

## HOOFDSTUK 4 *Reindert L. Falkenburg* Iconologie en historische antropologie: een toenadering

Het kunsthistorisch vakgebied van de iconologie van de Nederlandse schilderkunst van de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw is in beweging. Nadat de iconologische benadering van deze schilderkunst, die zich richt op de inhoud van de voorstelling, gedurende enkele decennia relatief onaangevochten was, is deze methode in de laatste jaren in toenemende mate bloot komen te staan aan kritiek (Alpers; Sluijter). Dit hoofdstuk beoogt enkele recente ontwikkelingen in en rondom dit vakgebied in kaart te brengen, zonder echter recht te doen aan alle vigerende opinies (een uitstekend algemeen historiografisch overzicht van de iconologie van de Nederlandse schilderkunst vindt men bij De Jongh 1992). Hoewel ruim aandacht zal worden geschonken aan de opvattingen van enkele kunsthistorici die in de jaren zeventig en tachtig toonaangevend zijn geweest voor de iconologie van de Nederlandse schilderkunst, zal de nadruk liggen op het werk van enkele jongere vakgenoten die zich afzetten tegen dit voorbeeld en trachten nieuwe wegen in te slaan. Speciaal diegenen zullen worden belicht die een opening zoeken naar de antropologie, zoals dat ook gebeurt in andere zusterdisciplines binnen de cultuurgeschiedenis. Van die zusterdisciplines is het vooral de historische antropologie die verwantschap vertoont met de iconologie, mede omdat zij in belangrijke mate gebruik maakt van de beeldende kunst als historische bron. De opvattingen van enkele vertegenwoordigers van deze discipline zullen daarom eveneens worden belicht.

PANOFSKY'S ICONOLOGISCHE INTERPRETATIE  
VAN DE VIJFTIENDE-EEUWSE NEDERLANDSE  
SCHILDERKUNST

In 1934 publiceerde Erwin Panofsky een artikel, getiteld *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, waarin hij probeerde aan te tonen dat Van Eycks portret van een in Brugge woonachtige vijftiende-eeuwse Italiaanse koopman en zijn vrouw de visuele bezegeling is van hun huwelijkscontract (Panofsky 1934). Faam kreeg dit artikel omdat Panofsky bij zijn uitleg ook het bijwerk in de voorstelling betrok en dit wist te duiden als visuele symbolen die het centrale voorstellingsthema inhoudelijk verrijken en verdiepen. Het schilderij situeert het paar in een vijftiende-eeuwse slaapkamer, de plaats waar het huwelijk zal worden voltrokken. Niet alleen het bed, maar ook allerlei andere dagelijkse gebruiksvoorwerpen, en niet te vergeten de uiterst minutieuze weergave en de exacte stofuitdrukking van deze voorwerpen, geven de voorstelling een uitgesproken realistisch aanzien. Volgens Panofsky schilderde Van Eyck deze voorwerpen niet omdat hij ze 'toevallig' in het slaapvertrek van het paar aantrof, maar omdat hij daarmee bepaalde religieuze concepten die de late middeleeuwen met het huwelijk verbond symbolisch uitdrukking kon geven. Zo roept het bed herinnering op aan de 'thalamus virginis', de slaapkamer van de Maagd Maria die men aantreft in contemporaine voorstellingen van de aankondiging van Christus' geboorte aan Maria. Daarmee krijgt het interieur op Van Eycks schilderij de associatie van een plaats die is geheiligd door geloof en sacramentele handelingen. Deze associatie wordt versterkt door de brandende kaars in de lichter die, net als het hondje op de voorgrond, een traditioneel symbool is van het christelijk geloof. Volgens Panofsky staat het *Arnolfini-portret* daarmee op één lijn met de strikt religieuze voorstellingen die Van Eyck heeft geschilderd, zoals zijn *Lucca-Madonna* (zie p. 143), waarin ogenschijnlijk onbeduidende nevenmotieven als een kaars, een waterkaraf en de met leeuwfiguren versierde zetel van Maria evenzeer symbolen zijn voor de Maagd Maria. Panofsky gebruikte in dit verband de term



Jan van Eyck, *Arnolfini portret* (1434) National Gallery, Londen

'disguised symbolism' om aan te geven dat de voorstelling niet alleen de alledaagse werkelijkheid weergeeft, maar ook een 'transfigured reality' is die versluisde verwijzingen naar christelijke geloofsmysterieën in zich herbergt.

Deze uitleg maakte grote indruk, vooral toen Panofsky deze later uitwerkte tot een interpretatie die religieuze symboliek in allerlei schilderijen uit de vijftiende-eeuwse Zuidnederlandse schilderkunst blootlegde, in het bijzonder in werken van de Meester van Flémalle en Jan van Eyck (Panofsky 1953). Zo wist Panofsky Van Eycks *Madonna in een kerk* (zie p. 145), waar Maria is gesitueerd in het interieur van een gotische kerk, te duiden als een symbolische voorstelling waarin niet alleen de hoofdfiguur, maar ook ogenschijnlijk realistische nevenmotieven een diepere betekenis hebben. De in verhouding tot het kerkinterieur veel te groot weergegeven figuur van Maria legde hij uit als een verwijzing naar de vereenzelviging van Maria met de 'Ecclesia', de Kerk als de gemeenschap der gelovigen, een verband dat theologen de hele middeleeuwen door al hadden gelegd. Verder vestigde hij de aandacht op het detail van het zonlicht dat door een hoog venster in de kerk naar binnen valt. Gezien de normale oost-west-orientatie van gotische kerken zou dit licht uit het noorden moeten komen, een onmogelijkheid in de natuur, en dus reden om dit zonlicht te interpreteren als symbolisch van aard en metafysisch van oorsprong.

Panofsky is voor het eerst in 1932, dus twee jaar voor de verschijning van zijn Arnolfini-artikel, in een aantal theoretische publikaties nader ingegaan op de kwestie, welke methoden kunsthistorici ten dienste staan bij het interpreteren van de (symbolische) inhoud van kunstwerken in het algemeen (Panofsky 1932). Ik zal zijn theoretische bespiegelingen niet in detail bespreken, maar alleen enkele aspecten van Panofsky's analyse-methode noemen die hun neerslag ook in het Arnolfini-artikel hebben gekregen en van belang zijn voor de latere kritiek op zijn benadering.

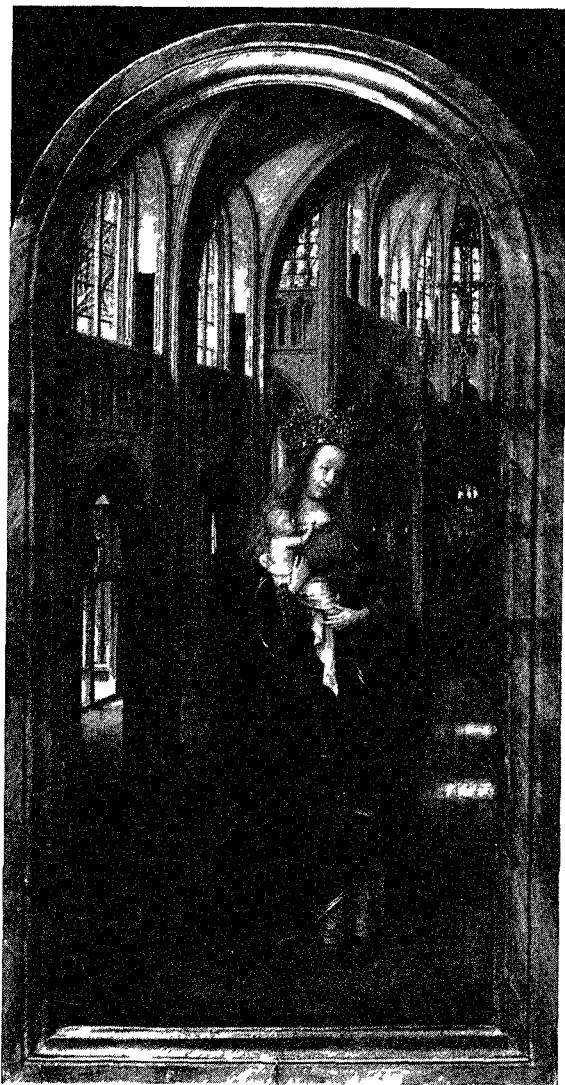
Panofsky maakte een duidelijk onderscheid tussen vorm en inhoud en tussen de verschillende analyse methoden van beide aspecten van kunstwerken. Vorm en inhoud, en bijgevolg



Jan van Eyck, *Lucca-madonna* Stadelsches  
Kunstinstitut, Frankfurt a M

vormanalyse en inhoudsanalyse, zijn voor Panofsky twee afzonderlijke elementen, respectievelijk benaderingen van het kunstwerk. Geheel te scheiden van elkaar zijn deze benaderingen niet. De vormanalyse behelst de beschrijving van de voorstelling in haar natuurlijke (realistische) gedaante en de stijlhistorische interpretatie daarvan. Deze kan natuurlijk omwille van zichzelf bedreven worden, maar kan ook dienen als een voorstadium van, als een eerste opstap tot de inhoudelijke interpretatie van het kunstwerk. 'Vor ikonographische Beschreibung' noemde Panofsky deze analyse. Dit is echter een ongelukkig gekozen term, omdat deze suggereert alsof het om een eerste, 'oppervlakkige' analyse van de vorm zou gaan, die voorafgaat aan een analyse van de inhoud, die 'dieper' gaat. Men kon, anders gezegd, Panofsky's woorden, ongetwijfeld tegen zijn bedoelingen in, lezen als een postulaat dat de inhoud van de voorstelling het 'wezenlijke', de kern van het kunstwerk is, en de vorm slechts de 'schil'.

Van belang voor de latere discussie over het al dan niet symbolische gehalte van de Nederlandse schilderkunst is dat Panofsky met iconografische inhoud steeds de op literaire bronnen teruggaande voorstellingsthematiek bedoelde. In zijn theoretische publikaties legde hij dan ook steeds nadruk op de literaire kennis die de kunsthistoricus nodig zou hebben om de iconografie van de voorstelling te begrijpen. Tevens zou de moderne interpret moet beschikken over kennis van de manier waarop verhalen en literaire thema's in de loop van de geschiedenis zijn uitgebeeld. Daarmee plaatste Panofsky de literatuur en de literatuurgeschiedenis in het centrum van het kunsthistorisch handwerk en laadde hij (alweer onbedoeld) de verdenking op zich, de stijlhistorische benadering van het kunstwerk een perifere aangelegenheid te vinden. Opmerkelijk in dit verband is dat Panofsky in de schema's waarmee hij de verschillende benaderingen overzichtelijk in kaart wilde brengen, de literaire kennis van de interpret aanvaankelijk (in 1932) kwalificeerde als een 'subjektive Quelle der Interpretation', maar later (in 1939) als de 'Ausrüstung für die Interpretation'. Met andere woorden van een subjectief instrument, waarvan het gebruik in zekere zin facultatief is,



Jan van Eyck, *Madonna in een kerk* Gemaldegalerie,  
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,  
Berlijn

maakte Panofsky literaire kennis tot het noodzakelijke hoofd-instrument voor het verrichten van een juiste inhoudsanalyse

Na de iconografische interpretatie volgt bij Panofsky de iconologische. Dit houdt het doordringen tot de 'eigenlijke inhoud' van de voorstelling in. Deze inhoud stoelt op het religieuze en filosofische gedachtengoed van de kunstenaar en zijn tijdgenoten en stuurt de keuze van de uit te beelden verhalen. Tot een goede iconologische interpretatie kan een kunsthistoricus volgens Panofsky alleen komen wanneer deze beschikt over 'synthetische Intuition' en kennis van de algemene 'Geistesgeschichte', of 'Geschichte kultureller Symptome oder "Symbole"' Voor ons zijn twee aspecten aan deze formulering interessant. Ten eerste suggereerde Panofsky dat de juiste intuïtie, mits gevoed door grondige (in de zin van diepte-) kennis van de menselijke geest en zijn cultuuruitingen, een interpretatie uiteindelijk zou kunnen doen slagen of mislukken. Een analogie met de dieptepsychologie als instrument om te komen tot het onbewuste dringt zich hier natuurlijk op. Maar een interpretatie die berust op intuïtie is niet toetsbaar. Bovendien kan een lezer wiens intuïtie in een andere richting gaat dan die van de interpreet, diens uitleg zonder verdere argumenten verwerpen. Een tweede implicatie van Panofsky's conceptie van de inhoud van de voorstelling is bovendien dat een adequate benadering van het kunstwerk altijd een intellectuele zou moeten zijn, nu, maar ook in het verleden. En tenslotte brengen zijn bewoordingen de eis met zich mee, dat een op dergelijke pijlers rustende interpretatie het kunstwerk geheel omvat en tot in alle details verklaart. De consequentie hiervan is dat men slechts van één voorstellingsmotief hoeft aan te tonen dat dit niet in de voorgestelde uitleg past, om de hele uitleg te diskwalificeren.

Er zijn meer kanttekeningen te maken bij Panofsky's theoretische geschriften over de iconologische interpretatie van kunstwerken. Maar ik laat het bij de hierboven gemaakte opmerkingen, omdat ze voldoende zijn als achtergrond-informatie voor de discussie rondom de inhoudsinterpretatie van de oude Nederlandse schilderkunst. Ik zal ook niet stilstaan bij de verschillende individuele kritieken op Panofsky's iconolo-



gische analyse van de kunst van Van Eyck en zijn tijdgenoten (bijvoorbeeld Pacht 1956, 1989) Ik volsta met de opmerking dat die kritiek niet alleen is gevoed door Panofsky's proeven van iconologische interpretatie in de praktijk, maar ook vaak een reactie inhoudt op diens theoretische geschriften.

Enkele bezwaren die speciaal Panofsky's interpretatie van de vroege Vlaamse schilderkunst betreffen, moeten hier nog wel worden genoemd. Zo lijkt zijn interpretatie in te houden dat de middeleeuwse religieuze denkwereld zonder wezenlijke veranderingen in de desbetreffende geloofswaarheden doorwerkt in de realistische kunst van de vijftiende eeuw. Deze kunst wordt echter juist vanwege haar verregaande realisme doorgaans geassocieerd met een nieuwe tijd, de renaissance, en een ontluikende ontkerkelijking en verwereldlijking van het denken. Panofsky's begrip 'disguised symbolism' impliceert dat de kunst van Van Eyck en diens tijdgenoten slechts begrijpelijk was voor ingewijden met een adequate intellectuele bagage. Hierbij lijkt hij de vorm een nog ondergeschiktere rol toe te delen dan hij doet in zijn algemene theoretische beschouwingen. Daar is de vorm nog opstap tot een goed begrip van de inhoud, hier is de vorm de verhuller van de inhoud, een barrière om die te bereiken. Vorm en inhoud liggen hier niet meer in elkaars verlengde, maar staan haaks op elkaar. Is de vorm door zijn realisme in principe makkelijk toegankelijk voor elke beschouwer, de inhoud kan in feite alleen worden doorgrond door theologisch geschoolden. Een ander problematisch aspect aan Panofsky's interpretatie is het 'lexicalisme' dat hij lijkt te harteren. Hij wekt namelijk de indruk ervan uit te gaan dat literaire teksten, hoe ver in tijd misschien ook verwijderd van de vijftiende-eeuwse schilderkunst, de sleutel vormen tot een vast omlijnde en onveranderlijke betekenis van een picturaal motief, een sleutel die altijd past, ongeacht de wisselende context van dat motief in uiteenlopende schilderijen.

De aan de Vrije Universiteit van Amsterdam werkzame Jan Baptist Bedaux behoort tot de generatie Nederlandse kunsthistorici die is gaan twijfelen aan Panofsky's methode en de uitkomsten daarvan. Tevens is hij een onderzoeker die probeert het werkterrein van de iconologie te verleggen (Bedaux 1990). Bedaux' kritiek behelst een aantal van de hierboven genoemde punten. Hij stelt de fixatie van de iconologie op theologische teksten ter discussie en hekelt het esoterische karakter van de symboliek van het Arnolfini-portret zoals Panofsky die duidt. Bedaux spitst zijn kritiek echter vooral toe op de vraag of de theorie van het 'disguised symbolism' als zodanig wel bewijsbaar is. Hij stelt vast dat de hele theorie is gebouwd op de paradox dat een perfecte verhulling van een symbool in een realistische gedaante het onmogelijk maakt de aanwezigheid van die symbolische lading aan te tonen. Alleen een anomalie in het realisme van de voorstelling kan het symbolische karakter van een picturaal motief blootleggen. Volgens Bedaux is het realisme van de voorstelling in het Arnolfini-portret uit het oogpunt van laat-middeleeuws huwelijks-ceremonieel perfect. Zijn strategie is erop gericht aan te tonen dat alle details in het Arnolfini-portret betrekking hebben op het toenmalige huwelijks-ceremonieel en dat wij Panofsky's 'disguised symbolism' dus niet nodig hebben om de voorstelling te begrijpen. Zo heeft Arnolfini zijn houten sandalen niet uitgetrokken omdat hij, zoals Panofsky beweert, op een grond staat die door het sacramentele karakter van de huwelijksvoltrekking is geheiligd, maar omdat uitgetrokken schoenen een symbolische waarde konden hebben in het laat-middeleeuwse huwelijks-ceremonieel zelf (mogelijk verwijzend naar de macht van de man over de vrouw). En ook het bed, en daarmee de hele slaapkamer, heeft volgens Bedaux niet een religieus-sacramentele associatie, maar een profaan-rituele, en verbeeldt de plaats waar het huwelijk na de plechtige voltrekking zal worden geconsumeerd. Bedaux concludeert dan ook dat niet de schilder (of de theoloog) een symbolische waarde toekent aan een qua betekenis neutraal

voorwerp uit de dagelijkse werkelijkheid, maar dat dat voorwerp reeds in deze werkelijkheid een symbolische lading heeft, onderdeel als het is van het huwelijksritueel. Met andere woorden: het dagelijks leven zelf heeft een symbolische kwaliteit, althans bij de voltrekking van een huwelijk, en het schilderij neemt deze symboliek slechts over.

Bedaux' mijns inziens aanvechtbare conclusie dat het begrip 'disguised symbolism' met zijn analyse van het Arnolfiniportret ook kwestieus is geworden voor de religieuze kunst van Van Eyck en zijn tijdgenoten, laat ik verder rusten. Belangrijker is het te wijzen op de richting die hij inslaat bij zijn poging de iconologie te vernieuwen. Niet de literaire tekst is het domein waarop de betekenis van een schilderij is geent, maar het leven zelf, of beter, rituele, 'symbolische' handelingen in het dagelijks leven. Bedaux kiest hiermee in zekere zin de weg die reeds door Pacht en anderen is aangegeven om de iconologie van haar fixatie op literaire bronnen te verlossen. Pacht had ervoor gepleit de schilderkunstige vorm, de stijl tot voorwerp van iconologisch onderzoek te maken. Hij wilde de betekenis onderzoeken die 'in' de vorm ligt besloten (en niet 'achter' de vorm is verhuld). Bedaux streeft hetzelfde na, maar richt zich niet op de stijl, maar op de symbolische betekenis die een voorwerp in het dagelijks leven heeft en meeneemt in het schilderij wanneer het daarin is afgebeeld. De voorstelling wordt daarbij door hem opgevat als een directe, 'realistische' afspiegeling van de zichtbare wereld in het algemeen en menselijke gebruiken in het bijzonder. De weg die Bedaux daarmee inslaat is die van wat men 'antropologische iconologie' zou kunnen noemen. Ik kies deze term om verschillende redenen.

Ten eerste constateer ik dat Bedaux de voorstelling plaatst in de algemene context van menselijke gebruiken en sociale conventies, die het feitelijke werkterrein vormen van de antropologie (en etnologie). Deze oriëntatie op niet alleen het sociale levensdomein, maar ook op deze academische discipline zelf komt mede tot uitdrukking in Bedaux' voorkeur voor antropologische terminologie: 'ritueel' en 'ceremonieel' (daar waar Panofsky 'sacramenteel' gebruikte). Daarnaast to-

nen ook andere publikaties van Bedaux een gerichtheid op antropologische termen en verklaringsmodellen. Zo gaat hij in een recent artikel in op de functie van laat-middeleeuwse metalen kledingspelden die de vorm hebben van genitalien (Bedaux 1989). *Een sociobiologische benadering* is de ondertitel van dit artikel, omdat Bedaux de functie van deze insignes in eerste instantie tracht te verklaren met behulp van socio-biologische theorieën van primaten die door het tonen van hun genitalien potentiële belagers trachten te imponeren en hun territorium af te bakenen. Met het beschrijven van de 'apotropaeïsche' werking, de duivel of andere belagers afwerende kracht die de late middeleeuwer aan de kledingspelden (seksuele amuletten) zou hebben toegekend, betreedt Bedaux duidelijk het terrein van de antropologie met de daarbij behorende terminologie en analyse-apparaat.

Bedaux staat hierin niet alleen. Ook andere kunsthistorici die voorheen een Panofskyaanse, op literair cultuurgoed gebaseerde iconologie hebben bedreven, stappen over op antropologische duidingsmethoden en passen die toe op de laat-middeleeuwse schilderkunst. Zo heeft de Amerikaan Craig Harbison onlangs een boek geschreven over de schilderkunst van Jan van Eyck, waarin hij de religieuze inhoud van een hele reeks werken niet meer relateert aan de scholastische denkbeelden van theologen, maar aan de vrome rituelen en praktijken van de gewone leek (Harbison). Hij ziet bijvoorbeeld een verband tussen Van Eycks *Madonna in een kerk* (afb. 3) en de pelgrimages die veel vromen plachten te maken naar wonderdoende beelden in bedevaartskerken. De Madonna-figuur op Van Eycks schilderij zou inspelen op de herinneringen en ervaringen van deze pelgrims.

De Belg Paul Vandenbroeck heeft niet lang geleden schilderijen van bedelaars, boeren en narren van onder anderen Jeroen Bosch en Pieter Bruegel uitgelegd als 'tegenbeelden' van de burgerij, als voorstellingen die fungeren als negatieven van de gepropageerde burgermoraal (Vandenbroeck 1987 [a] en [b]). Ook Vandenbroeck leunt zwaar op het taalgebruik en de denkbeelden van antropologen, in het bijzonder op hun analyses van laat-middeleeuwse rituele 'omkeringsfeesten'

(zoals vastenavondvieringen), waarbij de geijkte sociale normen en waarden op hun kop werden gezet. Volgens hem is het laat-middeleeuwse sociale waardenstelsel gebouwd op antithetische categorieën. Zelf is men beschaafd, beheerst, werk-lustig, enzovoort, 'de ander' is wild, bandeloos, werkschuw. Deze categorieën blijven 'voorbewust', dat wil zeggen dat ze normaal gesproken niet doordringen tot het bewustzijn van het individu. De voorliefde in de vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst voor (in de ogen van de stedelijke burgerij) negatieve typen als narren, bedelaars en boeren zou net als zulke omkeringsfeesten zijn geworteld in dit waardenstelsel, en in dezelfde, niet bewust gecontroleerde processen van symbolische omkering. De inhoud en de symbolische lading van zulke voorstellingen worden volgens Vandenbroeck niet door de schilder 'uitgedacht', maar wellen als het ware vanzelf op uit de dynamiek van het maatschappelijke leven en onttrekken zich grotendeels ook aan bewuste reflectie door de beschouwer. Niet het analyse-apparaat van de traditionele iconologie, maar de verklaringsmodellen van de antropologie zijn volgens hem de adequate instrumenten om deze ('onderhuidse') symbolische betekenislagen van schilderijen op het spoor te komen.

#### HISTORISCHE ANTROPOLOGIE

De geschetste methodische grensverlegging van de iconologie van de oude Nederlandse schilderkunst staat niet op zichzelf, maar moet in verband worden gezien met de huidige belangstelling van cultuurhistorici voor de analyse van symbolisch en ritueel gedrag. De term 'historische antropologie' wordt wel gebruikt om het werk van een aantal in het oog springende beoefenaren van deze vorm van sociale en mentaliteitsgeschiedenis onder een noemer te brengen. Het loont de moeite om kort stil te staan bij enkele kenmerken die de Engelsman Peter Burke in deze benadering onderscheidt (Burke). De historische antropologie, zegt Burke, is een vorm van sociale geschiedenis die niet kwantitatief van aard is maar

kwalitatief, dat wil zeggen gericht op de individuele persoon, gebeurtenis of leefgemeenschap. In navolging van de antropoloog Clifford Geertz trachten historisch-antropologen het sociale leven van het verleden te beschrijven in begrippen die de mensen zelf gebruikten ter aanduiding van de regels en normen die aan hun maatschappelijk handelen ten grondslag lagen. Burke zegt dat deze 'thick description', zoals Geertz het noemt, eigenlijk een 'vorm van vertalen' is, een 'openleggen van de impliciete regels in een gegeven cultuur voor mensen die daar niet bij horen' (Burke, 18). Met andere woorden, deze regels zie je niet (zeker niet als moderne buitenstaander) open en bloot in de werkelijkheid, maar ze liggen daarachter en je moet ze indirect uit de tekenen van de cultuur opmaken, 'lezen'. Historisch-antropologen gebruiken dan ook wel het beeld van de cultuur als een taal of tekst die luistert naar een bepaalde 'grammatica' van regels die aangeven hoe je je moet kleden, gedragen, handelen, enzovoort. De cultuuruitingen waarop historisch-antropologen zich daarbij speciaal concentreren zijn symbolen en symbolisch gedrag, en nu citeer ik Burke letterlijk: 'zij proberen bijvoorbeeld aan te tonen hoe "schijnbaar triviale routinehandelingen en rituelen een belangrijke rol spelen bij het handhaven of opleggen van een bepaalde visie op de wereld" (...). Daarom hebben zij ook aandacht besteed aan de kleding die mensen droegen, het voedsel dat ze aten, de manieren waarop zij elkaar aanspraken en hun houding, gebaren of wijze van lopen' (Burke, 16).

Het zal duidelijk zijn dat niet alle kenmerken die Burke noemt direct overdraagbaar zijn op en relateerbaar zijn aan de benaderingen van de hierboven besproken kunsthistorici. Maar in één opzicht is er wel een verwantschap tussen historisch-antropologen en (oude en nieuwe) iconologen van de oude Nederlandse schilderkunst te signaleren. Dat is de interesse voor het niet direct afleesbare, het 'onderhuids'-verborgene, en het triviale, het ogenschijnlijk onbeduidende. In dit opzicht ligt het 'disguised symbolism' van Panofsky dicht bij de interpretatie-methode die Burke zelf hanteert in zijn analyse van het Italiaanse renaissance-portret (Burke, 185-204). Daarbij beschouwt hij ondergeschikte beeldelementen als een

schoothondje, de houding van een hand, het dragen van een baard, en accessoires als handschoenen en boeken als de 'sleutels' ( ) die ons helpen portretten, en de culturele context waarin ze [dat wil zeggen de geportretteerden] thuishoorden, te decoderen'. Zo kan een hond op een portret van een vrouw een symbool zijn van haar trouw, meer in het bijzonder de trouw die zij, zoals de hond aan haar, háár meester, haar echtgenoot is verschuldigd. En wanneer zij een paar handschoenen in haar hand houdt, kan de bijgevolg onbedekte, naakte hand een impliciete toespeling inhouden op de schoonheid van de vrouw

Burke interpreteert zulke details als de impliciete tekenen van eigentijdse maatschappelijke stereotypen, mythen en vooroordelen die men ook in rituelen kan aantreffen. Burke verheft daarmee—en hierin gaat hij zeer programmatisch te werk—de schilderkunst tot een serieuze bron voor sociale, antropologisch gerichte geschiedenis. Gebruikten historici traditioneel schilderijen alleen als illustratiemateriaal, Burke geeft aan schilderijen, net als aan literaire teksten, dezelfde status van primaire bron die historici voorbehielden aan officiële schriftelijke documenten en ambtelijke stukken. Kunst, literatuur en rituelen horen volgens Burke in dezelfde rij als zulke documenten thuis, wanneer het erom gaat de 'onderhuidse' sociale leefregels en waarden van een samenleving op het spoor te komen

Voor ons betoog is het van belang erop te wijzen dat hier in feite het omgekeerde gebeurt van wat de jonge generatie kunsthistorici doet terwijl zij het antropologisch werkkterrein als bron of referentiekader voor hun iconologische duidingen van de schilderkunst ontdekken, wordt de schilderkunst voor historisch-antropologen 'salonfähig' als bron. Men kan zelfs zeggen dat historici als Burke zelf proeven van iconologische uitleg geven. Het verschil met de uitleg van kunsthistorici bestaat hoofdzakelijk uit het feit dat dezen er over het algemeen naar streven de voorstelling in haar geheel symbolisch te ontleden, terwijl de historici veelal alleen één bepaald motief interpreteren. Maar voor het overige zijn schilderkunst en ritueel elkaar gelijkwaardig geworden als duidingsveld, als

ploegakker voor de verschillende historische disciplines. Iconologie en historische antropologie lijken betrokken in dezelfde beweging van moderne geschiedschrijving

ICONOLOGIE EN HISTORISCHE ANTROPOLOGIE  
TOEGEPAST OP DE ZEVENTIENDE-EEUWSE  
NEDERLANDSE SCHILDERKUNST

Tot nog toe hebben wij ons beziggehouden met enkele voorbeelden uit de iconologie van de Nederlandse schilderkunst van de vijftiende en zestiende eeuw en een blik geworpen op het contemporaine Italiaanse portret zoals een historicus als Burke dat ziet. Maar ook in de bestudering van de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw valt er een zekere toenadering te bespeuren tussen de iconologie en de historische antropologie, althans bij sommige beoefenaren daarvan. Vooralsnog echter is de opening die historici maken naar de schilderkunst en de iconologie duidelijker dan de oriëntatie van kunsthistorici op het werkterrein van historisch-antropologen

Een voorbeeld van deze grensoverschrijding door historici biedt het werk van de Britse historicus Simon Schama. Zijn studie *Overvloed en onbehagen* is een van de bekendste recente cultuurhistorische interpretaties van de Nederlandse zeventiende-eeuwse maatschappij, waarin analyses van beeldende kunst een integraal bestanddeel vormen van het betoog (Schama 1987). Een van zijn recensenten heeft Schama's boek 'een historische antropologie van de Gouden Eeuw' genoemd, en heeft gewezen op de antropologische begrippenparen die de grondstructuur van zijn betoog vormen (Dekker). Natdroog, vuil-schoon, buiten-binnen zijn begrippen die uiteindelijk te herleiden zijn tot de fundamentele tegenstelling reinheid-onreinheid van het menselijk lichaam, een tegenstelling die alle volken kennen en die sommige antropologen doortrekken naar het maatschappelijk leven in het algemeen. Schama is sterk beïnvloed door deze structuralistische stroming in de antropologie en hanteert zulke begrippen om het morele





Pieter de Hoogh, *Binnenhuis met vrouwen bij een linnenkast* (1663). Rijksmuseum, Amsterdam

normen- en waardenpatroon te beschrijven dat ten grondslag ligt aan alledaagse rituele handelingen zoals het boenen van de stoep, het straffen van gevangenen en de zorg om de armen. Ook simpele dingen als een bezem of een borstel zijn volgens Schama in de zeventiende eeuw opgenomen in een heel netwerk van morele associaties. Zogenaamde emblemata-boeken, verzamelingen van afbeeldingen van voorwerpen en handelingen die werden voorzien van een (raadselachtig) motto erboven en een korte uitleg eronder, vormen een dankbare bron voor zijn duidingen van het morele skelet dat onder de huid van het alledaagse leven ligt. Ook de 'realistische' schil-

derkunst van de zeventiende eeuw, die ogenschijnlijk vaak niet meer doet dan het vastleggen van de alledaagse werkelijkheid, onderwerpt Schama aan zijn historisch-antropologische scalpel. Niet alleen voorstellingen van huishoudelijke activiteiten (zie p. 155), maar ook minder voor de hand liggende voorstellingstypen als het stilleven komen onder het mes. Zelfs het geschilderde landschap leent zich voor zijn sonderingen van de 'morele geografie' in de Gouden Eeuw. Dit laatste genre komt niet aan bod in Schama's *Overvloed en onbehagen*, maar is het onderwerp van een essay dat hij schreef voor de catalogus bij de grote landschapstentoonstelling enkele jaren geleden in het Rijksmuseum te Amsterdam (Schama 1987/88). Het loont de moeite iets nader op dit essay in te gaan, omdat het in deze catalogus voorafgaat aan een ander essay dat een goed voorbeeld vormt van de toepassing van de Panofskyaanse iconologie op de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende-eeuw (Bruyn). Daarmee maakt deze catalogus het mogelijk ook de verschillen tussen beide benaderingen toe te lichten. Overigens maakt de bundeling van artikelen als zodanig duidelijk dat men de historisch-antropologische benadering van Schama als verwant genoeg aan de traditionele iconologie van Bruyn ervaart om ze naast elkaar in een specifiek kunsthistorische context—een museum-tentoonstelling—te presenteren.

Schama stelt in zijn bijdrage dat er een samenhang moet zijn tussen drie vormen van 'landwinning' die de eerste helft van de zeventiende eeuw te zien geven: de opkomst van de 'realistische' Nederlandse landschapschilderkunst, het ontstaan van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden en de inpoldering van grote stukken water in het territorium van de nieuwe republiek. Het geschilderde landschap van de jaren twintig en dertig van de zeventiende eeuw, zegt Schama, laat de typische eigentijdse lokale geografie zien: een plat land bestaande uit zand, modder en onkruid, door de wind gekromde bomen en haveloze woningen (zie afbeelding). De structuurloze fysionomie van dit land onderstreept het ogenschijnlijk stuurloze, onbepaalde handelen van de mensen die er wonen: zij zitten, praten, lopen of vissen 'zo maar' in het



Salomon van Ruysdael, *Landschap met zandweg*  
(1628). Norton Simon Foundation, Pasadena

rond, zonder duidelijke richting of doel. Het is een 'plotless place', een land zonder specifiek verhaal. Maar dit betekent niet dat dit land voor zijn inwoners letterlijk en figuurlijk geen betekenis had. Het geschilderde landschap getuigt volgens Schama van 'enthusiasm for local scenery', van 'a pride of place', van een gevoel van nationale trots op de verschillende vormen van landwinning, met alle normatieve en morele associaties van dien. Het povere, bescheiden en nederige karakter van dit land roept evenzeer bepaalde morele waarden bij de beschouwer op als de 'misérables' waarmee deze landschappen zijn gestoffeerd. De windmolens, kerktorens en de bastions waarmee het land is bezaaid, zijn net als de vissersfiguurtjes de uiterlijke tekens waarop zich deze 'patriottische' associaties richtten. De overwinningen op de Spanjaarden en het water speelden hierin een rol, net zo goed als de vlijt en de

nijverheid van boeren en vissers, die even zo vele tekenen inhielden van de morele deugdzaamheid van de Nederlander, om het even of deze een arme boer dan wel een rijke burger was.

De maatschappelijke veranderingen na 1650 vinden volgens Schama ook hun neerslag in dit soort schilderijen. Nu gaan de 'heroische' landschappen van Jacob van Ruisdael uit het midden van de zeventiende eeuw de 'native habitat' (een typisch antropologische term) een haast universele betekenis verlenen; ze verschijnen op het moment dat de economie een grote expansie vertoont en zich een in verhouding tot de eerste helft van de eeuw meer kosmopolitische cultuur manifesteert in steden als Amsterdam. Terwijl op Jan van Goyens schilderijen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw de burger zich nog mengt onder het vissersvolk, brengen de latere gepolijste schilderijen van diens leerling Albert Cuyp een sociaal onderscheid tussen heer en knecht, patricier en loopjongen tot uitdrukking. Dit is een teken van de veranderde maatschappelijke verhoudingen en van het uitkristalliseren van een gevestigde orde van machtigen en rijken (en van de kasten der armen).

Het is Schama's overtuiging dat niet elke aanblik van een stoffer of een visserswoning op een zeventiende-eeuws Nederlands schilderij een proces van bewuste overdenking van zulke associaties bij de beschouwer teweeg heeft gebracht. Dit is niet de meest overtuigende bewering in zijn argumentatie. Want de associaties die hij noemt—nationale trots, vlijt, bescheidenheid, deugdzaamheid enzovoort—zijn moeilijk voorstelbaar zonder verstandelijke component. Ook de nationale trots die Schama omschrijft is geen 'primitief' gevoel, maar een uitdrukking van een complex historisch besef. Het zijn zeer bepaalde objecten—stadswallen, bastions, kerktorens—en specifieke geografische gesteldheden die deze associaties oproepen. Dat is heel iets anders en concreter dan het gevoel van 'atmosferisch realisme' dat de moderne beschouwer vaak verbindt met het zeventiende-eeuwse Nederlandse landschap. Ik heb de indruk dat Schama met dit soort beweringen aansluiting zoekt bij antropologen die ervan overtuigd zijn dat

het morele waardenpatroon van een samenleving, dat door de deelnemers vaak onuitgesproken en daardoor 'bedekt' blijft, juist in 'stomme' visuele tekens op het spoor te komen is. Schama spreekt in dit verband van een 'collective mentality' waarin de genoemde associaties rusten, en vermijdt het leggen van al te directe en expliciete verbanden tussen bepaalde associaties en bepaalde voorstellingen of onderdelen daarvan. Dit laatste is een zwakte in Schama's benadering en lijkt mij ingegeven door zijn wens zich te distantieëren van de lexicalistische benadering van de Panofskyaanse iconologie, waar een precies omschreven denkbeeld, zoals een geloofsconcept of een allegorie, wordt verbonden met een specifiek detail. Hoewel hij de iconologische uitleg van het zeventiende-eeuwse landschap in het essay dat direct op het zijne volgt niet met zoveel woorden noemt, is het duidelijk dat zijn kritiek zich mede hierop richt.

Het betreffende artikel van de Amsterdamse emeritus-hoogleraar Josua Bruyn is, hoewel methodisch traditioneel, innovatief in de toepassing van deze methode op een terrein van de schilderkunst dat tot dat moment voor de iconologie 'terra incognita' was. Het is de moeite waard bij dit essay stil te staan, omdat het de Panofskyaanse iconologie in haar meest actuele vorm vertegenwoordigt. Eerst moet ik echter enige aandacht besteden aan de opvattingen van de Utrechtse kunsthistoricus Eddy de Jongh, die lange tijd als paradigmatisch hebben gegolden voor de toepassing van Panofsky's methoden en inzichten op de zeventiende-eeuwse schilderkunst, in het bijzonder de genreschilderkunst (De Jongh 1971; 1976).

Volgens De Jongh is het realisme van veel zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen in zekere zin schijn, omdat de voorstelling enerzijds kan worden gelezen als een weergave van de zichtbare werkelijkheid, anderzijds ook als een zinnebeeldige uitdrukking (in letterlijke en figuurlijke zin) van een bepaald idee of concept. Zo kan men Isack Elyas' *Feestend gezelschap*, in het Rijksmuseum te Amsterdam (zie p. 161), beschouwen als een momentopname van een feestelijke maaltijd van een groep gegoede zeventiende-eeuwse burgers. Tegelijkertijd echter kan men het schilderij opvatten als een

voorstelling van de in realistische vermomming gestoken personificaties van de Vijf Zintuigen (De Jongh 1976, 113): het Gehoor (de luitspeler), het Gezicht (de oude man die een tekst voordraagt of zingt), de Reuk (de vrouw met een hondje op schoot), de Smaak (de man die een glas ondersteboven houdt) en het Gevoel (de staande jongen met een glas en een hoed in zijn handen). Anders dan in de zestiende eeuw, waar zulke personificaties met de bijbehorende attributen een min of meer vaststaande beeldtraditie volgden en dus als zodanig direct herkenbaar waren, maakt de realistische vermomming in Elyas' schilderij de identificatie van de zinnebeeldige figuren wat lastig. Niet alleen moet men als het ware door het realisme heen kijken, maar de vermomming maakt ook dat de uitlegger niet helemaal zeker kan zijn van zijn zaak. Zo kan de man met het omgekeerde glas, wiens gezellin bijzonder dicht naast hem (misschien wel op zijn schoot) zit, ook het Gevoel uitbeelden. De staande jongen zou dan de Smaak moeten symboliseren. Deze ambivalentie hoeft niet tegen de 'disguised symbolism'-gedachte als zodanig te pleiten, want volgens De Jongh was de zeventiende-eeuwer dol op 'aengename duysterheit' (Jacob Cats), op raadsels die een uitdaging vormden voor zijn geestelijke souplesse en morele inzicht.

De vele uiterst populaire emblemata-boeken met hun rebusachtige beeld- en tekstcombinaties deden evenzeer een appel op de vindingrijkheid van de lezer/beschouwer. Ook daar moest deze een bepaalde moraal destilleren uit een bij eerste aanblik raadselachtig plaatje. Een bellenblazend jongetje bijvoorbeeld, met daaronder de tekst *homo bulla* (de mens is als een zeepbel) kon hem de vergankelijkheid van het leven doen overdenken. Op Elyas' schilderij staan de Vijf Zintuigen evenmin op zichzelf, maar houden ze een waarschuwing in voor het echtpaar geheel rechts, en dus ook voor de beschouwer die ze aankijken, om zich niet over te geven aan de verleidingen van de zintuigen, zoals de disgenoten dat doen. De schilderijtjes aan de muur op de achtergrond maken de pointe van de moraal zichtbaar: het ene beeldt de Zondvloed af, het andere een gevechtsscène. De strekking van deze 'visuele preek' is, dat de mens het gevecht met de wereldse genoegens



Isack Elyas, *Feestend gezelschap*. Rijksmuseum, Amsterdam

(de zintuigen) moet aangaan, om niet in zondigheid te sterven en het Eeuwig Leven na de dood te verspelen. Het feit dat deze geestelijke, moraliserende boodschap is gevat in een oogstrelende, sensuele voorstelling van feestende Zintuigen, maakt dat lering en vermaak hier hand in hand gaan.

Deze benadering van De Jongh, dat behoeft verder geen betoog, gaat terug op de methode van Panofsky: ook De Jongh tracht een symboliek op het spoor te komen die 'achter' het direct zichtbare ligt verborgen. Dat het in vijftiende-eeuwse schilderijen om een religieuze symboliek en in zeventiende-eeuwse schilderijen om een morele boodschap gaat, is slechts een gradueel verschil. Ook de moraal van de zeventiende-eeuwse wereld was nog geheel ingebed in een religieus wereldbeeld. Beide benaderingen zijn in de kern tekstgericht.

Panofsky beroept zich op de religieuze geschriften van de late middeleeuwen, De Jongh vooral op emblemata-boeken, die hij niet alleen ter verklaring van het moraliserende gehalte van de voorstelling, maar vaak ook van individuele details aanhaalt. Ik ga verder niet in op de verschillen tussen beide iconologen, ik wijs er alleen op dat De Jonghs benadering een verdieping en verfijning van Panofsky's iconologische methode inhoudt. De Jongh past ze toe op grote hoeveelheden schilderijen, relateert deze aan een heel complex van morele normen en waarden, en heeft oog voor de problematiek van meerduidigheid en ambivalentie.

De Jonghs uitleg is door hemzelf en een hele reeks navolgers (die helaas vaak minder genuanceerd te werk zijn gegaan dan hij) vooral toegepast op genrevoorstellingen en stillevens. De zeventiende-eeuwse landschapsschilderkunst is echter, tot het verschijnen van Bruyns artikel in 1987, op enkele uitzonderingen na geheel verstoken gebleven van deze benadering. Bruyns eerste uitgangspunt was de simpele overweging: indien de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst onder de oppervlakte van een 'realistisch' tafereeltje uit het dagelijks leven een diepere symboliek herbergt, waarom zou het dan anders zijn gesteld met het even 'realistisch' geschilderde landschap? Maar een tweede, fundamentele reden om ook het landschap aan een iconologische analyse te onderwerpen, is Bruyns overtuiging dat de interpretaties van Panofsky en De Jongh hebben aangetoond dat de laat-middeleeuwse religieuze en morele denkbeelden doorwerken in de zeventiende-eeuwse Nederlandse cultuur en dat de schilderkunst van de vijftiende en zestiende eeuw dezelfde symbolische beeldtaal hanteert als de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Bruyns opvatting is dat de zeventiende-eeuwse cultuur in de Nederlanden in wezen een conservatieve was, waarin het bindende element met het verleden de religie en de moraal was. Ook Schama beschouwt het sociale normenpatroon als het bindende element van deze cultuur, maar verbindt dat element met een nieuw nationaal zelfbewustzijn, hetgeen juist een besef van een breuk met het verleden met zich meebrengt. Bruyn hecht er veel belang aan te laten zien dat de symbolische





Rembrandt, *Landschap met een stenen brug*.  
Rijksmuseum, Amsterdam

beeldtaal van het zeventiende-eeuwse Nederlandse landschap deel uitmaakt van een eeuwenoude, wijd verbreide beeldtaal. Dit doet hij niet alleen omdat zijn cultuurbegrip dat impliceert, maar ook omdat hij het methodische advies van Panofsky volgt, elke iconografische of iconologische interpretatie van een kunstwerk te onderbouwen met verwijzingen naar literaire en beeldtradities. Zo tracht hij vaak voorkomende individuele landschapsmotieven als een brug, een kerktoren of burcht, een hoge berg, ruïne of herberg, alsook typen stofage-figuren als de wandelaar en de reiziger, te traceren tot bijbelse allegorieën en teksten in religieuze emblemata-boeken. Tevens relateert hij ze aan qua motief verwante, allegorische voorstellingen in de zestiende-eeuwse schilderkunst.

In Bruyns visie is Rembrandts *Landschap met een stenen brug* in het Rijksmuseum niet de expressie van de esthetische na-

tuurbeleving van de kunstenaar, maar een vertaling *in* realistische landschapsmotieven van een traditioneel iconografisch programma. Volgens deze interpretatie is de herberg links op de voorgrond het zinnebeeld van de zondige wereld die de levenspelgrim (de wandelaar met een stok over zijn rug) links moet laten liggen om via Christus (de brug die hij op het punt staat over te steken) het Hemelse Koninkrijk te bereiken dat hem in het vooruitzicht is gesteld, gesymboliseerd door de nauwelijks zichtbare kerktoren rechts op de achtergrond. Daarmee is dit ogenschijnlijk profane landschap erfgenaam van het religieuze gedachtengoed van de late middeleeuwen.

Deze uitleg is voor verscheidene kunsthistorici de druppel geweest die de emmer van hun ongenoegen over de iconologische benadering van de Nederlandse schilderkunst heeft doen overlopen. Tot de bezwaren die zij tegen deze methode hebben, behoren de volgende (Sluijter). De iconologie is gefixeerd op literaire teksten en doet daarbij ten onrechte, alsof het bestaan van zulke teksten, waarvan er niet één is aan te wijzen die rechtstreeks als bron voor een schilderij heeft gediend, de symbolische lezing van de voorstelling 'bewijst'. De iconologie veronachtzaamt bovendien de vorm van het kunstwerk. Op zoek naar een onzichtbare en bij ontstentenis van concrete bronnen dus uiteindelijk onbewijsbare symbolische inhoud 'achter' de voorstelling gaat deze methode voorbij aan datgene wat juist door velen als het meest wezenlijke van het kunstwerk wordt ervaren: het 'realisme' van de voorstelling. De iconologie zet de waarden van de Nederlandse schilderkunst op hun kop. Een derde bezwaar is dat de religieus-moraliserende boodschap die de iconologie meent bloot te leggen, van een schilderij een preek maakt. Dit roept bij menige twintigste-eeuwer onaangename associaties op, reden om te twifelen aan de interpretatie-methode die tot zulke uitkomsten leidt. Bovendien lijkt het moraliserende gepreek tegen de zondigheid van de wereld moeilijk te rijmen met de schoonheid van de schilderkunst en de liefde voor de uiterlijke verschijningsvorm van de dingen die spreekt uit het realisme van de voorstelling. Hoe zou de zeventende-eeuwer, alsook zijn vijftiende- en zestiende-eeuwse voorvaders, ge-

noegen hebben kunnen nemen met, en zelfs betalen voor schilderijen waarvan de uiterlijke schoonheid rechtstreeks wordt ondermijnd door de onderliggende boodschap: houdt u verre van de wereld en haar verleidingen? Niet alleen schept de iconologie van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst een kloof tussen vorm en inhoud, maar ze komt met een uitleg die vorm en inhoud tot elkaars tegengestelden maakt.

Hier valt een belangrijk verschil tussen de benaderingen van enerzijds De Jongh en Bruyn en anderzijds Schama te constateren. Ook Schama gaat uit van tegenstellingen—binnen-buiten, enzovoort—maar zijn centrale these is dat men in de zeventiende eeuw telkens heeft geprobeerd de tegenstellingen, hoe groot ze ook waren, te overbruggen. Wanneer een genre-schilderij van Jacob Ochtervelt uit 1665 een paar straatmuzikanten laat zien die in de deuropening van een burgerlijke woning hun lied ten gehore brengen voor de vrouw des huizes, haar meid en haar kind, dan is daarmee natuurlijk wel een contrast in beeld gebracht tussen arm en rijk, buiten en binnen, gevaar en veiligheid. Maar de foot die de muzikanten zullen krijgen, overbrugt die tegenstelling en moet worden gezien in het licht van de liefdadigheid jegens de armen die de mens (als die zich dat kan veroorloven) moet bedrijven, wil hij niet zijn zielerust (en hemelse zaligheid) op het spel zetten. Tussen de geschilderde 'bordeeltjes', waaraan de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst zo rijk is, en de propere interieurvoorstellingen van De Hoogh en andere kunstenaars bestaat uiteindelijk een verband, omdat in de woorden van Schama's recensent Dekker: 'het ideale huisgezin bestond bij gratie van de bordelen, die als het ware "het vuil opzogen"' (Dekker, 100). Daar waar de historisch-antropoloog meent een onderliggende samenhang te mogen zien tussen schilderijen die het 'lelijke' en 'vuile' tonen, en schilderijen die het 'schone' verbeelden, presenteert de iconologie ons een moeilijk te verteren kloof tussen prekerige, 'negatieve' inhoud en schone, 'positieve' vorm in het individuele schilderij.

Men kan zich natuurlijk op het standpunt stellen dat men conflicterende interpretaties gewoon naast elkaar moet laten

staan zonder te proberen ze met elkaar te verzoenen, zoals ook in de Amsterdamse landschapscatalogus is gebeurd. Dit zou men een typisch post-modernistisch standpunt kunnen noemen. Maar men kan ook de behoefte voelen om de verschillende benaderingen op elkaar af te stemmen en de barrières tussen de iconologie en de historische antropologie verder te slechten. Een probleem waarvoor de kunsthistoricus dan staat, is dat hij misschien al te snel geneigd zal zijn de problemen in eigen huis in te ruilen voor de succesformule van de cultuurhistoricus. Het gedetailleerde graafwerk naar de specifieke betekenis(sen) en de beeldtradities van individuele motieven zou hij wellicht willen vervangen door een generalistische, op de antropologie geïnspireerde aanpak die tegenstellingen in één verklaringsmodel weet onder te brengen. Het moet mijns inziens echter nog blijken of de aanpak én de resultaten van De Jongh cum suis au fond zo verkeerd zijn, en een benadering als die van Schama wel zo verkieslijk is. Het is van belang erop te wijzen dat het *geloof* in de traditionele iconologische methode en haar resultaten wel aan het tanen is, maar dat nog geenszins is *bewezen* dat deze benadering geen hout snijdt. Het behoeft nog meer onderzoek, voordat men kan vaststellen of de geschetste tegenstelling tussen aangename vorm en belerende inhoud wel zo a-historisch is als sommigen geloven, of minder scherp, omdat de belering niet zo serieus moet worden genomen en de tegenstelling tussen vorm en inhoud veeleer als spel moet worden opgevat (zie voor verdere discussie: Sluijter, Falkenburg, Hecht).

Wanneer kunsthistorici zich bij de bestudering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst willen richten naar historisch-antropologen, is men niet alleen aangewezen op het voorbeeld van Schama, wiens generalistische (en al te statische) modellen niet of nauwelijks bruikbaar zijn bij een gedetailleerde analyse van het individuele kunstwerk in al zijn gelaagdheid. Ik wil dit hoofdstuk afsluiten met een korte bespreking van de aanpak van een historicus die voor het traditionele iconologisch onderzoek betere aanknopingspunten biedt, en bovendien tegemoet komt aan de terechte roep om ook de vorm van het kunstwerk te betrekken bij een iconologische interpretatie.

Aangezien het etiket 'historische antropologie' door Burke is gebruikt om het werk van een aantal uiteenlopende historici onder een gemeenschappelijke noemer te brengen, kan het geen kwaad deze term ook voor het werk van de Amsterdamse historicus Herman Roodenburg te gebruiken. Exemplarisch voor zijn benadering is een recent verschenen artikel, 'De "hand van vriendschap". Over het handen schudden en andere gebaren in de Republiek der Zeven Verenigde Provinciën' (1993). Roodenburg gaat niet uit van vooropgezette antropologische modellen, maar wil de geschiedenis schrijven van allerlei vormen van non-verbale communicatie in de Nederlanden van de zeventiende eeuw, die met het lichaam te maken hebben. Lichaamshouding, gebaren, kleding, mode en manieren, maar ook de maatschappelijke fatsoensnormen en de persoonlijke gevoelens die hierin tot uitdrukking komen, vormen zijn studieterrain. Weliswaar oriënteert Roodenburg zich op het werk en de methoden van bepaalde antropologen, zoals *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York 1959) van Erving Goffman, maar hij gaat daarbij geheel pragmatisch-eclectisch te werk. Hij maakt ook gebruik van de inzichten van sociologen (Norbert Elias' civilisatie-theorie), kunsthistorici (De Jongh evenzeer als Vandenbroeck en andere dissidenten in het iconologische kamp) en allerlei medehistorici (in het bijzonder historisch-antropologen en mentaliteitshistorici als Peter Burke, Keith Thomas en Robert Muchembled). Als bron zijn kerkerzaadsnotulen voor hem net zo bruikbaar als schilderijen en prenten, etiquette- en emblemataboeken. Wat Roodenburg met andere historisch-antropologen gemeen heeft, is zijn belangstelling voor het indirecte, terloopse, onuitgesprokene, of onuitspreekbare—de achterkant, om niet te zeggen de onderkant van de geschiedenis, die vaak veelzeggender tekens van een cultuur bevat dan het bewust gezegde in woord of beeld. Zijn interesse in de symboolwaarde van het non-verbale element in de communicatie van maatschappelijke waarden en normen, gevoelens en attitudes, richt zich wat de schilderkunst betreft juist op datgene wat de traditionele iconologie buiten beschouwing laat: het 'vooriconografische' voorstellingselement dat direct aansluit bij de dagelijkse leefwereld van de zeventiende-eeuwer.

Het is verhelderend om Roodenburgs benadering te vergelijken met die welke Panofsky heeft voorgesteld om de voorstelling op dit niveau te interpreteren. Panofsky heeft de term 'voor-iconografische beschrijving' gebruikt als omschrijving van de soort interpretatie die hier wordt verlangd. Hij vond de praktische levenservaring van de kunsthistoricus, aangevuld met zijn kennis van de stijlgeschiedenis, voldoende om de voorstelling op dit niveau te begrijpen. Om dit toe te lichten beschreef Panofsky welke informatie men kan opmaken uit het simpele—in zijn tijd ongetwijfeld veel vaker dan nu voorkomende—gebaar van iemand die zijn hoed afneemt voor een kennis die hij op straat tegenkomt. Het registreren van het feit als zodanig, en van de persoonlijke manier waarop de hoed wordt afgenomen, rangschikte Panofsky onder het verstaan van de 'Klasse primärer oder natürlicher Bedeutungen' die het leven van alledag vereist. Het begrijpen van zo'n gebaar op een schilderij veronderstelt dezelfde primaire ervaringskennis. Maar het begrijpen van dit gebaar als een groet en als een symbool van hoffelijkheid en vriendschap, hoort tot het verstaan van bepaalde culturele conventies en gebruiken. Binnen de schilderkunst is dit 'diepere' begrijpen het terrein van de iconografie.

Roodenburg nu toont in zijn artikel aan dat zoiets als het op- en afzetten van een hoed bij een begroeting, ja zelfs het al dan niet ophebben van een hoed in een bepaalde situatie, niet als een natuurlijk gegeven los van specifieke historische gedragsnormen kan worden herkend en verstaan. Anders gezegd, en op de schilderkunst toegespitst: het domein van de symbool-analyse wordt niet betreden nà de opstap van de voor-iconografische interpretatie, men betreedt het direct. Het 'primaire' gebaar of de ogenschijnlijk 'natuurlijke' houding behoort ook tot de wereld van symbolische conventies, en is meteen voorwerp van cultuurhistorische interpretatie.

Zo dragen op Rembrandts *Staalmeesters* de geportretteerde magistraten als uitdrukking van hun maatschappelijke waardigheid en rang een hoed, in tegenstelling tot de bediende op de achtergrond die blootshoofds is weergegeven. Nu is dit ook nog wel begrijpelijk voor een moderne beschouwer zon-



Frans Hals, *Portret van Willem van Heijthuisen*.  
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel

der bijzondere cultuurhistorische kennis, maar gecompliceerder ligt dit bij Frans Hals' *Portret van Willem van Heijthuisen*. Deze rijke koopman is weergegeven met de attributen van een ruiter: hij draagt laarzen met sporen en heeft een zweep in de hand. Het feit dat hij in een gemakkelijke houding, wippend op zijn stoel, is weergegeven wekt de indruk dat wij niet te maken hebben met een portret dat bestemd is geweest voor

publiek vertoon, maar voor de privé-sfeer. Dit is een interpretatie waartoe ook een moderne beschouwer, uitgaande van zijn algemene levenservaring, in staat is. Roodenburg maakt echter duidelijk dat een nauwkeuriger begrip van de symbolische zeggingskracht van de houding van Van Heijthuysen alleen mogelijk is wanneer men deze interpreteert in termen van zeventiende-eeuwse gedragsconventies. Onder verwijzing naar de etiquetteboeken van die tijd laat Roodenburg zien dat deze houding kan worden opgevat als een teken van zorgeloosheid of zelfs onverschilligheid van de geportretteerde jegens de persoon tegenover hem, de schilder of de beschouwer. Hij heeft namelijk zijn ene been over het andere geslagen en een heer behoorde zijn benen niet te kruisen, laat staan te wippen op zijn stoel. Uit deze houding is niet zonder meer het karakter van de zitter af te lezen (zijn 'innerlijke losheid'), van Van Heijthuysen is ook een ander door Frans Hals geschilderd portret bekend, waarin hij zich in een stijve, statige pose aan de toeschouwer presenteert. Ook is deze houding niet te interpreteren als een toevallig 'realistisch', en daarmee onbeduidend gegeven. Deze houding zegt iets over sociale gedragsconventies, en over het breken daarvan. Hoe men deze 'stijlbreuk' hier nu precies moet beoordelen blijft een kwestie van interpretatie. De status van de toeschouwer (de schilder) in de ruimte waarin Van Heijthuysen zich bevindt, of van de (door de schilder of de zitter 'gedachte') beschouwer van het schilderij kan daarbij evenzeer een rol spelen als de aard van het voorgestelde interieur, alsmede de kleding van de geportretteerde en de toespelingen op de activiteit die daarin besloten liggen. Maar, welk antwoord wij ook geven, het zijn telkens *sociale* categorieën waarin wij moeten denken



## CONCLUSIE

Historisch-antropologen als Burke en Roodenburg maken duidelijk dat ogenschijnlijk moeilijk te objectiveren aspecten van een voorstelling zoals houdingen en gebaren en dergelijke, of ze nu door de schilder of de voorgestelde persoon bewust in scène zijn gezet of niet, een symbolische zeggingskracht hebben binnen de non-verbale communicatie van sociale gedragsconventies. Het terrein waarbinnen deze vorm van communicatie functioneert, is niet alleen het openbare leven zelf, maar strekt zich ook uit tot de schilderkunst, zelfs tot schilderijen die zijn gemaakt voor receptie in de privé-sfeer. Daarmee wordt het symbolische gehalte van voorstellingselementen die in de Panofskyaanse traditie tot de 'natuurlijke' voorstellingswereld werden gerekend en buiten beschouwing bleven, even traceerbaar als de iconografie en het symbolische gehalte van het literaire voorstellingselement. Deze historici dragen, met andere woorden, bij aan een verruiming van de iconologische benadering van de Nederlandse schilderkunst. De 'natuurlijke' voorstellingswereld, zelfs de persoonlijke leef sfeer zoals die op zo veel zeventiende-eeuwse genre-schilderijen en portretten is weergegeven, komt binnen de horizon van deze met een sociale dimensie verrijkte iconologie te liggen.

Ik wil mij niet overgeven aan bespiegelingen over de vraag waar het met de iconologie van de vijftiende-, zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst over het geheel genomen naar toe gaat, of naar toe zou moeten gaan. Ik constateer slechts dat zich bij een aantal jongere kunsthistorici een oriëntatie op antropologische interpretatie-methoden manifesteert, die aansluit bij een vergelijkbare gerichtheid onder cultuurhistorici. Dat een verdere toenadering van de traditionele iconologie en de historische antropologie wenselijk is en deze interpretatie-methoden tot een integrale benadering zouden moeten worden ontwikkeld, wil ik in elk geval als persoonlijke mening uitspreken.

Naast de beide redacteuren van deze bundel, Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans, wil ik Frits Scholten en Herman Roodenburg hartelijk danken voor hun waardevolle commentaren op een eerste versie van dit hoofdstuk.

#### LITERA TUUR

- Alpers, S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983
- Bedaux, J.B., *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*. 's-Gravenhage/Maarssen 1990, zie 1 h.b. de inleiding en hoofdstuk 1, 'The reality of symbols. The question of disguised symbolism in Jan van Eyck's *Arnolfini portrait*', dat oorspronkelijk verscheen in *Simiolus* 16 (1986), pp. 5-28
- , 'Laatmiddeleeuwse sexuele amuletten', in: Idem (ed.), *Annus Quadrage Mundus. Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan prof dr Anna C. Esmeyer* Zutphen 1989, pp. 16-30
- Bruyn, J., 'Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting', in: P.C. Sutton (e.a.), *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*. Cat. tent. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-1988, pp. 84-103
- Burke, P., *The Historical Anthropology in Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*. Cambridge 1987, Ned. vert. *Stadscultuur in Italië tussen renaissance en barok* Vert.: A.J. van Braam, Amsterdam 1988, zie m.n. pp. 15-29 en pp. 185-204
- Dekker, R.M., 'Een historische antropologie van de Gouden Eeuw', in: *Theoretische geschiedenis* 16 (1989), pp. 97-105 (recensie van Schama 1988)
- Falkenburg, R.L., 'Recente visies op de zeventiende-eeuwse Nederlandse genre-schilderkunst', in: *Theoretische geschiedenis* 18 (1991), pp. 119-140
- Harbison, C., *Jan van Eyck. The Play of Realism*. Londen 1991
- Hecht, P., 'Dutch 17th-century genre painting: a reassessment of some current hypotheses', in: *Simiolus* 21 (1992), pp. 83-93
- Jongh, E. de, 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in: *Rembrandt en zijn tijd*. Cat. tent., Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1971, pp. 143-194

- e a , *Tot Lering en Vermaak*. Cat. tent., Rijksmuseum Amsterdam, 1976
- , 'De iconologische benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst', in: Frans Grijsenhout & Henk van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Nijmegen/Heerlen 1992, pp. 299-330
- Pacht, O , 'Panofsky's "Early Netherlandish Painting"', 1 en 11, *The Burlington Magazine* 98 (1956), pp. 110-116 en pp. 267-279
- , *Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei*. Ed. Maria Schmidt-Dengler, München 1989
- Panofsky, P., 'Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst', in: *Logos* 21 (1932), pp. 103-119; herdrukt in o.a. E. Kaemmerling (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien—Entwicklung—Probleme*. Keulen 1979, pp. 185-206 (zie pp. 207-225 voor een nadere bewerking door Panofsky van dit artikel in 1939)
- , 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', in: *The Burlington Magazine* 64 (1934), pp. 117-127
- , *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. 2 dln., Cambridge, Mass. 1953 (toegankelijker in verschillende drukken van de paperback editie New York 1971), zie i.h.b. hoofdstuk v, 'Reality and Symbol in Early Flemish Painting: "Spiritualia sub metaphoris corporalium"'
- Roodenburg, H., 'De "hand van vriendschap". Over het handen schudden en andere gebaren in de Republiek der Zeven Verenigde Provinciën', in: J. Bremmer en H. Roodenburg (red.), *Gebaren en lichaamshouding van de oudheid tot heden*. Nijmegen 1993, pp. 171-211
- Schama, S., *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York 1987; Ned. vert. *Overvloed en onbehagen De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1988
- , 'Dutch Landscapes: Culture as Foreground', in: P.C. Sutton e.a., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*. Cat. tent., Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-1988, pp. 64-83
- Sluiter, E.J., 'Belering en verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode', in: *De zeventiende eeuw* 4 (1988), pp. 3-28

- Vandenbroeck, P., [a] *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*. Berchem 1987
- , [b] *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1987