Het oog wil ook wat

Over het beeld van de negentiende-eeuwse schilderkunst

EVERT VAN UITERT

Voor de gelegenheid heb ik vijftien jaargangen van het *Documentatieblad* van de Werkgroep 19e eeuw doorgenomen op zoek naar het beeld dat de werkgroep gewild en ongewild uitdraagt. De uitslag viel niet mee. Voor zover er een duidelijk beeld naar voren komt is het defensief getoonzet. Luister naar het redactionele schrijven bij de aanvang. 'De negentiende eeuw herleeft. Zij blijkt vitaler dan sinds vele jaren het geval is geweest...' Dat is de toon waarop men een herstellende patiënt toespreekt en die wordt dan ook zeer voorzichtig behandeld op de bladzijden van het verenigingsblad. Van vitaliteit valt in al die jaren weinig te bespeuren.

Nu is er een verschil tussen de doorsneebijdragen en de symposiumverslagen, omdat de thema's van symposia nu eenmaal eerder tot het innemen van stellingen dwingen dan tot documenteren en catalogiseren. De voorkeur voor bronnen en bibliografieën zal intussen iedere historicus herinneren aan het negentiende-eeuwse historicisme. Documenteren is een onmisbare en nuttige vorm van geschiedbeoefening, waarbij – en dat is voor mijn betoog niet zonder belang – het ideologische gehalte zo klein mogelijk wordt gehouden.

Wat de kunstgeschiedenis betreft kan daar maar één reden voor zijn: men is als de dood voor de ideologie van het modernisme omdat juist de modernisten de negentiende eeuw hebben verketterd. Menig hedendaags liefhebber van de negentiende eeuw koestert een Anton Pieckachtig beeld waaruit alles wat ook maar enigszins bedreigend zou kunnen zijn, is geweerd. Artistiek gesproken alles wat na de Haagse School kwam. Het is een knus en gezellig beeld. Deze liefhebbers leven nog steeds onder de doem van de moderne veroordeling van hun geliefde eeuw die omstreeks 1890 inzette.

Ontstaan van het stigma

Vanaf Thorn Prikker, Toorop, Roland Holst en Willem van Konijnenburg, om enkele namen te noemen, werd scherpe kritiek geuit op het platvloerse materialisme van de voorafgaande periode. Henriëtte Roland Holst-van der

Schalk schreef achteraf (1940) over deze kentering: 'Zoowel Herman Gorter als mijn man hebben in woorden, waarin de ontroering natrilt, getuigd hoe sterk de diepe sociale en geestelijke omploeging, die zich in Holland omstreeks 1890 aankondigde, op hen had gewerkt. [. . .] De gemakzuchtige, solide nederlandsche bourgeoisie scheen eindelijk zenuwen en spieren te krijgen en te worden genezen van haar langdurige bloedarmoede.' Volgens dit beeld was de patiënt er ernstig aan toe. Wat de kunst betreft, zwoer men bij 'de kunst van het beeld', terwijl het in de nieuwe tijd om 'de kunst van het teken' zou moeten gaan.[1]

De anarchistische Thorn Prikker wilde een bom plaatsen in de Haagse Kunstkring. Hij schold de eerbiedwaardige Jozef Israels uit voor een duitendief en vond zijn kunst maar niks, dat wil zeggen 'gewoon een doorgaan op die lui van voor 50 jaar als Arie Scheffer, Koekoek, zelfs specialiteiten als Kruseman'. En over het werk van de bejaarde Israels schreef hij: 'Bepaald die dingen van Israels van zoo'n 30 jaar geleden zijn gewoon gemeenen croutes. Zijn latere dingen zijn wel wat beter maar ik geloof stellig dat het zoo wat je noemt aan zijn realistischen (zoo met vegen en vlekken) van schilderen ligt. Als hij is een ding glad schilderde en zuiver teekende, wed ik dat den aap uit de mouw kwam, en het resultaat bizonder overeenkomst met Pieneman of zoo iemand zou krijgen.'[2]

Thorn Prikker draagt in zulke uitspraken de gehele negentiende eeuw ten grave. Hij koos zich Marius Bauer tot speciaal bête noire en met hem het in zijn ogen oppervlakkige impressionisme. In een niet onvermakelijk verslag van een internationale invitatietentoonstelling van de Nederlandse etsclub in 1895, heeft Thorn Prikker het over 'conventionele koekebakkers' en schrijft hij: 'Zeldzame rotzooi versierd de wanden, strondkleurige Breitners, Marissen, Tholen, pikzwarte Israels, om je stuip te lachen producten van de professors van de Waaij, Witkamp en die rommel meer.'[3]

Ook Toorop liet kritiek horen toen hij optrad als woordvoerder van de Moderne Kunstkring, een club die in 1911 en 1912 het revolutionaire kubisme in Nederland introduceerde. In het dagblad *De Tijd* van 7 oktober 1911 wordt uit zijn openingstoespraak geciteerd: 'Weg, weg met dat mercantiele gedoe en kleine sentimentige Hollandse binnenhuisjes, dat kippetjes- en melkemmertjes gedoe dat ons niet verheffen kan, hoe mooi het ook is van peinture.' Net als Thorn Prikker bracht Toorop de commercie als kunstbedervende factor in stelling, maar hij kon toch ook enige waardering voor een mooie hand van schilderen opbrengen.

Naarmate de moderne schilderkunst radicaler vormen aannam en de abstractie ontstond, werd het verschil met de naturalistische negentiende-eeuwse schilderkunst groter en groter. Als alle avantgardisten zetten ook de Hollandse vertegenwoordigers zich scherp af tegen hun voorgangers. Albert Verwey vatte in 1916 samen dat expressionisten en kubisten de natuur volgens innerlijke wetten zagen opgebouwd, in tegenstelling tot hun voorgangers die zich slechts aan de uiterlijke wereld hadden overgegeven.[4]

Dat was een heldere tweedeling en bij de belangrijkste woordvoerders van het modernisme in die dagen, Erich Wichman en Theo van Doesburg, vinden we soortgelijke uitspraken. Van Doesburg zag het kubisme in 1916 als 'een wedergeboorte' en als 'de dood der kleinkunst', waarbij hij dezelfde genrestukjes als de eerder geciteerde Toorop op het oog had. Wichman sprak over Stemmingskunst waarvan de resultaten meestal 'voos-romantisch' waren.[5]

De boodschap is duidelijk, de negentiende-eeuwse kunst had afgedaan. In de abstracte kunst was het naturalisme definitief overwonnen, legde ook Mondriaan uit. 'De negentiende eeuw' als verzamelbegrip werd, zonder dat men de periode verder nauwkeurig begrensde en inkleurde, het negatief van het modernisme. Het burgerlijke karakter ervan was een reden te meer om die eeuw te verachten.

Het beeld is, zeker waar het de Nederlandse schilderkunst betrof, lange tijd overheersend gebleven. Het werd bevestigd door die enkele Nederlandse kunstenaars als Jongkind, Van Gogh en Mondriaan die een belangrijke bijdrage hadden geleverd aan de internationale avantgarde. Na de Tweede Wereldoorlog nam COBRA de fakkel over en vierde het modernisme definitief triomfen ten koste van het grootste deel van de negentiende-eeuwse kunst die bijna overal in kelders verdween. Zelfs de in Amsterdam zo populaire Breitner moest in de grote zaal van het Stedelijk Museum het veld ruimen voor Van Gogh en later voor Amerikaanse schilders als Barnett Newman, zonder een andere prestigieuze plaats te krijgen.

Kunstgeschiedschrijving

De negatieve beeldvorming verliep minder rechtlijnig dan ik hier nu schets, maar het door de kritiek ontworpen beeld leidde ertoe dat de kunstgeschiedenis van de negentiende eeuw vanuit een modernistisch perspectief werd geschreven. De kunsthistorici zaten weliswaar niet stil, maar erg levendig ging het er wat de bestudering van de negentiende eeuw betreft, niet aan toe. Het eerste overzichtswerk vloeide uit de pen van mejuffrouw Marius. Het voorwoord van de eerste druk is november 1903 gedateerd. Een tweede, herziene druk verscheen vlak na haar dood in 1920. Nog niet zo heel lang geleden kwam een Engelse vertaling op de markt. Juffrouw Marius, die zelf had geschilderd en kunstkritieken schreef, was een bewonderaarster van Derkinderen en Toorop, met wie zij een correspondentie voerde.[6]

In haar ogen begon de negentiende eeuw pas echt met de Haagse School. De eerste helft van de eeuw was 'volslagen onbekend', zoals ze schreef. En constateerde ze verder: 'schilders, wier roem eens zo groot was, dat het den tijdgenoten toescheen, of onze schilderkunst met hen moest staan of vallen, zijn heden ten dage zoo goed als vergeten.' Dat was juist gezien van mejuffrouw Marius en de roem is ook daarna niet weergekeerd.

Glorie die snel verging

Nu kunnen we ons de vraag stellen waarom, al in de negentiende eeuw zelf, zoveel roem zo snel in rook is opgegaan. Voor een niet gering aantal schilders geldt wat Busken Huet over Bilderdijk zei toen hij zich afvroeg waarom Bilderdijk toch zo impopulair was. Huet antwoordde: omdat zijn gedichten zo vervelend zijn, 'onkiesch, smakeloos, duister, onnauwkeurig' en 'breedsprakig'. Dat bleek meer dan een toevallige, particuliere mening. Huet toonde overtuigend aan waar de feilen van Bilderdijk lagen en het nageslacht was het, op een enkele uitzondering na, met hem eens. Hetzelfde geldt voor de vergeten beroemde schilder Mathijs van Bree, waarvoor in Antwerpen, de stad van Rubens, een standbeeld werd opgericht.[7]

Maar, kun je ter verdediging aanvoeren, het aanwezige talent werd op een verkeerde manier gebruikt. Veel kunstenaars werden het slachtoffer van een al te grote behoefte aan opvolgers van de roemrijke zeventiende-eeuwse meesters. Onze nationale identiteit leek ervan af te hangen en dat bleek in bijna alle gevallen een te zware last voor het aanwezige talent. De omhooggestoken kunstenaars konden de roem niet aan. Zij kunnen achteraf gezien worden als slachtoffers van een overspannen nationalisme. In dit opzicht moet het negentiende-eeuwse nationalisme als een remmende factor worden gezien.

In de jaren veertig van de negentiende eeuw wilde men graag een vaderlandse identiteit uitdragen en men richtte her en der kunstenaarsstandbeelden op. Maar wat de daadwerkelijke steun aan levende meesters betrof lieten koning en staat het grotendeels afweten en van een groot en kapitaalkrachtig particulier mecenaat was al evenmin sprake. Wat dat voor 'de stand des kunstenaars' betekende heeft Annemieke Hoogenboom in haar fraaie proefschrift beschreven.[8] Ook zij heeft, om met een recente ministeriële term te spreken, geen topkwaliteit aangetroffen. Haar openingszin is te mooi om niet te citeren. 'Hoewel het miskende genie een begrip is dat in de romantiek is uitgevonden, is er misschien geen periode in de Nederlandse kunstgeschiedenis die het zozeer zonder deze species moet stellen als juist de eerste helft van de negentiende eeuw.'

Volgens de nationalistische gedachtengang spelen de schilders van de Haagse School een dubbelrol. Zij zetten weliswaar de Hollandse landschapstraditie voort, maar deden dat op een nieuwe manier, geholpen door de al even Hollands geïnspireerde School van Barbizon. Het nieuwe zit in de voorkeur voor het wat ruwere penseelwerk van Jan van Goyen, Ruysdael en Hobbema in plaats van dat van de zeventiende-eeuwse fijnschilders. De Haagse School vormt dus niet echt een breuk met het verleden, ook al zien de schilderijen er zo heel anders uit en oogstten zij veel succes.

Kunstkritiek

Behalve aan een bloeiende schilderkunst van internationale allure, ontbrak het aanvankelijk ook aan kunstkritiek van een zodanige kwaliteit dat getalenteerde kunstenaars erdoor werden gestimuleerd. Annemiek Ouwerkerk sprak op het symposium van vorig jaar over 'Kunst in de krant' en had het over '1828: een keerpunt en een gemiste kans'. Zij gebruikte verder kwalificaties als 'malaise-stemming' en 'laag niveau'. Kranten voegden niets toe aan wat in de tijdschriften stond te lezen. Maar ook het lezen van de *Kunstkronijk*, die in 1840 – toen het economisch weer wat beter ging – begon te verschijnen, is doorgaans geen literair genoegen.

Voor de talentvolle schilder Jongkind, was het ontbreken van een goede kunstkritiek één van de redenen om naar Frankrijk terug te keren. Want in Parijs word je steeds wakker geschud, vond hij en geholpen door de kritiek en zelfs door de misère. In 1862 schreef hij de grote criticus Baudelaire een bedankbrief voor een atelierbezoek, om de dichter vervolgens te vragen hem te steunen en een goed woordje bij zijn vrienden voor hem te doen. Jongkind wilde ook graag de krant ontvangen waarin Baudelaire over hem zou schrijven.[9]

Nu was Baudelaire vriendelijker voor Jongkind dan voor die andere Franse Nederlander Ary Scheffer, die door Potgieter zo werd bewonderd. De elitaire dandy Baudelaire had in zijn Salonverslag van 1846 geen spaan heel gelaten van de arme Scheffer. In Baudelaires veroordeling zijn een aantal modernistische criteria verwoord zoals de eis dat de poëzie van een schilderij in het werk zelf moet zitten en niet in het onderwerp. Het onderkennen daarvan vereist een specifieke gevoeligheid bij de beschouwers die niet iedereen is gegeven. Het grote publiek liet zich meeslepen door sentimentele verhaaltjes zoals ze door Ary Scheffer in beeld werden gebracht. Scheffer was naar het woord van Baudelaire dan ook een 'aap van het sentiment' die te laat had ontdekt dat hij niet voor schilderen in de wieg was gelegd en daarom zijn toevlucht tot poëtische concepties had genomen. Na aanvankelijk succes was Scheffer alleen nog maar geliefd bij 'kunstgevoelige dames die revanche nemen voor hun bleke maandstonden door het maken van religieuze muziek', aldus nog steeds Baudelaire.[10] De kenners waar het op aan kwam, hadden Scheffer de rug toegekeerd en Baudelaire voltrok het vonnis, zoals Busken Huet over Bilderdijk had gedaan.

Het modernistische Parijs

Wie als Nederlands kunstenaar werkelijk ambitieus was, ging naar het buitenland en wie de geschiedenis van de negentiende-eeuwse vaderlandse schilderkunst wil schrijven zal dan ook vanuit Brussel, Parijs en Londen moeten kijken, misschien wel in de eerste plaats.

Welke ideologische rol het buitenland speelde laat zich demonstreren aan de briefwisseling van Gerard Bilders met zijn eigenwijze mecenas Knep-

Boven: Het breistertje (Ida, de vissersdochter). Uit: *De kinderen der zee.* Door Jozef Israëls ('s-Gravenhage z.j.).
Onder: Jan Toorop, *De ridder aan de poort.*

pelhout, die de schilder een studiereis naar Dresden aanbood. Daar immers hingen de grote renaissancemeesters met Raphaels Sixtijnse Madonna als onbetwiste top. Hoewel onbetwist? Bilders wilde liever eigentijds naar Parijs trekken. 'Parijs, de grote toverklank mijns levens', zoals Bilders schreef. 'Daar vlamt de fakkel der moderne kunst en woont de geestdrift en liefde voor haar.' De briefwisseling liep uit op een *querelle des anciens et modernes* en de romantische variant daarvan. Kneppelhout was in 1862 ouderwets en als fatsoenrakker bang voor de gevaren die de *bohème* voor zijn jonge pupil in zich borg. 'Daarvan neem ik de verantwoordelijkheid niet op mij en stop u niet in die vuile boel zonder hart of scrupule, zonder God of gebod, die de kunstwereld aldaar heet', verklaarde Kneppelhout.[11] Het klinkt ons bijna als een aanbeveling in de oren.

Gerard Bilders en zijn collega's mochten dan op de hoogte zijn van het internationale debat, zij manifesteerden zich niet als schilders van een avantgarde-beweging. In Nederland lagen de zaken wat dat betreft anders dan in het artistiek voorbeeldige Frankrijk. In ons land bestond geen avantgarde van enige betekenis voordat de ridder van de moderne kunst in 1892 op de poort van Den Haag kwam kloppen, zoals te zien is op de bekende catalogusomslag die Jan Toorop tekende voor de Moderne Kunstkring. En zelfs toen was het resultaat mager. Een avantgarde om over naar het buitenland te schrijven, ontstond pas met *De Stijl*.

Nogmaals, er was geen avantgarde en geen *critique d'avantgarde* in dit land; de schilders van de Haagse School hebben geen gezamenlijke en bewuste voorhoede gevormd, net zo min als eerder het groepje rond de schilder Nuyen een romantische *cénacle* was. Wat dat betreft zit er weinig verhaal in de geschiedenis van de Nederlandse kunst uit die dagen. Er zijn geen handzame en scherp gemarkeerde momenten. De titel van de tentoonstelling 'De schilders van Tachtig', refererend aan de literatoren van *De Nieuwe Gids*, is als term pas onlangs ontstaan en dekt alleen met veel kunsthistorische moeite een historische werkelijkheid.[12] Echt bruikbaar is het concept niet, ook al omdat er een te eenduidige band tussen schrijvers en schilders mee wordt gesuggereerd.

Toch speelde het buitenlandse avantgarde-concept, zoals ik al aangaf, een niet onbelangrijke rol. Men was goed op de hoogte van wat zich elders afspeelde door te reizen en door het lezen van tijdschriften. In de *Kunstkronijk* en andere bladen, die in de loop van de eeuw werden opgericht, werden buitenlandse tentoonstellingen en initiatieven besproken. Men bejubelde het succes van Ary Scheffer en later van Alma Tadema.

Juist om de invloed van de avantgarde aan het licht te brengen is studie naar de buitenlandse betrekkingen van Nederlandse kunstenaars een voorwaarde voor een goed inzicht in de zo dynamische en problematische relatie tussen vernieuwing en traditionalisme, tussen avantgardistische en officiële kunst. Ook in Nederland is deze spanning tussen officiële kunst en avantgarde voelbaar. Maar hun onderlinge relatie is zo ingewikkeld, dat

Charles Rosen en Henri Zerner, die de herleefde belangstelling voor de vergeten negentiende eeuw vanaf 1974 kritisch hebben gevolgd, het bereiken van 'historicist objectivity' een illusie noemen. De ideologie laat zich niet uitbannen omdat deze zit ingebakken als krenten in het krentenbrood. Rosen en Zerner hebben hun bundeling van artikelen *Romanticism and Realism* genoemd, met de veelbelovende ondertitel *The Mythology of Nineteenth Century Art.* Kortom, met een documentatieblad alleen komen we er niet.

Herwaardering

De laatste publieke poging om tot een zekere rehabilitatie te komen van de kunst van de eerste eeuwhelft, is gedaan in de tentoonstelling en catalogus *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850* uit 1986. Voor de samenstellers van deze tentoonstelling lag de grens waar hij ook al door mejuffrouw Marius en later door Knoef was getrokken: bij de Haagse School. In de inleiding van de catalogus schetste Louis van Tilborgh de reputatie van de kunst uit de eerste eeuwhelft die pas in de jaren twintig weer enigszins in de belangstelling van handelaren en liefhebbers kwam te staan, maar desondanks lange tijd laag geprijsd bleef.

Deze belangstelling vond haar kunsthistorische neerslag in de nog altijd lezenswaardige studies van J. Knoef. Tot een synthese kwam hij niet; hij groepeerde zijn monografieën losjes onder stylistische trefwoorden en noemde zijn bundels *Tusschen Rococo en Romantiek* (1943) en *Van Romantiek tot Realisme* (1947). Het zijn zeer gevarieerde opstellen vol details, maar het overplanten van stijlbenamingen als neo-klassicisme, romantiek en realisme op de Nederlandse kunst heeft eerder verwarrend dan verhelderend gewerkt.

De wat exclusieve belangstelling die de negentiende-eeuwse kunst vanaf de jaren twintig genoot, zou als een reactie op het modernisme opgevat kunnen worden, althans bij de verzamelaars en het grote publiek. De populariteit van de romantisch geheten kunst berust op het ontbreken van een al te zichtbare peinture, op de volmaaktheid van de illusie, die juist door de liefhebber van de moderne kunst lange tijd als vulgair werd beschouwd.

Een ander kenmerk van deze kunst is haar vermeende literaire inspiratie of het anekdotisch karakter ervan. Knoef, die zich in een artikel uit 1947 met 'De romantische schilders en schrijvers in de 19e eeuw' heeft beziggehouden, concludeerde dat de schilders 'in verrassend geringe mate' aan de literatuur schatplichtig zijn geweest en dat de grote wereldliteratuur nauwelijks binnen hun gezichtskring viel. 'Wie aan den radius denkt, waarbinnen een Fransch romanticus als Delacroix sujetten vond, kan hier den afstand meten tusschen de cultuur van een wereldling en die van een provinciaal.'[15] Een uitzondering vormde Ary Scheffer, maar de aard van zijn poëtica is al ter sprake gekomen. De eigentijdse kunstenaar die zowel

aan het antimodernisme als aan de romantische nostalgie vorm gaf voor een zeer groot publiek was Anton Pieck. Zijn werk is dan ook beeldbepalend voor de negentiende eeuw geworden al is het in de ogen van de ware kunstliefhebber kitsch.

Het ligt voor de hand om de opleving van de belangstelling voor de kunst van de late achttiende en negentiende eeuw ook in verband te brengen met de terugkeer naar vormen van realistische schilderkunst tijdens het interbellum. Het was voor moderne schilders als De Chirico en Dali geen schande meer om zich op voorheen verguisde negentiende-eeuwse voorgangers te beroepen. In Nederland keek men echter nog steeds voornamelijk naar de zestiende en zeventiende eeuw; de negentiende eeuw werd, met uitzondering van Van Gogh, vol schaamte verzwegen of afgewezen. De fijnschilderende Wim Schuhmacher noemde in een interview uit 1974 Schelfhout en Leickert als vertegenwoordigers van 'die slechte romantische school, die nooit iets waard is geweest'.[14]

Het nationalisme speelde voor sommige kunstenaars een inspirerende, voor andere een remmende rol. Zo had Carel Willink niet veel met het vaderlands gevoel op. Hij combineerde geheel in de lijn van het negentiende-eeuwse denken, onze maritieme en picturale glorie. 'In de schilderkunst immers, meer dan in één der andere kunsten, drukt op de nazaat de voorouderlijke Glorie', schreef hij in 1930. 'Zooals ieder marine-officier zich gering en hopeloos moet voelen, wanneer hij gaat mediteeren over de Ruyter en den tocht naar Chatham, zoo staart de specifiek-Hollandsche schilder met een soort doodsangst op zijn gewrochten – en zeker op die van zijn confraters – wanneer hij na een studiereis door het Rijksmuseum b.v. weer beseft, dat Holland – zijn Holland – een Rembrandt, een Hals, een Vermeer, een Steen zelfs, tusschen hoeveel anderen? heeft voortgebracht.' Bewondering voor 'den leedzwaren Jozef Israëls, den ontvleesden Toorop of den verdampten Thijs Maris', kon Willink niet opbrengen.[15] Voor inspiratie keek hij naar het buitenland. Opmerkelijk is dat Willink de symbolisten op één hoop veegt met voorgangers waartegen zij zich zo krachtig hadden afgezet.

Nog tijdens de hoogtijdagen van het modernisme werd in de zalen van het Stedelijk Museum een verplicht nummer afgedraaid, de herdenking van 150 jaar koninkrijk in 1963. Koning Lodewijk Napoleon, die met zijn invoering van tentoonstellingen van levende meesters – voor het eerst in 1808 – als de ware initiator van ons negentiende-eeuwse kunstleven mag gelden, werd niet meegeteld.

De verdeling voor het tijdvak dat ons hier aangaat was als volgt: 'De eerste vijftig jaar', 'De Haagse School en Amsterdams Impressionisme', 'Vincent van Gogh' en 'Rond 1900'. De keuze van werken uit de eerste vijftig jaar maakte het publiek niet aan het schrikken. Van Ary Scheffer hing er de vlot gepenseelde schets van de romantische schilder Géricault op zijn doodsbed, een heel aardig maar volstrekt niet representatief werk.

In het voorwoord tot de tentoonstelling lezen we de klinkende zin, die

in een traktaat uit de negentiende eeuw niet misstaan zou hebben: 'Ons geestesleven heeft zijn kracht en zijn roep gevonden door zijn grote kunstenaars en niemand zal het gevoel hebben zelfs zijn geschiedenis te kunnen volgen zonder Rembrandt en Van Gogh.'[16]

Jaffé constateerde in zijn inleiding dat ons geschiedbeeld van de laatste 150 jaar minder visueel van aard is dan dat van de zeventiende eeuw. Een werk van Van Gogh en misschien de Beurs van Berlage, is voor Jaffé 'het enige werkelijke kunstwerk, dat als symbool een wezenstrek van deze anderhalve eeuw Nederlandse geschiedenis vertegenwoordigt'.[17]

Het heeft er alle schijn van dat nationalisme noch voor de kunst, noch voor de verplichte kunstgeschiedschrijving goed is.

Kwaliteit als argument

De vraag waarover ik het expliciet en impliciet steeds heb gehad is de vraag naar de esthetische kwaliteit. In hoeverre is de negentiende-eeuwse kunst voor of tot en met de Haagse School terecht verguisd door de modernisten?

Ten onrechte, zullen de aanhangers van de Anton Pieckachtige negentiende eeuw zeggen. Terecht, zeiden veel bezoekers van de tijdelijke opstellingen die Rijksmuseum en Stedelijk Museum deze zomer van hun negentiende-eeuws bezit presenteerden. Dat was ook de kritische teneur van de krantenartikelen die door kunsthistorici werden geschreven. Er bleek bij de smaakmakers nog steeds weinig waardering te bestaan voor de vroege negentiende eeuw. Dat werd ten dele veroorzaakt door de slechte presentatie en het ontbreken van catalogi met beschouwelijke stukken. De redactie van het *Documentatieblad* van de Werkgroep 19e eeuw hield zich overigens ook stil.

In Nederland is geen serieus debat gevoerd over de verschillende manieren om de negentiende-eeuwse kunst te bestuderen en te evalueren. Toch is een dergelijk debat elders wel gaande. In recensies en polemieken die de laatste vijftien jaar zijn gehouden naar aanleiding van tentoonstellingen en publikaties van vooral Franse negentiende-eeuwse kunst en de opening van het Musée d'Orsay, speelde voortdurend de tegenstelling tussen de avantgarde en de officiële kunst een rol. Volgens het modernistische gezichtspunt kon de officiële kunst kwalitatief niet door de beugel en viel de avantgarde alleen al om de vernieuwing te prijzen. Maar vanaf de jaren zeventig werden pogingen ondernomen om de verschillen tussen beiden te minimaliseren en om de academische kunst gedeeltelijk te rehabiliteren.

Ook in dit geval kan de herwaardering in verband worden gebracht met contemporaine kunst als de *popart*, waarin de figuratie was teruggekeerd. Maar de herwaardering van het academisme moet volgens Rosen en Zerner niet overdreven worden, want er is historisch gezien een zeer reëel verschil met de avantgardistische kunst, ook in kwalitatief opzicht.

Hier gaapt een kuil om languit in te vallen. We kunnen moeilijk over één kwaliteit spreken omdat de traditioneel illusionistische kunst met ande-

re, vooral ambachtelijke maatstaven gemeten wil worden dan de kunst die het, in de eerste en soms ook laatste plaats, moet hebben van de werking van de zogeheten beeldmiddelen.

De betrekkingen tussen vooruitstrevende en traditionalistische kunst zijn echter te complex om in een eenvoudige tweedeling te vatten en bovendien speelde in de negentiende eeuw de relatie van de hoge kunst tot de populaire kunst en de toegepaste kunst een grote rol. De ingewikkelde verhouding tot de moderne techniek blijkt niet alleen uit de grote verwachtingen die men van de fotografie had, maar ook uit de verguizing van dat nieuwe medium door een in artistiek opzicht zo progressief criticus als Baudelaire. Ook sommige avantgardistische woordvoerders hebben zich deerlijk vergist. De romantische glorificatie van de verbeelding heeft onveranderlijk geleid tot verkettering van technische vooruitgang.

Dat bepaalde supporters van de negentiende-eeuwse kunst liever niet over kwaliteit spreken en als ze het wel doen een vergoeilijkende toon aanslaan, toont aan dat de modernistische banvloek nog immer naklinkt. Daarin zal geen verandering komen omdat de geschiedenis zich niet laat omkeren of wegschrijven. De optimistische kreet waarmee het *Documentatieblad* zijn werk begon klonk ook al uit de mond van kunsthandelaar Pieter A. Scheen in de eerste druk van zijn bekende lexicon die pas in 1946 kon verschijnen. 'Na jaren van veronachtzaming is vooral den laatsten tijd weder een groeiende belangstelling merkbaar voor de schilders van dit opmerkelijke tijdvak'; bedoeld is de periode 1750-1850. In feite leverde Scheen een vervolg op de kunstenaarslexicons van Immerzeel (1842), Kramm (1857-1864) en Würzbach (1906-1911). Een visie spreekt er niet uit en in die overigens respectabele traditie plaatst zich ook ons *Documentatieblad.*

Nu is er een ontsnappingsformule om aan het soms pijnlijke gebrek aan esthetische kwaliteit van kunstwerken en de geringe portee die daarvan vaak het gevolg is, te ontkomen. Die formule bestaat simpelweg uit het overboord gooien van het kwaliteitscriterium. Want, luidt de redenering, kwaliteit is toch maar een irrationeel begrip dat bovendien nogal eens van karakter verandert. Niets modieuzer dan kwaliteit, een begrip dat zich hoogstens sociologisch laat onderzoeken als men aanspraak op wetenschappelijkheid wil maken. En wie wil dat niet?

Er is dus een nieuwe, bijvoorbeeld door veel cijferwerk gelegitimeerde aanpak nodig. In Engelstalige landen spreekt men van *The New Art History* en daarin wordt niet langer naar artistieke kwaliteit gevraagd. Dat is in de ogen van sommige *new arthistorians* een burgerlijk vooroordeel. Over de te verwachten onderzoeksresultaten ben ik niet erg hoopvol gestemd, want ook de vorige golf van de contextuele benadering in Marxistisch gewaad is weggeëbd zonder opmerkelijke publikaties achter te laten op het gebied dat ons nu bezighoudt. Maar misschien brengt een nieuwe cultuurhistorische aanpak uitkomst.

Hoe je het ook wendt of keert, mij lijkt het een slechte gewoonte om het kind met het badwater weg te gooien. Want waarom zou je kunstwerken

bestuderen om alle kwaliteiten behalve hun artistieke? Voor de eeuw van het *l'art pour l'art* is dat te gek voor woorden. Bovendien valt over artistieke kwaliteit wel degelijk te praten. Nogmaals, dat wil niet zeggen dat die andere kwaliteiten onze aandacht niet waard zijn of niet zinnig bestudeerd zouden kunnen worden. Dat gebeurt trouwens. Ik noemde al de studie van Annemieke Hoogenboom, *'De stand des kunstenaars' De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* en er valt veel meer te noemen; de studie over het negentiende-eeuwse kunst- en kunstnijverheidsonderwijs van Adi Martis bijvoorbeeld, waarin de educatieve reacties op de industrialisatie van Nederland aan het licht komen.[18] Verder verscheen er recent een boeiende studie van Cees Peeters, 'De neogotiek tussen nijverheid en kunst' in het *Tijdschrift voor geschiedenis* (1991). Aan een opsomming van interessante deelstudies valt hier niet te beginnen, maar ze zijn er.

Spelen artistieke kwaliteiten een geringe rol in deze studies, toch is er wel degelijk sprake van ideologische spanningen waarvan documentalisten *pur sang* zo zenuwachtig plegen te worden.

Laten we de negentiende eeuw afschaffen

Eén van de meer ironische aspecten van het moderne beeld van de negentiende eeuw – dat wel genuanceerd, maar niet afgeschaft kan worden – is het samenklonteren met het eveneens negatieve beeld van de achttiende eeuw. Ironisch omdat men zich in de negentiende eeuw zo heeft ingespannen uit de achttiende-eeuwse sluimer te ontwaken. Langs die weg redenerend zou je kunnen stellen dat het negatieve beeld van de negentiende eeuw zowel door het modernisme werd ingeprent als door de vaderlandse teruggang in de achttiende eeuw is bepaald. Een dubbel ongeluk voor een tijd die het dictum *il faut être de son temps* hoog in het vaandel voerde. Zo beschouwd heeft de negentiende eeuw, hoe hartstochtelijk er ook naar gestreefd is, nooit een eigen gezicht gekregen. Nederland is met inbegrip van de kunst een mythe gebleven, maar wel een werkzame.

We zouden misschien moeten overwegen de aanduiding 'negentiende eeuw' bij te zetten in het historisch woordenboek van de kunstkritiek, al blijft het noodzakelijk voor enig begrip van kunstwerken, die tussen 1 januari 1800 en 31 december 1899 gemaakt zijn, een vangnet van begrippen te knopen. Het is daarbij meer dan ooit nodig om niet om de ideologische gekleurdheid van onze beelden van de negentiende eeuw heen te lopen. Voorwaarde is een juist begrip van de wijze waarop het negatieve beeld tot stand is gekomen en de reden waarom het in stand bleef.

Er wordt momenteel gewerkt aan de bestudering van de kunstkritiek, de kunsttheorie en esthetica, aan iconografische thema's en aan buitenlandse betrekkingen. Het beeld zal complexer worden en dat heeft betekenis voor de manier waarop we kijken. Maar of de kunstwerken daar mooier van worden is een belangrijke vraag die zeker niet uit het oog verloren mag worden. Het oog wil immers ook wat.

Noten

1 Henriëtte Roland Holst-van der Schalk, *Kinderjaren en jeugd van R.N. Roland Holst* (Zeist 1940). Zie vooral hoofdstuk III 'Kentering', 67-101.
2 *De Brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen 1892-1904 met ter inleiding fragmenten uit het dagboek van Henri Borel 1890-1892.* Bijeengebracht en toegelicht door Joop M. Joosten (Nieuwkoop 1980) 212. Ook op andere plaatsen liet Thorn Prikker zich zeer kritisch uit over zijn voorgangers.
3 Thorn Prikker (noot 2), 226.
4 Voor de kunstkritische opvattingen van Verwey, zie Jan de Vries, *Gemeenschap en wereld-ik, geheel op de wijze der kunst. Nederlandse kunstkritiek en moderne kunst circa 1900-1920 Albert Verwey, Albert Plasschaert, Just Havelaar, Theo van Doesburg.* Dissertatie Universiteit van Amsterdam 1990.
5 Voor Erich Wichman zie de tentoonstellingscatalogus *Erich Wichman 1890-1929 tussen idealisme en rancune* (Utrecht, Assen 1983). Voor Van Doesburg zie Jan de Vries (noot 4) en *Theo van Doesburg, De nieuwe beweging in de schilderkunst (en andere opstellen)* (Amsterdam 1983).
6 Gerard van Wezel, 'Waarde Mejuffrouw Marius. Brieven van Jan Toorop', *Jong Holland* (1985) 4, 2-27.
7 Guido Jansen, 'De vergankelijke glorie van Mattijs van Bree (1773-1839)', *Oud Holland* 95 (1981), 228-257.
8 Annemieke Hoogenboom, *'De stand des kunstenaars'. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw.* Dissertatie Utrecht 1991.
9 De brief was aanwezig op de tentoonstelling Baudelaire in het Petit Palais in Prijs 1968-69, die zijn verhouding tot de beeldende kunst en kunstenaars tot onderwerp had.
10 Het kunstkritische werk van Baudelaire is onlangs in het Nederlands vertaald. Frans van Woerden vertaalde *De Salon* van 1846 (1990), waarin de opdracht aan de bourgeoisie voorkomt, de vraag 'Wat is Romantiek?' wordt beantwoord en waarin Ary Scheffer er van langs krijgt.
11 *Gerard Bilders, Vrolijk versterven.* Een keuze uit zijn dagboeken en brieven door Wim Zaal (Amsterdam 1974).
12 *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895.* Catalogus onder redactie van Richard Bionda en Carel Blotkamp. Vincent van Goghmuseum 1991.
13 J. Knoef, 'De romantische schilders en schrijvers van de 19e eeuw', in *Pen en Penseel.* Bijzonder nummer van Critisch bulletin uitgegeven in de zomer van 1947, 's-Gravenhage, 166-178.
14 Jan van Geest, *Wim Schuhmacher. De Meester van het Grijs* (Arnhem 1991) 282.
15 A.C. Willink in *Palet. Een boek gewijd aan de hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst* samengesteld door Paul Citroen (1931). Reprint (Utrecht 1981) 140-143.
16 Victorine Bakker-Hefting, 'Voorwoord' in de catalogus *150 jaar Nederlandse Kunst. Schilderijen, beelden, tekeningen, grafiek 1813-1963* (Amsterdam 1963) 7.
17 Idem, 13.
18 Adi Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van kunstnijverheidsonderwijs in Nederland.* Dissertatie Universiteit van Amsterdam 1990.