

HET KUNSTWERK EN ZIJN TIJD

Kitty Zijlmans

Wat zegt een schilderij over zijn tijd? En: hoe weten wij dat? De (kunst)historicus zal meteen op de contemporaine bronnen wijzen en op zoek gaan naar bewijsvoering om zijn argumenten te staven. Een beroemd voorbeeld is Erwin Panofsky's these dat Jan van Eycks 'Portret van Arnolfini' uit 1434 de visuele bezegeling is van een huwelijkscontract tussen de Italiaanse koopman Giovanni Arnolfini en zijn vrouw Jeanne de Cenami (of in het Italiaans, Cenami). De situering in de slaapkamer en de aanwezigheid van allerlei voorwerpen waren niet zomaar toevallig maar worden door Panofsky (1892 –1968) geduid als symbolen voor bepaalde, met het huwelijk verbonden, religieuze concepten. In de late middeleeuwen zou men die verborgen symboliek heel goed hebben kunnen lezen. De contemporaine beschouwer zou geweten hebben dat het hier om een huwelijksvoltrekking gaat.

Deze door Panofsky ontwikkelde en gehanteerde iconologische duiding is in het door hem ontwikkelde model de derde laag van interpretatie. De eerste laag is de pre-iconografische beschrijving, ofwel de formele analyse van het werk, de daarop volgende iconografische analyse die het onderwerp beoogt te duiden en waarvoor men de literaire bronnen van een tijd goed moest kennen vormt de tweede laag. Tot slot was er dus het doordringen tot de 'eigenlijke inhoud' van het schilderij waarmee men zou raken aan de intrinsieke betekenis van het werk. Hiervoor diende men te beschikken over een grote kennis van het geestelijk en cultureel denken van een tijd. Voor zijn stelling dat Arnolfini's portret een huwelijksakte is, draagt Panofsky allerlei bewijsvoering aan door het bijwerk (het hondje, de slippers, de handgebaren, enz.) aan contemporaine bronnen en gebruiken te relateren en het schilderij op die manier als samenhangend symbolisch geheel te duiden.¹ Panofsky's theorieën hebben een buitengewoon grote invloed gehad op de beoefening van de kunstgeschiedenis. Tot op heden wordt een levendig debat gevoerd tussen protagonisten en antagonist van Panofsky's gedachtegoed met betrekking tot het realiteitsgehalte van de werken, de notie van de verborgen symboliek, de vermeende relatie met literaire bronnen en het religieuze en filosofische denken van de kunstenaar,

¹ Erwin Panofsky, 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', *Burlington Magazine*, 64 (1934), pp. 117-127.

en dan vooral op het gebied van de Nederlandse vijftiende-, zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderkunst.²

Als er één ding duidelijk wordt uit die gehele discussie dan is het dat het schilderij een picturale constructie is, een discursief vertoog dat ingebed is in het kunstsysteem van zijn tijd.³ Ik kom hier later nog op terug. Tegelijkertijd is het kunstwerk ook een historische bron. De vraag is echter waarvoor en waarvan het een bron is. In de natuurkunde wordt heel algemeen onder bron een gebied in de ruimte verstaan waar bepaalde fysische verschijnselen hun oorsprong hebben. Bron en oorsprong zijn aan elkaar gerelateerde begrippen, zij duiden op het ontstaan van iets. Dat 'iets' zouden wij een feit kunnen noemen. Een (objectief) feit kan een bron worden. Historische bronnen zijn talig, visueel of materieel van aard, maar bovenal lastige dingen. Een veldslag, de kroning van een koning, de moord op een leider, het krijgen van stadsrechten, de bouw van een kathedraal, het kunstwerk *an sich* kunnen allemaal feiten worden genoemd, maar als zij als bron worden gebruikt krijgen ze een bepaalde betekenis binnen een betoog. Zij worden dan geïnterpreteerd en daar beginnen de problemen (in die zin zijn feiten dus altijd bronnen: het begin van meningsverschillen). Immers, hoe verhoudt het feit zich tot zijn interpretaties?⁴

Feiten liggen in het verleden, maar zij komen nooit *zo maar* tot ons. Zij zijn altijd bemiddeld; er is altijd een context waarin het feit wordt ingebed, een context van onderzoek, doelstelling, vraagstelling, gehanteerde

² Het is onbegonnen een overzicht te geven van de discussie hieromtrent. In Nederland hebben kunsthistorici (alfabetische volgorde) als Jan Baptist Bedaux, Josua Bruyn, Peter Hecht, Eddy de Jongh, Reindert Falkenburg, Hessel Miedema, Eric-Jan Sluijter, Henk van Veen, e.a. zich beziggehouden met deze thematiek en de vraag naar de realiteitszin dan wel de symbolische waarde van de kunstwerken. Zie voor een andere duiding van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst ook het werk van Mieke Bal en Svetlana Alpers.

³ Ik ben me bewust van het anachronistische gebruik van het woord 'kunst' en 'kunstsysteem'. Strikt genomen werd vóór 1700 het woord kunst niet gebruikt zoals wij het heden ten dage hanteren, kunst in de zin van een autonoom object met een eigen artistieke waarde. Hierop wijst ook Hanno Wijsman in zijn artikel 'Heiligen en burgers. Veranderingen in het beeld van kind en gezin in de late middeleeuwen'.

⁴ Zie o.m. Chris Lorenz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Meppel: Boom 1990); F.R. Ankersmit, *Denken over geschiedenis. Een overzicht van moderne geschiedfilosofische opvattingen* (Groningen 1986).

methode, visie. Al is het kunstwerk als artefact een historisch feit, er zijn vele manieren om het te lezen, te interpreteren en te *framen*. De betekenisgeving van een werk hangt in hoge mate af van de interpretatie, van “the individual doing the reading”.⁵ Het kunstwerk is enerzijds het eindpunt van een maakproces dat zijn aanvang had bij een kunstenaar, anderzijds het beginpunt van een betekenisgevingproces bij de beschouwer of onderzoeker. De semiotiek legt vooral de nadruk op het *proces* van betekenisgeving. Beide instanties, zowel het maakproces als het betekenisgevingproces, zijn contextgebonden; ze vinden plaats in een cultuurhistorische context. De context van de beschouwer is werkzaam in het proces van diens betekenisvorming.

Wanneer dan een kunstwerk wordt opgevat en gebruikt als een historische bron speelt het vertrekpunt van de onderzoeker, diens *framen* van het kunstwerk als historische bron in een vertoog een rol. De vraag die zich dan opdringt is in hoeverre het kunstwerk, of welke historische bron dan ook, een uitspraak doet over het verleden, of liever gezegd: *welke* uitspraak het doet over het verleden. Het thema van dit nummer van *Leidschrift* buigt zich over de banden tussen kunstgeschiedenis en geschiedenis, of meer specifiek tussen kunst en geschiedenis en heeft als thema de maatschappelijke ontwikkelingen zoals weerspiegeld in de kunst. Dergelijke thema's zijn al vaker onderwerp van discussie geweest en deze heeft zijn actualiteit nog lang niet verloren. Kunst doet uitspraken over haar tijd, maar hoe?

Het historisch tijdschrift *Groniek* wijdde in 1995 een themanummer aan het onderwerp beeldende kunst als historische bron.⁶ Aanzet tot dit nummer was de discussie die was ontsponnen naar aanleiding van de inaugurele rede ‘De historische ervaring’ die F.R. Ankersmit in 1993 uitsprak bij de aanvaarding van zijn ambt in Groningen.⁷ Hierin had hij betoogd een historische ervaring te hebben gehad bij het zien van een kunstwerk, in dit geval ‘Arcade met lantaarn’ van Francesco Guardi (1760). Dat de historische ervaring volgens hem authentiek is motiveerde

⁵ Marcia Pointon, *History of Art. A Students' Handbook* (London/New York 1994).

⁶ Themanummer ‘Kunst voor Historici. Beeldende kunst als historische bron’, *Groniek, Historisch Tydschrift*, 28 (1995), nummer 128.

⁷ F.R. Ankersmit, ‘De historische ervaring. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar in de geschiedtheorie aan de Rijksuniversiteit te Groningen op dinsdag 23 maart 1993’ (Groningen 1993).

Ankersmit, na een lange speurtocht, die voerde langs de hermeneutiek, de fenomenologie, het Kantiaanse sublieme en de bespiegelingen van Aristoteles over de historische ervaring, met de constatering dat “het subject zichzelf ‘aan’ het object van de ervaring ervaart”, aan wat hij de parallelle van zelfervaring en objectervaring noemt.⁸ Oratie en discussie wierpen wederom - de kwestie van visuele gegevens als (betrouwbaar) beeld van het verleden is vaker onderwerp van discussie geweest - de vraag op naar het gebruik van beeldende kunst door historici. Kan een kunstwerk nieuwe kennis over of een nieuw inzicht in een bepaald historisch onderwerp verschaffen?

De redactie van *Groniek* was op deze discussie ingehaakt met de vraag of er inmiddels een bronnenkritiek voor beeldende kunst was ontwikkeld en of het eigenlijk wel mogelijk is, gezien de aard van kunstwerken, een dergelijke bronnenkritiek te ontwerpen. Men had daarom twee historici en twee kunsthistorici gevraagd hun mening te geven over de huidige stand van zaken binnen de geschiedbeoefening en de kunstgeschiedenis. Vragen die toen opkwamen, en die ook nu in dit nummer van *Leidschrift* spelen, hebben betrekking op de relatie tussen kunstgeschiedenis en geschiedenis, en meer specifiek tussen kunst en geschiedenis. Is kunstgeschiedenis een historische discipline, zo vroeg men zich in *Groniek* af. Is het haar te doen om historische kennis op het gebied van de kunst?

Volgens kunsthistoricus Henk van Veen niet. Hij ziet de kunstgeschiedenis niet als een historische deeldiscipline maar als een vakgebied dat streeft naar kennis van kunst, naar inzicht in de eigen aard van de objecten die (mede) met een artistiek doel zijn gemaakt. Historicus Wessel Krul was het daar niet mee oneens. Geschiedenis en kunstgeschiedenis hebben volgens hem weliswaar raakvlakken maar het grootste verschil tussen de beide disciplines ligt in de plaats die zij toekennen aan het verleden. De historicus is geïnteresseerd in het verleden en benut tot het verkrijgen van kennis alle beschikbare gegevens die nog in het heden bestaan, ook kunstwerken. Het eigenlijke onderwerp, de geschiedenis, bestaat echter niet meer. Daarentegen wil de kunstgeschiedenis kennis verkrijgen over bestaande kunstwerken. Hoe oud die ook zijn, zij zijn nog altijd daadwerkelijk aanwezig. Het object van de kunsthistorische discipline is dus altijd present en dat roept andere vragen op dan historische gegevens, bijvoorbeeld die van de esthetische werking in

⁸ Ibidem, p. 40.

het heden. Krul merkt op dat het dan ook beter is te spreken van kunstwetenschap, die naast andere dingen ook de kunstgeschiedenis omvat.⁹ Dit is een opmerking waarbij ik me graag aansluit. Immers, de kunsthistorische wetenschap moet niet worden gereduceerd tot alleen het historische perspectief. Er is niet één omvattende theorie waarin het vak kan worden samengevat of van waaruit de kunst kan worden verklaard.¹⁰ De vraag naar de relatie tussen kunst, geschiedenis en kunstgeschiedenis kan vanuit diverse perspectieven worden benaderd en er zijn dan ook geen algemene uitspraken over te doen. Centraal staat de vraag naar het historische gehalte van kunstwerken, of preciezer geformuleerd de vraag *welke* historisch inzicht kunstwerken geven in (aspecten van) zijn tijd.¹¹

Kunstenaars zijn geen kroniekschrijvers. Elk tafereel, ook het 'historische', is zorgvuldig gecomponeerd, letterlijk samen-gesteld. Het kunstwerk kan dus nooit een spiegel zijn van zijn tijd. Het verleidelijke van het kunstwerk is dat het *lijkt* alsof het een afbeelding is van het verleden. Het lijkt ons onmiddellijk toegang te geven tot zoals het vroeger was, hoe men eruit zag, zich gedroeg en kleepte. Die onmiddellijkheid is echter schijn. Zoals eerder opgemerkt komt het kunstwerk niet onmiddellijk tot ons maar is het altijd begeleid, bemiddeld, gecontextualiseerd, in vertogen ingeweven. Bovendien is het zelf geen directe afbeelding van het verleden maar een constructie in zijn tijd. In zijn studie *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past* (1993) wijst Francis Haskell op nog een ander interessant aspect en dat is de impact van het beeld op ons historisch voorstellingsvermogen. In zijn boek gaat Haskell in op de manier waarop het beeld het voorstellingsvermogen van historici heeft geprikkeld en het tot

⁹ Zie uitvoerig H. van Veen, 'Kunstgeschiedenis tussen kunst en geschiedenis' en W. Krul, 'De verleiding van het concrete: Beeldende kunst en geschiedenis', in *Groniek* 28, op.cit. noot 6.

¹⁰ Naast een historische zijn er vele andere perspectieven en referentiekaders mogelijk, zoals een sociologische, historisch-culturele, economische, psychologische, antropologische, interculturele, om maar een greep te doen. Ook de richting van het onderzoek kent een grote diversiteit: formalistisch, biografisch, semiologisch, iconologisch, typologisch, gender, semantisch, perceptie-gericht, materiaaltechnisch, enzovoort, of een samenstelling daarvan.

¹¹ Hiermee gaan we geheel voorbij aan wat David Freedberg de evocatieve werking van het kunstwerk noemt, het in acht nemen van onze repons op het kunstwerk. Zie David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago/London 1991).

nieuwe inzichten heeft geleid, afhankelijk van de wijze waarop men het visuele materiaal in zijn onderzoek betrok. Wat verwacht men van het beeld, vraagt Haskell zich af: “The historian of medicine is not expected to be able to cure a stomach ache: should the historian of a particular historical method be required to solve the problems raised by its use?” Het doel van het boek formuleert hij dan ook als een exercitie “to explore how, when and why historians have tried to recapture the past, or at least a sense of the past, by adopting the infinitely seductive course of looking at the image that the past has left of itself”. Maar, waarschuwt Haskell, kunst is, hoezeer ze dat ook moge lijken, geen ‘eye-witness report’¹² en daarom moeten we voorzichtig zijn met visuele bronnen als historisch bewijsmateriaal. Kunstwerken geven op heel specifieke manieren inzicht in facetten van het leven van toen. Wat gecommuniceerd wordt hangt af van ideologie, doelgroep, opdrachtgever, plaats, tijd en sociale omgeving. Het kunstwerk is een artistiek vertoog mogelijk gemaakt binnen sociaal-maatschappelijke constructies.

De auteurs van de artikelen in dit nummer van *Leidschrift* geven verschillende inzichten in de vraag naar de manier waarop kunst (liever: visueel materiaal) maatschappelijke ontwikkelingen thematiseert. Het (visuele) bronnenmateriaal is bijzonder divers en reikt van wandschilderingen in Romeinse woningen, een huiselijk tafereeltje uit ca. 1500 en boekillustraties in ‘De Negerhut van Oom Tom’ tot representaties van de heerser in achttiende-eeuwse muziekstukken en geëngageerd werk van hedendaagse Irakese kunstenaars in diaspora. Een grotere variëteit is nauwelijks denkbaar. Tegelijkertijd geven de artikelen precies de bandbreedte aan van het gebruik van visuele/artistieke bronnen om maatschappelijke items zichtbaar te maken. Het gaat hier niet om brede, algemene processen of noties maar om aan tijd en plaats gekoppelde, contextspecifieke vraagstellingen, die elk een eigen, specifiek antwoord geven op de vraag op welke manier het visuele materiaal getuigenis aflegt van een bepaald thema dat speelde in die tijd.

Stephan Mols en Eric Moormann betogen dat in woonhuizen van de Romeinse elite de decoratie van de wanden blijkt geven van het maatschappelijk vertoon van de eigenaren en de veranderingen van smaak daarin. De diverse vertrekken werden verschillend gedecoreerd afhankelijk van hun functionele status en de verschillende categorieën van gebruikers.

¹² Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past* (New Haven 1993) p. 7-9.

De huizen in Rome, Pompeii en Ostia communiceerden in hun decoratieve iconografie de maatschappelijke statuur van hun huisheer.

Hanno Wijsman interpreteert een schilderij uit ca. 1500 dat de heilige familie aan de maaltijd voorstelt, als een teken van opkomende waarden van huiselijkheid. Naast devotie draagt het paneeltje de idealen ten aanzien van het 'kerngezin' van de opkomende burgerklasse in Holland in die tijd uit.

Visueel materiaal van een geheel andere orde wordt door Elmer Kolfin aangedragen. Hij laat zien dat de verschillen in boekillustraties in versies van de 'De Negerhut van Oom Tom' te maken hebben met het feit dat de verschillende uitgaven verschillende doelgroepen beoogden, die alle weliswaar overtuigd moesten worden van de waarheid van het verhaal en de juistheid van de boodschap (abolitionisme), maar waarvoor verschillende strategieën werden ingezet. De boekillustraties laten dus vooral zien hoe men in die tijd in Nederland visueel materiaal inzet om diverse doelgroepen te bereiken.

Bas Schot gaat in op de manier waarop in de achttiende eeuw in bepaalde muziekstukken de 'absolute heerser' gehuldigd werd door hem te representeren als een grote man uit de klassieke oudheid, hier respectievelijk de mythologische figuur Hercules en de roemruchte keizer Titus. Met de huldiging die in deze verwijzing besloten lag, werd de heerser op subtiële wijze echter ook op zijn verantwoordelijkheden gewezen.

Het artikel van Floris Schreve tenslotte brengt ons in het heden en confronteert ons met de impact die de politieke constellatie in Irak heeft op het werk van hedendaagse Iraakse kunstenaars. Zijn betoog maakt duidelijk in welke politiek-ethische spagaat Iraakse kunstenaars zich bevinden, zowel in Irak als in Nederland. De kunstwerken die Schreve behandelt, variëren van massapropaganda ter meerdere glorie van de Ba'th partij en haar leider tot hele intieme, persoonlijke statements. Elk kunstwerk vertolkt op eigen wijze zijn relatie met specifieke, contemporaine politiek-maatschappelijke en artistieke contexten. Tezamen geven ze een beeld van een versplinterde natie.