

DE ITALIAANSE BAROK IN DE NEDERLANDSE

EN BELGISCHE KUNSTGESCHIEDENIS:

HISTORIOGRAFISCHE TRADITIES

IN VERGELIJKEND PERSPECTIEF

SYMPOSIUM GENT, NOVEMBER 2009

In 2009 startte het *Burlington Magazine* een serie artikelen over belangrijke publicaties voor de ontwikkeling van het vak kunstgeschiedenis.¹ Het is een verhoudingsgewijs laat initiatief: al vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw ontstond er een gerichte aandacht voor de manier waarop methode en theorie van het vakgebied zich hadden ontwikkeld. Dit leidde tot uiteenlopende duidingen van het beginpunt van de kunstgeschiedenis als discipline; afhankelijk van de auteur werd dit gelegd rond 1764 (met Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*), in het begin van de negentiende eeuw met de esthetica van Hegel, of in 1813, toen de eerste leerstoel kunstgeschiedenis werd ingesteld in Heidelberg.² Los van het specifieke moment zien alle auteurs een omslag rond 1800 toen biografische, regionale of lokale invalshoeken werden verruild voor een systematisch en universalistisch kader. Vanaf dat moment kwam het begrip 'stijl' centraal te staan in de manier waarop kunst vanuit een historisch perspectief werd bestudeerd, met een overkoepelend model van groei-bloei-verval. Niet onbelangrijk is dat dit ook leidde tot het isoleren van kunst ten opzicht van diezelfde historische context.³

In de eerste helft van de twintigste eeuw ontwikkelde de kunstgeschiedenis zich vanuit een 'l'art-pour-l'art' perspectief, en werden voorgaande perspectieven op de kunst die niet exclusief vanuit vormanalyse dachten bij voorbaat als achterhaald beschouwd. Vanaf de jaren negentig van de twintigste eeuw groeide de aandacht voor de geschiedenis van het vakgebied echter explosief. De belangstelling vanuit een theoretisch perspectief voor denkers uit het verleden – deze leefde met name bij de New Art History, visuele cultuur en postmoderne theorie – leidde tot een herwaardering van auteurs als Alois Riegl, Max Dvorak, Aby Warburg en Erwin Panofsky, die niet uitsluitend naar de visuele vorm hadden gekeken.⁴ Hun benaderingen van het beeld in een historische, culturele of filosofische context bleken zeer geschikt voor het leggen van interdisciplinaire relaties en het bestuderen van zowel 'hoge' en 'lage' kunst binnen één theoretisch kader. Tegelijkertijd ging deze nadruk op de theoretische oriëntatie van het vakgebied ten koste van het

inzicht in de historische ontwikkeling ervan, en de serie in de Burlington lijkt het accent daar weer terug te willen schuiven.

De tot nog toe gekozen perspectieven op de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis en haar institutionalisering suggereren dat er, sinds de negentiende eeuw, een discipline is ontstaan waarvan de methodiek en theorie onafhankelijk waren van de context waarin deze werd gebruikt, of de wetenschapper die deze toepaste. Er is, met andere woorden, steeds een internalistisch ontwikkelingsmodel gebruikt voor de ontwikkeling van het vakgebied, waarbij invloeden van buitenaf werden genegeerd. Tegelijkertijd is het uit verschillende terugblikken op het eigen vakgebied ook duidelijk geworden dat het streven naar een neutrale of waarde vrije beoordeling van stijlperiodes en kunstenaars een vrij recente ontwikkeling is. In de negentiende eeuw speelden morele oordelen nog een belangrijke rol in de beoordeling van kunst, en sommige stijlen kregen daardoor een uitgesproken positieve lading. Dit was het geval bij de bestudering van de Italiaanse Renaissance, naar aanleiding van Burckhardt's *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Kunsthistorici en het algemene publiek eigenden zich vanaf 1860 de Renaissance toe als de bloeiperiode waarin de bakermat zou zijn gelegd voor het individu en daarmee de gehele Europese cultuur. De culturele en artistieke invloed van Italië op de rest van Europa in die periode werd daarmee ook positief geduid.

De daarop volgende stijlperiode werd daarentegen lang in de kunstgeschiedenis en door het algemene publiek 'miskend'. De Barok werd – ook door Burckhardt zelf – als antithese van de Renaissance beschouwd, en als een periode van decadentie. Overeenkomsten tussen de vervalcultuur van Italië, waar de Barok zou zijn ontstaan, en de kunst en cultuur van landen boven de Alpen werden om die reden nauwelijks onderkend. De Contra-reformatie, die vaak met de Barok in verband werd gebracht, compliceerde de waardering van de Italiaanse kunst uit die periode, zeker onder antipapistische groepen in Noord-Europa. Nederlandse kunstenaars die in de zeventiende eeuw naar Italië reisden waren in de ogen van auteurs in de tweede helft van de negentiende eeuw, zoals de Franse Théophile Thoré-Bürger, dan ook niets minder dan 'landverraders'. Hun stijl was besmet geraakt met vreemde elementen, en daarom verwerpelijk.⁵ In ditzelfde vertoog was de weigering van Rembrandt om naar Rome af te reizen een punt dat zijn status als kunstenaar alleen maar verhoogde.

In de negentiende en het eerste kwart van de twintigste eeuw werd de beoordeling van stijlen dus beïnvloed door meer factoren dan alleen methodologische vernieuwing en voortschrijdende academische distantie. Morele oordelen en nationalistische perspectieven beïnvloedden het vakgebied tot in de kern. Juist de bestudering van het tijdperk van de Barok laat dit in alle duidelijkheid zien; voor historici in veel Europese landen, waaronder Nederland en België, gold juist deze eeuw als een tijdperk van nationale bloei.⁶ Als gevolg daarvan kwam in de bestudering daarvan de 'eigen' kunst voorop te staan, en werd de verhouding met kunst in andere landen steeds problematischer. Dit 'destilleren' van nationale stijlen liep echter parallel met de bestudering van de 'universele' stijlgeschiedenis, die ertoe leidde dat één land als de 'bakermat' van een bepaalde stijl werd gezien. In het geval van de Barok

was dat Italië, en dat dwong kunsthistorici bij de bestudering van de barokke kunst in hun eigen land te definiëren wat de relatie was met dit 'ijkpunt', dit centrum waar de stijl zou zijn ontstaan. Er werd dus, in de late negentiende eeuw, een methodologisch model van centrum-periferie gelegd over de universele kunsthistorische ontwikkeling, en dat compliceerde de politiek gemotiveerde projectie van nationale identiteit op de zeventiende-eeuwse kunst behoorlijk. Het beïnvloedde bovendien de manier waarop men de artistieke en culturele relaties tussen Italië en de Nederlanden waarnam en beoordeelde.

In de publicaties over de historiografie van de kunstgeschiedenis is tot nog toe nauwelijks aan de orde gekomen hoe nationale contexten de bestudering van stijlperiodes konden sturen – enkele uitzonderingen daargelaten zoals de invloed van de Weense School op de beoefening van de kunstgeschiedenis en beoordeling van de kunst in Oost-Europa, en de bundel *De Gouden Eeuw in perspectief*.⁷ De invloed van contextuele, maatschappelijke factoren op de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis, en dus de externalistische verklaring van haar veranderende methodologie, wordt nogal eens veronachtzaamd. En als dat al gebeurt, wordt er vooral gekeken naar het waarderingsverloop van de 'eigen' kunst, en vrijwel niet naar de verhouding met de kunst uit diezelfde periode in andere landen. Het is bijvoorbeeld de vraag op welke manier de Nederlandse identiteitskwesitie, die sinds 1870 steeds meer werd verbonden met de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst, de waardering en bestudering van Italiaanse Barok beïnvloedde, en of de bestudering van deze periode in België, waar Rubens en Van Dyck al van oudsher in verband werden gebracht met Italiaanse invloed, een andere dynamiek kende.

In samenwerking met de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent, de Onderzoekschool Kunstgeschiedenis en het Huizinga Instituut organiseerde de Werkgroep ItalieStudies in november 2009 een studiedag waarbij de geschiedenis van de kunstgeschiedenis in Nederland en België vanuit een (inter)nationaal contextueel perspectief werd bekeken. De sprekers concentreerden zich op de receptie van de Italiaanse Barok in Nederland en België, juist vanwege de problematische status van deze stijlperiode in de negentiende en vroege twintigste eeuw. Aan de orde kwam hoe zeventiende-eeuwse Italiaanse kunst in België en Nederland werd bestudeerd, hoe de definitie van nationale versus internationale kunst met het onderliggende systeem van centrum-periferie doorwerkte in de beoordeling van de Italiaanse kunst, en welke gevolgen dit had voor de verhouding tussen de eigen zeventiende-eeuwse kunst en die in Italië. Het doel van de bijeenkomst was om de 'fortuna critica' van de Italiaanse zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst in het perspectief te plaatsen van latere nationale contexten, en in het bijzonder te onderzoeken of, en hoe, de interpretatie van de Italiaanse Barok kon verschillen in Nederland en België.

In de navolgende artikelen, waarvan drie teruggaan op de lezingen van de studiedag, komen aspecten van de nationale variaties in de beoordeling van de Barok naar voren. Hoe beschreven historici van kunst, architectuur en cultuur de verhouding van de Italiaanse, 'universele' stijl tot de 'eigen' kunst, en hoe beïnvloedde dat hun waardering van de Italiaanse barok? In het eerste stuk

bespreekt Wessel Krul de moeite die Nederlandse kunsthistorici hadden in het gebruik van de term Barok, terwijl die in het buitenland juist heel gebruikelijk was. Terwijl Duitse en Oostenrijkse kunsthistorici vanaf 1900 de term beschouwden als een neutrale omschrijving van universele stilistische en esthetische kenmerken, schrok men daar in Nederland voor terug. De weifelachtige houding van Johan Huizinga in de toepassing van het woord toont de spanning tussen de algemene, en dus universeel geachte, kunsthistorische benaderingen, en de impact van sociale en politieke contexten op de bestudering van kunst en cultuur uit de zeventiende eeuw.

In de bijdrage van Ellen Van Impe komt aan de orde hoe politieke en artistieke ontwikkelingen in negentiende-eeuws België leidden tot wisselende meningen over de verhouding tussen de Italiaanse kunst en de Belgische architectuurstijlen. Was er sprake van vreemde elementen die de eigen stijl corrumpeerden, of van een appropriatie van de uitheemse architectuur die daardoor specifieke 'nationale' kenmerken kreeg? Uiteindelijk blijken externe factoren zoals de status van de fin-de-siècle architect van groot belang te zijn voor de acceptatie van de barok.

In het artikel van Edward Grasman wordt tenslotte één Nederlandse auteur besproken die in de jaren 1930 over de Italiaanse barok schreef vanuit een uitzonderingspositie. Timon Fokker, de besproken auteur, was jurist en behoorde dan ook niet tot de academische kringen waarin kunstgeschiedenis bedreven werd; hij woonde zelfs niet in Nederland. Het blijkt juist deze positie als 'outsider' te zijn geweest die Fokker de ruimte verschaftte om zich onafhankelijk van politieke, sociale en dus ook academische verwachtingen te wijden aan een onderwerp dat binnen de Nederlandse kunstgeschiedenis nauwelijks serieus genomen werd: de Italiaanse en vooral Romeinse Barok.

De artikelen laten daarmee zien hoe de bestudering van de Italiaanse Barok in de late negentiende en vroege twintigste eeuw niet los kan worden gezien van nationale contexten. Politieke, sociale en institutionele omstandigheden stuurden niet alleen de beoordeling van deze 'uitheemse' stijl, maar konden zelfs leiden (zoals in Nederland) tot een volledige academische veronachtzaming. Dit was niet alleen van invloed op de onderwerpskeuze in de geïnstitutionaliseerde kunstgeschiedenis, maar ook op de daarin dominante methodologische kaders. De ontwikkeling van de discipline was niet alleen het gevolg van een interne methodologische discussie, maar ook een zaak van nationale verschillen. De bijdragen van Krul, Van Impe en Grasman wijzen er op dat de beoefening van de kunstgeschiedenis een dynamisch proces was waarin universele modellen, grote namen, methodische debatten én nationale kaders op elkaar inwerkten. Wat deze drie stukken ook duidelijk maken is dat er bij de analyse van nationale receptiegeschiedenissen ruimte moet zijn voor tegenpolen en alternatieven, niet als 'inheems' beschouwde stijlen, die vaak buiten de muren van de gevestigde academische instituten werd bestudeerd. Met een dergelijke geïntegreerde benadering komt een geschiedenis van de kunstgeschiedenis als transnationaal en pluralistisch fenomeen in zicht.

Het vierde en laatste artikel biedt geen historiografische maar een wetenschapsfilosofische benadering van de Italiaanse barok, waarin echter wel de internalistische blik van een specifieke kunsthistorische methodologie wordt

bekritiseerd. Matthijs Jonker onderzoekt de theorie achter de iconografie, waarmee de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis traditioneel zocht naar een vaststaande, door de kunstenaar beoogde betekenis van een kunstwerk, en waarin kunst vaak werd afgezonderd van de ruimere historische context(en). Door afstand te nemen van deze kunsthistorische methode en haar weer te relateren aan historische inzichten gecombineerd met filosofische perspectieven over de historische praktijk betoogt Jonker dat kunstwerken voor verschillende historische beschouwers ook andere betekenissen kon dragen. Een kunstwerk heeft dus niet een essentiële betekenis, maar meerdere historisch bepaalde betekenislagen. Daarin ligt de verbinding van zijn artikel met de drie voorgaande: door afstand te nemen van de twintigste-eeuwse kunsthistorische aanname van de uniciteit van het kunstwerk en de daarbij behorende exclusieve methodieken is het weer mogelijk de herkomst van onze ideeën over de geschiedenis van de kunst te traceren tot contextuele factoren die de discipline hebben medebepaald.

Noten

1 De serie artikelen 'Art History Reviewed' is begonnen in het juninummer 2009 van het *Burlington Magazine* en loopt tot op heden door; zie het 'Editorial' van nr. 1275, vol. CLI.

2 Zie bijvoorbeeld U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, München 1996, die het academische vakgebied laat beginnen met Winckelmann, en A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Beginnings of Art History*, New Haven/London 1994 voor een uitwerking van hetzelfde; zie H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979 en M. Hatt, C. Klonk, *Art History: A critical introduction to its methods*, Manchester/New York 2006 voor Hegel en diens esthetica als begin van de kunstgeschiedenis.

3 De oorsprong van het concept stijl in deze context valt te herleiden tot Winckelmann en Hegel – zie James Elkins, 'Style' in *Grove Dictionary of Art*, deel 29, 1996, p.876-883.

4 J. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London/New York 2001 en W. R. Dynes en G. Mermoz, 'Art History III: Contem-

porary issues' in *Dictionary of Art*, J. Turner (red.), London/New York 1996, deel 2, p.535-540.

5 Aanwijzingen hiervoor zijn er, voor de Nederlandse kunst, wel: zo merkte Theophile Thoré-Bürger in 1860 de Nederlandse schilders die naar Italië waren gereisd en in een italianiserende stijl werkten als een 'gedenaturaliseerde' Nederlanders aan. Zie F. Jowell, 'From Thoré to Bürger: The image of Dutch art before and after the *Musées de la Hollande*' in *Bulletin van het Rijksmuseum* vol. 49 (2001), p.52.

6 F. Grijzenhout, H. van Veen, red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992.

7 Zie bijvoorbeeld J. Bakoš, 'From universalism to nationalism: transformations of Vienna School ideas in Central Europe', *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, R. Born red., Berlin 2004, pp.79-101, en Grijzenhout/Van Veen, *Gouden Eeuw in Perspectief*.

WESSEL KRUL

HET PROBLEEM VAN DE BAROK

HUIZINGA EN ZIJN TIJDGENOTEN

Het heeft lang geduurd voordat de term 'Barok' als aanduiding van een kunst- en cultuurtijdperk in Nederland in gebruik is gekomen, en nog veel langer voordat de term op de Nederlandse cultuur zelf werd toegepast. Dit komt niet alleen door het onbestemde karakter dat dit soort termen eigen is. Over de afbakening in tijd, de geografische reikwijdte, de stijkenmerken, de oorsprong en het verloop van de Renaissance is sinds het midden van de negentiende eeuw oneindig veel gedebatteerd. Maar hoe vaag de term ook is, toch heeft er steeds een consensus bestaan dat er in de Europese cultuurgeschiedenis een Renaissance is geweest. Met de Barok is dat niet zo. De uitbreiding van de woordbetekenis tot een algemene naam voor de Europese cultuur van de zeventiende, en soms ook nog een stuk van de achttiende eeuw, is van tamelijk recente datum. Als historiografisch concept was 'Renaissance' niet minder problematisch, maar het woord had een positieve klank. In het idee van een wedergeboorte ligt iets hoopgevends besloten. 'Barok' is, waar het woord ook vandaan komt, aanvankelijk vooral een term van afkeuring geweest.¹

Het bijvoeglijk naamwoord 'barok' heeft volgens het woordenboek als eerste betekenis 'onregelmatig, grillig, vreemd gevormd, overladen'.² Dit zijn de kenmerken die sinds de opkomst van het Neoclassicisme in het midden van de achttiende eeuw werden toegekend aan een groot deel van de kunst en architectuur uit de voorgaande twee eeuwen, met name in Italië. Voor Winckelmann en zijn tijdgenoten was na Michelangelo in de Italiaanse kunst een geleidelijk verval ingetreden, dat tot aan hun eigen tijd voortduurde. In plaats van evenwichtig, regelmatig en harmonieus was de kunst gezocht en gewrongen geworden, overdreven en aanstellerig. Overal waar de Italiaanse invloed zich deed gelden, ontstond een kunst die in de ogen van de neoclassicisten van een bijzondere wansmaak getuigde.

Winckelmann trok uit deze gedachte twee belangrijke conclusies. Ten eerste ging het om een vorm van decadentie. De Barok was dus geen zelfstandige kunstperiode, met eigen idealen en beginselen, maar een lange en steeds verder vervormde echo van de Renaissance. Ten tweede was dit verval een onvermijdelijk deel van een telkens terugkerende historische kringloop. Elke kunststijl begon eenvoudig, om via een periode van klassiek evenwicht te eindigen in fase van barokke overlading. Ook de Griekse kunst liep tenslotte vast in een teveel aan gezochte beweging en emotie.³

De opvatting van Winckelmann is meer dan een eeuw lang in de kunstilliteratuur toonaangevend geweest. De Renaissance bereikte een hoogtepunt in het werk van Rafaël en Michelangelo. Daarop volgde een lange tijd van