

Agnieszka Rosales Rodriguez

Śladami dawnych mistrzów.

Mit Holandii złotego wieku w XIX-wiecznej kulturze artystycznej

[In de voetsporen van oude meesters.

De mythe van de Nederlandse Gouden Eeuw
in de 19^{de} eeuwse artistieke cultuur]

Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008
pp. 297. ISBN 978-83-235-0488-7

Agnieszka Rosales Rodriguez is een jonge kunsthistorica. Ze werkt als een adjunct aan de universiteit van Warschau en in de Galerij van Europese Oude Kunst van het Nationaal Museum in Warschau. Het boek *Śladami dawnych mistrzów: Mit Holandii złotego wieku w XIX-wiecznej kulturze artystycznej* (In de voetsporen van oude meesters. De mythe van de Nederlandse Gouden Eeuw in de 19^{de} eeuwse artistieke cultuur) is een verruimde versie van haar doctorale proefschrift.

De auteur houdt zich met de mythe van de Gouden Eeuw bezig, namelijk met de mythe van Nederland als idyllisch burgerlijk land. Deze stelling geldt ook voor de kunst uit die periode. Slechts twee schilders waren volgens de auteur goed genoeg om zich buiten dit schema te plaatsen: Rembrandt en Jacob van Ruisdael en dat is ook de reden waarom deze kunstenaars in de 19^{de} eeuw zo gewaardeerd werden. Door de analyse van hun invloed op de hele artistieke cultuur ontleedt de auteur een belangrijke fenomeen: hoe kan een mythe een component van de moderne cultuur worden? Rosales Rodriguez baseert zich op de 19^{de} eeuwse publicaties die de Nederlandse kunst betreffen, zoals de werken van Hegel, Thore-Bürger, Taine of Fromentin. De auteur probeert ook het proces van mythologisering als zodanig te volgen, het ontstaan van het verschijnsel dat als 'hollandisme' bekend staat in de kunst.

Het eerste hoofdstuk gaat over de mythe van de Nederlandse Gouden Eeuw in de 19^{de} eeuwse kritiek en historiografie. Volgens de Nederlandse historiografen weerspiegelt deze mythe het rustige leven van de natie, een leven vol harmonie waarin de calvinistische burgers zonder problemen maar ook zonder ambities existeerden. Dat was juist Hegels 'zondag van het leven,' en daarom zouden de Nederlandse schilderijen een zo diep menselijk karakter hebben, waarin de vrede onder de mensen met de vorm van kunst is verbonden.

In de 19^{de} eeuw was Nederland een heel populair reisdoel – het land werd heel bekend niet alleen door de landschappen en rustige, schone stadjes, maar ook als een soort patroon van de ideale republiek, bewoond door vrije en zedelijke mensen. Dat was ook de reden waarom de Nederlandse kunst als iets onbelangrijks, realistisch en anti-intellectueels werd

beschouwd, in tegenstelling tot de Italiaanse, klassieke kunst, die heel hoog werd gewaardeerd. Maar toch was de tweede helft van de 19^{de} eeuw een periode waarin de Nederlandse schilders enorm populair waren; volgens sommige wetenschappers, zoals Taine of Fromentin waren ze beter dan de Italianen, met name in hun onafhankelijkheid ten opzichte van de antieke iconografie en traditie.

Op basis van deze interesse voor Nederland legt de auteur het fenomeen van “De Nachtwacht” van Rembrandt uit. Dit schilderij werd als het meest Nederlands werk beschouwd. De kritieken verweten het schilderij dat er chaos en een vreemde, onnatuurlijke belichting aanwezig was, maar “De Nachtwacht” werd al heel snel een soort patroon van ‘hollandisme’ in de kunst en bovendien ook het doel van toeristische pelgrimages. De auteur schetst hier dus het proces van het ontstaan van een nationale legende en ook van de specifieke receptie van het schilderij in de 19^{de} eeuw. De auteur analyseert bovendien een tweede werk van Rembrandt dat net zo bekend is, namelijk “De Anatomieles van Dr Nicolaes Tulp.” Het schilderij werd in de 19^{de} eeuw als een soort bewijs voor waarheid in de kunst beschouwd. Het schilderij is in feite een groepsportret, een allegorisch *memento mori* en tegelijkertijd heel moderne voorstelling van de autopsie, dus het is niet vreemd dat “De Anatomieles” heel snel populair werd. De 19^{de} eeuw was een periode van naturalisme, van de ontwikkeling van geneeskunde en daarvoor was het werk van Rembrandt ideaal: het inspireerde o.a. Gericault en Manet. De auteur laat hier de eigenschappen van Rembrandts oeuvre zien die twee eeuwen later zo intrigerend bleken te zijn dat de Nederlandse schilder als een genie werd beschouwd. De argumenten die door de auteur worden gebruikt zijn heel overtuigend, maar helaas kan de lezer bepaalde eigenaardigheden van de schilderijen nauwelijks zien, want de reproducties ervan zijn klein en zwart-wit.

Het tweede deel van het boek behandelt de mythe van het idyllische beeld van de Nederlandse Gouden Eeuw. De auteur gebruikt hier een paar Nederlandse genrestukken als illustratie van het verschijnsel dat in de 19^{de} eeuw heel verspreid was, namelijk een oppervlakkige en selectieve manier van begrijpen van de Nederlandse kunst. Het beste voorbeeld blijkt hier “De vaderlijke vermaning” van Gerard ter Borch te zijn: de scène is eigenlijk geen vermaning, maar een gewone transactie tussen een prostituee en haar klant. De allegorische betekenis van de schilderkunst werd dus vermeden, het was comfortabeler om Nederlandse schilderijen alleen als de afbeelding van een rustig, burgerlijk leven te beschouwen. Zulke duidelijke en eenvoudige scènes werden dus snel een inspiratie voor andere kunstenaars (Meissonier, Bonvin, Busch, von Uhde) – ze waren uitsluitend populair voor de esthetische waarde die ze voorstelden. Een dieper begrip voor de Nederlandse genrestukken kwam er pas in de tweede helft van de 19^{de} eeuw, vooral in de werken van wetenschappers zoals Thore-Bürger. In 1866 ‘ontdekte’ deze kunsthistoricus het oeuvre van Johannes Vermeer dat meteen als voortreffelijk werd beoordeeld. Voor schilders zoals Fantin-Latour, Whistler, Manet of Degas vormden de werken van Vermeer een goede bron van inspiratie. De schilderijen van Vermeer verenigden het model van *vita activa*, dus het ethos van werk en *vita contemplativa* – het gepeins, melancholie, wat ook voor de romantische schilders zoals Caspar David Friedrich fascinerend was.

De fascinatie voor Nederland was zo groot dat zelfs het landschap voor kunstenaars bijzonder schilderachtig bleek. In de 19^{de} eeuw ontstond in Nederland de zogenaamde

Haagse school met Adolphe Artz, Bernard Blommers, Johannes Bosboom en Paul Gabriël. Deze schilders waren van plan om een soort nieuwe Gouden Eeuw te creëren door het verwerken van de 17^{de} eeuwse traditie. De pittoreske, lichtvolle werken van Vermeer versterkten de moed van Courbet, Corot, Degas om naar Nederland te gaan. Het land van Rembrandt werd een soort mythische landstreek van idyllische landschappen en rustig leven. Tot dit beeld leverde ook de populariteit van stillevens een bijdrage. De Nederlandse kunst werd als een kunst zonder geschiedenis beschouwd, zonder grote vertellingstraditie en literaire verbanden, wat heel precies door de auteur wordt uitgelegd.

In het derde hoofdstuk houdt Rosales Rodriguez zich met "Het donkere gezicht van Ianus" bezig – de verontrustende kant van de Nederlandse Gouden Eeuw – de lezer krijgt dus ook een ander inzicht in de Nederlandse kunst. De aandacht wordt vooral op de expressie van kleur en licht in het oeuvre van Rembrandt en Frans Hals gevestigd. Rembrandts manier van schilderen wordt hier geïnterpreteerd als een trouwe verhouding tot de realiteit gemengd met mystiek en onrust. Dit was verbonden met een soort artistieke onafhankelijkheid wat in de 19^{de} eeuw verbazing moest opwekken. Het publiek hield niet van zijn oeuvre, de schilderijen van de kleine meesters waren populairder. Maar de 19^{de} eeuwse critici zoals Fromentin, Thore-Bürger, Taine of de gebroeders Goncourt beoordeelden zijn werken als voortreffelijk. Ze waarden het dappere gebruik van licht en van verf. Gelijke erkenning vond het oeuvre van Frans Hals, vooral dankzij zijn expressieve manier van schilderen, maar ook door het gebruik van specifieke, originele modellen. De schilderijen van deze twee meesters werden heel vaak gekopieerd door bekende kunstenaars b.v. door Delacroix, Fantin-Latour of Redon. De geheimzinnigheid van de schilderkunst van Rembrandt en Hals vormt volgens de auteur een soort tegenstelling voor het idyllische beeld van Nederland dat in de genrestukken te zien is.

Een dergelijke geheimzinnige en verontrustende sfeer is ook in Rembrandts "Os op de leer" aanwezig. Dit thema is met het *vanitas*-motief verbonden, met de traditionele voorstelling van de maanden – november werd meestal met het slachten van dieren geïllustreerd. Dit thema was ideaal voor de 19^{de} eeuwse schilders – niet alleen wekte het associaties op met de slechte conditie van de mensheid, maar het bleek ook heel nuttig in de naturalistische scènes. Vlees komt in de schilderijen van Fantin-Latour, Soutine, Chardin, Manet, Cezanne en Bacon voor.

Dezelfde redenen hadden invloed op de populariteit van de naaktfiguren van Rembrandt, b.v. "Betsabe of Danae." De vrouwen van Rembrandt waren anders dan de klassieke modellen die voor naaktmodellen werden gekozen: deze kunstenaar schilderde geen mooie meisjes met slanke, frisse lichamen, maar krachtige, grote boerinnen met dikke buiken en rode gezichten. Deze vrouwen hadden geen eigenschappen van antieke godinnen, de expressie van het lelijke lichaam liet ook de psychologische diepte zien. Thore-Bürger schreef dat de vrouwen van Rembrandt van vlees en bloed waren, zonder verfraaiing. En dat was juist wat de schilders in de 19^{de} eeuw fascineerde – het beeld van gewone mens, realistisch of zelfs naturalistisch. Rembrandt werd een meester voor Degas, Ensor, Pisarro, Courbet – hun naaktfiguren waren onesthetisch, grof, vulgair. Rosales Rodriguez citeert hier *Journalen*¹ van Delacroix: "Als de schoonheid het enige doel van de

¹ Delacroix E. 1968. *Dzienniki 1822-1863*. dln 1-2. Wrocław: n.p.

kunst zou zijn, wat zou er dan met Rubens, Rembrandt en alle mensen van het Noorden gebeuren" (Rosales Rodriguez 2008: 135) [vertaling – A.S].

Rembrandt schilderde niet alleen gewone vrouwen: hij portretteerde meestal ordinaire mensentypen, heel vaak arme boeren. In zijn kunst heeft men dus met de levende, echte mens te maken. Zelfs zijn religieuze scènes lijken op de genrestukken – Thore-Bürger was er zelfs zeker van dat de bijbelvoorstellingen voor Rembrandt alleen een soort voorwendsel waren om een genrestuk te kunnen schilderen. Dat geeft aan zijn werken een menselijk karakter, en werd ook een bron van inspiratie voor jongere schilders die de religieuze scènes op een profane manier begonnen voor te stellen. Met deze iconografie waren ook de modellen van Frans Hals verbonden, namelijk de prostituees, dronkaards, bedelaars. De auteur beschrijft deze aspecten van de schilderijen van Rembrandt en Hals zo nauwkeurig dat alles heel duidelijk blijkt te zijn.

Maar niet alleen voor Rembrandt heeft de auteur belangstelling; ze vindt ook het oeuvre van Jacob van Ruisdael bijzonder interessant. Volgens haar werd het Nederlandse landschap ondergewaardeerd, omdat het geen historische betekenis had. Bovendien waren er veel kunstenaars die eigenlijk de Italiaanse kunst nabootsten en die geen eigen manier van schilderen bewerkten, zoals Nicolaes Berchem of Jan Both. De auteur onderscheidt hier de werken van Jacob van Ruisdael als de meest originele en met de grootste invloed op de latere kunst. Zijn landschappen waren in zijn tijd niet populair – het was het tijdperk van de klassieke beelden van Claude Lorrain of Nicolas Poussin. Maar de 19^{de} eeuw bracht een soort renaissance van zijn oeuvre: de romantici ontdekten de schoonheid van de wilde natuur, van pittoreske bossen, watervallen, eenzame bomen. Hij werd een meester voor schilders zoals Constable, Gainsborough en later ook Caspar David Friedrich, Camille Corot, Charles Daubigny of zelfs Vincent van Gogh. Voor hen waren de landschappen van Ruisdael een symbool van onafhankelijkheid van de Italiaanse, klassieke traditie en een triomf van fantasie, van de echte natuur en eigen manier van zien, wat heel juist door de auteur wordt opgemerkt.

In het laatste deel van het boek analyseert de auteur het fenomeen van de zelfportretten van Rembrandt. Deze kunstenaar staat bekend voor zijn talrijke zelfportretten, die absoluut buiten alle conventies en canon en heel autonoom waren. Heel snel werd het portret in Rembrandts stijl bijzonder populair onder de kunstenaars. Zijn zelfportretten vormden een soort patroon van geschilderde geschiedenis van de kunstenaar. Bijzondere erkenning vond het motief van geschaduwde ogen – het werd b.v. door Degas, Corinth, Fantin-Latour of Courbet gebruikt. Dit motief was met geheimzinnigheid verbonden, maar creëerde ook een soort afstand tussen de kunstenaar en de toeschouwer. In de zelfportretten van Rembrandt is ook het proces van ouder worden goed zichtbaar – de schilder gaf de eigenschappen van dit proces meesterlijk weer en daardoor werd hij ook een autoriteit voor latere leerlingen. De kunst werd hier dus tot getuige van de metamorfose. Voor de 19^{de} eeuwse schilder was Rembrandt dus een ideaal van onafhankelijkheid en originaliteit, wat door de auteur heel duidelijk wordt bewezen.

Tot slot concludeert Rosales Rodriguez dat de Nederlandse kunst van de Gouden Eeuw met een soort dualisme was verbonden: aan de ene kant het idyllische beeld van een burgerlijke maatschappij en aan de andere kant de verontrustende, triestige voorstelling van mensentypen die niet tot de canon behoorden. Daarom bestaan er twee verschillende

manieren van vertellen over de mythe van Gouden Eeuw en de auteur probeert beide te laten zien. Deze poging is dan ook gelukt: het door haar voorgesteld beeld geeft aan de lezer een goed inzicht in de verschillende aspecten van de Nederlandse kunst.

Rosales Rodriguez houdt zich hier eigenlijk met een niet zo populair thema bezig, en haar analyse is heel betrouwbaar. Men heeft hier niet met een puur kunsthistorische publicatie te maken – het onderzoek betreft de kunst als een component van breder begrip – namelijk cultuur. Het boek heeft slechts één, maar belangrijk nadeel: de kwaliteit van de reproducties. Rosales Rodriguez analyseert veel schilderijen, maar slechts enkele ervan werden in kleur en op krijtpapier gereproduceerd. De rest is heel klein, zwart-wit en bijna onleesbaar. Ondanks die besparingen van de uitgever, is het boek heel interessant.

Anna Sikora

Adam Mickiewicz Universiteit, Poznań
asikora@ifu.amu.edu.pl