

VU Research Portal

De verbeelding onder vuur

de Mare, H.

published in

Theoretische Geschiedenis
1997

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

de Mare, H. (1997). De verbeelding onder vuur. *Theoretische Geschiedenis*, 24(2), 113-137.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

De verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici.¹

Heidi de Mare

In 1995 verscheen *Kwesties van betekenis*, een bundel met tien iconologische studies van Eddy de Jongh uit de afgelopen vijftientig jaar. Hierin onderzoekt hij de morele inhoud van ogenschijnlijk realistische schilderijen uit de Hollandse zeventiende eeuw. Het boek *The Art of Describing* van de Amerikaanse Svetlana Alpers uit 1983 beschouwt hij als een radicaal verzet tegen zijn werkwijze, omdat zij de realistische vorm en de beeldmiddelen (zoals compositie, koloriet, penseelvoering) ziet als de essentie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Het ‘realisme-debat’ dat zich sindsdien in Nederland tussen beide polen ontspoon, spitste zich volgens De Jongh toe op de vraag naar ‘de hiërarchische verhouding tussen vorm en inhoud’ van kunstwerken.

Er zijn voor mij als kunsthistorica drie redenen om het ‘realisme-debat’ hier te analyseren.² Ten eerste belemmert dit debat het huidige wetenschappelijk onderzoek naar zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst omdat het kunstmatig ‘kampen’ – voor of tegen de iconologie – consolideert. Nieuwe, grensoverschrijdende benaderingen van de jongste generatie promovendi die kennismaakten met recente theoretische ontwikkelingen in uiteenlopende disciplines, worden daardoor in de praktijk gemarginaliseerd. Bij nadere beschouwing blijkt het debat niet alleen eerder te zijn begonnen – getuige de confrontatie tussen Alpers en Miedema midden jaren zeventig – maar ook fundamenteeler te zijn.

Een tweede reden houdt verband met de emotionele manier waarop men over Alpers’ werk spreekt. Haar Nederlandse critici, voor het merendeel hoogleraren kunstgeschiedenis, schrikken niet terug voor typering als ‘absurd’, ‘irrationeel’, ‘monomaan’ en ‘pervers’.³ Alpers zou iemand zijn die de zintuiglijke waarneming overwaardeert en Hegeliaanse banaliteiten nieuw leven inblaast. Kortom Alpers’ ‘utterly miserable essay’ zou ‘een onevenredige agressie bij de lezer’ oproepen, en is ‘niet au serieux te nemen’. De Nederlandse iconologie daarentegen zou volgens dezelfde auteurs een rationele, objectieve, coherente, betrouwbare en controleerbare methode zijn’, die streeft naar een integrale interpretatie van het kunstwerk in zijn historische context door de intrinsieke betekenis via contemporaine teksten te ontcijferen.

De derde reden is van meer algemeen belang. Recentelijk zijn het, naast literatuurhistorici, vooral cultuurhistorici geweest die de iconologie beschouwden als een ‘stap voorwaarts’, en wel om twee redenen. Ten eerste emancipeerde het schilderij van louter illustratie tot een ‘leesbare’ bron. Ten tweede leerde men dat een realistisch kunstwerk geen afspiegeling was van de maatschappelijke werkelijkheid, maar inzicht in de voorstellingssystemen van sociale groepen gaf. Zoals nog zal blijken, heeft het ‘realisme-debat’ nu juist betrekking op de aard van de kennis die aan historisch beeldmateriaal onttrokken kan worden. Daarom is begrip van het debat niet slechts een zaak van kunsthistorici: het raakt ook de praktijk van historici die een beroep doen op visueel materiaal.

In het onderstaande wil ik ontkomen aan de herhaling van zetten die de hele controverse zo onvruchtbaar heeft gemaakt. Het ‘realisme-debat’ sleept zich voort, vooral in het werk van enkele Nederlandse iconologen van ‘de tweede generatie’, het kenmerkt zich door een eindeloze reeks van nuancerings. Het werk van Alpers, waarvan de historicus Rudolf Dekker in 1991 constateerde dat de theoretische achtergronden in Nederland nauwelijks serieus zijn bestudeerd,⁴ figureert op het achterplan als exemplaar van het Kwaad. In plaats van de zoveelste opvoering van dit ritueel, waarbij De Jongh en Alpers als

vanzelfsprekende tegenpolen fungeren, geef ik de voorkeur aan een eigen invalshoek. Na het lezen van meer dan honderd publicaties die op het debat betrekking hebben – variërend van artikelen in dag- en weekbladen, vaktijdschriften, bundels en enkele boeken – bleken er een aantal opmerkelijke overeenkomsten tussen de strijdende partijen te bestaan. Bijvoorbeeld het door De Jongh en Alpers gedeelde streven naar een *kunsthistorische* wetenschap en hun interesse in de *betekenis* van beeldmateriaal. Niettemin staan hun benaderingen haaks op elkaar. Ik zal het Periodiek-Systeem-van-de-Betekenis (De Jongh) en de Archeologie-van-de-Beeldvorming (Alpers) in twee rondes uiteenzetten. In een derde ronde noem ik enkele externe factoren die mede verantwoordelijk zijn voor het feit dat er inmiddels een ‘international ghetto of Dutch art-historical studies’ bestaat.⁵ Ik besluit met enkele suggesties om de krachten te bundelen.

Eerste ronde: De Jongh’s Periodiek-Systeem-van-de-Betekenis

De Jongh’s naam is verbonden met de iconologische duiding van zeventiende-eeuwse Hollandse genreschilderkunst. Enkele generatiegenoten – met name Josua Bruyn en Hessel Miedema – steunden zijn methode, hernamen in hun eigen geschriften de implicaties ervan en stonden achter De Jongh’s kritiek op Alpers. Het is vooral dankzij dit driemanschap dat de iconologische methode in Nederland – maar ook in Amerika en Duitsland – school heeft gemaakt.⁶

De Jongh presenteerde de iconologie als een methode die vroegere, onjuiste interpretaties vervangt. Zo werd de genreschilderkunst door classicistische theoretici verguisd vanwege de lage modus – de afbeelding van de alledaagse werkelijkheid. In de negentiende eeuw zouden Hegel, Thoré en Fromentin – conform de toenmalige ideeën over het Franse Realisme – het realisme in de Hollandse kunst in die zin opvatten dat de betekenis van deze schilderijen louter in hun realistische vorm zou wortelen. Later werden ze juist gewaardeerd als tegenpool van de Italiaanse Renaissance kunst. Het zou een aantrekkelijke, typische en ware afbeelding van de eenvoudige zeventiende-eeuwse vaderlandse zeden en gewoonten zijn, het product van anti-intellectuele ambachtslieden. Deze zienswijze werd door kenners en de kunsthandel aanvaard. Maar ook in academische kring zouden formalistische, esthetiserende en subjectieve termen tot na de Tweede Wereldoorlog bepalend blijven voor opvattingen over de Hollandse kunst. De iconologie, die zich distantieert van dergelijke opvattingen over de ‘inhoudsloze’ genreschilderkunst, wil – ondanks alle weerstand die dit oproept bij kenners – de oorspronkelijke intellectuele inhoud ervan in ere herstellen. In onderscheid tot de beeldbeschrijving (iconografie) definieert De Jongh de wetenschappelijke methode van de iconologie als ‘een tak van de kunstgeschiedenis die de inhoud van voorstellingen probeert te verklaren in hun historische samenhang, gerelateerd aan andere cultuurverschijnselen en aan bepaalde ideeën – het kunstwerk opgevat als betekenisdrager’. Twee zaken vallen op: de nadruk die ten eerste op de inhoud van het kunstwerk wordt gelegd en ten tweede op de historische context.

Bij het ontcijferen van de betekenis gaat de iconologie uit van de afleesbare inhoud. Hoewel een expliciet programma, vergelijkbaar met de klassieke mythologie en bijbelse verhalen in de historieschilderkunst, voor de genreschilderkunst in de zeventiende-eeuwse Nederlandstalige kunsttheorie ontbreekt, betekent dit niet dat er geen programma aan ten grondslag ligt. De emblemataliteratuur, prenten met onderschriften en het schilderij-in-het-schilderij – allemaal combinaties van beeld en woord – ziet De Jongh als bruikbare *claves*

interpretandi. Figuratieve motieven en thema's die voorzien zijn van een tekstuele uitleg kunnen zo gebruikt worden om gelijksoortige motieven en thema's in genreschilderijen te verklaren. De ontcijferde betekenis is consistent wanneer meerdere motieven elkaar versterken. Vaak symboliseren ze een verheven moraal (maatschappelijk of religieus), al bezitten ze tegelijk amoureuze connotaties.

De meerduidige betekenis brengt De Jongh in verband met de klassieke vermenging van 'lering en vermaak'. Hij verwijst naar Jacob Cats die in zijn *Sinnebeelden* de lezer via een amoureuze zinspelende verleidt tot de achterliggende vermaning. Deze is moralistisch en betreft niet zelden de Dood en de Vergankelijkheid. De esthetische categorie van de 'aangename duisterheid' maakt dat Cats de eigenlijke betekenis steeds enigszins verhuld presenteert. Deze 'associatieve denkwijze' in de literatuur, die herinnert aan het middeleeuwse systeem van een 'meervoudige uitleg', zou ook voor de toenmalige schilderkunst opgaan. Onder verwijzing naar de algemeen gangbare zeventiende-eeuwse opvatting omtrent het nauwe verband tussen de 'gezusters' schilderkunst en dichtkunst is het, conform de Italiaanse kunsttheorie, toch mogelijk de grote verzameling van laag gewaardeerde genreschilderijen als kunstwerken met een hooggewaardeerde, intellectuele, boodschap te lezen.

De concentratie op de inhoud van het schilderij impliceert dat de *vorm* in de iconologie als voertuig wordt beschouwd, een transparant medium dat de dieperliggende en verholde boodschap doorgeeft: beeld, woord en idee vallen samen. De verpakking draagt niet bij aan de articulatie van de inhoud. Ter ondersteuning van deze gedachte verwijst De Jongh naar uitspraken van Philips Angel (1641) en Samuel van Hoogstraten (1678) over het belang van de 'natuurlijke nabootsing'. Het publiek waardeerde de bedrieglijke echtheid zeer en de kunstenaar die voor de vrije markt produceerde, moest daarmee rekening houden.

In het verlengde hiervan vervangt De Jongh de verraderlijke term *realisme* door *schijnrealisme*.⁷ Toch blijft hij het begrip in de meeste teksten gebruiken, zij het in wisselende betekenis. Het kan de alledaagsheid van de realia betreffen, de plausibele scène als geheel, de aanwezigheid op de scène van de schilder, maar evengoed een levensechte 'fotografische' weergave, de spontane bedoelingen van de schilder of de argeloze waarneming van de toeschouwer. Op grond van deze omschrijvingen oordeelt De Jongh dat de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst niet realistisch is. Hij wijst erop dat de schilder in zijn atelier werkte, vaak bijgedachten had (het oog wilde bedriegen), dat hij realia selecteerde en een beperkt kleurenpalet, bestaande artistieke typen of beeldconventies gebruikte, die hij vervolgens compositorisch rangschikte. Bovendien kijkt een geïnformeerde toeschouwer door de schijn van het realistische beeld heen. Het vraagstuk van de *vorm* wordt door De Jongh dus opgevat als een vraagstuk van de *kunsttheorie*: de vorm is enerzijds het resultaat van het streven symbolische betekenissen te versluieren en anderzijds van het streven tegemoet te komen aan het verlangen van de toeschouwer om deze te ontraadselen. De vorm is zo alsnog leesbaar geworden.

De Jongh heeft zijn benadering ontwikkeld door het iconologisch werk van Panofsky kritisch door te lichten. Diens drietrapsstelsel was niet direct bruikbaar voor de Hollandse genreschilderkunst. Omdat figuren, verhalen en allegorieën die naar literaire bronnen verwijzen in de genrekunst ontbraken, had Panofsky namelijk deze categorie (naast stilleven en landschappen) van zijn methode uitgesloten. De Jongh neemt hiermee geen genoegen en tracht dit probleem te verhelpen door het introduceren van een ander type verklarend literair materiaal. Ten tweede maakt De Jongh gebruik van Panofsky's opvatting over de 'verholde symboliek' in de vijftiende-eeuwse Vlaamse schilderkunst, het verschijnsel dat in alledaagse

voorwerpen een symbolische betekenis verscholen is. Door deze combinatie van nieuw literair materiaal en de symbolische duiding konden de alledaagse motieven van de zeventiende-eeuwse Hollandse genreschilderijen, stillevens en landschappen begrepen worden als verholde moralisaties.

Het doel van De Jongh's hermeneutiek was het geven van een synthese van de oorspronkelijke hoogstaande zin van het schilderij. Deze afspiegeling van een combinatie van opvattingen, ideeën en fantasieën die de kunstenaar in de vorm van een bewuste boodschap heeft uitgedrukt, kon door een welingelichte beschouwer uit die tijd al associërend worden verstaan. De moderne onderzoeker daarentegen – die van deze mentaliteit door vele eeuwen is gescheiden – kan tot deze ideeën alleen toegang krijgen via goed gedocumenteerde contemporaine bronnen. Het belang dat De Jongh, maar ook Bruyn en Miedema aan de historische context hechten is groot. De historische benadering blijkt bij hen herhaalde malen een synoniem voor de wetenschappelijkheid van de iconologische methode, in onderscheid tot esthetische en postmoderne benaderingen die dit ontberen. Naast archiefwerk en stylistische periodisering gaat het vooral om inzicht in de eigen moderne preoccupaties, projecties en blinde vlekken. Hoewel de volledige waarheid over het verleden een illusie is, kan door dit inzicht wel een juister beeld ontwikkeld worden 'van hoe het vroeger anders moet zijn geweest dan nu'.

In plaats van het zoeken naar constanten die de filosofie of de esthetica nastreven (zoals eeuwige schoonheid, de essentie van een stijlperiode, de tijdgeest), concentreert de iconologie zich op de historische veranderingen in de betekenissen waarmee kunstwerken door de tijd heen bekleed zijn.⁸ In plaats van het circulaire model van opkomst, bloei en verval waarmee artistieke oeuvres nog altijd worden beschreven, richt de iconologie zich op de context, op lange termijntradities en continuïteiten in de voorstellingswereld. Door het voortleven van typen, stereotiepe gebaren, beeldconventies en ideeën is de zeventiende-eeuwse genrekunst in hoge mate *onmodern*.⁹

Volgens De Jongh is het echter zeer twijfelachtig of elk genreschilderij een diepere betekenis bezit. Men moet er niet systematisch naar op zoek gaan, maar het steeds per geval beoordelen. Om die reden waarschuwt hij regelmatig dat zijn voorbeelden niet zomaar te generaliseren zijn, dat zijn methode zorgvuldig moet worden toegepast en dat hij niet de pretentie heeft absolute waarheden te ontdekken. Vaak wordt het kunstwerk ten onrechte benaderd als een reflectie, uiting of expressie van een samenhangend wereldbeeld, een bepaalde gezindheid of filosofie. De Jongh ziet de relatie tussen kunst en cultuur dan ook liever in een meer bescheiden perspectief, distantieert zich van te pretentieuze begrippen en te spectaculaire verbanden en streeft geen waterdichte definities na.

Gestimuleerd door De Jongh's benadering zijn vele kunsthistorici de zin van de Hollandse schilderijen gaan opsporen. Met name De Jongh en Miedema tonen zich daarbij zeer bezorgd over de dogmatische navolging en de onzin waartoe die leidt. Alles wat los en vast zat op Hollandse zeventiende-eeuwse schilderijen werd als symbool van Dood of Sex geïnterpreteerd. Zij fulmineren daarom tegen 'fanatical exegetes' en 'ikonologische *lunatic fringe*' – die overigens zelden met naam en toenaam worden genoemd – vanwege hun gebrek aan respect voor de kunstwerken. De 'uit de hand gelopen schijngeleerdheid' en de 'craze for interpretation' – door bijvoorbeeld gebruik te maken van 'obscure emblematische literatuur' – dreigt de 'more prudent iconology' onder de voet te lopen en heeft er 'een beschonken uitlegkunde' van gemaakt. Het karikaturale misbruik van de iconologie is de schuld van epigonen en dat mag men, zo benadrukken Miedema en Haverkamp-Begemann, De Jongh noch diens methode verwijten.¹⁰

Het kritische werk van enkele leerlingen en geestverwanten, zoals van Jan Baptist Bedaux, Peter Hecht, Eric Jan Sluijter, Reindert Falkenburg, Wayne Franits, Gary Schwartz en recent werk van Josua Bruyn en Egbert Haverkamp-Begemann, neemt De Jongh serieus, al plaatst hij de nodige kanttekeningen bij hun soms te pretentieuze toon. Ik concentreer me hier op enkele overeenkomsten en verschillen in het werk van deze navolgers. Een aantal ingrediënten keert steeds weer: men noemt de moeizame opkomst van het wetenschappelijk-iconologisch onderzoek dat de Hollandse genrekunst rehabiliteerde en een einde maakte aan de sinds de negentiende eeuw dominante subjectieve misinterpretatie. Men roemt De Jongh's baanbrekende, maar 'voorzichtige' studies. Men onderschrijft de 'crisis' in de huidige iconologie, terwijl zij als oorzaak eveneens 'some second-rate interpreters' en Alpers' radicale neoformalistische kritiek aanwijzen. De kritiek op De Jongh is ook tamelijk eenstemmig: men twijfelt aan de 'verborgen' betekenis van de schilderkunst, aan het belang van de klassieke notie van *docere et delectare*, aan de te makkelijke gelijkschakeling van beeld en woord, aan te elitaire 'emblematic interpretations', en aan de al te 'zwartgallige' interpretaties.¹¹

Opmerkelijke overeenkomst van deze kleine kring kunsthistorici is hun grotere aandacht voor de 'realistische' vorm.¹² Meer plaats wordt ingeruimd voor overwegingen over fotografie, semiotiek of receptietheorie. Desondanks wordt de 'realisme-vraag', zij het na de nodige omzwervingen, vaak als te complex ter zijde geschoven.¹³ Het resultaat verschilt weinig van De Jongh's conclusies hieromtrent: ofwel de realistische vorm wordt als feit geaccepteerd (omdat de prioriteit gelegd wordt bij een bewust artistiek streven naar realisme respectievelijk bij onbewuste socioculturele regels), ofwel de realistische vorm wordt ontkend (omdat het beeld niet correspondeert met de externe werkelijkheid respectievelijk omdat er artificiële beeldconventies zijn gebruikt). Het 'realisme' dat de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst sinds de negentiende eeuw aankleeft, wordt ook hier ontmaskerd als irrelevant.

Hoe kritisch de tweede generatie zich ook presenteert, in wezen houden de genoemde kunsthistorici vast aan de premissen van de iconologische denkwijze. Wel wil men de methode selectiever inzetten, adequater maken of verruimen. Het werk van Panofsky blijft bij velen –getuige de talrijke parafraseringen – een direct referentiepunt. In de meeste gevallen is sprake van een zekere historische benadering, met name voor groepsgewijze, seriële ontwikkelingen in de tijd. Veel plaats wordt tot slot ingeruimd voor het samenvatten van eerdere beweringen van zichzelf en anderen.¹⁴

Voorzover de auteurs verschillen, gaat het om details. In plaats van elitaire, intellectuele bronnen gebruikt men eenvoudige, populaire teksten. Bloemen, kleding, bouwwerken, stadsgezichten, wolken, stormen, stieren, maaltijden, landschappen, groenten-en-fruit in schilderijen blijken in de gepresenteerde combinaties niet overeen te komen met de toenmalige werkelijkheid. Het blijken ouderwetse fenomenen die volgens picturale conventies geësceneerd zijn. Ook zij kunnen drager zijn van een moralistische boodschap of bedoeld zijn om visueel van te genieten. Het nieuwe van de bijdragen zit vooral in het herschikken van oude ingrediënten. In plaats van het schijnrealisme van de afbeelding waarin de symboliek is verhuld (De Jongh), zou het gaan om de realiteit van de schijn en een op beeldconventies gebaseerde zichtbare symboliek (Sluijter), om een accurate afbeelding van symbolische voorwerpen die in werkelijke overgangsrituelen gebruikt zijn (Bedaux), om een al dan niet adequate weergave van perfect natuurlijke en symboolloze gebeurtenissen (Hecht), om een registratie van de onderhuidse regels van symbolisch gedrag (Falkenburg) of om schilderijen die (als 'carriers of cultural significance') zowel via hun picturale stijl als via

hun inhoud communiceren (Franits).

Wanneer we de balans opmaken – niet van de rijkdom aan referenties, maar van de grondslagen, vraagstellingen en begrippen waarmee de ‘tweede generatie’ kunsthistorici werkt – dan blijken De Jongh’s belangrijkste uitgangspunten uit de afgelopen kwart eeuw te worden onderschreven. Wel worden veel door hem terloops genoemde elementen nu centraal gesteld. Soms is het een logische aanvulling van zijn systeem, soms een uitvergroting, soms wordt er iets weggelaten. Het kunstwerk als entiteit, als synthese van vorm-en-inhoud, blijft daarbij het uitgangspunt. Deze bipolaire omschrijving van het kunstwerk zorgt voor de dynamiek binnen de tweede generatie, omdat de discussie draait om de vraag welk van beide de prioriteit heeft. De betekenis van het schilderij wordt daarbij de laatste tijd meer buiten het kunstwerk gezocht. Het schilderij is vooral een ‘communicatiemedium’ in een sociale geschiedenis. Als een overslagplaats van betekenissen, intenties, keuzes en verlangens blijkt het ingeklemd tussen de kunstenaar-koopman die uit is op financieel gewin en een naar artistiek vakmanschap of erotische geestigheden verlangend anoniem publiek.

Het idee dat er sprake zou zijn van een ‘chaos of different approaches’ berust dan ook op een oppervlakkige waarneming. In wezen zijn Hechts’ ‘history of taste’, Falkenburgs ‘historische antropologie’ en Franits’ ‘receptietheorie’ gebaseerd op de premissen waarop De Jongh zijn Periodiek-Systeem-van-de-Betekenis heeft opgebouwd. De recente bijdragen verschillen van elkaar alleen in de mate waarin zij meer of minder stabiele mengsels hebben samengesteld. Dit latente patroon van een beperkt aantal, maar volgens een vast systeem geordende elementen wordt door de recente bijdragen met andere woorden pas in volle omvang duidelijk.

Tweede ronde: Alpers’ Archeologie-van-de-Beeldvorming

In Nederland heeft Svetlana Alpers naam gemaakt als auteur van *The Art of Describing*, waarin ze een alternatieve lezing van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst geeft. Het boek is evenwel vooral een culminatie van eerdere publicaties, waarin zij de, sinds de jaren dertig, vastgelegde grondslagen van de kunsthistorische discipline ter discussie stelt. Formele stijlanalyses en iconografische interpretaties vormen volgens haar geen adequate strategieën om kunst uit de late oudheid, Franse realistische kunstwerken, Chinese schilderkunst, foto’s, oude textielkunst, gravures, middeleeuwse geïllumineerde manuscripten of Duitse houtsculpturen te begrijpen.¹⁵ Twee kwesties staan in haar werk centraal. Ten eerste de vraag naar de status van het beeld en vooral van de picturale representatie in de West-Europese kunst. Ten tweede de vraag naar het type ‘geschiedschrijving’ dat voor de kunsthistorische discipline bruikbaar is. Haar standpunt inzake ‘het realisme’ van de zeventiende-eeuwse Hollandse genreschilderkunst is enkel begrijpelijk in dit meer omvattende kader.

Binnen de aan de kunstmarkt en het museumwezen gerelateerde kunsthistorische discipline zijn reflexieve vragen weinig vanzelfsprekend en vaak worden zij (als ‘kunstbeschouwing’) doorgeschoven naar de kunstkritiek. Om deze vragen op te helderen verwijst Alpers naar de manier waarop men in de literatuurwetenschap over het theoretisch object van onderzoek nadenkt.¹⁶ Daar beschikt men over een begrippenapparaat dat is toegesneden op een talig fenomeen en waarin het taalsysteem het primaat heeft. De kunstgeschiedenis zou een begrippenparaat moeten ontwikkelen waarin visueel-ruimtelijke verschijnselen geanalyseerd kunnen worden. Naar analogie zou ook in beeldende kunst het

proces van betekenisgeving in relatie tot esthetische principes onderzocht moeten worden. Het zou echter een misverstand zijn te denken dat literatuurwetenschappelijke vragen probleemloos getransponeerd kunnen worden naar de kunstgeschiedenis.

Alpers kritiseert interpretaties in die richting omdat ze de specificiteit van het beeld loochenen. Het postmoderne denken van de laatste twee decennia (waartoe ze ook bepaalde psychoanalytische en structuralistische duidingen rekent) is daarvan slechts een recente exponent. Dit denken wordt dermate beheerst door 'textualiteit', dat de vraag naar het visuele overbodig lijkt. Binnen de kunsthistorische discipline is het de iconologie die het beeld alsnog tot 'spreken' wil brengen en zo betekenissen wil vastleggen. Schilderijen worden dan beschouwd als de uitdrukking van ideeën die hun fundament vinden in een tekst. Steeds wordt gezocht naar een eigenlijke, dieperliggende (bijvoorbeeld filosofische of morele) betekenis onder het visuele oppervlak. Het resultaat is dat beeldmateriaal een afgeleid verschijnsel wordt, waarbij aangetoond wordt dat wat in het schilderij te zien is, ook elders is te vinden. Alpers stelt daar tegenover dat 'we are not dealing with moral views that are translated into art ... but with something that perhaps art alone can do'.

Kwam het toekennen van betekenis aan schilderijen vooral tot stand door de exegese van teksten, de historische periodisering waarop de humaniora zich baseren is toch vooral een verdienste van de stijlgeschiedenis die uitgaat van de autonomie van de vorm. Door de aard van het beeldmateriaal – veelal gesigeneerd noch gedateerd – was en is de kunstgeschiedenis net als de archeologie, primair gericht op classificatie en het vergelijken van formele kenmerken: het beschrijven, toewijzen en dateren van voorwerpen. Formele karakteristieken worden niet in termen van betekenis geïnterpreteerd, maar in termen van technische en artistieke vakkundigheid. De 'stijl' is zo in de West-Europese geschiedenis een radicaal historisch en generaliserend concept geworden. Het is een ordeningsinstrument dat uitreikt boven overwegingen van individuele aard, waardoor kunstwerken gerangschikt kunnen worden als waren het objectieve, 'historische feiten'. Zo konden perioden, evenals ontwikkelingen binnen één periode of binnen een kunstenaarsoeuvre, worden onderscheiden. Het resultaat is een algemene en voor alle kunsten geldende geschiedenis.

Daarmee is het kunstwerk in de huidige kunstgeschiedenis een paradoxaal object: enerzijds wordt het gezien als een complex betekenisvol geheel omdat het gekoppeld kan worden aan contemporaine teksten (*inhoud*). Anderzijds wordt een schilderij, een sculptuur of een bouwwerk, door zijn tastbare en concrete gedaante, opgevat als een extreem afgesloten entiteit (*vorm*). In de loop van de twintigste eeuw zijn beide bestanddelen – 'inhoud' en 'vorm' – een eigen leven gaan leiden. De bijdragen van zowel kunstenaar ('intenties') als toeschouwer ('associaties') zijn daarbij buiten het kunstwerk geplaatst. Centraal staat sindsdien de vraag hoe het kunstwerk zich tot de omringende werkelijkheid (de culturele context) verhoudt. De sociale geschiedenis van de kunst is hiervan een bekende variant. De vraag naar de cultuur-historische betrekkingen tussen 'betekenis', 'taal' en 'beeld' is door deze nadruk van de agenda verdwenen.

Typierend voor de huidige stand van zaken is volgens Alpers het gebrek aan een theorie over de *representatie*. Deze lacune speelt onder meer bij Panofsky's driedelige systeem van betekenisgeving. Uitgaande van een 'groetende man met hoed in de realiteit' maakt hij onderscheid tussen 'een man die zijn hand heft' (eerste laag, de natuurlijke betekenis) en de cultuur-historische betekenis van het gebaar – 'het groeten' – (tweede laag, de conventionele betekenis). Dit voorbeeld brengt Panofsky vervolgens over naar 'een schilderij met een groetende man met hoed', maar zonder zich af te vragen wat er tijdens deze overdracht gebeurt. 'What Panofsky chooses to ignore is that the man is not present but

is represented in the picture.’ Hij vergeet hoe historisch-visuele conventies (penseelstreken, kleuren, vlakverdeling) in combinatie met de cultureel bepaalde competenties van de toeschouwer een identificeerbare vorm oproepen (mannelijk figuur, gebaar, kledingstuk). Dat deze ‘stappen’ normaliter niet worden opgemerkt, betekent immers niet dat ze ontbreken. Voor een kunsthistorische benadering is een dergelijk naïef vertrouwen in het beeld echter weinig passend.

De premissen waarop de kunstgeschiedenis als discipline stilzwijgend voortbouwt – de keuzes die bepalen wat wel en wat niet gedacht kan worden – zijn het resultaat van vele gebeurtenissen. Twee met elkaar samenhangende gebeurtenissen acht Alpers doorslaggevend. Enerzijds zijn in de loop van de twintigste eeuw beslissingen genomen waardoor bepaalde vragen relevanter werden dan andere. De breuk in Panofsky’s Engelstalige werk is op dit punt exemplarisch. In zijn vroege, onvertaald gebleven werk benadrukte Panofsky dat ‘representational pictures are not intended solely for perception, to be seen and to imitate the visible world, but can be read as having a secondary or deeper level of meaning.’ Deze ruime opstelling – waarmee hij naast visuele ook literaire betekenissen toeliet – deed Panofsky in zijn latere werk om cultuurpolitieke redenen teniet. Hij draaide de hiërarchie om waardoor de tekstuele betekenis het primaat kreeg en het visuele naar het vooriconologische stadium verschoof. Vervolgens herinterpreteerde hij de werken van Wöllflin en Riegl zodanig dat ze met terugwerkende kracht van richting veranderden. Door deze tactische operatie installeerde Panofsky niet alleen het normatieve kader waarbinnen de kunstgeschiedenis zich de daaropvolgende decennia zou ontwikkelen – gericht op ‘kunst-als-betekenis-bezitter’ – maar ook het vermeende fundament waarin zij verankerd was.¹⁷

Anderzijds is de Italiaanse historieschilderkunst uit het Quattrocento een centrale plaats gaan innemen. Leon Battista Alberti presenteerde een hiërarchisch systeem waarin de verschillende aspecten van de schilderkunst hun plaats kregen. Hij doet dit om de schilderkunst te verheffen tot één van de Artes Liberales; de schilderkunst emancipeerde van ambachtelijk handwerk tot humanistisch weten. Ten eerste stelde hij met het lineair perspectief een ruimtelijke driehoek in met de kunstenaar-toeschouwer, het schilderij-als-venster en de gerepresenteerde wereld als hoekpunten. Ten tweede vatte hij – door de omkering van Horatius’ *ut pictura poesis* – het schilderij primair op als een theatrale opvoering van mythologische of bijbelse vertellingen. Beide regels hebben consequenties voor de aard van het beeld. Ten eerste wordt *disegno* belangrijker dan *colore*. Kleuren zijn slechts een technisch middel om het doel – de overdracht van een begrijpelijk en overtuigend verhaal – te bereiken. Het perfect uitbeelden van de menselijke figuur die via gestiek (gebaren en houding) zijn zieleroerselen toont en soortgelijke emoties bij de toeschouwer oproept, staat hierin centraal. Ten tweede wordt de historieschilderkunst hoger aangeslagen dan het verbeelden van de alledaagse wereld (de laagste modus). In het Albertiaanse systeem kortom krijgen *disegno*, narratie, tekst, betekenis, kunstenaar-toeschouwer en humanistisch weten het primaat boven *colore*, imitatie, voorstelling, oog en het ambachtelijk kunnen van de schilder.

Deze door Alberti geformuleerde regels zijn eerst in de Academie en later, mede door Panofsky’s succesvolle interventie, in de Westerse kunstgeschiedenis verheven tot de norm waarmee elk ander type beeldmateriaal wordt beoordeeld. Niet-Italiaanse kunst, zoals veel ‘realistische’ kunstwerken, kon enkel als afwijking worden gezien. Alpers plaatst echter vraagtekens bij de algemene geldigheid van deze aan de renaissancistische kunsttheorie ontleende systematiek.¹⁸ Zou het mogelijk zijn dat renaissancekunst in plaats van de norm slechts één van de modaliteiten is die de Westerse beeldende kunst heeft voortgebracht? Voor

haar bracht die vraag twee consequenties mee. Ten eerste ging ze terug naar het kunsthistorisch denken uit het begin van de twintigste eeuw om dit op basis van nieuwe inzichten te herlezen. Dit leverde haar drie concepten op: de *geïmpliceerde toeschouwer*, *modaliteit* en *picturing*. Ten tweede heeft ze ‘realistisch’ werk zoals van Caravaggio, Da Vinci, Velázquez, Vermeer, Rembrandt, Courbet en Manet op de aanwezigheid van eigen innerlijke regels onderzocht.

Met het eerste concept van de *geïmpliceerde toeschouwer* wijst zij de opvatting van het kunstwerk als gesloten entiteit af. Zelfs bij een ‘puur objectieve’ beschrijving kan men de voorstelling alleen begrijpen dankzij kennis van de omringende cultuur. Alpers herneemt opvattingen van Riegl en haar leermeester Gombrich, maar transformeert die ook.¹⁹ In plaats van Riegl’s nadruk op de psychologische binding van de toeschouwer en van Gombrich’s extern gedachte ‘*holders share*’, legt zij de nadruk op het vermogen van het kunstwerk om maker/toeschouwer en wereld te binden. Het begrip van een structureel in het kunstwerk geïmpliceerde toeschouwer heeft gevolgen voor de vragen die men stelt. De individuele verschillen tussen kunstenaars of toeschouwers worden minder relevant evenals de vraag of bedoelingen bewust of onbewust waren. De intentie wordt niet langer gedacht als een doelbewust menselijk ingrijpen voorafgaand aan het product. Deze komt binnen het kunstwerk zelf te liggen als structureel en werkzaam onderdeel van zijn interne organisatie. Alpers benoemt deze intentie als een specifieke ‘*form of knowing*’.²⁰ Een ander voordeel is dat kunstwerken geclassificeerd kunnen worden op grond van de verschillende vormen van weten. Alpers verwijst naar Riegl’s comparatieve analyse van twee soorten ‘toeschouwers’ in Italiaanse respectievelijk Noordepoezische kunst. De twee typen beeldvorming verschillen concreet in compositie, in figuren, in schaal- en kleurgebruik.²¹

Alpers’ tweede concept – *modaliteit* – hangt hiermee samen en dient ter vervanging van de weinig vruchtbare term *stijl*. Evenals Gombrich wijst zij *stijl* in termen van perceptie of als uitdrukkingsmiddel van iets anders (bijvoorbeeld de tijdgeest) af.²² Met het attenderende begrip ‘*modaliteit*’ legt zij de nadruk op de middelen van de representatie, op de fundamenteel vormende articulatie. Zij maakt daarbij onderscheid tussen een ‘*narratieve*’ en een ‘*descriptieve*’ *modaliteit*.²³ Beide *modaliteiten* – die trouwens in elkaar kunnen overgaan – geven vorm aan fictieve werelden die op grond van hun eigen condities bestaan en niet herleidbaar zijn tot of afleidbaar uit de werkelijkheid daarbuiten.

In het geval van de ‘*narratieve modaliteit*’ is een verbeeldende instantie voorondersteld die de toeschouwer als zodanig aanspreekt. In het beeld gebeurt dit door de maker/toeschouwer via het lineair perspectief een gefixeerde plaats buiten het schilderij toe te wijzen van waaruit de betekenisvolle ‘*theatervoorstelling*’ binnen de schilderijlijst inzichtelijk wordt. In het geval van de ‘*descriptieve modaliteit*’ daarentegen lijkt de voorstelling zich direct en volmaakt – zonder interventie van een maker/toeschouwer – te presenteren. Het oog van de maker/toeschouwer valt samen met de kadering van het schilderij. De twee *modaliteiten* bieden elk een eigen type representatie:

‘The distinction is between the painting considered as a *substitute* for the world (Albertian) and the painting considered as a *replica* of the world (northern).’²⁴

De ‘*narratieve modaliteit*’ legt het primaat bij het verhaal en het lezen, de ‘*descriptieve modaliteit*’ bij het beeld en het zien.’ Als sluitstuk van het in haar vroegere werk opgebouwde analytisch apparaat vervangt Alpers termen als *schilderij*, *kunst* of *beeld* door *picturing* of *beeldvorming*. Deze notie heeft een drietal voordelen: ze benadrukt de totstandkoming van

een beeld; ze attendeert op de verbondenheid van maker, beeld en het verbeelde en ze opent de weg om daarnaast andersoortig beeldmateriaal te bestuderen.

De geschiedschrijving die Alpers voor ogen staat wijkt af van de vigerende chronologische opeenvolging (traditie, beïnvloeding en ontwikkeling) met een vaststaande, vaak normatieve periodisering. Doelbewust handelen, een heersende tijdgeest of ideologiekritiek acht zij als denkmodellen voor een historische benadering irrelevant. In plaats daarvan pleit zij voor een synchrone, comparatieve en concrete benadering, omdat alleen zo de historische transformaties in de beeldende kunsten begrepen kunnen worden: hoe oude en nieuwe vormen tijdelijk naast elkaar bestaan, herschikt worden en nieuwe combinaties kunnen vormen.²⁵ Hoewel Alpers een modern stelsel van analytische instrumenten hanteert, vormt het historische beeldmateriaal voor haar het begin- en eindpunt van de analyse. Overigens acht zij tekstmateriaal (zowel kunsttheorie als andere uitspraken over beeldmateriaal) evenmin objectief, transparant en ondubbelzinnig. Teksten dienen evenals beelden te worden geanalyseerd.²⁶

De Nederlandse schilderkunst vanaf de vijftiende eeuw, Alpers' specialisatie, bood haar – door de enorme aantallen en een overdaad aan andere 'visuele' verschijnselen – de gelegenheid om de 'descriptieve modaliteit' grondig te bestuderen. Het ontbreken van een verklarende kunsttheorie en de vrij late introductie van het classicistische programma in de Nederlanden zag zij niet als probleem, maar als indicatie voor de betekenis van die kunst. Het strikte disciplinair vastgelegde kader bleek tekort te schieten en het ontwikkelen van nieuwe analytische concepten werd noodzakelijk. Dat alles mondde tenslotte uit in *The Art of Describing*.

Met haar opvatting dat de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst eigen regels en conventies kent, onderscheidt Alpers zich van kunsthistorici die de Hollandse kunst willen waarderen volgens de maatstaven van het Italiaanse renaissancesysteem. Hollandse, maar ook bepaalde Spaanse, Franse en Italiaanse schilderijen uit de zestiende en zeventiende eeuw tonen volgens Alpers wat er gebeurt wanneer niet de narratie, maar het descriptieve het primaat heeft: figuren worden gefixeerd, expressieve gelaatsuitdrukkingen vermeden (gezichten worden niet, gedeeltelijk of uitdrukkingloos getoond) en de stoffelijke aard van de wereld wordt benadrukt. In deze werken blijken de renaissancistische grondslagen van de kunst herschikt en drijven representatie en narratie uit elkaar, zonder dat het systeem waaraan ze gebonden zijn wordt verlaten.²⁷ Pas in de negentiende eeuw zal het Franse Realisme zich aan gene zijde van de classicistische regels van de kunst plaatsen. Alpers rekent zo af met een aantal standaardopvattingen over 'realisme'. Realisme is geen kenmerk van de vorm, omdat dit een directe navolging van de natuur, transparantie van de stijl en een pure, ongeconditioneerde perceptie zou veronderstellen. Zelfs fotografie bestaat bij de gratie van een reeks interventies tussen object en afdruk. Realisme slaat evenmin op het onderwerp, als zou het gaan om een gelijkenis met het gewone alledaagse leven.

In *The Art of Describing* onderzoekt Alpers de reeks pertinente kenmerken van de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Zo is de afbakening van het Hollandse schilderij – in tegenstelling tot Alberti's omlijsting van een tweede wereld – vaak arbitrair. Ten tweede zijn kleurschakeringen, licht-donker-verdeling, de aard van de verf en de penseelvoering er niet om (in Italiaanse zin) de narratie vorm te geven. In de genreschilderijen wordt de wereld daarentegen ontleed en weer in elkaar gezet. Dat gebeurt door verfstreken naast en over elkaar te plaatsen, door kleuren en tonen te contrasteren of te nuanceren. Elk schilderij stelt zo de werkelijkheid op een eigen wijze voor.

Ten derde is de maker/toeschouwer niet aan een specifieke plaats voor het schilderij

gebonden. De maker/toeschouwer is vaak radicaal in het beeldvlak opgenomen: de kunstenaar kan op het vlak zijn afgebeeld (Van Eyck) of zijn oog kan gevangen zijn in een perspectivisch web (Vredeman de Vries). Door het ontbreken van verwijzingen naar de menselijke maat valt het kader samen met het oog van de maker/toeschouwer. Dit geldt niet alleen voor het zeventiende-eeuwse panoramisch landschap, maar ook voor een bloemstilleven of een gezelschap. De verschillen in schaal veronderstellen een alomtegenwoordig oog, geen toeschouwer van reële afmetingen. Dit betekent dat het blikkenschap van de figuren zich in de regel binnen het schilderij afspeelt; als de blik zich naar buiten richt – zoals bij Steen of in *Las Meninas* van Velázquez – wordt de aard van het schilderij met opzet ter discussie gesteld.

Opmerkelijk is verder dat – vergeleken met de classicistische hiërarchie waarbij gesticulerende menselijke figuren centraal staan en de rest van de wereld ‘bijwerk’ is – in Hollandse genreschilderijen ‘alles’ onderwerp van verbeelding kan zijn. Op een Hollands schilderij wordt de waarde van menselijke figuren genivelleerd door hun plaatsing naast levenloze dingen, architectonische elementen, klimatologische verschijnselen, flora en fauna of teksten. Het schilderij is een taxonomische ordening van ongelijksoortige en willekeurig gekozen elementen die – los van hun werkelijke schaal – op het platte vlak tezamen worden aangetroffen. Tegelijkertijd is daarbij sprake van een betrekkelijke armoede aan onderwerpen, want lang niet alles wordt verbeeld. De rijkdom van de verbeelding wordt gewaarborgd door de eindeloze combinaties, herhalingen en variaties van een beperkte selectie.

De visuele rijkdom hangt samen met een fragmentarische verbeeldingswijze. Aan Vermeers schilderijen is dat goed te zien: figuren en voorwerpen worden partieel getoond, ze zijn afgesneden van een totale blik. ‘This is how the world is known: incompletely, and in pieces.’ Op vele manieren heeft de Hollandse schilderkunst hiermee geëxperimenteerd: figuren, objecten en ruimten zijn onderzocht en in hun details uit elkaar gehaald. Ontleed in onderdelen, opengesneden en van hun schil ontdaan, worden er zoveel mogelijk kanten van een object getoond. Om tenslotte als meervoudig gefragmenteerd object op hetzelfde vlak te worden uitgesteld: Saenredams kerkinterieurs zijn samenstellingen van verschillende perspectieven op hetzelfde platte vlak zoals ook Heda’s stillevenen zowel de buitenzijde als de binnenkant van vruchten tegelijk tentoonstellen. De Hoochs doorkijkjes laten in één oogopslag binnen- en buitenshuis zien. De Gheyn verbeeldt vier maal een muis om die ene die we kennen te vangen in hetzelfde beeld. Découpage en montage als typeringen van de Hollandse verbeelding. Het realiteitseffect is gebaseerd op de beslissende selectie van die relaties, die ook bij ons ‘gewone’ kijken werkzaam zijn en niet op een getrouwe weergave van de realiteit. Omdat de ‘gebruikelijke’ waarneming altijd via conventies van een cultuur geschiedt kan door een juiste selectie van conventies het schilderij als ‘werkelijk’ geïdentificeerd worden. Met de herkenning wordt tegelijk het geconstrueerde van het beeld gewist: we vergeten eenvoudigweg dat een schilderij een kunstmatige structuur bezit.

Het vaststellen van identiteiten, het classificeren en het representeren van de diversiteit der dingen in de zeventiende eeuw verving het oude denken in gelijkenissen. Dit gebeurde niet alleen in de Hollandse kunst, maar ook in de wetenschap uit die tijd. Kennis werd visueel gedefinieerd en aanschouwelijk gepresenteerd. Daarmee kreeg het beeldmateriaal – met name in Holland – een bijzondere epistemologische status.²⁸ De Hollandse schilderkunst is dan ook geen uitvoering van een classicistische theorie, maar eerder een voortzetting van traditioneel ambachtelijke praktijken onder nieuwe voorwaarden, waarin de representatie een andere rol ging vervullen. Dat er gedurende de zeventiende eeuw

relatief weinig over de opbloeiende schilderkunst is geschreven hangt volgens Alpers samen met het feit dat het classicistische regime waarbinnen dichters (en later ook de kunsttheoretici) dachten, niet beschikte over adequate begrippen om de ervaringen met deze visuele fenomenen onder woorden te kunnen brengen. Door deze ongelijktijdigheid zijn de contemporaine literatuur noch kunsttheorie de meest aangewezen weg tot begrip van de Hollandse visuele cultuur en de mechanismen van visuele betekenisgeving. Wel zijn het waardevolle bronnen om iconografische betekenissen die in beeldmateriaal een rol spelen – van morele, esthetische of religieuze aard – te kunnen opsporen.²⁹ Alpers concludeert dat de Hollandse visuele cultuur van de vroegmoderne tijd, waarvan zij de bestaansvoorwaarden heeft willen beschrijven, alleen begrijpelijk is als een vruchtbare combinatie van pre-moderne en moderne vormen van weten.

Derde ronde: over de betekenis van beeldmateriaal

Het realisme-debat en de kritiek op Alpers – met name op haar hardnekkige weigering de iconologische methode als een vooruitgang te erkennen – is in hoge mate een Nederlandse aangelegenheid gebleven. De pers heeft bij het bestendigen van haar omineuze imago een niet te onderschatten rol gespeeld.³⁰ Op internationaal niveau ligt de zaak anders. Veel critici onderschrijven haar poging tot revisie van de kunstgeschiedenis. Wel wijst men op tekortkomingen, zoals haar weinig inzichtelijk gebruik van theoretische concepten en haar toevlucht tot niet-specifiek Hollands bronnenmateriaal.³¹ Ondanks de kritiek gunt men haar in de meeste gevallen toch het voordeel van de twijfel. Dit hangt samen met het veranderde internationale klimaat van de laatste twintig jaar waarin Bryson, Ginzburg, Holly, Moxey, Podro en vele anderen nieuwe wegen zochten om de historische verbanden tussen woord, beeld en betekenisssystemen op te helderen. Enerzijds door vaker het kunsthistorisch erfgoed ter hand te nemen, zoals werk van Panofsky, Riegl en Warburg. Anderzijds door inspiratie te putten uit aanverwante disciplines als semiotiek, psychoanalyse, linguïstiek, culturele antropologie, marxisme en feminisme -- een heterogene verzameling van inzichten die bekend staat als *The New Art History*. Hoewel de lange termijn effecten van al deze inhaalmanoeuvres nog niet duidelijk zijn – en het is onwaarschijnlijk dat alle pogingen even relevant zullen blijken – speelt de Nederlandse iconologie in deze theoretische heroriëntatie nauwelijks een rol. Tegen deze achtergrond rijst de vraag naar de inzet van het Nederlandse realisme-debat, waarom de emoties zo hoog opliepen en wat de toekomstige mogelijkheden zijn voor het kunsthistorisch onderzoek van de zeventiende-eeuwse genrekunst.

De onstuimige ontwikkeling van de iconologische methode in Nederland hangt samen met het feit dat alle belangrijke mijlpalen in het onderzoek naar de Hollandse schilderkunst uit de afgelopen dertig jaar gemarkeerd zijn door grote tentoonstellingen. In begeleidende catalogi, in vaktijdschriften en dag- en weekbladen presenteerden de iconologen hun benadering als een vernieuwende stroming die brak met negentiende-eeuwse elitaire opvattingen van connaisseurs. Het minimaal gebruik van jargon, maar ook het journalistieke talent en de retorische begaafdheid van met name De Jongh droeg zonder twijfel bij aan de onverwacht grote respons. Er diende zich een zeer omvangrijk publiek aan dat openstond voor decodering van de zeventiende-eeuwse museumstukken. De iconologische methode heeft de vaderlandse erfenis als openbaar kunstbezit gedemocratiseerd.

De aantrekkelijkheid van de iconologie voor grote groepen houdt mogelijk verband met de sexuele toespelingen die naast verholde vermaningen inzake Vergankelijkheid en

Dood, een niet gering onderdeel van de uitleg bepaalden. Het aantal mannelijke en vrouwelijke geslachtsdelen en obscene connotaties die in eierdoppen, fluiten, hazen, honden, jachtgeweren, kannen, katten, komkommers, kousen, oesters, pannen, peen-met-twee-uien, pispotten, schoenen, vissen en vogelkooien schuil kan gaan, is overweldigend. De Jongh heeft met zijn opsommingen van sexuele parafernalia de toon gezet. Er zijn hedentendage nauwelijks studies te vinden waarin men niet met de vermeende zeventiende-eeuwse sexualiteit wordt geconfronteerd.³² Dat er in zeventiende-eeuws beeld- en tekstmateriaal vele zinspelingen op ‘sex’ zijn aan te treffen, betekent echter nog niet dat we de betekenis ervan in die cultuur kennen.³³

Enkele voor het succes verantwoordelijke onderdelen beginnen op dit moment in hun tegendeel om te slaan. Zo merkte Schwartz onlangs op dat juist De Jongh’s begaafdheden de Nederlandse iconologie tot een eenmalig, persoonsgebonden en niet overdraagbaar experiment hebben gemaakt. Urgenter voor een begrip van het ‘realisme-debat’ is evenwel dat de begrijpelijkheid van de Nederlandse iconologie een prijs had. Het minimum aan jargon, of juist, het gebrek aan een adequaat begrippenapparaat maakte dat men over allerlei theoretische problemen kon heenstappen. Dit gebrek lijkt mij direct verantwoordelijk te zijn voor het ontstaan van het ‘realisme-debat’. Daardoor verloor men de proporties uit het oog en ontstond er onnodige polarisatie. Twee voorbeelden moeten hier volstaan.

De terminologie waarmee binnen de Nederlandse iconologie bijvoorbeeld de verandering in inhoud van de genrekunst wordt aangeduid is vaag en wisselt per auteur. Beeldspraken als ‘afslipen’, ‘indikken’, ‘slijten’, ‘speelser worden’, ‘sublimeren’, ‘verbreden’, ‘verdampen’, ‘verflauwen’, ‘verluchtigen’, ‘verslappen’, ‘vervagen’, ‘vervlakken’ en ‘verwateren’ wisselen elkaar af. Eenzelfde verbale woekering is te constateren rondom bijvoorbeeld ‘mentaliteit’, ‘toeschouwer’ en ‘betekenis’. Begrippen blijken te veranderen (‘moraal’ wordt ‘pseudo-moraal’), willekeurig te zijn of meerduldig.

Een tweede punt betreft het uitgangspunt dat de relatie tussen beeld en werkelijkheid (het morele gedachtegoed) primair is en dat deze door contemporaine teksten verhelderd kan worden. Op grond van dit uitgangspunt is reflectie over de visuele aard van het beeldmateriaal overbodig. Sterker nog, uit naam van de betekenis is elke uitspraak over formele aspecten van een zeventiende-eeuws schilderij verdacht.³⁴ Enkele jaren geleden ging De Jongh nog een stap verder, door in zeker vier artikelen de onjuistheid van formele beeldanalyses in verband te brengen met politiek foute standpunten. Zo schreef hij:

‘Er kleefde vaak ook iets van nationalisme aan zulke betogen. Nationalistische trekken konden het esthetiserend, anti-intellectualistisch standpunt begeleiden en samengaan met de premisse dat de “ware” Hollandse kunst uit de zeventiende eeuw gespeend was van symbolische of andersoortige zingeving’.³⁵

Op grond van het vermoeden van eenzelfde ‘fixatie’ op de ‘Nederlandse volksaard’ en eenzelfde ‘xenofobie’, reeg hij meerdere malen negentiende-eeuwse, nationaal-socialistische en marxistische interpretaties als kralen van dezelfde ketting aaneen. Deze sinds de Tweede Wereldoorlog onder Nederlandse kunsthistorici ‘niet meer *de bon ton* geachte houding’, meent hij terug te zien in recente publicaties van anderen.

‘Sommige buitenlandse geleerden als Svetlana Alpers en Simon Schama zijn, deels vanuit nieuwe gezichtspunten, nog steeds fanatiek op zoek naar het volgens hen typisch Hollandse in de Hollandse kunst en cultuur, niet in de laatste plaats beziend door wat we plaatsvervangend chauvinisme zouden kunnen noemen.’³⁶

Wat De Jongh – wegens gebrek aan theoretisch inzicht – niet herkent is dat de ‘vervreemdende’ kijk van Alpers en Schama slechts een middel is om vragen te stellen aan de vanzelfsprekendheden van de Hollandse cultuur.³⁷

Afgezien van Panofsky wordt werk van andere kunsthistorici in dit debat nauwelijks behandeld (men noemt ‘de Warburg-sfeer’, ‘de meer rationele opvattingen van Gombrich’). Zusterdisciplines en vooral de sociale wetenschappen bekijkt men argwanend, terwijl verwijzingen naar cultuurhistorische studies merendeels dateren uit het begin van deze eeuw. Het gebrek aan systematische begrippen en het gemis aan begripsgeschiedenis in dit debat zijn dan ook zorgwekkend. Zo blijken de ‘realisme-opvattingen’ waarvan de iconologie zich spontaan bedient, afkomstig uit de eerste helft van de negentiende eeuw.³⁸ Het gebruik van omgangstaal maakt dat men zichzelf regelmatig tegenspreekt en men standpunten enkel afwijst ‘omdat ze weinig plausibel’ zijn. Termen als ‘discours’, ‘epistemologie’, ‘semiologie’, ‘signifiant’ en ‘signifié’ waarmee auteurs hun betoog larderden, benadrukken de inconsistentie ervan alleen maar. De herhaaldelijk gebruikte rudimentaire formulering als zou het in het ‘realisme-debat’ gaan om de verhouding tussen het ‘hoe’ en het ‘wat’ onderstreept deze stand van zaken eens te meer.³⁹

Vanbergen acht het enorme succes van de iconologische analyse verantwoordelijk voor het overbodig worden van ‘een verdere methodologische reflectie in de kunstgeschiedenis’.⁴⁰ De tragiek van de Nederlandse iconologie is dat zij door haar beperkte theorievorming niet bij machte is geweest een verbinding aan te gaan met internationale onderzoeken naar de betekenisgeving in de beeldende kunst, dat van Alpers inclusief. De vermeende controverse over de hiërarchie tussen ‘inhoud’ en ‘vorm’, draait feitelijk om de vraag hoe over ‘de betekenis van beeldmateriaal’ moet worden gedacht. Maar daarbij zijn verschillende opvattingen over ‘betekenis’ in het geding. De iconologie streeft naar het ‘vastpinnen’ van de complexe historische betekenis (‘meaning’).⁴¹ Alpers en anderen daarentegen willen onderzoeken hoe processen van betekenisvorming in beeldmateriaal in hun werk gaan (‘signifying proces’).⁴² Een paar voorbeelden van de mechanismen die hierbij een rol spelen.

De betekenis van ‘Begravenis te Ornans’ van Gustave Courbet (ca. 1850) wordt in hoge mate bepaald door het schokkende contrast tussen het formidabele heroïsche formaat (het is meer dan zeven meter breed en toont vijfenveertig levensgrote figuren) en het gewone onderwerp (een gebeurtenis op het platteland).⁴³ In ‘Het Korenveld’ van Jacob van Ruisdael (ca. 1670) wordt het beeld geordend door een reeks visuele tegenstellingen (in kleur, voor/achtergrond, links/rechts); contrasten die ook (maar niet noodzakelijk, dat is de kracht van een realistisch schilderij) iconografisch zijn te lezen als natuur/cultuur, zomer/winter, bloei/verval.⁴⁴ ‘De Staalmeesters’ van Rembrandt (1662) toont niet de werkelijkheid van een dramatisch moment, maar de visuele eenheid van een figurengroep die binnen een omsloten kader is geplaatst, waardoor de groep juist uit de werkelijkheid wordt losgemaakt.⁴⁵ Een schilderij van een ‘huishouden van Jan Steen’ is geen waarschuwing tegen onmatig gedrag, maar een tableau dat in het teken van de variatie staat: het hele schilderij dient als ondergrond waarop een encyclopedische reeks figuren, houdingen en voorwerpen is geplaatst. Het geringe aantal zwart-witte tegelvloeren in Hollandse burgerhuizen bewijst niet dat de vele schilderijen van Pieter de Hooch een ‘schijnwereld’ oproepen, maar onderstreept dat het verbeelden van het huis een zaak van conventies is.⁴⁶ Kortom, onbekendheid met de verschillende manieren van verbeelden, kan misverstanden en onjuiste interpretaties tot gevolg hebben.

Twee conclusies lijken mij gerechtvaardigd. Ten eerste hebben de Nederlandse iconologen – door een gebrek aan theoretische ernst – een schijn debat geïnstalleerd. Ten tweede lijkt mij hieruit ook de emotionaliteit verklaarbaar. In de merkbare wanhoop van De Jongh, het sarcasme van Miedema en de bezorgdheid van Bruyn in enkele recente publicaties, klinkt hun vermoeden door dat Alpers – en misschien zelfs enkele ‘postmodernisten’ en jonge kunsthistorici – wel degelijk de kwestie van betekenis aan de orde stellen. Alpers’ suggestie in die richting is door De Jongh echter als een ‘niet onvermakelijke uitspraak’ ter zijde geschoven. Het is de machteloosheid – tegenover vakgenoten die over meer geavanceerde gereedschappen beschikken om de kwestie van betekenis gefundeerd te lijf te gaan – die zich een uitweg zoekt.⁴⁷ De onmacht blijkt ten slotte uit het feit dat de verdediging van de iconologische methode de laatste tijd steeds vaker het karakter krijgt van een bezweringsformule. Het naderend onheil probeert men af te wenden door tegenstanders van ‘ouderwetsheid’ of ‘neoformalisme’ te betichten, welke uit louter ‘persoonlijke gevoelens’ zou voortvloeien en waar vooral Amerikanen last van lijken te hebben.⁴⁸

Afgezien van het gebrek aan wellevendheid, wil dit alles niet zeggen dat het werk van Nederlandse iconologen geen aanknopingspunten biedt, noch dat het empirisch materiaal onbruikbaar is. Aangrijpingspunten zijn er voldoende. De aandacht voor de lange termijn, voor continuïteit en verandering, voor beeldconventies en beeldtradities, voor codes en stereotypen, maar ook voor fictie en visuele specificiteit zijn even zovele mogelijkheden om de vorming van betekenissen in beeldmateriaal te bestuderen. Veel van deze begrippen zijn bruikbaar mits ze helder omschreven en in een theoretisch kader ingebed zijn. Een vergelijking met de stand van zaken in de filmtheorie is in dit opzicht instructief omdat het gaat om meer dan een toevallige analogie. Filmtheoretici die de klassieke Hollywoodfilm onderzochten, stonden eveneens voor het fenomeen van een massamedium, een lage waardering door de elite en een hoge mate aan ‘realisme’.⁴⁹ Inmiddels beschikt men over een reeks begrippen waarmee de verschillende betekenislagen van ‘de film’ bestudeerd kunnen worden. De ‘auteur’ is niet dood omdat dit interessant klinkt, maar omdat deze als betekenisgevend centrum minder relevant is geworden. Stereotypen en codes brengen een realiteitseffect teweeg en als zodanig zijn zij juist analyseerbaar. Zo blijkt de ‘werkelijkheidsindruk’ van klassieke filmische vrouwbeelden niet de uitdrukking van een mannelijke blik te zijn, zoals feministische filmtheoretici graag geloven. Deze wordt bepaald door de filmische conventies die aan een genre eigen zijn, in combinatie met wat op een zeker moment visueel courant is. Ik moet nu – na het geregeld zien van New York Police, videoclips en computerspelletjes – vaststellen dat de klassieke Hollywoodfilm mij minder ‘realistisch’ toeschijnt dan tien jaar geleden.

Een andere oplossing is wellicht de draad weer op te nemen waar deze aan het begin van de jaren zeventig geforceerd werd afgebroken. In die periode vormde de Nederlandse iconologie zich, deels door zich kritisch te verhouden tot het werk van Jan Emmens (die tegenwoordig vaak – ook door Alpers – wordt gereduceerd tot ‘voorloper’ van de Nederlandse iconologie),⁵⁰ deels door de leegte op te vullen die was ontstaan door het overlijden van Henry van de Waal. Hoewel hun theoretisch werk af en toe wordt genoemd, heeft het geen merkbare sporen in de iconologische vraagstellingen achtergelaten. Het werk van beide theoretici wordt gekenmerkt door een hoog soortelijk gewicht. Het biedt een gedegen en inspirerend kader om zowel de ‘ingewikkelde processen van beeldvorming en beeld-overdracht binnen een gegeven cultuur’ (Van de Waal), als de kunsttheoretische begripsvorming te bestuderen (Emmens). Zeker wanneer aansluiting wordt gezocht bij

recente ontwikkelingen in de mentaliteitsgeschiedenis en de geschiedenis van het weten.

En een derde weg om de iconologische episode af te sluiten is ernst te maken met een revisie van de kunstgeschiedenis waartoe meer dan tien jaar geleden Ed Taverne opriep. Bijvoorbeeld door het organiseren van internationale uitwisseling, zoals dit onlangs bijvoorbeeld tijdens een seminar in Leiden plaatsvond.⁵¹ De tijd lijkt rijp om het kunstmatig isolement te vervangen door intensieve gedachtenuitwisseling. De discussie op het genoemde seminar was – voorzichtig geformuleerd – nog wat onwennig, en de enige manier om op termijn de angst voor ‘theorie’ te overwinnen lijkt het regelmatig, en wat mij betreft vooral kleinschalig samenwerken van kunsthistorici met verschillende achtergronden.

Cultuurhistorici die zich op de Nederlandse iconologie hebben verlaten lijken nu een probleem rijker te zijn. Ook bij hen spreekt de irrelevantie van de visuele representatie immers voor zich. De voorkeur van historici voor ‘realistisch’ beeldmateriaal – zoals zeventiende-eeuwse schilderijen, renaissanceportretten, foto’s of film – blijkt op dit moment nauwelijks bespreekbaar.⁵² Dat historici minder geneigd zijn de ‘betekenisvolle gestiek’ van ‘Les Demoiselles d’Avignon’ van Pablo Picasso (1907) of de ‘rituele encensering’ van de ‘Bruid’ van Marcel Duchamp (1912) te onderzoeken, lijkt weinigen een punt van zorg.

De Nederlandse iconologen hebben steeds een voorbehoud gemaakt ten aanzien van de manier waarop historici ‘het beeld als historisch document’ benut hebben. Te gemakkelijk zagen zij ‘de illustratieve waarde’ ervan. De ironie wil dat het de iconologen zijn geweest die de weg voor de historici op dit punt geëffend hebben. Door de nadruk op de interpretatie van een gedaante, een houding, een gebaar, een voorwerp of een scène (de inhoud) stapt de historicus heen over de vraag hoe de identificatie tot stand is gekomen.⁵³

De ‘betekenis’ van beeldmateriaal blijkt echter in hoge mate afhankelijk van de concrete visuele codes en conventies. Wordt eraan voorbijgezien, dan niet omdat ze verborgen zijn, maar omdat ze al te zeer voor de hand lijken te liggen. Om die reden zal ook een louter filosofische benadering van ‘het beeld’ altijd te kortschieten. De culturele arbeid van de kunsthistoricus vooronderstelt een specifiek soort bronnenkritiek: hij of zij moet zich rekenschap geven van de historisch artistieke tradities waaruit een beeld voortkomt, wil men de betekenisgeving kunnen benoemen. In de praktijk betekent dit dat kunsthistorici ook anderen zullen moeten leren kijken. In hoeverre historici profijt zullen trekken uit deze ontwikkeling hangt niet alleen af van hun intellectuele geweten, maar ook van hun gevoeligheid voor beelden.⁵⁴

Selectie literatuur

- S. and P. Alpers, 'Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History', in: R. Cohen (ed.), *New Directions in Literary History*, London 1974, pp. 199-220.
- S. Alpers, 'Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation', in: *New Literary History*, vol. 8, no. 1, 1976, pp. 15-41.
- S. Alpers, 'Is Art History?', in: *Daedalus*, 1977, vol. 106, no.3, pp. 1-13.
- S. Alpers, 'Seeing as knowing: a Dutch connection', in: *Humanities in society*, vol. 1, 1978, pp. 147-173.
- S. Alpers, 'Taking pictures seriously: a reply to Hessel Miedema', in: *Simiolus*, vol. 10, no. 1, 1978, pp. 46-50.
- S. Alpers, 'Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again', in: B. Lang (ed.), *The concept of style*, Ithaca/ London 1979, pp. 137-162.
- S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, 1983; Ned. vert. *De kunst van het kijken. Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1989.
- J. Bialostocki, 'S. Alpers, *The Art of Describing*', in: *The Art Bulletin*, vol. LXVII, no.3, 1985, pp. 520-526.
- O. Bouman, en J. Segal, 'Het symbolische denken. Een vraaggesprek met Joos Bruyn', in: *Beeld*, no. 2, 1984, pp. 32-36.
- J. Bruyn, 'S. Alpers, *The Art of Describing*', in: *Oud Holland*, vol. 99, 1985, pp. 155-160.
- J. Bruyn, 'Het probleem van het realisme in de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst van Huizinga tot heden', in: *Theoretische geschiedenis*, no. 13, 1986 pp. 209-218.
- J. Bruyn, 'Over het 16de en 17de-eeuwse portret in de Nederlanden als memento mori', in: *Oud Holland*, vol. 105, 1991, pp. 244-261.
- R.M. Dekker, 'Een historische antropologie van de Gouden Eeuw', in: *Theoretische geschiedenis*, jrg. 16, no. 1, 1989, pp. 97-105.
- B. Ebels-Hoving, 'Schama voor het schilderij: een historische grensoverschrijding', in: *Groniek* no. 125, 1991, pp. 87-100.
- J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1964.
- R. Falkenburg, 'Recente visies op de zeventiende-eeuwse Nederlandse genre-schilderkunst', in: *Theoretische geschiedenis*, jrg. 18., no. 2, 1991, pp. 119-140.
- R. Falkenburg, 'Iconologie en historische antropologie: een toenadering', in: M. Halbertsma et al.(red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, pp. 139-174.
- W. Franits, 'Between Positivism and Nihilism: Some Thoughts on the Interpretation of Seventeenth-Century Dutch Paintings', in: *Theoretische geschiedenis*, jrg. 21, no. 2, 1994, pp. 129-152.
- D. Freedberg, 'J.A. Emmens, *Verzameld werk*', in: *Simiolus*, vol. 13, no. 2, 1983, pp. 142-146.
- D. Freedberg et al. (eds.), *Art in History. History in Art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*, Santa Monica 1991.
- R. Fuchs, 'Over het landschap. Een verslag naar aanleiding van Jacob van Ruysdael, *Het Korenveld*', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, vol.86, 1973, pp. 281-292.
- I. Gaskell, 'S. Alpers, *The Art of Describing*', in: *The Oxford Art Journal*, vol. 7, no. 1, 1984, pp. 57-60.
- R. van Gelder, 'Gesprek met kunsthistoricus Egbert Haverkamp-Begemann', in: *NRC Handelsblad*, 17/11/1989, p. 7.
- R. van Gelder, 'Het woord schoonheid is belachelijk geworden', in: *NRC Handelsblad* 13/11/1992, p. 5.
- J. Glynn, 'So to speak. S. Alpers, *The Art of Describing*', in: *Art History*, vol.7, no.2, 1984, pp. 247-252.
- E.H. Gombrich, 'Mapping and painting in the Netherlands in the seventeenth century. S. Alpers, *The Art of Describing*', in: R. Woodfield, (ed.), *Reflections on the History of Art. Views and Reviews*, Oxford 1987, pp. 115-123.
- A. Grafton et al., 'Holland without Huizinga: Dutch Visual Culture in the Seventeenth Century. Svetlana Alpers, *The Art of Describing*', in: *Journal of Interdisciplinary History*, XVI: 2, 1985, pp. 255-265.
- Groniek. Kunst voor historici. Beeldende kunst als historische bron*, 1995, no. 128.
- E. Haverkamp-Begemann, 'The State of Research in Northern Baroque Art', in: *The Art Bulletin* LXIX, no.4, 1987, pp. 510-519.
- P. Hecht, 'The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art: an appeal to common sense', in: *Simiolus*, vol. 16, no. 2/3, 1986, pp. 173-187.
- P. Hecht, 'Dutch seventeenth-century genre painting: a reassessment of some current hypotheses', in: *Simiolus*, vol. 21, no. 1/2, 1992, pp. 85-95.
- W.M.A. Henneke, 'De Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst: a piece of history', in: *Theoretische*

- geschiedenis* 1994, jrg. 21, no. 4, pp. 414-426.
- E. Honig, 'An Enterprise of Describing? Svetlana Alpers' art historical strategies', in: *Theoretische geschiedenis*, vol. 17, no. 1, 1990, pp. 33-44.
- E. de Jongh, 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in: *Rembrandt en zijn tijd*, Brussel 1971, pp. 143-194.
- E. de Jongh, 'S. Alpers, *The Art of Describing*', in: *Simiolus*, vol. 14, no. 1, 1984, pp. 51-59.
- E. de Jongh, 'Enige aspecten van de ikonologie, gisteren en vandaag', in: *Aspecten van vijftig jaar kunsthistorisch onderzoek 1938-1988*, Brussel 1990, pp. 33-48.
- E. de Jongh, 'Real Dutch Art and not-so-real Dutch art: some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting', in: *Simiolus*, vol. 20, no. 2/3, 1990/1991, pp. 197-206.
- E. de Jongh, 'De Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst door politieke brillen', in: F. Grijzenhout et al. (red.), *De Gouden eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende eeuwse schilderkunst*, Nijmegen/ Heerlen (1992A), pp. 225-250.
- E. de Jongh, 'De iconologische benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst', in: idem (1992B), pp. 299-329.
- E. de Jongh, 'Nationalistische visies op zeventiende-eeuwse Hollandse kunst', in: S.C. Dik et al. (red.), *Het hemd is nader dan de rok. Zes voordrachten over het eigene van de Nederlandse cultuur*, Assen/ Maastricht 1992C, pp. 61-82.
- E. de Jongh, 'De dissonante veelstemmigheid sinds Haaks *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*', in: *Theoretische geschiedenis*, jrg. 19, no. 3, 1992D, pp. 275-292.
- E. de Jongh, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995.
- E. de Jongh, 'Vermeers geduldige iconografie: uitlegkunde en inlegkunde', in: *Theoretische geschiedenis*, jrg. 23, no. 3 (1996), pp. 311-329.
- W. Kemp, 'Vorwort', in: S. Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Keulen 1985, pp. 7-20.
- O. Mandel, *The Cheerfulness of Dutch Art. A Rescue Operation*, Doornspijk 1996.
- H. de Mare, 'Visuele aspecten van drie filmische vrouwbeelden: Monroe, Bacall en Dietrich', in: *Versus*, 3/1989, pp. 54-75.
- H. de Mare, 'Räumliche Markierungen holländischer Identität. Das grenzenlose Interesse von Simon Stevin (1548-1620) und Jacob Cats (1570-1660) an Grenzen und Grenzübergangen', in: M. Bauer et al. (Hg.), *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Berlin 1997, pp. 103-129.
- H. de Mare, 'Dutch Domesticity in Dispute: a Reconsideration of Sources', in: I. Cieraad (ed.), *At Home: an Anthropology of Domestic Space*, Syracuse, N.Y. (1998, ter perse).
- L. Marin, 'In Praise of Appearance. Svetlana Alpers, *The Art of Describing*', in: *October*, no. 37, 1986, pp. 98-112.
- H. Miedema, 'J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*', in: *Oud Holland*, vol. 84, 1969, pp. 249-256.
- H. Miedema, 'Realism and comic mode: the peasant', in: *Simiolus*, vol. 9, no. 4, 1977, pp. 205-219.
- H. Miedema, 'Tekst en afbeelding als bronnen bij historisch onderzoek', in: H. Vekeman et al. (hrsg.), *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, pp. 7-17.
- H. Miedema, *Kunsthistorisch*, Maarssen/ `s Gravenhage 1989.
- H. Miedema, 'J.B. Bedaux, *The reality of symbols*', in: *Oud Holland*, vol. 105, no. 1, 1991, pp. 69-74.
- R. Raben et al., 'Wortelloof en cultuurhistorie. Kunstopvattingen van Peter Hecht en Eddy de Jongh', in: *Leidschrift*, no. 6, 1990, pp. 41-58.
- S. Schama, 'The Dutch Masters' Revenge. Svetlana Alpers, *The Art of Describing*', in: *The New Republic*, May 14, 1984, pp. 25-31.
- G. Schwartz, 'Art in History', in: Freedberg 1991, a.w., pp. 7-16.
- G. Schwartz, 'Oude kaas', in: *NRC Handelsblad*, 20/9/1996.
- E.J. Sluijter, 'Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling', in: *Leidschrift*, vol. 6, no. 3, 1990, pp. 5-39.
- E.J. Sluijter, 'Over fijnschilders en "betekenis". Naar aanleiding van Peter Hecht, *De Hollandse fijnschilders*', in: *Oud Holland*, vol. 105, no. 1, 1991, pp. 50-63.
- T. Streng, '*Realisme*' in de kunst- en literatuurbeschuwing in Nederland tot 1875. Een begripshistorische

- studie*, Amsterdam 1995.
- J. Stumpel, 'The Art of Describing', in: *The Burlington Magazine*, cxxvi/ 978, 126, sept. 1984A, pp. 580-581 en 'De kunst van het beschrijven. Svetlana Alpers' interpretatie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst', in: *Vrij Nederland*, 25 februari 1984B, pp. 34-37.
- E.R.M. Taverne, 'Oproep voor een revisie van de beoefening van de kunstgeschiedenis in Nederland', in: *Akt* 1984, jrg. 8, nr. 4, pp. 4-14.
- J. Vanbergen, 'Nieuwe tendensen in de kunsthistorische interpretatie', in: *Aspecten van vijftig jaar kunsthistorisch onderzoek 1938-1988*, Brussel 1990, pp. 67-87.
- K.H. Veltman, 'S. Alpers, *The Art of Describing*', in: *Kunstchronik*, Jahrgang 37, Heft 1, 1984, pp. 262-267.
- H. van de Waal, *Traditie en Bezieling*, Rotterdam/ Antwerpen 1946.
- H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie*, 's-Gravenhage 1952.
- H. van de Waal, *Steps towards Rembrandt. Collected articles 1937-1972*, Amsterdam/ London 1974.
- E. van de Wetering, 'Soo salt best voncken. Drie Rembrandt studies', in: *NRC Handelsblad*, 13 januari 1989, p. 10.
- E. van de Wetering, 'Grenzen, en het Hollandse van de Hollandse schilderkunst', in: J.C.H. Blom et al. (red.), *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*, Amsterdam 1993, pp. 54-63.

Noten

1. Dit artikel is een bewerking van de lezing gehouden te Lochem, 9 mei 1996, tijdens een door het Huizinga Instituut georganiseerd AIO-Seminar over 'Realisme'. Voor het omvangrijke notenapparaat en de uitgebreide literatuurlijst verwijs ik noodgedwongen naar mijn proefschrift. Mijn dank gaat uit naar Willem Frijhoff, Paulien Kintz, Machteld Löwensteyn, Marijke Spies en Margrith Wilke die een eerdere versie uitvoerig van commentaar voorzagen.
2. Mijn dissertatieonderzoek *Hollandse denkbeelden over architectuur en gender. Een archeologie van het zeventiende-eeuwse concept van het huis* waarin ik drie terreinen onderzoek (architectuurtheorie, literatuur en genreschilderkunst) raakt direct aan dit probleem.
3. En voorts voegt men haar (werk) toe: 'abandons logical argument', 'achterhaald', 'ahistorical', 'argues for "Einfühlung"', 'bewilderling', 'Byzantine style', 'caricatuur van een methode', 'doordouwerigheid', 'dubious', 'duistere stijl', 'excentriek', 'fantastic', 'flights of fancy', 'fundamental misconception', 'gegoochel', 'geleerderigheid', 'idiosyncratic', 'incomprehensible reasoning', 'jargon-ridden', 'labiele van haar constructie', 'manipulatie', 'methodologisch onnavolgbaar', 'misleading information', 'monomaniac drift of the argument', 'onevenwichtig', 'onkritische associaties', 'oversimplification', 'rhetorical rather than substantial', 'schijnbewegingen', 'spekglad jargon', 'tendentious', 'unadorned ineptitude' en 'vergeven van het jargon'. Deze selectie uitspraken is ontleend aan Bruyn (in: Bouman 1984); Bruyn 1985; De Jongh 1984; De Jongh (in: Van Gelder 1992); Haverkamp-Begemann 1987; Miedema 1977; Schwartz 1991; Stumpel 1984A en 1984B; Van de Wetering 1989.
4. In zijn commentaar op de lezingen van Alpers en Hecht tijdens de Summerschool *Main Trends in Cultural History*, Amsterdam 20 juni 1991. Franits, Grijzenhout en Sluijter onderschrijven dit.
5. Gaskell 1984, p. 57.
6. In mijn analyse van het vertoog verwijs ik voornamelijk naar De Jongh's werk, waarin keer op keer dezelfde uitspraken worden herhaald, maar feitelijk omvat het ook de – soortgelijke – uitspraken van Bruyn, Miedema, Haak en de in de VS werkzame Haverkamp-Begemann.
7. Onder schijnrealisme verstaat De Jongh (1971, p. 143): 'het feit dat een voorstelling die wat vorm betreft de werkelijkheid imiteert, tegelijkertijd een gerealiseerde abstractie is'.
8. Miedema, 1989, p. 54: 'Als historicus ben ik dus geneigd te stellen dat *kunst* geen vast gegeven inhoudt maar op ieder moment van de geschiedenis voor verschillende begrippen en fenomenen tegelijk kan staan, afhankelijk van context en situatie.'
9. Bruyn, die parallelen ziet met Huizinga's 'proces van vruchtbare stagnatie', spreekt van 'conservatieve tendenties'.
10. De omschrijvingen in deze alinea zijn o.a. ontleend aan Haverkamp-Begemann (in: Van Gelder 1989); De Jongh 1984, 1990, 1990\1, 1992D; Miedema 1977, 1984, 1989, 1991; Raben 1990.
11. Ook Mandel (1996) kritiseert in zijn bevlogen essay de iconologie -- hij spreekt van 'Betekenis school' -- op dit punt. Toch komt zijn 'reddingsoperatie' uiteindelijk neer op een omkering van die betekenis door te wijzen op de euforische kracht die van de schilderijen afstraalt.
12. De Jongh spreekt zelfs van een paradigmawisseling.
13. Sluijter 1990, p. 7: 'Nu is natuurlijk elke uitbeelding, ook die van de fotograaf, een interpretatie van de "werkelijkheid" waarin de menselijke geest intermediair is, maar wij zullen het nu even niet te gecompliceerd maken.'

14. Hecht 1992, pp. 85-86: 'The ensuing situation is a rather muddled one, with Eric Jan Sluijter trying to show that my observations are simply the other side of de Jongh's controversial views, whereas Reindert Falkenburg is trying to make it clear that Sluijter and I nevertheless have quite a lot in common and should in fact be seen as part of one and the same movement, a movement which Hessel Miedema has in the meantime dubbed the "neo-sensitive". Jan Bedaux in turn has been tugging at yet another corner of the carpet in the introduction to his recent dissertation, and Josua Bruyn has made it clear that as far as he is concerned, all this heretical clamor is most unwelcome.' Typerend voor dit punt is ook De Jongh 1992D.
15. Zie ook Honig 1990.
16. Alpers 1977, p. 9: 'It is characteristic of art history that we teach our graduate students the methods, the "how to do it" of the discipline (how to date, attribute, track down a commission, analyze style and iconography) rather than the nature of our thinking. In terms of the intellectual history of the discipline our students are woefully uneducated.'
17. Kemp 1985, p. 12: 'Panofsky habe seinen in die USA importierten Ansatz als "humanistische Disziplin" etabliert, als Heimstatt einer grossen europäischen Tradition, die ihre Inspirationsquellen in Antike und Renaissance und ihren Gegenpol im nationalsozialistischen Deutschland hatte. (...) "Kunstgeschichte als humanistische Disziplin" bildete sich heran als Wissenschaft vom Humanismus. Dem nordischen Totalitarismus setzte sie die Autorität der Antike, den Glanz der italienischen Kunsttradition, die Macht einer Wortkultur entgegen.'
18. Alpers 1977, p. 6: "What happens, one wonders, if the art one wants to study is itself not based on such humanistic principles? Is it not art? Can it not be studied by art historians?"
19. Bepaalde inzichten kunnen behouden blijven door ze te scheiden van gedateerde en onacceptabel geworden formuleringen – zoals Riegl's deterministische opvattingen.
20. Alpers verwijst naar *De woorden en de dingen* van Michel Foucault (1973) waarin hij verschillende typen kennis in de geschiedenis van elkaar tracht te onderscheiden. Zij wil haar werk als aanvulling beschouwen op Foucaults werk, dat vrijwel uitsluitend is gebaseerd op tekstmateriaal.
21. Alpers 1983, p. 251, n. 33: 'Realizing that it was characteristic of a large number of northern works, Riegl defined it as a *coordinated* composition of *attentive* individuals to distinguish it from the *subordinated* ordering of *acting* figures favored in Italy...'
22. De kunsthistoricus houdt zich niet bezig met de biologische grondslagen van het kijken, maar met de cultuurhistorische conventies die maken dat men verschillende dingen kan zien.
23. Deze term heeft tot veel misverstanden geleid. Alpers (1983) refereert hiermee aan het Griekse rhetorica-begrip *ekphrasis* (latijn *descriptio*) dat wijst op de macht van verbale evocaties van mensen, plaatsen, gebouwen of kunstwerken. In de Hollandse zeventiende eeuw werd de vertaling daarvan – 'beschrijving' – ook gebruikt voor bepaalde aanschouwelijke, grafische verschijnselen als atlanten en kaarten. Volgens Alpers is de genreschilderkunst eerder verwant aan dergelijke grafische inschrijvingen van de wereld op een oppervlak, dan aan de Italiaanse Renaissance schilderijen die op retorische overtuigingskracht zijn gebaseerd.
24. Alpers 1983, p. 246, n. 46.
25. De zestiende-eeuwse emblemata ziet Alpers als een typisch transformatieproduct. In de mate waarin woorden en beelden aan elkaar refereren speelt hier nog het denken in gelijkenissen. Maar de rangschikking van motto, beeld en commentaar naast elkaar *op dezelfde platte ondergrond* beantwoordt aan het denken in verschillen. In plaats van emblemata te zien als bewijs van de gelijkenis tussen woord

en beeld, onderstrepen ze volgens haar dat kennis in de zeventiende eeuw *aanschouwelijk* van aard is.

26. Miedema's interpretatie van Karel van Mander's *Den grondt der edel vry schilder-const* (1604) vindt zij daarom misleidend (1983, p. 243, n. 30). Miedema's oordeel is gebaseerd op directe gelijkenissen (Van Mander leent inderdaad Italiaanse begrippen) en niet op een comparatieve tekstanalyse (want de 'betekenis' van begrippen verandert door de context waarin ze gebruikt worden). Pas met De Laire (1707) is de implantatie van dit Italiaanse systeem voltooid.
27. Het extreem vertellende werk van Poussin laat hiervan het andere uiterste zien (Alpers 1976, p. 26): '... we find narration becoming as isolated a concern in art as we have seen representation to be in the works we have just considered.'
28. Alpers 1983, pp. xxiv-xxv: 'It was a general European phenomenon. But it is in Holland that this mode of understanding the world is fully and creatively realized in the making of images.'
29. Alpers noemt bijvoorbeeld de emblematische verwijzingen die in Vermeer's beeldvorming een rol spelen.
30. Een indruk die ik baseer op mijn eigen archief van artikelen uit *NRC Handelsblad*, *De Volkskrant*, *De Groene Amsterdammer*, *Vrij Nederland* en *HP/De Tijd*.
31. Ik heb besprekingen gezien van Bialostocki 1985; Gaskell 1984; Glynn 1984; Gombrich 1983; Grafton 1985; Kemp 1985; Marin 1986; Schama 1984 en Veltman 1984. De balans tussen kritiek en compliment was uiteraard niet altijd dezelfde.
32. Op dit punt is er een interessante overeenkomst tussen het werk van De Jongh en dat van de door hem zo fel bekriticeerde Mieke Bal. Zie noot 2.
33. De Jongh verwijst eenmaal naar Norbert Elias, maar vaak beperkt hij zich tot de uitspraak dat dit punt aan duidelijkheid niets te wensen overlaat. Bal geeft weliswaar een psychoanalytische interpretatie, maar deze is evenzeer ahistorisch. Henneke 1994 merkt terecht op dat de betekenis van 'sex' in het verleden steeds een cultuurhistorische analyse vergt. Eerder heb ik voorgesteld zeventiende-eeuwse verbeeldingen van 'sex' en 'dood' te analyseren als bijzondere vormen van fysieke overgang tegen de achtergrond van toenmalige ideeën over grenzen en grensoverschrijdingen (De Mare 1997).
34. Zo suggereert De Jongh (1996, p. 311) dat zeer uiteenlopende uitspraken over werk van Vermeer terug te voeren zijn tot het onderliggende idee dat zijn 'schilderijen niets anders betekenen dan wat ze louter visueel aanbieden.'
35. De Jongh 1992B, pp. 300-1.
36. De Jongh 1992A, p. 227; zie ook De Jongh 1992C en 1990/1991. Van de Wetering 1993, p. 62 kritiseert De Jongh's stellingname: 'Het taboe, dat ook in de lezing van De Jongh [1990/1991] doorklonk – het taboe op de acceptatie van significante verschillen in nationale identiteit – leidt er toe, dat de erkenning en bestudering van die verschillen nu nauwelijks meer plaats vindt.'
37. Zie Dekker 1989.
38. Streng 1995.
39. Een en ander leidt menigmaal tot kunsthistorisch 'getob' en zelden tot heldere, accurate en inspirerende vraagstellingen: 'Grofweg zouden we opnieuw kunnen onderscheiden tussen de aanhangers van het "wat" en de aanhangers van het "hoe", maar dat is een simplificatie die teveel twee diametraal tegenover elkaar staande zienswijzen suggereert. Nog steeds is het zo dat verreweg de meeste beschouwers bij het

- analyseren en interpreteren van een kunstwerk zowel met het één als met het ander rekening houden. Voor de vertegenwoordigers van deze middenpositie schuilt de betekenis van een kunstwerk in een combinatie van factoren, factoren die zowel binnen als buiten dat kunstwerk liggen en waarbij talloze verhoudingen tussen dat binnen en buiten denkbaar zijn.' (De Jongh 1990, p. 45 en De Jongh 1992B, p. 323).
40. Vanbergen 1990, p. 73. In die zin is Van de Waal's verwachting (1946 en 1952) ten aanzien van de iconologie helaas gelogenstraft. Hij voorzag een methode die verder zou gaan dan beschrijven en constateren, namelijk het verklaren van het verworven feitenmateriaal, waarbij men 'dit "verklaren" niet in de eerste plaats [moet] zien als het ontcijferen van tot dusver duistere kunstwerken b.v. door middel van litteraire, historische, theologische of juridische hulpmiddelen.' Dit stemt overeen met Alpers' opvatting dat de Nederlandse iconologie een verdere reductie is van Panofsky's systeem; correcter zou het zijn de Nederlandse iconologie te benoemen als iconografie.
 41. Maar dit impliceert ook, dat men nooit zeker kan zijn van zijn zaak. 'Of het interieur er zo uitgezien kan hebben? Mogelijk, maar er blijft altijd het gevaar dat we iets over het hoofd zien waaruit zou blijken dat het zo helemaal niet kan zijn geweest.' (Miedema, 1989, p. 114).
 42. Door het ontbreken van analytische instrumenten kan dit soort onderzoek door iconologen alleen geïnterpreteerd worden als het loslaten van alle 'meaning': 'If meaning shifts constantly with such instability that images can only offer mutually contradictory readings then art is subjected to a nihilistic, interpretative "free for all". This is not art history – this is art appreciation.' (Franits 1994, p. 151, n. 72).
 43. Alpers ontleent dit voorbeeld aan T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973.
 44. Fuchs 1973.
 45. Van de Waal 1974.
 46. De Mare 1998.
 47. Zie bv. De Jongh's beschrijving (1984, p. 51) van zijn ervaring met Alpers' boek: 'In effect it is a conducted tour of a wonderland in the company of a guide whose mental gymnastics are a marvel to behold'.
 48. Miedema 1989, p. 108: 'Deze [vrij felle anti-literaire, en zelfs anti-intellectuele] tendens, die de nadruk legt op de directe, empatische indruk die het kunstwerk op de beschouwer maakt, leeft hier en daar, vooral bij tegenwoordige Amerikaanse kunsthistorici, weer op.' Opmerkelijk is dat zowel De Jongh als Miedema Rudi Fuchs ook tot deze 'stroming' rekenen.
 49. Nieuwe resultaten, zoals de schatting van Montias en Van der Woude dat er in de periode 1500-1800 alleen al circa 9 miljoen schilderijen voor de markt zijn geproduceerd, dwingen ook tot het veranderen van onderzoeksstrategie. In plaats van het centraal stellen van het unieke kunstwerk zou er een onderzoeksobject geformuleerd moeten worden dat zich rekenschap geeft van het omvangrijke, historisch gedateerde en zeer gedifferentieerde corpus beeldmateriaal uit deze periode.
 50. Miedema (1969) bijvoorbeeld verweet hem kunstgeschiedenis met 'a-historische kunstkritiek' te verwarren. Freedberg (1983) noemt Emmens' werk daarentegen profetisch, gezien de gelijkenissen met o.a. het werk van Baxandall. Er zou wellicht een interessante vergelijkende studie te maken zijn van het werk van Alpers en Emmens.
 51. 'Een debat over de interpretatie van 16de- en 17de-eeuwse Nederlandse kunst: enkele ontwikkelingen in

Amerika', georganiseerd door Eric Jan Sluiter van de sectie Beeldmotief en Beeldtraditie op 25 maart j.l. met bijdragen van Celeste Brusati, Elizabeth Honig, Alison McNeil Kettering, Joseph Leo Koerner, Elmer Kolfin en Frauke Laarman. Dat de revisie op dit moment hoognodig is blijkt ook uit het visitatierapport over de Nederlandse kunsthistorische instituten.

52. Ik denk aan het gebruik van beeldmateriaal door bijvoorbeeld Burke, Dekker, Muchembled, Roodenburg, Van de Pol en Wijsenbeek-Olthuis.
53. Men kijkt door de beelden heen naar iets anders: een moraal, een symbolisch universum, een cultuur, een mentaliteit, 'a patriarchal social order'. Omdat deze reflectie bij Schama evenzeer ontbreekt is zijn 'deuren-geschiedschrijving' – ondanks het feit dat hij de deuren ongebruikelijk interpreteert – niet zo vernieuwend als Ebels-Hoving 1991 zou willen.
54. Dat deze niet gelijk over de mensen verdeeld is, bleek nog vorig jaar tijdens *Zomergasten*. Freek de Jonge vroeg de regisseur Jan Vrijman wat zijn film betekende. Deze antwoordde: 'De film betekent niets, maar laat zien', wat De Jonge opvatte als een weigering zijn vraag te beantwoorden en niet als een misverstand aangaande 'film' zijnerzijds. Dit verschil in visuele sensibiliteit moet niet worden onderschat in het gesprek tussen historici en kunsthistorici.