire als kunsttheoretische.

Nog een tweede punt vooraf: wanneer wij de veranderingen overzien in kwantiteit, kwaliteit en aard van het huidige onderzoek, dan moet worden beseft dat ook de verruiming van technische mogelijkheden hierbij een rol speelt. Allereerst moet men zich realiseren dat het door de foto mogelijk is geworden vele schilderijen naast elkaar te vergelijken en te bestuderen; dank zij een fotodocumentatie als die van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag kan men honderden schilderijen van over de hele wereld in één middag achter elkaar bekijken. Vooral de laatste twintig jaar wordt bijna elk schilderij dat zich in een museumcollectie bevindt of op veilingen of in de kunsthandel verschijnt (en enigszins de moeite waard is) wel gefotografeerd. Veiling-, kunsthandel-, museum- en tentoonstellingscatalogi, boeken en artikelen, zij verschijnen in steeds grotere aantallen en zijn steeds over-

361

Nieuwe
kunsthistorische
benaderingen



104

Cornelis Norbertus Gijsbrechts (werkzaam ca. 1660-1672)

Schildersezel met fruitstillven en schilderaccessoires, ca. 1670

paneel, 226 x 123 cm

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

vloediger geïllustreerd. Hierdoor kan de hedendaagse kunsthistoricus bij zijn onderzoek over veel omvangrijker aantallen afbeeldingen beschikken dan die waarmee hij zich enkele decennia geleden nog moest behelpen. Natuurlijk kan een foto de autopsie nooit geheel vervangen, maar het is een hulpmiddel dat de kunstgeschiedenis ingrijpend heeft veranderd.

Bovendien kan men tegenwoordig veel sneller en efficiënter materiaal verzamelen dan vroeger dank zij de vele lexica, repertoria en moderne indexeringsystemen. En daarbij heeft natuurlijk de laatste jaren de computer het opzoeken van literatuur in wetenschappelijke bibliotheken en andere instellingen aanzienlijk vergemakkelijkt en versneld, terwijl deze tevens zijn intrede heeft gedaan bij de verwerking van grote hoeveelheden gegevens, bijvoorbeeld bij het onderzoek naar zeventiende-eeuwse boedelinventarissen met schilderijencollecties.

VAN EENHEID NAAR VERGRUIZING

Om enkele globale lijnen uit te zetten in de veranderingen die de laatste decennia zijn opgetreden, zal allereerst een blik worden geworpen op wetenschappelijk verantwoorde overzichtsboeken; dat zijn immers uitstekende graadmeters wanneer men wil nagaan hoe de belangstelling voor bepaalde aspecten van de zeventiende-eeuwse kunst zich gewijzigd heeft. Wij beschikken over twee monumentale overzichtsboeken die zich mooi laten vergelijken: het in 1935-1936 in twee delen gepubliceerde *De Hollandsche schilderkunst in de 17de eeuw* van Wilhelm Martin en het in 1984 verschenen *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw* door Bob Haak. Bij doorbladeren van beide werken vallen direct de verschillen in behandelde stof en in afgebeelde kunstwerken op. Alleen al bij het bekijken van de afbeeldingen springt dit meteen in het oog: bij het eerstgenoemde boek komt uit de reproducties een tamelijk afgerond en samenhangend beeld van de zeventiende-eeuwse kunst naar voren; bij het andere juist een beeld van verbijsterende diversiteit. Zowel uit het gepresenteerde materiaal zelf als uit de benadering ervan blijkt dat het zoeken naar eenheid in het geschiedenisbeeld heeft plaatsgemaakt voor het tonen van verscheidenheid en complexiteit.

Het is karakteristiek dat de twee delen waarin Martins lijvige werk werd uitgegeven, de titels *Frans Hals en zijn tijd* en *Rembrandt en zijn tijd* dragen. Zij zijn dus geconcentreerd rond de twee schilders die als de grote genieën van de Nederlandse kunst werden beschouwd. Reeds uit Martins inleidende woorden wordt duidelijk vanuit welke optiek hij de Hollandse schilderkunst vooral bekijkt: deze verpersoonlijkt voor hem 'het meest consequente picturale realisme', 'de schoonheid der psychisch en schilderachtig verdiept weergegeven werkelijkheid', gepaard

aan 'pittigheid en degelijkheid'. Dit zijn voor Martin zowel esthetische als zedelijke waarden die aan het volkskarakter ontsproten en die werden gezien als de 'gezonde tegenkracht tegen het Italianistisch maniërisme en Europees barok academisme'.

Hoewel zijn boeken een ongelooflijke rijkdom aan gegevens en observaties bevatten – zelfs over de meest onbekende zeventiende-eeuwse schilders – is alles vanuit deze kern beschouwd en vormen Frans Hals, Rembrandt, Jan Steen en Johannes Vermeer de canon waaromheen alle anderen zijn gegroepeerd. Het zal duidelijk zijn dat er dan weinig ruimte is voor schilders die niet aan het veronderstelde Hollandse karakter voldoen. Martin slaat dezen zeker niet over – daar is hij een te gewetensvol beschrijver van de gehele Nederlandse kunst voor – maar veegt ze bijeen in relatief zeer beknopte hoofdstukken die hij afzonderde van het overzicht van de ontwikkeling van de Hollandse kunst als geheel. Deze hoofdstukken worden door een tamelijk negatieve toon beheerst, want het betreft immers een kunst die niet kan worden gezien als de zojuist genoemde 'gezonde tegenkracht'. Hiermee samenhangend loopt het concept van 'opkomst, bloei en verval' als een rode draad door het boek, een concept dat direct gerelateerd is aan het 'Hollandse': elke invloed van buiten en elke internationale tendens die zich in de loop van de eeuw voordeed, wordt beschouwd als een aankondiging van verval. Daarbij blijken vooral Franse mode, Frans classicisme en Franse kunsttheorie de grote boosdoeners te zijn; zij zullen dan ook, in Martins visie, de Nederlandse kunst aan het eind van de zeventiende eeuw definitief te gronde richten.

Bekijken wij het boek van Haak uit 1984, dan zien wij een geheel andere opzet en een andere spreiding van de aandacht; bij het vergelijken van de afbeeldingen lijkt men bijna met een andere kunst te maken te hebben. Haaks boek verscheen op een tijdstip dat inmiddels een verbijsterende hoeveelheid aan benaderingen was ontstaan en de wetenschappelijke belangstelling voor bepaalde schilders en groepen schilders zich enorm had verbreed. Natuurlijk krijgen ook de schilders van de oude canon veel aandacht, maar zij vormen geenszins het uitgangspunt voor de ordening van het materiaal, integendeel.

Haak hanteert een globale tijdsindeling in drie blokken (1590-1625 / 1625-1650 / 1650-1680); daarbinnen brengt hij geen ordening aan rond bepaalde kunstenaars, maar kiest hij voor een indeling per centrum van kunstproductie (Amsterdam, Haarlem, Leiden, Utrecht, enz.). Dit geeft al aan dat hij een structurering nastreefde die niet van subjectieve samenhangen uitgaat, maar die in een objectieve historische basis is geworteld. Een gevolg hiervan is dat het oude, vertrouwde beeld als het ware versplinterd wordt: talloze schilders en groepen schilders die voorheen slechts terloops of niet ter sprake kwamen, hebben nu een eigen plaats gekregen binnen het kader van de schilderijenproductie in een stad.

Hierin zijn de 'groten' ingevoegd die daardoor – voor het eerst in een groot overzichtswerk – een positie hebben verkregen binnen de context van de bredere kunstproductie uit een bepaalde tijd en plaats. Opvallende nieuwe aspecten zijn verder de ruime aandacht voor de zestiende-eeuwse wortels van de zeventiende-eeuwse kunst en de uitvoerige bespreking van de ontwikkelingen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw, waarbij de Hollandse maniëristen, caravaggisten en pre-rembrandtisten een belangrijke plaats krijgen. Ook de vroege ontwikkeling van de landschap-, stillevens- en genreschilderkunst komt op eigen benen te staan en wordt niet slechts als een noodzakelijk voorafje voor de latere ontwikkeling behandeld.

Het zal niemand verrassen dat het grootste verschil met Martin de kunstenaars betreft die voorheen vanwege het 'internationale' karakter van hun kunst buiten het blikveld vielen en die, als ze al ter sprake kwamen, werden afgezonderd. Het betreft in het bijzonder de historisch schilders voor zover zij niet tot de school van Rembrandt zijn te rekenen, en landschapsschilders die zich in de eerste plaats met wat anders dan het inheemse landschap bezighielden. Om de afbeeldingen als graadmeter te nemen: door Martin vrijwel genegeerde kunstenaars als Caesar van Everdingen (afb. 105) en Claes Berchem (pl. x) bijvoorbeeld, krijgen nu zelfs méér afbeeldingen toebedeeld dan de zo vertrouwde Adriaen van Ostade en Paulus Potter. Schilders als de Rembrandt-leerlingen Ferdinand Bol en Govaert Flinck zijn niet meer alleen met werken vertegenwoordigd die de invloed van hun leermeester tonen: wij krijgen nu ook een goed beeld van hun latere ontwikkeling, die een geheel andere richting uitging (zie afb. 112 en 108).

In één opzicht heeft het veranderde kunsthistorische beeld geen uitwerking gehad op Haaks boek: het houdt namelijk circa 1680 abrupt op, zodat de laatste generatie die nog in de zeventiende eeuw werkzaam was en waarvoor de belangstelling inmiddels zeer gegroeid is, hier nog steeds uit de boot valt. Voor een schilder als Adriaen van der Werff (afb. 27) heeft hij slechts een paar regels en niet meer dan één afbeelding over.

Ook een aantal andere aspecten van het boek geven de evolutie in de naoorlogse kunsthistorische benadering aan. In het eerste deel wordt bijvoorbeeld een hoofdstuk gewijd aan de sociale positie van de kunstenaars en vinden wij een hoofdstuk over opdrachtgevers en kopers van deze kunst; naast de burgers krijgen tevens het hof en de stadsregeringen als opdrachtgevers de nodige aandacht. Ook is er een hoofdstuk over realisme en symboliek, waarin opvattingen over de iconografie van de Nederlandse kunst worden uiteengezet, en voorts wordt aandacht besteed aan de kunsttheorie in de zeventiende eeuw.

Typerend is dat al deze onderdelen niet geïntegreerd zijn in een samenhangende visie op de zeventiende-eeuwse schilderkunst, laat staan op de Nederlandse zeventiende-eeuwse cultuur. Niet alleen staat de

behandeling van historische ontwikkelingen en sociaal-historische context los van de bespreking van de schilderijen, ook de denkbeelden over kunst (de zeventiende-eeuwse kunsttheorie), de inhoud van de kunstwerken (de iconografie) en de vorm (stilistische beschouwingen) worden los van elkaar, in afzonderlijke stukken, zo objectief mogelijk besproken. Het beeld wordt dus niet alleen versplinterd doordat het scala van behandelde schilderijen veel breder is, maar ook doordat de benadering van kunst als onderdeel van de cultuur veel complexer is geworden. Hierdoor kunnen de vele nieuwe inzichten nauwelijks meer met elkaar verenigd worden. Haak heeft ook niet getracht deze te verenigen: het presenteren van de historische complexiteit werd belangrijker geacht

366

Hoofdstuk 13



105

Caesar van Everdingen (ca. 1616/17-1678), *Vier muzen en Pegasus*
doek, Den Haag, Huis ten Bosch

dan een samenhangende visie. Verder valt op dat men in Haaks boek tevergeefs zal zoeken naar een eigen smaak of naar uitgesproken waardeoordelen en dat men er evenmin poëtische beschrijvingen en persoonlijke, door eigen emoties of idealen gekleurde, gedachten zal aantreffen; getracht wordt om al het oncontroleerbare uit te bannen. Ten slotte blijkt de vraag naar een eigen aard, een alles bepalend beginsel of wezenskern van deze kunst, niet meer aan de orde te zijn: zij wordt gesteld noch beantwoord. Wel komt als vanzelf naar voren dat de kunst die voorheen als typisch Hollands werd gezien, nu een onderdeel blijkt te zijn van een veel grotere en diversere kunstproductie, die ook banden had met internationale ontwikkelingen. Dit houdt een geruisloze relativisering in van wat men altijd als de eigen Hollandse identiteit beschouwde.

Uit het bovenstaande kwam globaal naar voren waar wij de herwaarderingen moeten zoeken. Grof gezegd, betreft dat in de eerste plaats alle zeventiende-eeuwse kunst die niet in het traditionele beeld van het typisch Hollandse paste, zoals een groot deel van de historieschilderkunst en de italianiserende landschapschilderkunst; in de tweede plaats zijn het schilders die in diskrediet geraakt waren door bepaalde stilistische preferenties die men in de late negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw koesterde, bijvoorbeeld de fijnschilders. In de volgende paragrafen zullen de voornaamste van deze herwaarderingen nader worden bekeken.

367

Nieuwe
kunsthistorische
benaderingen

DE HERWAARDERING VAN DE HISTORIESCHILDERKUNST

De tentoonstelling *God en de goden (Gods, Saints and Heroes)*, die in 1980-1981 in Detroit, Washington en Amsterdam werd gehouden, was baanbrekend en voor velen een openbaring.¹ Voor het eerst werd getracht een beeld te geven van wat voor het gemak als de Nederlandse historieschilderkunst wordt omschreven, dus van schilderijen met rechtstreeks op teksten gebaseerde onderwerpen: de bijbel, de klassieke mythologie, de post-klassieke literatuur. Nu pas drong werkelijk het besef door dat de Nederlandse zeventiende eeuw niet alleen een landschap-, stillevens-, genre- en portretschilderkunst van groot belang had opgeleverd, maar ook een historieschilderkunst van bijzonder gehalte.

Natuurlijk kwam deze tentoonstelling niet helemaal uit de lucht vallen; er was reeds het nodige aan voorafgegaan. De belangstelling bijvoorbeeld voor het Hollandse maniërisme van de late zestiende en vroege zeventiende eeuw ontstond aanvankelijk in het kielzog van de waardering voor het Italiaanse en Franse maniërisme als specifiek stijlverschijnsel, die zich vooral in de jaren twintig duidelijk ging aftekenen. Daardoor werd rond de jaren dertig een discussie op gang gebracht – voornamelijk onder buitenlandse kunsthistorici, en nog geheel berede-

neerd vanuit de Italiaanse of Franse kunst – rond de vraag hoe de noordelijke variant van het maniërisme in stilistisch opzicht daaraan te relateren viel.² De tentoonstelling *Triomf van het maniërisme* die in 1955 in het Rijksmuseum gehouden werd, presenteerde het Nederlandse maniërisme nog als aanhangsel van de internationale stroming.³ In 1970 werd vervolgens in Amerika de eerste, weliswaar nog kleine, tentoonstelling aan de Hollandse maniëristen gewijd (*Dutch Mannerism. Apogee and Epilogue*),⁴ en in 1993 zal in het Rijksmuseum een grote tentoonstelling over de Nederlandse schilderkunst rond 1600 plaatsvinden. Dan zijn de Nederlandse maniëristen definitief in de hedendaagse canon van de Nederlandse kunst bijgezet. De huidige aandacht voor schilders als Hendrick Goltzius

(afb. 106),⁵ Cornelis Cornelisz. van Haarlem (afb. 107), Abraham Bloemaert en Joachim Wtewael moet zeker ook worden verklaard vanuit het feit dat er aan hun werk in stilistisch, kunsttheoretisch en iconologisch opzicht zoveel 'vlees' zit voor de hedendaagse kunsthistoricus.⁶

Op verwante wijze begon ook de belangstelling voor het Hollandse caravaggisme. Aanvankelijk kwam deze op gang in het kader van de herwaardering van Caravaggio, een kunstenaar die al sinds de tweede helft van de zeventiende eeuw in het vergeetboek was geraakt, maar nu beschouwd wordt als een van de grootste schilders van de eeuw. Daarbij kreeg ook de enorme indruk die Caravaggio's werk op Italiaanse, Spaanse, Franse en Nederlandse schilders heeft gemaakt, de aandacht en kwam



106
Hendrick Goltzius (1558-1616/17), *Danaë*, 1603
doek, 173,3 x 200 cm, Los Angeles County Museum of Art
The Ahmanson Foundation



107
Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), *De kindermoord*, 1591
doek, 270 x 255 cm, Haarlem, Frans Halsmuseum

steeds duidelijker naar voren dat juist de werken van Nederlandse caravagisten van buitengewoon niveau waren en een dikwijls bijzonder karakter hadden. Een pionierswerk was het boek van Arthur von Schneider uit 1933, *Caravaggio und die Niederländer*; in 1952 volgde in Utrecht (want het betreft vooral Utrechtse schilders) de tentoonstelling *Caravaggio en de Nederlanden*.⁷ Uit deze titels blijkt al dat het werk van Caravaggio daarbij het uitgangspunt was. Daarna volgden echter in de jaren vijftig en zestig monografieën over Hendrick ter Brugghen, Gerard van Honthorst en Dirck van Baburen, waardoor deze schilders elk een duidelijk eigen gezicht en eigen plaats in de kunstgeschiedenis kregen.⁸ Ten slotte vond in 1986-1987 een grote tentoonstelling in Utrecht en Braunschweig plaats: *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*.⁹ Het is significant dat Caravaggio's naam nu geheel uit de titel is verdwenen en deze schilders niet meer als 'navolgers' maar geheel om hen zelf gewaardeerd worden; met name Ter Brugghen werd als een van de grootste Nederlandse schilders van zijn tijd geëerd.

Het spreekt vanzelf dat zo'n herwaardering voelbaar is op de kunstmarkt en in de musea. Weinig musea – en dat gold zeker de Nederlandse – waren in het bezit van goede werken van deze caravagisten. Het Rijksmuseum bezat Ter Brugghens *Roeping van Mattheus* (nu beschouwd als een van zijn belangrijkste werken), maar aangezien men destijds weinig waarde aan het schilderij hechtte en het slechts van lokaal belang vond, werd het in 1925 aan het Centraal Museum in Utrecht gegeven. Dertig jaar later, toen de herwaardering op gang was gekomen, zal men daar veel spijt van hebben gehad. In 1956, dus kort na de tentoonstelling in Utrecht, kocht het Rijksmuseum een goede Ter Brugghen en een tweede volgde in 1970. In 1963 wist het Mauritshuis, dat geen enkel werk van hem bezat, een prachtig stuk van deze schilder (pl. VIII) te bemachtigen. Sindsdien zijn vele fraaie Ter Brugghens door buitenlandse, in het bijzonder Amerikaanse, musea aangeschaft en zijn de prijzen van goede werken van Ter Brugghen zodanig gestegen dat het voor een Nederlands museum vrijwel uitgesloten is er ooit nog een te kunnen kopen. Een zelfde gang van zaken ziet men bij de Hollandse maniëristen. Er zijn vele voorbeelden te geven hoe tegenwoordig musea vechten om schilderijen die tot voor kort vrijwel werden genegeerd; de Nederlandse musea hebben daarbij wegens geldgebrek meestal het nakijken.¹⁰

Verwante verschijnselen deden zich voor met betrekking tot de Hollandse 'academisten' en de zogenaamde 'pre-rembrandtisten'. De onmogelijke benaming van de laatstgenoemde schilders geeft al aan dat het kunstenaars betreft die alleen enige belangstelling kregen door het feit dat Rembrandt in zijn vroege ontwikkeling veel te danken heeft aan zijn leermeester Pieter Lastman, de belangrijkste van degenen die men onder de benaming pre-rembrandtisten heeft gegroepeerd.¹¹

De schilders die academisten (of ook wel classicisten) worden ge-



108
Govaert Flinck (1615-1660)
Marcus Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten, 1656
doek, 485 x 377 cm, Amsterdam, Koninklijk Paleis op de Dam

noemd, zijn merendeels generatiegenoten van Rembrandt; maar met hun strakke vormgeving en heldere kleuren sloegen zij een geheel andere richting in dan deze meester. De bekendsten zijn Pieter de Grebber, Salomon de Bray en Caesar van Everdingen, maar ook de Rembrandt-leerlingen Ferdinand Bol en Govaert Flinck die zich in hun latere werk 'bekeerden', kunnen onder deze noemer worden geplaatst.¹² Dat zij de kunstenaars waren die in de zeventiende eeuw de voorkeur genoten bij representatieve opdrachten van het stadhoudelijk hof (waar onder anderen De Grebber, De Bray en Van Everdingen, afb. 105, voor hebben gewerkt) of voor decoraties van stadhuizen (Bol en Flinck vervaardigden de belangrijkste werken voor het Amsterdamse stadhuis, afb. 108), heeft



109
Gerard de Lairese (1641-1711)
'De sterckheyt breidelt de zot'
plafondschildering uit het Amsterdamse Leprozenhuis
doek, 182,5 x 290 cm
Amsterdams Historisch Museum

tot voor kort slechts tegen hen gepleit. Nu internationale en academische tendensen in de Hollandse zeventiende-eeuwse kunst niet meer als vanzelfsprekend negatief worden beoordeeld, staat men weer open voor de kwaliteiten van hun werk.

Hetzelfde geldt voor de Hollandse classicisten uit de late zeventiende eeuw, van wie Gerard de Lairese (afb. 109) de belangrijkste representant is; misschien werden zij wel het meest negatief beoordeeld. Vooral Lairese werd gezien als het zwarte schaap van de Nederlandse schilderkunst: door zijn gedeeltelijk op het Franse classicisme geënte stijl en zijn classicistische kunsttheorie zou hij een van de belangrijkste veroorzakers van het verval aan het eind van de zeventiende eeuw zijn. Het feit dat hij bovendien in zijn *Groot Schilderboek* Rembrandt kritiseerde, maakte vroegere generaties kunsthistorici blind voor zijn kwaliteiten als schilder. Voor menigeen behoorden zijn fraaie werken op de tentoonstelling *God en de goden* dan ook tot de grootste verrassingen: het betreft schilderijen die nu gezien worden als een natuurlijke voortzetting van tendensen die al in een voorgaande generatie Nederlandse historieschilders sterk aanwezig waren – en dus niet meer als een geheel nieuw en wezensvreemd element in de Nederlandse kunst.¹³

Het zoeken naar formele bronnen

Na het langdurige benadrukken van het eigen 'nationale' karakter van de Nederlandse kunst ontstond – mede als reactie op een groot onbehagen met het nationalistische gedachtengoed – de behoefte om datgene te bestuderen wat de Nederlandse kunst nu juist bindt met verschijnselen in andere landen. De historieschilderkunst leende zich er uitstekend voor, de Europese context te benadrukken; het betreft immers een kunst die zich goed met internationale tradities laat vergelijken, gemaakt door schilders van wie een aanzienlijk aantal een studiereis naar Italië – meestal via Frankrijk – ondernam. Wat eens een reden was voor miskennen, wekte nu juist interesse op. Het waren vooral Nederlandse kunsthistorici die zich enthousiast in deze kunst verdiepten (zie het opvallend grote aantal Nederlanders bij de samenstellers van de tentoonstelling *God en de Goden*). Men ging zich uitvoerig bezighouden met het identificeren van uitheemse formele bronnen. Het door nauwkeurige vergelijking aanwijzen van ontleningen aan werken van kunstenaars als Michelangelo, Raffaël, Titiaan, Carracci, Caravaggio, Rubens en talloze anderen heeft de laatste decennia een hoge vlucht genomen. Het onderzoek naar de vraag hoe Noordnederlandse kunstenaars gebruik maakten van of geïnspireerd werden door Italiaanse, Franse en Duitse prenten, heeft kunsthistorici veel geleerd over de relaties van deze kunst met internationale conventies en tradities. Men verkreeg inzicht in de wijze waarop vele Nederlandse schilders in voortdurende dialoog waren met ontwikkelingen buiten de grenzen; in een aantal gevallen via eigen waarneming gedurende reizen, maar vooral via prenten van of naar buitenlandse meesters.

Dikwijls lijkt dit zoeken naar formele bronnen een doel op zich te zijn geworden en blijft het bij het constateren van 'invloeden' – een op zichzelf passief en vaag begrip. Het is echter noodzakelijk een stap verder te gaan. Juist door al deze nauwkeurige vergelijkingen kan men bepalen welke keuzen de bestudeerde kunstenaars maakten, welke elementen bij hen aansloegen (uiteraard hangt dit dikwijls ook samen met de keuze voor bepaalde onderwerpen) en op welke wijze zij hun inspiratiebronnen verwerkten. Op deze manier wordt men dus toch weer geconfronteerd met het eigene van de Hollandse kunst. Die confrontatie geschiedt dan echter op een geheel andere manier dan voorheen; ongreepbare begrippen als 'volksaard' zijn daarbij niet meer aan de orde. Op basis van de bestudering van deze kunst binnen internationale tradities kan men des te beter onderkennen wat specifiek is en kan men zich afvragen of dat specifieke verband houdt met inheemse picturale en iconografische tradities en met het functioneren van deze kunst binnen andere maatschappelijke kaders.

Duiding van de voorstelling

Het feit dat aan historiestukken teksten ten grondslag liggen, maakte deze schilderijen tot een dankbaar object van iconografische en iconologische studie, interpretatiemethoden waarin immers met literaire bronnen wordt gewerkt. Religieuze onderwerpen, thematiek uit de klassieke mythologie, de Romeinse geschiedenis of uit de post-klassieke literatuur, de verbeelding van abstracte begrippen in allegorische vorm (bijvoorbeeld in stadhuisen of andere stedelijke instellingen), het zijn evenzovele dankbare kluiven voor de iconograaf/iconoloog. De iconologische methode die zoveel resultaat had opgeleverd voor het onderzoek met betrekking tot de – vooral Italiaanse – beeldende kunst van de vijftiende en zestiende eeuw (en die vooral voor academici een begeerlijk aura van tekstgerichte geleerdheid had), kon ook op de Nederlandse historieschilderkunst worden toegepast.

In de laatste decennia is er veel waardevol werk op dit gebied verricht. Ook hier weer werd de onderzoeker als vanzelf geconfronteerd met het vraagstuk van het Hollandse karakter van deze kunst. Bij het vervaardigen van stadhuis- en paleisdecoraties bijvoorbeeld keken schilders en hun opdrachtgevers ontegenzeggelijk naar buitenlandse voorbeelden; maar het politieke gedachtengoed waaraan de historieschilders vorm moesten geven – dat van de Hollandse stadsbesturen of van het stadhoudelijk hof – week in vele opzichten af van dat in de omringende landen.¹⁴ Bij religieuze voorstellingen speelde de bijzondere religieuze situatie in de Noordelijke Nederlanden een rol.¹⁵ Pastorale of mythologische voorstellingen bleken vooral gebaseerd op Nederlandstalige bewerkingen van de oorspronkelijke literaire bronnen.¹⁶ Voorts kon men dikwijls verbanden aanwijzen met juist in Holland zo geliefde literaire genres als amoureuze

liedboeken en boekjes met liefdesemblem, en bleken noordelijke boekillustraties als picturale bron belangrijker te zijn geweest dan Italiaanse composities.

Een groot deel van ook deze schilderijen werd voor een vrije markt vervaardigd en was, vergeleken met het buitenland, bestemd voor een breder en gedifferentieerder publiek. Het probleem om welke publieksgroepen het gaat en hoe karakteristieke aspecten van de Hollandse historieschilderkunst daaraan gerelateerd kunnen worden, verdient nog verder onderzoek. Dat het bij bijbelse, mythologische of pastorale onderwerpen die hier geliefd werden, vaak om Nederlandse voorkeuren blijkt te gaan, is een fascinerend verschijnsel, dat vraagt om verklaringen binnen een bredere culturele context.

Een probleem bij vele iconologische studies, juist bij de interpretatie van op teksten gebaseerde historiestukken, is dat de neiging bestaat om het kunstwerk louter als een soort van tekst te lezen; de vorm als betekenisdrager krijgt daarbij te weinig aandacht. Toch communiceert het kunstwerk via beeldende middelen: de vorm bepaalt hoe het kunstwerk aan tekstuele betekenisaspecten refereert. Daarnaast kan de vorm ook betekenissen overdragen die buiten het tekstuele referentiekader vallen. Een manier om de vorm als betekenisdrager meer recht te doen, is de aandacht te richten op picturale tradities en iconografische conventies van bepaalde typen onderwerpen. Door bestudering van de assimilatie en transformatie van picturale tradities binnen bepaalde groepen onderwerpen is het mogelijk om vorm en inhoud meer in samenhang te bestuderen.¹⁷ Op basis daarvan kan men bepalen hoe gedachten en associaties die met een bepaalde thematiek samenhangen, via de vorm werden gearticuleerd.

De kunsttheorie en de historieschilderkunst

De belangstelling voor de Nederlandse historieschilderkunst staat in wisselwerking met die voor de zeventiende-eeuwse kunsttheorie. Voorheen bestond voor dit laatste onderwerp weinig interesse, alweer omdat men meende dat daarmee (door schrijvers als Van Mander, Van Hoogstraeten en Lairese) slechts verwerpelijke uitheemse denkbeelden waren binnengehaald.¹⁸ Voor de moderne Nederlandse kunsthistorici daarentegen bood de bestudering van de sterk op Italiaanse en Franse voorbeelden geënte kunsttheorie eens te meer een mogelijkheid om de Nederlandse kunst in een internationale context te plaatsen. In de kunsttheoretische traktaten werd een op de klassieke theorieën van de retorica en de dichtkunst teruggaand begrippenapparaat gebruikt. De traktaten hadden als voornaamste doel de intellectuele status van de schilderkunst op te vijzelen en deze in te passen in de eerbiedwaardige traditie van de 'vrije kunsten'.

Jan Emmens' *Rembrandt en de regels van de kunst* uit 1964 betekende een

enorme stimulans voor de bestudering van de kunsttheorie in Nederland.¹⁹ Emmens gaf een overzicht van de ontwikkeling van de meest relevante theoretische opvattingen – van Carel van Mander (*Schilder-Boeck*, 1604) tot en met Gerard de Lairese (*Groot Schilderboek*, 1707) – en van de herkomst van zulke denkbeelden uit de Italiaanse en Franse kunsttheorie; Emmens' voornaamste doelstelling was daarbij het Rembrandt-beeld te ontdoen van visies die in hoofdzaak vanuit latere kunstopvattingen op deze kunstenaar waren geprojecteerd, en Rembrandt te plaatsen in het denken over kunst van zijn eigen tijd. Vooral door Emmens' studie is men zich gaan afvragen hoe de kunsttheorie zich verhoudt tot de kunst, de kunstpraktijk en het denken over kunst in het zeventiende-eeuwse Nederland. Hoe die relaties liggen, vormt nog steeds een groot probleem, dat niet kan worden opgelost zonder een gedegen kennis van de kunsttraktaten zelf. Vooral Hessel Miedema heeft met zijn monumentale studies over Carel van Mander deze kennis enorm verrijkt.²⁰

Ook bij de bestudering van de Nederlandse kunsttheorie wordt men – of men wil of niet – weer geconfronteerd met het 'eigene'. Was er eerst de neiging om in de Nederlandse kunsttheorie slechts datgene te benadrukken dat overeenkwam met soortgelijke geschriften in Italië (en Frankrijk), nu ontstaat er een tendens om juist die aspecten waarin werd afgeweken van de Italiaanse kunsttheorie, nauwkeuriger te onderzoeken. Enkele kunsthistorici zijn van mening dat theoretici als Van Mander en Van Hoogstraeten via hun geschriften juist een eigen, noordelijke traditie wilden legitimeren.²¹

Een bijzonder geval is Philips Angels *Lof der schilder-konst*, waarover de laatste tijd veel gediscussieerd is.²² Het traktaatje is de neerslag van een lezing die de schrijver in 1641 op St.-Lucasdag voor de Leidse schilders-gemeenschap hield. Het betreft hier een doorsneeschilder die de lof-trompet stak over de schilderkunst voor een publiek dat voornamelijk bestond uit landschap-, portret-, stilleven- en genreschilders, en daarom is het interessant te zien wat hij te zeggen heeft over zijn kunst. Door Emmens werd Angels traktaatje slechts als een beknopte verwerking van Van Manders kunsttheorie gezien; recentelijk is echter naar voren gebracht dat, terwijl Angel onmiskenbaar tot doel had de waardigheid van de schilderkunst te benadrukken, zijn traktaat juist een heel ander karakter heeft dan de 'echte' kunsttheorie. Angel kende Van Manders werk goed en heeft daaruit gesprokkeld wat hem van pas kwam; maar juist de zeer oppervlakkige en nauwelijks meer herkenbare manier waarop hij kunsttheoretische begrippen van Van Mander heeft verwerkt, is karakteristiek voor de wijze waarop hij over zijn vak dacht. Over didactische en hoogstaande doelen van de schilderkunst spreekt Angel niet en evenmin maakt hij een hiërarchisch onderscheid tussen het schilderen van historien, landschappen, zeestukken of interieurstukken. Geheel in strijd met de regels van de op de vrije kunsten geënte 'officiële' theorie, meet hij de

status van de schilder voornamelijk af aan de financiële winst die deze daarmee behaalt, en komt de nadruk te liggen op de schilder als vervaardiger van hoogwaardige ambachtelijke handelswaar. Angel legt grote nadruk op het behagen schenken aan de ogen als taak van de schilder. Het streven naar 'net-echtheid' bij de weergave van de zichtbare dingen door een nauwkeurige observatie, de perfecte nabootsing door een zorgvuldige, gedetailleerde schilderwijze en door een goede bestudering van optische effecten, verdeling van licht en schaduw en stofuitdrukking; dit zijn voor Angel de belangrijkste punten wanneer de status van zijn kunst in het geding is. Veel van deze elementen lijken te corresponderen met de kunst van zijn Leidse – en vele andere Hollandse – tijdgenoten die fijngeschilderde, kostbare handelswaar vervaardigden.

Zo is er dus een tendens om het belang van de internationale kunsttheorie voor de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst – en zeker voor de schilderijenproductie in de decennia rond het midden van de eeuw – weer wat te relativiseren en allerlei kunstwerken te ontdoen van de theoretische ballast waarmee zij door kunsthistorici soms waren bezwaard.²³ In het bijzonder wordt het idee getemperd dat de betekenis van (historie-) schilderijen voornamelijk in een hooggestemd, intellectueel-didactisch gedachtengoed gelegen zou zijn. Daarmee wordt tevens de gedachte gerelativeerd dat de historieschilderkunst gedurende de zeventiende eeuw algemeen het hoogste aanzien genoot. Historiestukken behoorden ook lang niet altijd tot de duurste schilderijen. Fijngeschilderde voorstellingen van dienstmeiden, drinkers en luchtige modieuze gezelschappen, idyllische landschappen met nimfjes of grote jacht- en vogelstukken waren soms net zo kostbaar of zelfs kostbaarder dan de duurste historiestukken.

In de moderne kunsthistorische literatuur wordt het belang van de historieschilderkunst binnen de totale productie misschien wel eens wat overdreven. Deze overaccentuering in het recente onderzoek is in het licht van de veronachtzaming door voorgaande generaties echter geheel te begrijpen. Door het grote aantal recente studies zijn de ogen geopend voor de vele kwaliteiten van de historieschilderkunst.

HERWAARDERINGEN IN DE GENRESCHILDERKUNST

Ook de bestudering van de genreschilderkunst geeft verschuivingen te zien. Een mooi overzicht van het sterk verbrede beeld van de genreschilderkunst werd gegeven in de spectaculaire tentoonstelling *Masters of seventeenth-century Dutch genre painting*, in 1984 gehouden in Philadelphia, Londen en Berlijn (niet in Nederland!).²⁴ In de omvangrijke catalogus-inleiding door Peter Sutton worden – net als bij Haak – voorafgaand aan het stilistische overzicht ook methoden en problemen van betekenis-

duiding en aspecten van de kunsttheorie behandeld, terwijl erna nog een cultuurhistorisch overzicht volgt. Naast de traditionele canon (Van Ostade, Ter Borch, De Hooch, Vermeer, Steen) werd ook ruime aandacht besteed aan genreschilders uit het begin van de zeventiende eeuw, aan genrestukken van caravagisten, aan Leidse fijnschilders en laat-zeventiende-eeuwse genreschilders.

Het meest opvallend is de herwaardering van de zogenaamde 'fijnschilders', van wie de Leidenaren Gerrit Dou (pl. XI) en Frans van Mieris (pl. XXIII) de bekendste zijn. Hun schilderijen behoorden tot de kostbaarste van de zeventiende eeuw, maar sinds het midden van de negentiende eeuw is hun reputatie door een diep dal gegaan. Weliswaar is het werk van Dou en Van Mieris altijd deel blijven uitmaken van het beeld dat de kunstgeschiedenis van de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst vormde, maar zij werden – anders dan Ter Borch, Metsu, De Hooch, Steen en Vermeer – een beetje weggemoffeld en met weinig sympathie aangehaald. Het waren meesters die schilderkunstige verfijning en technisch raffinement tot extreme hoogten opvoerden; daardoor kon hun werk geen genade meer vinden in een tijd waarin spontaniteit en expressiviteit in verfbehandeling als het grootste goed werden gezien.

In hoeverre de krachtige herleving in de belangstelling voor de fijnschilders samenhangt met neorealistische stijlen in de moderne schilderkunst, zoals Emmens meende, of met een hernieuwde belangstelling voor verloren gegane technisch-ambachtelijke kennis van het schilderen, is moeilijk te bepalen. Duidelijk is wel dat ook het iconologisch onderzoek naar de genreschilderkunst de schilderijen van Dou en Van Mieris weer in de belangstelling heeft gebracht. In studies van Emmens en De Jongh vormden werken van deze schilders dikwijls de paradepaarden.²⁵ De hernieuwde interesse voor hun schilderijen uitte zich al spoedig in een omvangrijke monografie over Frans van Mieris.²⁶ In 1988 werd vervolgens in Leiden een tentoonstelling gehouden over Dou, Van Mieris en eenentwintig aan hen verwante Leidse schilders,²⁷ terwijl het jaar daarop in Amsterdam een tentoonstelling werd gewijd aan een kleinere selectie fijnschilders, die zich niet beperkte tot de Leidse meesters: de Dordtse schilders van een jongere generatie, Godfried Schalcken en Adriaen van der Werff (afb. 27), namen in deze tentoonstelling een prominente plaats in, terwijl tevens veel aandacht werd besteed aan schilders als Caspar Netscher en Eglon van de Neer. Uit de catalogus blijkt dat de huidige belangstelling voor de steeds veranderende waarderingsgeschiedenis eveneens een reden was om juist deze schilders te bestuderen.²⁸ Inmiddels zijn er monografieën over Schalcken en Van der Werff verschenen, is er een dissertatie over Dou voltooid (niet gepubliceerd) en een over Caspar Netscher onderweg. Een grote tentoonstelling, geheel gewijd aan het werk van Dou, is voor 1993 gepland.²⁹

De belangstelling van musea en verzamelaars voor Dou, Van Mieris en

Van der Werff is zeer toegenomen. In Nederlandse musea is hun werk slechts mondjesmaat aanwezig. In Duitsland zijn deze kunstenaars echter rijk vertegenwoordigd, omdat de Duitse musea grotendeels voortkomen uit vorstelijke collecties uit de achttiende eeuw, de tijd dat hun reputatie zeer groot was. Inmiddels zijn hun schilderijen weer kostbaar en is er moeilijk aan te komen; veel moeilijker dan aan het begin van deze eeuw, toen de waardering gering was. De Alte Pinakothek in München heeft toen zelfs alle zestien werken van Dou die deze collectie rijk was, op één na afgestoten. Dankzij Nederlandse particulieren die enkele stukken in de jaren twintig en dertig verworven, zijn drie daarvan in museum Boymans-van Beuningen terechtgekomen (afb. 110). Voor zover er de laatste jaren nog belangrijke werken van deze meesters op de markt verschenen, waren het wederom vooral Amerikaanse musea die deze met hun ruime middelen wisten te bemachtigen.

Geen terrein van de Noordnederlandse kunst heeft zoveel aandacht uit iconologische hoek gekregen als de genreschilderkunst (een negentiende-eeuwse term waarmee wordt bedoeld: figuurstukken met onderwerpen die niet rechtstreeks op teksten zijn gebaseerd en waarvan de voorstellingen min of meer ontleend zijn aan het leven van de eigen tijd). Ook nu weer was het een baanbrekende tentoonstelling met bijbehorende catalogus, *Tot lering en vermaak* (Amsterdam, 1976) – beide ontstaan onder leiding van E. de Jongh – die de nieuwe richting wees. Al enige jaren eerder, in 1971, had De Jongh eveneens in een tentoonstellingscatalogus zijn benadering uiteengezet.³⁰

Het grote succes van de iconologische methode heeft zeker te maken met het feit dat deze de mogelijkheid bood om in goed verwoordbare en historisch controleerbare begrippen over deze schilderijen te spreken. Het 'wat' van de voorstelling kwam nu ook hier centraal te staan, waarbij de discussie zich niet zozeer op het voorgestelde zelf richtte als wel op de diepere betekenis die daarin besloten lag. Dat deze benadering in zo'n brede kring is aangeslagen, heeft misschien te maken met de, door de twintigste-eeuwse conceptuele kunst aangewakkerde, behoefte bij het hedendaagse museumpubliek om de diepzinnige bedoelingen van kunstenaars uitgelegd te krijgen. En waar het bij de genreschilderkunst om toch makkelijk toegankelijk lijkende taferelen gaat, is de diepzinnige uitleg des te verrassender.

Via de iconologische benadering, die aanvankelijk was ontwikkeld bij de bestudering van Italiaanse en Franse renaissance- en barokkunst, werd de genreschilderkunst als het ware uit haar Hollandse isolement gehaald. Ook in deze kunst kon literair-humanistisch gedachtengoed worden blootgelegd, en zij werd op die wijze 'uit een eenzijdige uitzonderingspositie verlost en tot de grote continentale samenhang van significante fundamente van de Westeuropese beeldende kunst van de 17de eeuw



110

Gerrit Dou (1613-1675)

De Kwakzalver, 1652

paneel, 112 x 83 cm

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

teruggevoerd', zoals een kunsthistoricus het uitdrukte.³¹ Met name door humanisten aan de klassieke oudheid ontleende, theoretische concepten vormden het kader waarbinnen verborgen lagen van betekenis en literaire toespelingen werden ontcijferd.³² Het realisme als sleutelbegrip bij de interpretatie van Hollandse genrekunst werd nu vervangen door 'schijnrealisme'. Daarbij kwam echter toch weer een typisch Hollandse kern te voorschijn, een karakteristieke mentaliteit met daaraan eigen een 'alles-overheersende neiging tot moraliseren, veelal neerkomend op aanmoediging tot deugdzaamheid en verwijzing naar vergankelijkheid en dood', en een 'grote voorkeur voor vermomming, versluiering, allegoriseren en dubbelzinnigheid, kortom, al wat raadselachtig was'. Deze benadering kon leiden tot verstrekkende karakterisering als: 'Van de opgewekte, dikwijls grove binnenhuis- en herbergscènes werd overtuigend vastgesteld dat het belerende lessen waren, waarschuwend tegen zonde, de dood in herinnering roepend, de toeschouwer aanzettend om een godvrezend leven te leiden.'³³ Er is echter een groot verschil met de wijze waarop eerdere generaties kunsthistorici een 'nationale kern' aanwezen: wat als essentie werd gezien, berustte nu niet meer op vage, ongrijpbare begrippen, maar was via teksten controleerbaar.

Voorals sinds het begin van de jaren tachtig zijn allerlei vormen van kritiek op de iconologische interpretatie van de genreschilderkunst losgekomen.³⁴ Dat deze onderzoeksmethode onze kennis van de zeventiende-eeuwse schilderkunst buitengewoon heeft verrijkt, wordt echter door weinigen ontkend. De Jongh zelf heeft menigmaal gewaarschuwd tegen een te verregaande toepassing van emblematische en andere teksten op de kunstwerken en tegen bizarre vormen die het zoeken naar diepere betekenissen kon aannemen.³⁵ Tevens zwakte hij de nadruk op het belerend moralisme af. Andere critici gingen verder en zagen vooral de scheiding tussen vorm en inhoud als een probleem. Zij merkten op dat voor De Jongh de inhoud van de uitbeelding slechts lag in een verhulde, diepere betekenis. Door de verhulling van betekenis als het meest essentiële aspect te zien, wordt de betekenis als het ware losgekoppeld van de uitbeelding zelf en daarbuiten, in teksten, gelokaliseerd. Vorm en inhoud blijven zo gescheiden en aan het proces en de manier van uitbeelden wordt nauwelijks of geen betekenis gehecht.

Een ander probleem waarop de aandacht werd gevestigd, betreft het gebruik van emblemata bij de interpretatie van genrestukken. Het embleem is onderdeel van een literair genre en functioneert in een geheel andere context dan het schilderij. In embleemboeken raken de bijbehorende teksten weliswaar aan datgene wat er op het begeleidende prentje te zien is, maar dit prentje brengt de betekenis van de tekst niet zelfstandig tot uitdrukking; voor het begrijpen van het embleem is de tekst essentieel. Wanneer men afbeeldingen uit de emblemata identificeert

met motieven op schilderijen, gaat men er dus van uit dat deze motieven slechts tekens zijn die verwijzen naar dikwijls tamelijk gecompliceerde gedachtenconstructies die alleen met een vrij precieze literaire kennis geduid konden worden. Omdat de genreschilderkunst voornamelijk afgestemd was op een anoniem publiek, dat breder en gedifferentieerder was dan ooit tevoren, leek het de critici onjuist om te specifieke en gecompliceerde betekenissen in zulke schilderijen te zoeken. Vooral Jochen Becker benadrukte recentelijk dat meerduidigheid zelfs als een belangrijke eigenschap van de Hollandse genreschilderkunst kan worden gezien. Op overtuigende wijze toonde hij aan dat voorstellingen en motieven voor verschillende beschouwers verschillende betekenissen zullen hebben gehad, afhankelijk van de intellectuele, religieuze en sociale achtergrond en van de context waarin werken werden beschouwd. Het lijkt dus zinvoller om te zoeken naar een heel scala van gedachten en associaties die voortkomen uit wat er te zien valt en die voor de eigentijdse toeschouwer nogal voor de hand lagen; daarbij kan bijvoorbeeld het gebruik van bepaalde motieven in emblemen (die daar dus een zeer specifieke betekenis kregen) kunsthistorici er soms op wijzen in welke richting bepaalde associaties – in meer algemene zin – gezocht moeten worden.

Hiermee samenhangend is de vraag gesteld of het wel gerechtvaardigd is om bij de interpretatie van genreschilderijen de gemeenplaatsen uit de zestiende- en zeventiende-eeuwse theorie van de dichtkunst omtrent belering en verhulling als uitgangspunt te nemen. In verhandelingen over de dichtkunst en in inleidingen van embleemboeken wordt uittrenturen gewezen op de nobele didactische bedoelingen van deze literatuur: op het beleren via het vermaken en op het verhullen van wijsheden onder een aangenaam oppervlak. In de zeventiende-eeuwse verhandelingen over de schilderkunst – of andere literaire uitingen waarin over deze kunst wordt gesproken – horen wij hier eigenlijk niets over. Dat dit kwam omdat deze functie van kunst als (te) vanzelfsprekend werd beschouwd, ligt niet voor de hand. In teksten over de dichtkunst en de emblematiek vond men het immers wel noodzakelijk om te blijven hameren op de leerrijke functie en op verhullende principes, terwijl daar bij teksten veel minder misverstanden over kunnen ontstaan dan bij beelden. Indien het beleren en verhullen een belangrijke functie zou hebben vervuld in de schilderkunst, dan zou hierop in de theorie toch juist de nadruk zijn gelegd, te meer daar het gaat om een kunst die zelf zwijgt en die bovendien juist vanwege haar aangename, sensuele uiterlijk bloot stond aan felle kritiek van orthodox religieuze zijde.

Hierboven werd reeds aangegeven dat we bij Angel, een stad- en tijdgenoot van Dou voor wie Dou de *primus inter pares* was, niets vonden over eventuele didactische en intellectuele bedoelingen van de kunst, maar des te meer over de kunst als genot voor het oog van de liefhebber.

Ook elders vond men juist de visuele aspecten benadrukt, zoals het vermogen van de schilderkunst om alles ‘net echt’ weer te geven, om voor ogen te stellen wat men wil zien, om het oog te bedriegen en te verleiden door schoonheid, om het vergankelijke vast te houden en daarmee de natuur te overwinnen. Mede op basis hiervan en uit onvrede met – of misschien ook uit vermoeide weerzin tegen – de iconologische interpretatie waarin juist werken van fijnschilders zo’n opvallende plaats kregen, is met name Peter Hecht in de genoemde tentoonstelling over de Hollandse fijnschilders ertoe gekomen om de schilderijen van deze kunstenaars merendeels als een soort ‘l’art pour l’art’ te beschouwen.³⁶ Waardevol, maar tegelijkertijd toch ook eenzijdig, is zijn gedachte dat deze schilders bij de keuze van hun onderwerpen werden geleid door de picturale mogelijkheden ervan en door artistieke rivaliteit.

Houdt men Hechts visie naast die van De Jongh, dan blijkt bij alle verschillen dat beiden van hetzelfde betekenisbegrip uitgaan.³⁷ Ook Hecht beperkt zich tot de vraag of er een zinnebeeldige betekenis achter het voorgestelde moet worden gezocht of dat het slechts gaat om een natuurgetrouwe uitbeelding waarvan de betekenis niet verder gaat dan hetgeen voorgesteld is. Het verschil is dat Hecht veelal ontkent dat de schilderijen meer behelzen dan er letterlijk van af te lezen valt. Een dergelijk beperkt begrip van betekenisgeving helpt ons echter niet verder in onze poging te begrijpen waar deze schilderijen over gaan. Wat voor Hecht overblijft, is ‘de letterlijke betekenis van het voorgestelde’. Men moet echter niet vergeten dat het gaat om een uitbeelding. Door het uitbeeldingsproces werd het uitgebeelde geladen met betekenis. De betekenis komt voort uit datgene wat de kunstenaar verkoos uit te beelden, en uit de wijze waarop hij dat deed. Het voorgestelde zal in deze, niet op verhalende teksten gebaseerde, schilderijen zijn betekenis hebben overgedragen door middel van picturale conventies, die dikwijls maatschappelijke stereotypen en gangbare metaforen bevatten die herkenbaar waren voor het beoogde publiek. Vooral de vraag – in de gangbare iconologie zelden gesteld – waarom bepaalde onderwerpen op een bepaalde manier weergegeven, interessant en aantrekkelijk werden gevonden, kan ons op een ander spoor zetten. Door populaire beeldconventies te bestuderen, door na te gaan hoe deze ontstonden en zich ontwikkelden en hoe de verschillende schilders ze toepasten, varieerden, transformeerden of ervan afweken, zal nog veel over het hoe en waarom van bepaalde onderwerpen kunnen worden achterhaald.

Na deze kanttekeningen bij de iconologische benadering van de genreschilderkunst, waarin vooral op enkele problemen en mogelijke aanpassingen werd gewezen, moet nu een veel absolutere vorm van kritiek worden aangestipt, namelijk die van Svetlana Alpers.³⁸ Zij acht de iconologische benadering van de Hollandse schilderkunst, genrekunst inclusief, misplaatst, omdat daarin de specifieke kwaliteiten van deze kunst wor-

den miskend. Alpers ziet de iconologie als een methode die de uitbeelding slechts tot de orde van een tekst terugbrengt, wat naar haar mening bij de interpretatie van de kunst van de Noordelijke Nederlanden geheel vertekenend heeft gewerkt. Zij legt een verband tussen de destijds nieuwe natuurwetenschappelijke kennis (gebaseerd op observatie en empirische waarneming) en de beeldende kunst in Nederland, en zij tracht een Hollandse 'visuele cultuur' te reconstrueren. Een groot deel van de Hollandse kunst heeft in haar visie niet de functie een betekenis over te dragen die via teksten herleidbaar is: in het zeventiende-eeuwse Holland is het beeld in de eerste plaats drager van visuele kennis van de wereld, die via het kijken in de geest wordt opgenomen. Volgens Alpers ligt de betekenis van deze geheel visueel communicerende kunst dus slechts in het zichtbare; zij wordt op het oppervlak zelf gearticuleerd via de visuele 'beschrijving'. In haar interpretaties lijken de kunstwerken te worden beroofd van hun rijke verwijzende inhoud. Zelfs bij haar behandeling van voorstellingen met brieflezende vrouwen ziet zij – ondanks haar opmerking dat maatschappelijke gewoonten en tradities van het schilderen hier samenvallen – de betekenis geheel in de visuele aandacht zelf (de aandacht van de vrouw voor de brief als herhaling van de aandacht van de toeschouwer voor het uitgebeelde). De betekenis wordt dus geheel gelocaliseerd in de uitbeelding. Zien/uitbeelding/kennis, wordt geplaatst naast of zelfs tegenover denken/taal/betekenis. Wat Alpers betreft, ligt de nadruk voor de Hollandse kunst, inclusief genreschilderkunst, geheel op het eerste, maar hoe dit gerelateerd is aan het tweede blijft onduidelijk.

Alpers' boek heeft, zoals gezegd, in Nederland voornamelijk negatieve reacties opgeroepen.³⁹ Vooral het feit dat zij zeer nadrukkelijk een Hollandse visueel-beschrijvende modus afzet tegen een tekstgerichte narratieve modus van de zuidelijke kunst, en dus een sterke nadruk legt op de Hollandsheid van de Hollandse kunst, is velen in het verkeerde keelgat geschoten. Op haar visie dat betekenis gelocaliseerd kan zijn in het waarnemen en uitbeelden zelf, werd in deze kritieken verder niet ingegaan. Toch zouden, ook in verband met de genreschilderkunst, vragen die Alpers stelt over de plaats en de functie van het beeld in de Hollandse zeventiende-eeuwse cultuur, Nederlandse kunsthistorici aan het denken moeten zetten.⁴⁰

HERWAARDERINGEN IN DE LANDSCHAPSCHILDERKUNST

Landschapschilders die in de eerste helft van deze eeuw hoog gewaardeerd werden, zoals Jacob van Ruisdael, Jan van Goyen, Paulus Potter en Meindert Hobbema, kunnen zich nog steeds in de nodige belangstelling verheugen. Onder hen hebben Hobbema en Potter hun status als on-

betwiste toppers echter enigszins moeten prijsgeven: zij moeten hun positie nu delen met een aantal landschapschilders die voorheen weinig aandacht kregen. Een groep vrijwel geheel uit het zicht verdwenen meesters – eens de lievelingen van de verzamelaar uit de tweede helft van de zeventiende en vooral de achttiende eeuw – is weer terug van weg geweest. Het betreft de italianiserende landschapschilders, kunstenaars die zich, met de verworvenheden van de Noordnederlandse landschapschilder, toelagden op het weergeven van het 'vreemde' land – vooral met gebruikmaking van Italiaanse motieven. Net als vele historieschilders hadden ook zij een reis naar Italië gemaakt. Zij schoolden zich echter niet in de traditie van de Italiaanse schilderkunst, maar zij ontwikkelden in Italië hun noordelijk specialisme van landschapschilder verder en vonden inspiratie in de idylle van het Italiaanse landschap dat zij met een groot gevoel voor atmosfeer en picturale verfijning weergaven.

In 1966 verscheen van Wolfgang Stechow – die al in de jaren dertig een lans brak voor deze schilders – een standaardwerk over de Nederlandse landschapschilderkunst. Hierin werden de formele ontwikkelingen van de verschillende landschapstypen nauwkeurig beschreven en werd, voor het eerst in een overzicht, ook ruime aandacht aan de italianiserende landschapschilders besteed. Een jaar voor de publikatie van dit boek werd in Utrecht de eerste grote tentoonstelling aan hun schilderijen gewijd, begeleid door een catalogus van Albert Blankert, die nog steeds het standaardwerk over de italianisanten is.⁴¹ Voorts verschenen diverse monografische studies (meest dissertaties, waarvan slechts één van Nederlandse bodem) over deze schilders: de oeuvres van Jan Asselijn, Jan Both, Claes Berchem (afb. 111, pl. x), Bartholomeus Breenbergh, Carel Dujardin, Adam Pynacker en Cornelis van Poelenburgh (afb. 10) zijn door deze studies inmiddels van grote onbekenden tot goede bekenden geworden.

Het gebrek aan belangstelling in een eerdere periode heeft zowel te maken met de sinds het midden van de negentiende eeuw ontstane weerzin tegen nauwkeurig en fijn geschilderde werken, als alweer met het on-Hollandse onderwerp van hun schilderijen. Voor Martin vielen zij onder de categorie van 'het meest on-nationale in onze kunst' en dat was voldoende reden om ze vrijwel te negeren. Het is echter duidelijk geworden hoe sterk deze schilders zich onderscheidten van Franse of Italiaanse landschapschilders: werken van de Nederlandse italianisanten vertonen meestal meer verwantschap onderling dan met enige buitenlandse schilder. Alweer blijkt men dus door een nauwkeurige studie van deze schilders en juist door hen te plaatsen tegen de achtergrond van ontwikkelingen die in Italië plaatsvonden, geconfronteerd te worden met een eigen Nederlandse identiteit.

Ook van deze italianiserende landschapschilders zijn in de musea de laatste decennia vele schilderijen uit depots naar boven gehaald en men

betaalt er op de kunstmarkt tegenwoordig weer hoge prijzen voor. Met hun aanwezigheid in Nederlandse musea is het echter niet zo best gesteld, omdat deze musea ontstonden nadat Nederland in de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw vrijwel was leeggekocht door buitenlandse verzamelaars, en zijn gaan verzamelen in een tijd dat er weinig belangstelling voor dit werk bestond.

Het verbrede beeld van de landschapschilderkunst kwam mooi naar voren in twee tentoonstellingen met begeleidende catalogi. In de grote overzichtstentoonstelling *Masters of 17th-century Dutch landscape painting*, in 1987-1988 gehouden in het Amsterdamse Rijksmuseum en het Boston

386

Hoofdstuk 13



111

Claes Berchem (1620-1683), *Landschap met de ruïne van een aquaduct*
paneel, 47,1 x 38,7 cm, Londen, National Gallery

Museum of Fine Arts, werden alle aspecten van de Nederlandse landschapschilderkunst getoond: naast de vertrouwde schilders als Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael en Jacob van Ruisdael, waren nu niet alleen de italianiserende landschapschilders goed vertegenwoordigd, maar ook voorheen weinig gewaardeerde schilders van het grillige fantasielandschap (meest Vlaams van herkomst en werkzaam in de eerste decennia van de zeventiende eeuw).⁴² De andere tentoonstelling, *Dutch landscape: the early years*, in 1986 gehouden in de National Gallery te Londen, richtte zich juist op de eerste decennia van de zeventiende eeuw, waarin de landschapschilderkunst als specialisatie een stormachtige ontwikkeling doormaakte; veel aandacht werd daarbij besteed aan de Vlaamse immigranten en de vroegste ontwikkelingen in prent- en tekenkunst.⁴³ Hier bleek de behoefte om de wortels van de landschapschilderkunst te traceren en zo meer greep te krijgen op het hoe en waarom van die kunst. Het ontstaan van de landschapschilderkunst werd niet langer beschouwd als iets vanzelfsprekends, als een soort plotseling uit de volksaard opwellende natuurlijke behoefte van de Hollander om zijn omgeving weer te geven met geen ander doel dan esthetisch genoeg te verschaffen.

Had Stechow zich nog vrijwel geheel beperkt tot nauwkeurige formele analyses, sindsdien is men ook met allerlei andere kunsthistorische benaderingen het landschap te lijf gegaan. De inleidende essays van de bovengenoemde catalogi geven een indruk van de onderwerpen die ter discussie staan. In *Dutch landscape: the early years* bijvoorbeeld vinden wij naast artikelen die ingaan op de specifieke vormen die zich in de vroegste landschappen ontwikkelen, ook essays over de aard van de landschaps- en natuurbeschrijvingen in de Nederlandse literatuur en over de ingrijpende veranderingen die het werkelijke Hollandse landschap in die periode onderging door economisch-historische omstandigheden.⁴⁴ Aspecten van de Hollandse cultuur buiten het terrein van de beeldende kunst werden nu naar voren gebracht, overigens zonder dat men zich daarbij waagde aan het leggen van directe verbanden met de landschapschilderkunst. Tevens werden in een appendix de voornaamste passages over het landschap in zeventiende-eeuwse kunstdliteratuur (in het bijzonder Van Manders hoofdstuk daarover in zijn theoretische traktaat) geciteerd. In deze catalogus heeft het los naast elkaar presenteren van uiteenlopende zaken die iets met ontwikkelingen in de kunst te maken kunnen hebben, tamelijk extreme vormen aangenomen.

In *Masters of 17th-century Dutch landscape painting* worden interpretatiemodellen naar voren gebracht die karakteristiek zijn voor de huidige discussies. Het besef dat ook de landschapschilderkunst niet realistisch was, maar berustte op een selectie van aan de eigen waarneming ontleende motieven, spoorde de iconologen aan, hun methode ook op deze tak van schilderkunst toe te passen. Schilderijen die zich geheel leken te ont-

387

Nieuwe
kunsthistorische
benaderingen

trekken aan tekstuele referenties, werden alsnog verbonden met teksten. Josua Bruyn neemt in zijn essay in deze catalogus de resultaten van het iconologisch onderzoek naar de genreschilderkunst nadrukkelijk als uitgangspunt: als daar zoveel moraliserende boodschappen aanwezig zijn, dan zullen deze toch ook niet ontbreken in andere Hollandse genres? In het voetspoor van enkele eerdere iconologische studies over het landschap wil Bruyn het voortleven van religieuze laat-middeleeuwse symboliek, in het bijzonder die van de levenspelgrimage in de zondige wereld, als grondthema van dit genre zien.⁴⁵ Het landschap wordt als een allegorische beeldtaal beschouwd, waarbij de realistische motieven als medium dienen voor de allegorie; deze spreekt de toeschouwer waarschuwend en belerend toe over de bedreigingen van zijn zieleheil en over de verlokkingen, zonde en vergankelijkheid van deze wereld. In deze benadering wordt de landschapsuitbeelding als een tekst gelezen. De verschillende motieven zijn zinnebeelden die staan voor duidelijk verwoordbare begrippen, zoals, grof gezegd: kerk, stad of kasteel = het eeuwige Jeruzalem; woud = wereld van zonde; reizigers = pelgrims op de levensweg naar het hemelse paradijs; reiswagen = ziel op weg naar verlossing; groepjes rustende en keuvelende mensen = luiheid en wellust; jager = zondaar; brug = symbool van Christus, enzovoort. Opvallend bij deze interpretatie is dat aan sommige motieven een diepe betekenis wordt gegeven terwijl andere als kennelijk betekenisloos buiten beschouwing worden gelaten.

Een van de eerste problemen die zich hier voordoen, is dat de teksten die voor deze interpretatie gebruikt kunnen worden – prentonderschriften, emblemen, contemporaine literatuur – uiterst schaars zijn en als verklaring geenszins overtuigend. Het valt te betwijfelen of bijvoorbeeld het zeldzame gebruik van sommige landschappelijke motieven in bepaalde piëtistische emblemliteratuur ons iets duidelijk kan maken over de betekenis van zulke motieven in schilderijen. Men kan ook veronderstellen dat dit gangbare landschapsmotieven waren die door de emblematicus voor deze specifieke emblematische context werden gebruikt zonder dat dit iets zegt over de schilderijen.

Bruyns belangrijkste these is dat laat-middeleeuws zinnebeeldig denken zich ongewijzigd voortzet in een kunst die intussen verhulling door een realistisch uiterlijk tot programma heeft gemaakt. Wij zien slechts 'een steeds kunstiger verhulling van deze oude gegevens in de afschildering van de alledaagse omgeving en een steeds subtielere vertakking in thematiek'. Het uitbeelden van het alledaagse is in Holland 'een blijkbaar aanvaarde wetmatigheid' waaraan de conventionele symboliek werd aangepast.⁴⁶ Waarom die wetmatigheid ontstond en aanvaard werd, waarom de thematiek zich steeds subtieler vertakte, blijft buiten beschouwing. Hoewel de nadruk op het voortleven van bepaalde picturale conventies en hun zinnebeeldige connotaties van groot belang is, wordt

voorbijgegaan aan de ingrijpende en stormachtige veranderingen die in het begin van de zeventiende eeuw in de landschapsweergave waren opgetreden. Het zijn veranderingen die te maken moeten hebben gehad met de enorme verbreding van het publiek waarvoor zij gemaakt werden en met wijzigingen in de manier van consumeren. Er waren zeker landschappen waarin gedachten over de vergankelijkheid van al het aardse een belangrijke rol speelden, maar er lijken zoveel méér aspecten te zijn die te zamen betekenis overdragen. Deze iconologische benadering helpt niet de enorme populariteit te verklaren van de vele verschillende landschapstypen waarmee Hollandse burgers hun interieurs volstouwden.

Uitgangspunt van andere kunsthistorische interpretaties is dat de motieven op schilderijen die het Hollandse land weergeven, dingen voor ogen stelden die een veelheid aan associaties oproepen. Het betreft interpretaties van kunst- en cultuurhistorici die een emblematische duiding grotendeels afwijzen. Simon Schama's artikel in *Masters of 17th-century Dutch landscape painting* is daar een voorbeeld van.⁴⁷ Voor hem is het van fundamenteel belang dat de plotselinge opkomst en de ongelooflijk omvangrijke produktie van Hollandse landschappen samenvalt met ingrijpende veranderingen in historische verhoudingen. Het Hollandse landschapsschilderij wordt gezien als opgebouwd uit motieven uit de eigen omgeving die bepaalde waarden voor de toeschouwer vertegenwoordigden en die een uitdrukking waren van culturele stereotypen over het eigen land. Schama is van mening dat de patriottische trots op de onafhankelijk geworden natie, op het 'Hollands welvaren', een belangrijke rol speelde. Deze benadering, die dus vanuit een cultuurhistorisch kader grote nadruk legt op veronderstelde 'nationale' gevoelens bij de zeventiende-eeuwse toeschouwer, is echter vooralsnog blijven steken in *sweeping statements* en vereist preciezere uitwerking om op aanvaarding aanspraak te kunnen maken. Bovendien lijkt slechts een klein gedeelte van de landschappen (en daarbinnen slechts specifieke motieven zoals torens, bastions, molens, koeien) voor deze benadering in aanmerking te komen. Een groot deel lijkt daarentegen noch in deze, noch in de iconologische interpretatie een plaats te kunnen krijgen; het italianiserende landschap blijft al helemaal buiten beschouwing.

Om interpretaties beter te onderbouwen zou nauwkeuriger moeten worden onderzocht welke landschappelijke motieven in de verschillende typen landschappen steeds herhaald werden, welke uitzonderlijk zijn, hoe ze werden toegepast, in welke combinaties, en welke ontwikkelingen ze doormaken. In aanvulling hierop is onderzoek naar boedelinventarissen waardevol om duidelijkheid te krijgen over het soort afnemers waarop de produktie van landschappen – en voor zover mogelijk van bepaalde typen landschappen – gericht was (uiteraard geldt hetzelfde voor genrestukken, historiestukken, stillevens, enz.). Nagegaan moet

worden hoe het schilderijenbezit per eigenaar is samengesteld wat betreft schilders en onderwerpen, op welke plaatsen in het huis schilderijen hingen, welke schilders en/of onderwerpen bij elkaar werden geplaatst en wat, voor zover te achterhalen, de maatschappelijke positie, de welstand, de intellectuele achtergrond en godsdienst van de bezitter ervan was. Zo mag men hopen dat zich bepaalde patronen zullen aftekenen die ons iets vertellen over de samenhang tussen vorm, inhoud en publiek. Dit omvangrijke, maar belangrijke onderzoek begint de laatste jaren van de grond te komen.⁴⁸ Een probleem is echter dat de methodische kaders om gegevens over de maatschappelijke positie van producent en afnemer te relateren aan de interpretatie van vorm en thematiek van bepaalde groepen schilderijen, of van werken van individuele kunstenaars, nog gebrekkig zijn.

Diverse andere wegen voor onderzoek staan nog open. Op aanzetten tot een combinatie van een iconologische en semiotische benadering, door Fuchs uitgetoetst op een schilderij van Ruisdael, is niet doorgegaan.⁴⁹ Hierin vormde een nauwkeurige analyse van de beeldelementen en de wijze waarop deze in het beeld gestructureerd zijn, het fundament voor de interpretatie. Een probleem is dat bij zo'n analyse een schilderij geïsoleerd wordt bekeken, en dat zij moeilijk bruikbaar blijkt voor grotere groepen schilderijen. Bovendien blijft de toepasbaarheid van het aan de taal- en literatuurtheorie ontleende jargon een struikelblok (tekens in het beeld zijn nu eenmaal anders gestructureerd dan tekens in een taal); daarnaast laat de in wezen a-historische methode van de semiotiek zich ook moeilijk verbinden met de bij uitstek historisch gerichte benadering van de iconologie. Evenmin hebben zeer interessante suggesties van Freedberg een vervolg gehad; hij wees erop dat het landschap in de eerste plaats moet worden gezien als imaginaire wandeling (naar analogie van bepaalde vormen van landschapsbeschrijvingen in de poëzie), waarbij het dus primair zou gaan om het genot van landschapsschoon voor de stedeling.⁵⁰ Noch is Svetlana Alpers' benadering op haar mogelijkheden onderzocht. Zij brengt de 'mapping impulse' (het 'in kaart brengen' van visuele informatie, die zij overal aanwezig acht in de Hollandse kunst van de zeventiende eeuw) in verband met de bezetheid voor de landschapsuitbeelding.⁵¹ De landkaart, de vogelvluchtkaat, het stadsprofiel, het getekende en geschilderde landschap ziet zij in elkaars verlengde en in essentie verwant, doordat zij met visueel beschrijvende middelen via waarneming niet-talige kennis over de wereld overdragen.

Juist bij de benadering van de landschapsschilderkunst blijkt duidelijk hoe versplinterd en schijnbaar onverenigbaar de invalshoeken zijn geworden: een kunst die voorheen slechts een probleemloze weergave van de natuur scheen te zijn, werd nu tot een kunst die waarschuwend

moralistische taal sprak, of die via associatie (patriottistische) waarden oproep; een kunst die een poëtisch-esthetische beleving van natuurschoon tot doel had of die drager was van visuele kennis van de wereld. Ondanks of juist door de zeer uiteenlopende benaderingen heeft dit onderzoek echter veel nieuwe wegen geopend.⁵² Dat men hierbij weer met de neus op de uitzonderlijke positie van vele aspecten van de Noord-nederlandse kunst wordt gedrukt, zal eveneens duidelijk zijn.

NIEUWE REMBRANDT-BEELDEN

Ter afsluiting van dit hoofdstuk wordt het recente onderzoek naar Rembrandt kort gekarakteriseerd. Over geen Nederlands kunstenaar is zoveel gedacht en geschreven als over Rembrandt. Zijn werk blijkt steeds weer mogelijkheden te bieden voor onderzoek vanuit welke kunsthistorische invalshoek dan ook; daarbij lijkt juist dit werk extreme standpunten uit te lokken.

Sinds de negentiende eeuw werd Rembrandt gezien als het voorbeeld bij uitstek van het onbegrepen genie dat lak heeft aan zijn publiek. Tevens werd hij het object van geëmotioneerde beschrijvingen of psychologiserende beschouwingen en gold hij als dé vertegenwoordiger van de nationale volksaard. De laatste drie decennia hebben vele andere uitersten te zien gegeven. Bij geen andere kunstenaar is men zo ver gegaan in het aanwijzen van formele bronnen, in het ontdekken van diepzinnige symbolische lagen of in het projecteren van theoretische denkbeelden. Ook werd zijn werk op bizarre wijze verbonden met veronderstelde ideologieën die bepaalde maatschappelijke klassen zouden hebben aangehangen in de zeventiende eeuw. Minder bizar, maar wel rigoreus was de manier waarop hij binnen het maatschappelijk krachtenveld van opdrachtgevers en kopers werd geplaatst. Voorts werd hij gemaakt tot manipulator van nieuwe marktmechanismen of werd zijn werk het slachtoffer van extreme deconstructionistisch-feministische interpretaties. Ten slotte is geen kunstenaar het onderwerp van een zo nauwgezet archivalisch onderzoek en geen oeuvre het object van een zo omvangrijk stilistisch en daarmee samenhangend natuurwetenschappelijk onderzoek.

Wat de meeste naoorlogse onderzoeken met elkaar gemeen hebben, is de behoefte Rembrandt in zijn historische context te bestuderen en hem zo uit het isolement te halen waarin hij, door de grote nadruk op de uitzonderlijkheid van zijn genie, geraakt was. Het reeds genoemde boek van Jan Emmens heeft hierin een belangrijke rol gespeeld.⁵³ Emmens toonde aan dat de negentiende-eeuwse isolering van Rembrandt als een in zijn eigen tijd onbegrepen kunstenaar die geheel zijn eigen weg ging, grotendeels berustte op een verkeerd begripen van classicis-

tisch-theoretische kritiek die een jongere generatie in de late zeventiende eeuw op Rembrandt had. Emmens' reconstructie van Rembrandts eigen opvattingen over kunsttheorie leidde soms weliswaar tot aanvechtbare interpretaties, maar wel werd duidelijk dat bepaalde theoretische noties uit die tijd – in het bijzonder de emulatie, het wedijveren met grote voorbeelden – een belangrijke rol hebben gespeeld voor de schilder.

Door vergelijking is duidelijk geworden dat Rembrandt intensiever dan enig andere Nederlandse schilder in dialoog was met internationale tradities in de beeldende kunst: via een grondige kennis van wat er in Nederland op het gebied van internationale trends in de historie- en portretkunst gaande was, via eigen waarneming van wat er op de Nederlandse markt kwam, en vooral via een ongelooflijke kennis van de prentkunst.⁵⁴ Voorts is men zich gaan verdiepen in zijn vroegste werken uit zijn Leidse periode.⁵⁵ Deze was in het verleden altijd onderbelicht gebleven, omdat het 'eigene' van Rembrandt daar het minst sterk in het oog sprong. Daarbij kwam des te duidelijker naar voren hoezeer bepaalde inspiratiebronnen van belang waren geweest voor zijn ontwikkeling: het werk van zijn leermeester Pieter Lastman in het bijzonder, maar ook van kunstenaars als Honthorst en Rubens. De jonge Rembrandt kwam naar voren als een ambitieus kunstenaar, die zijn beroemde voorgangers wilde overtreffen door hun voorbeelden op eigen wijze tot iets nieuws te herscheppen. Ook werd de iconografie van zijn oeuvre – vooral van de religieuze voorstellingen – intensief bestudeerd.⁵⁶ Er ontstond inzicht in de wijze waarop hij iconografische motieven aan anderen ontleende en deze verwerkte. Ook hierdoor werd de mythe van Rembrandts isolément doorbroken, terwijl anderzijds de bijzondere wijze waarop hij met zulke motieven omging, duidelijk bleek.

De in de afgelopen decennia waarneembare huiver om het uitzonderlijke van Rembrandt te benadrukken, heeft er dikwijls toe geleid dat de specifieke kwaliteiten van zijn kunst weinig aandacht kregen. Doordat men alleen de invloeden van buitenaf op Rembrandt waarnam, heeft men in een enkel geval het bijzondere van diens kunst zelfs helemaal ontkend. Dit gebeurde in de studie van Gary Schwartz die in de eerste plaats tot doel had, Rembrandt op basis van historische documenten te plaatsen in relatie tot zijn clientèle.⁵⁷ Zulk onderzoek is van groot belang, maar het risico bestaat – en dat bleek hier duidelijk – dat de schilder als schilder geheel uit het zicht verdwijnt. Dan worden de schilderijen losgesneden van de picturale tradities die Rembrandt zo intens bezighielden, en worden zij gereduceerd tot illustraties van vermeende wensen of belangen van bepaalde groepen opdrachtgevers of van de – meestal hypothetische – relaties van de kunstenaar tot zijn klanten. Op deze wijze werd Rembrandt tot een kunstenaar die slechts om opportunistische redenen nu eens dit en dan weer dat schilderde en nu eens deze of dan weer die imiteerde, al naar gelang de wensen van de opdrachtgever.

Rembrandts bijzondere ontwikkeling als schilder, de eigen wending die hij gaf aan elk onderwerp dat hij aanpakte (zaken die zich door vergelijking goed laten aanwijzen), en de grote impact van zijn kunst op andere schilders uit zijn tijd mogen ook in zo'n onderzoek niet buiten beschouwing worden gelaten.⁵⁸ In een andere geruchtmakende studie, alweer van Svetlana Alpers, werden juist wel specifieke aspecten van Rembrandts werk als uitgangspunt genomen en werd getracht deze te verklaren door Rembrandts houding ten opzichte van de kunstmarkt te reconstrueren.⁵⁹ De kern van de probleemstelling is dat Rembrandt enerzijds een uiterst individuele stijl ontwikkelde, maar dat zich anderzijds bij geen schilder zoveel toeschrijvingsproblemen voordoen, omdat zovelen in dezelfde stijl blijken te hebben gewerkt. In deze studie wordt Rembrandt omgevormd tot het genie van de kapitalistische markt: de kunstenaar die de individuele stijl uitbuitte als iets dat marktwaarde heeft, mede door manipulaties van de atelierpraktijk waardoor deze individualiteit ook door anderen kon worden geproduceerd. Fundamentele vragen over kunst als koopwaar – gerelateerd aan karakteristieke aspecten en problemen van Rembrandts kunst – worden hier voor het eerst aan de orde gesteld. Hoewel gegevens soms worden gemanipuleerd om ze aan de dwingende hypothesen aan te passen, geven de vraagstelling en vele stimulerende observaties toch stof tot overdenking, hoe gereserveerd de Nederlandse kritieken ook nu weer waren.

De verschuivingen in het Rembrandt-beeld zijn in hoge mate gerelateerd aan de lotgevallen van zijn oeuvrecatalogus. De catalogus die nu van zijn schilderijen wordt gemaakt, *A Corpus of Rembrandt-paintings*, waarvan inmiddels drie delen zijn verschenen, is ongetwijfeld de grondigste, bewerkelijkste en meest geavanceerde die ooit van een schilder vervaardigd werd. Het is dan ook niet één kunsthistoricus, maar een team van Nederlandse Rembrandt-deskundigen dat al 25 jaar aan het zogenaamde Rembrandt Research Project (RRP) werkt.⁶⁰

In de eerste twee delen van het *Corpus*, die Rembrandts schilderijen uit de periode van 1625 tot 1634 behandelen, worden 104 schilderijen als eigenhandige werken beschouwd. Ter vergelijking: de belangrijke catalogus van Abraham Bredius uit 1934 bevat 195 schilderijen uit deze periode⁶¹ en dit was reeds een scherpe reductie ten opzichte van het aantal dat rond de eeuwwisseling werd geaccepteerd. In 1968 werd dit aantal door Horst Gerson teruggebracht tot 147 en nu zijn er dus nog eens meer dan veertig vanaf gegaan.⁶¹ Dit heeft ingrijpende consequenties; immers, elke verwijdering of andere datering van een schilderij kan gevolgen hebben voor het beeld dat men zich van de schilder vormt. Visies op de ontwikkeling in het oeuvre, de schildertechniek, het werkproces, de onderwerpkeuze, de relaties tot andere kunstenaars en kunstwerken, tot de clientèle van de schilder, de interpretatie van de betekenis van het oeuvre (of onderdelen daarvan) vanuit religieus, literair of welk

perspectief dan ook, moeten dan worden bijgesteld of zelfs drastisch herzien. Hetzelfde geldt voor de schilders wie nu vroeger aan Rembrandt toegeschreven werken worden toegedacht.⁶²

Door het Rembrandt-team wordt gebruik gemaakt van resultaten van de modernste natuurwetenschappelijke methoden die voor het schilderijenonderzoek zijn ontwikkeld, zoals de röntgenfotografie, soms ook autoradiografie, microscopisch en chemisch onderzoek van verfmonsters en dendrochronologie. Op deze wijze kan onder het oppervlak worden doorgedrongen en komen er vele nieuwe gegevens aan het licht over onderschildering, veranderingen tijdens het werkproces en latere toevoegingen en restauraties. In de catalogusteksten worden de bevindingen van zulk onderzoek gedetailleerd beschreven. Zo ontstaat een accumulatie van gegevens die talloze nieuwe inzichten mogelijk maken in de techniek en werkwijze van Rembrandt, waardoor uitspraken over het al of niet eigenhandig zijn van schilderijen met argumenten van technische aard onderbouwd kunnen worden. Tenzij het regelrechte vervalsingen of kopieën van veel latere datum betreft – en dat blijkt slechts bij grote uitzondering het geval te zijn – kan natuurlijkwetenschappelijk onderzoek echter geen volledig uitsluitel geven over toeschrijvingsvragen en blijft men afhankelijk van persoonlijke interpretaties van de verzamelde gegevens.

Zelfs uitspraken van het Rembrandt-team zullen niet het laatste woord zijn dat over toeschrijvingsproblemen in het werk van Rembrandt wordt gesproken. Wel ontstaat er over de af- en toeschrijvingen van een groot aantal schilderijen in het Corpus een algemene consensus onder kunsthistorici. Onder de afgeschreven werken bevinden zich diverse beroemde schilderijen waarvan men zich nu afvraagt waarom er niet eerder aan werd getwijfeld. Over andere door het Rembrandt-team afgeschreven werken bestaat echter geen eensgezindheid. Zelfs deze op indrukwekkende kennis en kennerschap gebaseerde oordelen ontkomen uiteindelijk niet aan subjectiviteit. Meningen over de consistentie die men een schilder in het gebruik van stilistische en technische middelen toedent, de variaties en afwijkingen die men de schilder daar achteraf in toestaat, meningen over de noodzakelijke samenhang van stilistische karakteristieken in een werk of over de innerlijke cohesie in de ontwikkeling in een bepaalde periode, over de capaciteiten die men leerlingen of medewerkers toeschrijft, of over de mate waarin men de schilderijen als resultaat van een atelier ziet, in plaats van ze toe te schrijven aan de individuele kunstenaar – al dit soort meningen bevatten onvermijdelijk subjectieve elementen en zijn afhankelijk van het gewicht dat de kenner toekent aan verschillende gegevens en van de conclusies die hij daaruit trekt. Zulke meningen kunnen echter van doorslaggevend invloed zijn op de grenzen die men trekt tussen wat men wel en niet eigenhandig acht. De meest gehoorde kritiek die men op het werk van

het Rembrandt-team heeft, is dat het dikwijls te categorisch is in zijn oordeel en te weinig ruimte laat voor twijfel.⁶³

Degene die zich het meest intensief heeft beziggehouden met Rembrandts schildertechniek en nieuw licht heeft geworpen op diens werkwijze, is Ernst van de Wetering, de huidige spil van het RRP.⁶⁴ Bovendien heeft hij in diverse publikaties laten zien hoe men tot verrassende en stimulerende nieuwe inzichten kan komen door observaties met betrekking tot Rembrandts schildertechniek te plaatsen in een breder kader van contemporaine denkbeelden over de schilderkunst en van gegevens over zeventiende-eeuwse atelierpraktijken.⁶⁵

Al met al is door de geweldige accumulatie van kennis over het gehele oeuvre van Rembrandt het beeld dat men zich hierover vormt oneindig veel verfijnder en trefzekerder dan voorheen, maar het blijft een beeld en daarmee onderhevig aan verandering van inzicht.

WAARDERING EN VERZAMELEN

De veranderingen in kunsthistorische waardering zijn, zoals hiervoor al steeds werd aangegeven, van invloed op het tentoonstellen van schilderijen in de musea en op het verzamelen van zeventiende-eeuwse schilderkunst. Zo ziet men dat stukken die zich lange tijd in depots hebben bevonden weer op zaal zijn gehangen, terwijl andere naar het depot verhuizen. Het duidelijkst zijn de verschuivingen natuurlijk af te meten aan de nieuwe aankopen die worden gedaan.⁶⁶ Het Rijksmuseum in Amsterdam had oorspronkelijk het doel een zo volledig mogelijk overzicht samen te stellen van de Nederlandse kunst en dus ook goede werken van tweederangs meesters te kopen. De collectie is dan ook van een ongelooflijke rijkdom, maar blijkt toch steeds bij gewijzigde belangstelling belangrijke lacunes te vertonen. Natuurlijk streeft men er nog altijd naar lacunes op te vullen, maar door de enorm gestegen prijzen en de relatief zeer beperkte aankoopbudgetten waarover men kan beschikken (het budget is al meer dan dertig jaar niet verhoogd!), koopt men over het algemeen slechts schilderijen die niet al te kostbaar zijn, maar wel van een zodanige kwaliteit dat zij op zaal gehangen kunnen worden. Daardoor komt des te duidelijker naar voren wat men voor uitbreiding van de collectie van fundamenteel belang acht. Er blijken gedurende de laatste jaren werken te zijn aangekocht waarvoor bij voorgaande directoren of conservatoren weinig of geen belangstelling was, zoals enkele zeer vroege stukken van Rembrandt, een caravaggistisch historiestuk van Gerrit van Honthorst, een prachtig later werk van Ferdinand Bol (afb. 112) dat zeer ver afstaat van de stijl van zijn leermeester Rembrandt, en een indrukwekkende voorstelling van Lot en zijn dochters door Hendrick Goltzius.

Het allerduidelijkst zijn de verschuivingen af te lezen aan Amerikaanse musea. Deze stoelen immers niet op oude collecties, zoals de meeste Europese musea, maar hun collecties zijn in deze eeuw met veel geld bijeengebracht.⁶⁷ Een goed beeld van de smaak aan het eind van de negentiende en in de eerste helft van de twintigste eeuw geeft de collectie van de National Gallery in Washington. Dit museum is ontstaan uit verzamelingen van rijke industriëlen, die toen enorme collecties vormden. De canon uit de eerste helft van onze eeuw is daar in gave vorm te zien. Het aankoopbeleid van een jong maar schatrijk museum als het J. Paul Getty Museum in Malibu toont daarentegen de veranderingen die in de laatste twintig jaar hebben plaatsgevonden. Daar werden bijvoor-

beeld topstukken van Joachim Wtewael, Hendrick ter Brugghen, Claes Berchem, Gerrit Dou, Frans van Mieris en Godfried Schalcken aangekocht. Natuurlijk zal zo'n rijk museum niet nalaten om goede werken te kopen van de traditioneel als groten beschouwde meesters wanneer zich de (schaarse) gelegenheid daartoe voordoet (zoals Jan Steen, pl. XXI); de laatste jaren heeft men in dit museum echter vooral op superieure wijze ingespeeld op het veranderde en verbrede beeld van de Nederlandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw dat de hedendaagse kunstgeschiedenis heeft gecreëerd.⁶⁸



121
Ferdinand Bol (1616-1680)
Venus en Adonis
doek, 168 x 230 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

1. Blankert e.a., 1980/1981.
2. Kauffmann, 1923; Stechow, 1927/1928; Antal, 1928/1929; Baumgart, 1944.
3. Triomf van het maniërisme, 1955.
4. Dutch Mannerism, 1970.
5. Aan Goltzius zal in 1992 een bundel van het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek worden gewijd.
6. Zie bijvoorbeeld Cavalli-Björkman, 1985. Monografische werken: Reznicek, 1961; Lowenthal, 1986; McGee, 1991. Monografieën met oevrecatalogi zijn in voorbereiding van de schilderijen van Cornelis Cornelisz. van Haarlem (P. J. J. van Thiel), Goltzius (L. Nichols) en A. Bloemaert (M. Roethlisberger) en van de tekeningen van Bloemaert (J. Bolten).
7. Caravaggio en de Nederlanden, 1952.
8. Nicholson, 1958; Judson, 1959; Slatkes, 1965. Zie ook: Nicholson, 1979, en Spear, 1975.
9. Blankert en Slatkes, 1986/1987.
10. Zie hierover: Hecht en Luijten, 1986.
11. Over pre-rembrandtisten: Tümpel en Tümpel, 1974; Tümpel en Schatborn, 1991/1992.
12. Zie bijv. Blankert, 1982.
13. Zie over Laïresse o.a. Snoep, 1970; een monografie door A. Roy verschijnt in 1992.
14. Zie onder andere: Van de Waal, 1952; Blankert, 1975; Onians-de Bièvre, 1988; Brenninkmeijer-de Rooy, 1980-1981 en 1982; Peter-Raupp, 1980.
15. Zie onder andere: Tümpel, 1980/1981; 1983; 1984 en 1991/1992.
16. McNeill Kettering, 1983; Sluijter, 1986.
17. Sluijter, 1986.
18. Van Mander, 1604; Van Hoogstraeten, 1678; Laïresse, 1740.
19. Emmens, 1981a.
20. Onder andere: Miedema, 1973a; Miedema, 1981.
21. Melion, 1992; Brusati, 1992-1993.
22. Miedema, 1973b; Chapman, 1986; Sluijter, 1988; Miedema, 1989b.
23. Bijv. Raupp, 1984.
24. Sutton, 1984a.
25. Zie bijv. Emmens, 1963; De Jongh, 1967 en De Jongh e.a., 1976.
26. Naumann, 1981.
27. Sluijter e.a., 1988.
28. Hecht, 1989.
29. Baer, 1993/1994.
30. De Jongh, 1971. Al eerder verschenen ook: De Jongh, 1967, en het prachtige en baanbrekende artikel van De Jongh, 1968/1969.
31. Müller Hofstede, 1984, citaat op pp. XI-XII.
32. Zie E. de Jonghs inleiding in: De Jongh e.a., 1976, en Raupp, 1983.
33. Bruyn, 1987-1988.
34. Enkele publikaties met uiteenlopende kritische commentaren, in alfabetische volgorde: Becker, 1992; J. Becker, 'Der Blick auf den

- Betrachter: Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts', te verschijnen; Bedaux, 1990, i.h.b. pp. 9-17: 'Introduction', en pp. 71-108: 'Fruit and fertility. Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth century'; Białostocki, 1984; Hecht, 1986; Sluijter, 1988 en 1990; Stone-Ferrier, 1983; Sutton, 1984b; L. de Vries, 1977, dl. 3, hfdst. 2.
35. Onder andere: De Jongh, 1992b.
36. Hecht, 1989.
37. Sluijter, 1991.
38. Alpers, 1983. Zie ook de al eerder gevoerde polemiek: Alpers, 1975/1976; Miedema, 1977; Alpers, 1978.
39. Zie voor een opsomming van de belangrijkste kritieken: Sluijter, 1988, p. 17. Vgl. hoofdstuk 11, p. 323 e.v.
40. Zie bijv. Kemp, 1985, en Freedberg, 1992.
41. Stechow, 1966, en Blankert, 1978.
42. Sutton, 1987/1988.
43. Brown, 1986. Zie voor het belang van de Vlaamse immigranten in het algemeen: Briels, 1987.
44. Schenkeveld-van der Dussen, 1986; J. de Vries, 1986.
45. Bruyn, 1987/1988; studies van o.a. Falkenburg, 1985; Raupp, 1980, en Wiegand, 1971.
46. Deze uitspraken komen uit: Bruyn, 1981 en 1986a.
47. Schama, 1987/1988. Zie ook: Haverkamp-Begemann en Chong, 1985.
48. Bijvoorbeeld: Montias, 1992; Fock, 1990; speciaal over landschappen: Chong, 1987/1988.
49. Fuchs, 1973.
50. Freedberg, 1980, pp. 9-20.
51. Alpers, 1983, hfdst. 4: 'The mapping impulse in Dutch art'.
52. Zie ook: Falkenburg, 1989.
53. Emmens 1981a. Ook was hiervoor o.a. van belang: Scheller, 1969.
54. Zie voor een indexering van de kunsthistorische literatuur hierover: B. Broos, 1977.
55. Onder andere: Bauch, 1960; *Geschildert tot Leyden*, 1976; B. Broos, 1975/1976; Defoer, 1977.
56. Onder andere: Białostocki, 1981; Held, 1969; Van de Waal, 1974; Tümpel, 1969, 1968-1971.
57. Schwartz, 1984.
58. Sluijter, 1987, en Schwartz, 1988.
59. Alpers, 1988.
60. Bruyn e.a., 1982-1989.
61. Bredius, 1971.
62. Sumowski, 1983-1992.
63. Onder andere: Haverkamp-Begemann, 1987; Liedtke, 1989.
64. Onder andere: Van de Wetering, 1977 en 1991/1992b.
65. Van de Wetering, 1986b en 1991/1992a.
66. Hecht en Luijten, 1986.
67. B. Broos e.a., 1990/1991.
68. Hecht, 1990.