

Een wisselende lijst en een begrip dat onder druk staat

Peter Hecht Een canon is geen statisch begrip. Wat als toonaangevend wordt beschouwd, verandert met de tijd. Van Renaissance tot 1800 waren de klassieke Oudheid en haar navolgers maatgevend in de kunst. In de loop van de negentiende eeuw viel die eer ook aan de schilderkunst van de Gouden Eeuw te beurt. Inmiddels kreeg Rembrandt gezelschap van Sinterklaas en Zilvervloot. Wat zegt dat over de tijd waarin wij leven?

Wat tot de canon behoort is maatgevend, of zou dat moeten zijn. Zo is dat begrip tenminste ooit ontstaan. Het woord is van oorsprong Grieks en betekent zoveel als maatstaf of richtsnoer. De canonieke boeken zijn die Bijbelboeken waarvan de autoriteiten menen dat ze aan God zelf kunnen worden toegeschreven. Voor de beeldende kunst van na de Middeleeuwen was de klassieke Oudheid dermate toonaangevend dat bepaalde antieke sculpturen als toetssteen gingen functioneren. Ook de beste werken van Rafael en enkele andere Italianen die goed naar de Klassieken hadden gekeken, werden al snel gerekend tot deze canon, die latere generaties moesten zien te evenaren of te overtreffen. Dat althans was de boodschap van de Franse Academie, gesticht in 1648. Rond 1800 werd in heel Europa nog in die geest lesgegeven. Hoge kunst was op de klassieke Oudheid en haar navolgers gebaseerd en die maatstaf zou overal en altijd geldig zijn. Kunst was geen nationale,

laat staan een particuliere aangelegenheid.

Toch waren er ook alternatieven. Er was al in de zeventiende eeuw de nodige discussie geweest over de kwaliteiten van Rubens en Rembrandt, die sommige kenners in stelling hadden gebracht tegen de al te eenzijdig vereerde Rafael en de Franse grootmeester Poussin. Ingrijpender nog dan de belangstelling voor deze historieschilders uit het Noorden was de toenemende interesse voor schilderijen die geen verhaal uit de Bijbel of de Oudheid lieten zien – voor afbeeldingen van boeren en burgers in hun schijnbaar dagelijkse doen, voor landschappen en marines. Alle achttiende-eeuwse hoven zwichtten ervoor. En let wel: kunstenaars en liefhebbers maakten de dienst uit als het erom ging te bepalen wat de moeite van het navolgen en bezitten waard was en wat niet. Zo ontstond een eerste canon van de Hollandse zeventiende-eeuwse kunst.

Schiften moet altijd, en dat doen om te beginnen kunstenaars en verzamelaars onderling, waarna de markt en de schrijvende kritiek het beeld nog scherper stellen. Sinds het ontstaan van de kunstmusea verwacht men van hen het eindoordeel. Wat de Hollandse zeventiende eeuw betreft ging het eerste stof liggen toen Arnold Houbraken kort na 1700 een kroniek publiceerde waarin hij zoveel mogelijk schilders van dat voorbije tijdvak probeerde recht te doen. Alle hem bekende kunstenaars van enig belang werden opgenomen in zijn boek. Zo'n vijftig jaar later zette een Franse liefhebber het mes in deze ruim zeshonderd namen en nam in zijn eigen overzicht van de Europese schilderkunst nog maar een stuk of honderd Hollandse en Vlaamse meesters op. De keuze van deze Dézallier d'Argenville, wiens boek ook al snel in het Engels en Duits werd vertaald, zou meer dan honderd jaar toonaangevend blijven. Wie door d'Argenville was genoemd, mocht in een representatieve verzameling niet ontbreken, wie door hem (of door zijn Hollandse bron) vergeten was, bestond nauwelijks meer. Dat overkwam onder andere Vermeer en Hals.

De reden dat Vermeer uit de boot was gevallen, was banaal. Houbraken had hem niet vermeld, en aangezien zijn gegevens tot ver in de negentiende eeuw door niemand werden aangevuld, werd zijn omissie canoniek. Bij Hals had Houbraken wel uitvoerig stilgestaan, maar de verzamelaars waar d'Argenville voor schreef, waren nog maar nauwelijks geïnteresseerd in de mogelijke kunstwaarde van portretten. Het portret functioneerde toen nog vooral als een gelijkenis, en de burgerlijke modellen van de Hollandse schilders uit de zeventiende eeuw spraken nog niet zo tot de verbeelding van de liefhebbers van hun kunst.

Nieuw model

Dat veranderde midden negentiende eeuw, toen de schilderkunst van de Gouden Eeuw opnieuw

werd bestudeerd en herkend als een mogelijk model voor de kunst van de eigen tijd. En dan niet als een bescheiden onderstroom naast het voorbeeld van de antieke Oudheid, maar als een alternatief dat de Oudheid als model zou kunnen vervangen.

De meest invloedrijke pleitbezorger voor dit standpunt was de criticus Thoré, die om zijn radicale denkbeelden na de revolutie van 1848 uit Frankrijk was verbannen en zich toen toelagde op de studie van de oude Hollandse kunst. Die was voor hem als liefhebber van de moderne Franse schilderkunst niet alleen om artistieke redenen van belang, maar hij achtte haar ook politiek voorbeeldig. De zeventiende-eeuwse Hollanders hadden volgens hem met het katholicisme en het absolutisme afgerekend en als vrije mensen hun lot in eigen hand genomen. Dat betekende ook dat zij zichzelf en hun eigen tijd en land tot onderwerp van hun kunst hadden gemaakt. Thorés tijdgenoot Courbet probeerde dat inmiddels voor de Franse negentiende eeuw te doen. Manet en Degas zouden er weldra in slagen.

Voor de canon betekende deze nieuwe maatstaf dat een aantal voorkeuren van de achttiende-eeuwse kenners het veld moest ruimen, maar ook dat sommige andere kunstenaars, onder wie Hals en Vermeer, hun tegenwoordige roem verwierven. Dat Frans Hals zijn burgerlijke tijdgenoten schilderde en Vermeer een motief zag in een meid die melk uitschenkt, was nu niet meer verkeerd. Van der Werff, de katholiek geworden en in de adelstand verheven schilder van gelikte naakten, deugde daarentegen niet. Idyllische landschappen waar hooguit een briesje om de blote beentjes van een nimfje waait, legden het af tegen Jan van Goyens eenvoudige weergave van het eigen land. Ook Bijbel en Oudheid hadden als referentie hun beste tijd gehad – behalve als men ermee omging zoals Rembrandt en zijn school. Zijn Christus was een mens, geen God, en om

zijn goden uit de klassieke Oudheid kon men tenminste lachen.

Deze herbezinning op de relevantie van de Gouden Eeuw zette ook de zeventiende-eeuwse Vlaamse kunst voor-goed apart. Tot halverwege de negentiende eeuw spraken de Fransen over de *École Flamande* als ze het over de schilderkunst van de Lage Landen hadden. Bij Thoré houdt dat op: Rembrandt was een vrije Hollander, Rubens een knecht in bezet gebied. Het spreekt vanzelf dat deze canon – dienstbaar aan de negentiende-eeuwse avant-garde en politiek gemotiveerd – ook door het Nederlandse nationalisme werd omhelsd. Voortaan vormde Thorés selectie de kern in ieder handboek en waren het zijn kunstenaars die in de grote musea de roem van de Hollandse school uitmaakten. De canon van d'Argenville was vervangen en een deel van diens favorieten was van het toneel gejaagd.

Sinds een jaar of vijftig is echter ook de canon van Thoré weer aan revisie onderhevig. Kunsthistorisch onderzoek, museale presentaties en de altijd ijverige markt brengen nu alweer enkele tientallen jaren met enige regelmaat zeventiende-eeuwse kunstenaars onder de aandacht die geen wegbereiders voor het negentiende-eeuwse realisme

Goden en helden zijn ons nu weer even lief als boeren en burgers

zijn geweest. Naarmate de programmatische relevantie van de oude Hollanders voor de eigentijdse kunst afnam, kon de verscheidenheid van hun productie immers des te gemakkelijker worden gewaardeerd. Goden en helden zijn ons nu weer even lief als boeren en burgers en een stilleven met pronkgerei is voor ons niet per se minder dan een stilleven met een haring en een broodje. De vraag van de kenner zal tegenwoordig dan ook eerder zijn wat een bepaalde schilder heeft willen doen en hoe goed of slecht hem dat in vergelijking met zijn tijdgenoten is gelukt. In zijn soort was Van der Werff zo gek nog niet. En een kunstenaar zal kijken wat hij zelf nog aan een oude meester heeft en wellicht reageren op de ongebruikte mogelijkheden die hij ziet. Zo blijft het beste en het meest aansprekende als canon over. Soms wordt daarin nog een accent verlegd: wij houden nu van Coorte.

Opgerekte canon

Maar toen was daar ineens het verlangen naar een bredere canon die weinig of niets met kunst en kennerschap en een oordeel over kwaliteit te maken heeft. Het begrip werd opgerekt tot 'het geheel van teksten, beelden, kunstwerken en gebeurtenissen dat het referentiekader is van een gedeelde cultuur of religie' en Rembrandt kreeg gezelschap van de Zilvervloot en Sinterklaas. De canon lijkt nu te zijn geworden wat een Nederlander kennelijk moet weten om zijn plaats in Nederland te verdienen.

Zodra de zogeheten vensters van Van Oostrom waren gelanceerd, brak er een ware canonitis uit. Ook de keuze van de meest significante kunst wordt nu op maat gebracht om dienst te doen als integratiepil. Terwijl de kunstgeschiedenis er inmiddels van is doordrongen dat zij de oude Hollandse kunst het beste kan begrijpen als deel van de kunst die in de Lage Landen werd gemaakt en een schilderschool eerder zal koppelen aan een atelier dan aan een stad of

staat, schrijft onze meest succesvolle criticus een boekje waarin Jan van Eyck ontbreekt omdat hij volgens de grenzen van 1830 een buitenlander was. Onze beroemdste emigranten, Van Gogh en Mondriaan, worden daarentegen wel aan de nationale zegekar gebonden:

De Zonnebloemen en de Victory Boogie Woogie zijn Hollandse kunst. Geschilderd in Arles of in New York, dat maakt niet uit. De flaptekst spreekt van 'puur Nederlandse schilderijen', als gold het een stempel van de keuringsdienst van waren. Dit is dan ook geen canon, zegt auteur Hans den Hartog Jager zelf, maar een poging om te komen tot een lijst van 'schilderijen die het wezen uitmaken van de Nederlandse kunst'. Het gaat om tachtig meesterwerken die 'stuk voor stuk de krachtige band tussen het Nederlandse heden en verleden [tonen]'. Er is zelfs sprake van 'cultureel DNA'. Maar heeft zo'n bloemlezing met *De Stier* van Potter in een boekje met de titel *Dit is Nederland* nog wel zin? Over wiens heden en verleden hebben we het hier?

Nu wil ik helemaal niet zeggen dat het niet goed is als kinderen op school iets leren over het land waar ze wonen en de geschiedenis van de omgeving waarin ze opgroeien. Belangstelling voor geschiedenis en kunst kan mij niet vroeg genoeg worden gewekt en ook volwassenen die zich daarvoor interesseren, hebben recht op de best denkbare informatie. Maar dat onze beeldende kunst als een soort nationale taal moet worden onderwezen of begrepen, geloof ik niet. Onze beste kunstenaars hebben iets weten te maken dat men ook elders en later nog kon verstaan, of dat voldoende bevatte om ook elders en later nog te worden opgepakt en misverstaan. Uitzenden en ontvangen, daar gaat het om. De manier waarop Rembrandt observeerde en ons nog altijd iets kan laten zien, de integriteit waarmee Van Gogh heeft gevochten om ons tenminste met zijn kunst te kunnen troosten, Mondriaans verlangen naar een ultieme helderheid, dat heeft toch niet met onze

verondersteld collectieve 'volksaard' te maken?

Alle materiaal uit verleden en heden moet op de een of andere manier geordend worden en de kunstproductie op kwaliteit geschikt. Toen dat ordenen nog iets nieuws was, waren de Alpen een grens. Benoorden de Alpen vonden we de kunst van de *Fiamminghi*, waar ook de Duitsers gemakshalve toe werden gerekend. Later werden de Hollanders en de Vlamingen gescheiden en de Hollandse schilders getoetst aan wat men typisch Hollands vond. Maar kunstenaars zoeken graag een plaats op waar iets te beleven valt, waar kritiek en handel op niveau zijn, waar hun werk kan groeien en gemeten wordt aan wat er volgens hen toe doet. Leiden was te klein voor Rembrandt, Nederland voor Van Gogh, en Mondriaan liet zelfs Europa achter zich. Grenzen zijn betrekkelijk.

Denk mondiaal

Toen ik benaderd werd om iets aan deze bundel bij te dragen, werd mij gevraagd: is een canon voor uw sector wenselijk, en zo ja, waar moet hij dan voor dienen? Dat hangt ervan af, ben ik geneigd te zeggen. Het is goed over een langere periode vast te stellen welke kunst er nog toe doet en wat ons daarvan nog altijd weet te boeien en waarom. Kunstenaars en kenners doen dat doorlopend en het waarborgt een zekere continuïteit. De vrucht van die discussie is de maatstaf die een canon oorspronkelijk beoogt te zijn. Een meer historisch samengestelde canon kan ons bovendien vertellen wat ooit belangrijk is geweest, al zijn misschien niet alle kunstenaars in kwestie op dit moment nog relevant. De betekenis van Rafael kan worden uitgelegd, maar of wij nog kunnen beleven wat de bewonderaars van het eerste uur in zijn werk hebben gezien is een gewetensvraag. Voor zijn *Sixtijnse Madonna* in Dresden is heel wat afgeleden. En dat is dan meteen het probleem van een obligate canon, van een culturele knipkaart die niet leeft of nog door eigen enthousiasme

wordt gedragen. Het is het probleem van *De Stier* van Potter en het rijtjes leren op school.

Een goede leraar kan veel. Maar als het om vensters op kunst en geschiedenis gaat, lijkt een nationaal dieet mij niet genoeg. Als je wilt dat kinderen worden gevormd in de beste zin van het woord, laat ze dan Homerus lezen en Shakespeare zien, denk Europees of mondiaal. Ieder kind kan Achilles' woede over de dood van zijn vriend Patroclos begrijpen en zich verheugen over de ondergang van Hector die hem had gedood. Maar ieder kind zal ook de andere kant van dat verhaal ervaren wanneer Hectors oude vader bij Achilles komt smeken om het lijk van zijn zoon. Dat verhaal zal ze raken, en een goede leraar zal ze ook nog laten zien hoe Homerus dat heeft bewerkt. Laat ze op eenzelfde manier zien hoe Rembrandt tekent, hoe hij observeert en wat hij doet met de verhalen uit de Bijbel en hetgeen hij zag op straat. Bespreek Van Gogh, lees uit zijn brieven en laat zien wat hem bewoog. Adolescenten uit de hele wereld staan niet voor niets bij zijn museum in de rij. Maar neem kinderen en leken hoe dan ook serieus en zeg niet dat Ferdinand Bols *Portret van Michiel de Ruyter* een meesterwerk is of deel uitmaakt van

Als
het om
vensters
op
kunst
en
geschie-
denis
gaat,
lijkt een
nationaal
dieet
mij niet
genoeg

ons culturele DNA. Dat is niet waar, en zo erg kan het ook niet wezen.

Behandel de beste kunst die er is, noem die voor mijn part canoniek en schroom niet over haar kwaliteit en technische perfectie te praten. Discipline en concentratie maken indruk, ook als je niet snapt wat die musicus of danser beweegt. En als scholieren geen geschiedenis meer lusten, begin dan eens op een kleinere schaal. Met de stad waar je woont en de gebouwen die je om je heen ziet, met het verhaal van de grootouders en de burens. Dat is voldoende dichtbij om er wél iets van te willen weten. Dat is echt DNA en de eigen biotoop. Zo anders en toch van jou, zo verwant en toch verschillend: dat is interessant. Dat het hier vroeger zo anders was dat het wel elders leek, terwijl wij zowel in het verleden als elders kunnen herkennen wat overal en altijd weer hetzelfde is: daar leer je van en zo'n inzicht is de moeite waard. De samenleving kan dat volgens mij ook wel gebruiken, meer dan die onvruchtbare trots op iets wat hoe dan ook door anderen, vroeger, is gepresteerd.

Peter Hecht

is hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht met als leeropdracht Beeldende kunst van 1600 tot aan het einde van de negentiende eeuw