

'Waarom zou je je niet bezighouden met de iconografie van bierreclame?'

In gesprek met Bram Kempers

Carolyn de Greef en Jeroen Salman

Bram Kempers is momenteel als universitair docent Kunst en Kunstbeleid werkzaam bij de Universiteit van Groningen en daarnaast sinds 1989 bijzonder hoogleraar Kunstsociologie aan de Universiteit van Amsterdam, een leerstoel die werd ingesteld door de Boekmanstichting. In 1987 publiceerde hij zijn dissertatie *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600* (Arbeiderspers). In dit boek wordt de opmerkelijke bloei van de Italiaanse schilderkunst in de Renaissance beschreven als een professionaliseringsproces. Kempers vraagt zich af hoe deze ontwikkeling van het schildersberoep samenhangt met de opkomst en bloei van het mecenaat, en vervolgens op welke manier de veranderingen in opdrachtverhoudingen zijn te verklaren uit langdurige, maatschappelijke processen als staatsvorming en civilisatie. De drie aspecten die Kempers in deze studie samenbrengt - de afbeeldingen, de kunstenaars en hun opdrachtgevers, en ruime maatschappelijke processen als staatsvorming, civilisering en professionalisering - worden steeds in relatie tot elkaar bestudeerd. De opkomst en bloei van het mecenaat in de periode 1250-1600 vormt de verbindende schakel in dit geheel. Voor de opdrachtgevers waren de schilderijen van Giotto tot Michelangelo in de eerste plaats een uitdrukking van macht. Zij creëerden zo voor schilders de mogelijkheid zich als aparte beroepsgroep te ontwikkelen. De geschilderde voorstellingen kunnen dus alleen begrepen worden in het licht van de maatschappelijke verhoudingen waarin zij zijn ontstaan, maar vormen er tegelijkertijd een illustratie van. De voornaamste groepen opdrachtgevers die de periode 1250-1600 achtereenvolgens gekend heeft: bedelorden, stadstaten, in het bijzonder de Heren Negen in Siena, de koopmansfamilies van Florence en de hoven, met name die van de hertog van Urbino, de pausen Julius II en Leo X en de hertog van Toscane, Cosimo I, komen in afzonderlijke hoofdstukken aan de orde. Kempers heeft zeer bewust de - naar zijn mening kunstmatige - grenzen tussen de verschillende disciplines kunstgeschiedenis, geschiedenis en sociologie overschreden. De bestaande kunsthistorische inzichten aanvullen met sociologische theorieën is

voor hem niet voldoende. Zijn boek is een pleidooi voor een echte integratie: kunstgeschiedenis als 'sociologische opgave'. Het is niet verwonderlijk, dat het boek vanwege deze onorthodoxe werkwijze veel stof heeft doen opwaaien, zowel in positieve als in negatieve zin.¹ Met name over de mogelijkheden en moeilijkheid van zijn benadering hebben wij met Bram Kempers gesproken.

Waarom hebben sociologen zich relatief weinig met kunstgeschiedenis beziggehouden?

De *klassieke* sociologen hebben wel veel belangstelling gehad voor kunst en daarover ook substantiële gedachten ontwikkeld. In de *moderne* sociologie heeft er echter een terugval plaatsgevonden. Hoe dat te verklaren is, weet ik niet precies. De vraag naar sociologisch onderzoek op dit terrein was niet zo groot. Misschien heeft de ideologie van de vrije kunst zelfs de sociologen parten gespeeld, en waren zij bang dat er te weinig raakvlakken zouden zijn met de voor hen bekende sociale verschijnselen. Voor zover sociologen kunst *wel* tot object van hun onderzoek hebben gemaakt, is dit in de marge van de academische of de universitaire sociologie geweest: bij onderzoekinstellingen, in het kader van beleidsstudies en als uiting van particuliere interesse. Hier heeft de sociologie van de kunst eigenlijk overwinterd. De oorzaak van die beperkte aandacht ligt dus hoofdzakelijk op het institutionele vlak, en niet in de aard van de sociologie zelf. Ik zie niet in waarom de huidige sociologische theorievorming niet zou voldoen.

Wat heeft dan uiteindelijk geleid tot het opbloeien van de belangstelling?

Het ministerie van WVC heeft een groot aantal onderzoeksopdrachten gegeven en heeft ook op de universiteiten het fundamenteel onderzoek bewust gestimuleerd. Dat heeft uiteindelijk geleid tot een vrij redelijke onderzoeksinspanning, die vervolgens weer door andere instellingen, zoals bijvoorbeeld NWO en Wetenschapsbeleid bij O en W, is overgenomen. Ik denk dat het 'onderzoeksmecenaat' van het ministerie van WVC een zeer belangrijke factor is geweest in de 'renaissance' van het sociologisch onderzoek naar kunst.

Wat was voor het ministerie van WVC de reden om kunstsociologisch onderzoek te stimuleren?

Het ministerie had onderzoek nodig voor het uitzetten van beleid en vond een gesloten deur op de universiteit. Men kon onvoldoende over

deskundigheid beschikken en is toen zo verlicht geweest om zelf de ontwikkeling daarvan mede te bekostigen.

Welke problemen leverde het samengaan van sociologie en kunstgeschiedenis in uw studie op?

Het geeft wat sociale problemen omdat het gescheiden circuits zijn. Grensverkeer tussen sociale wetenschappen, geschiedenis en kunstgeschiedenis is heel wel mogelijk, maar niet vrij van barrières.

Zijn er op theoretisch vlak ook problemen?

Er zijn drie partijen: de historici, de kunsthistorici en de sociologen. Het zijn drie onderscheiden onderzoekstradities, die elk hun eigen ontwikkeling hebben doorgemaakt. Onder historici is er de laatste tijd meer belangstelling voor beeldende kunst, maar ook een angstvallige terughoudendheid, want men twijfelt ernstig of een mooi schilderij als bron wel even *echt* is als een oorkonde. Volgens mij blijft dat een onuitroeibaar gevoel.

Sociologen moeten op hun beurt verschrikkelijk veel bijleren om met hun apparaat kunsthistorische onderzoeksterreinen te betreden.

Werd het binnen de vakgroep waar u werkzaam was ongewoon gevonden dat u zich - als socioloog - op de kunstgeschiedenis richtte?

Ja, maar men heeft zich er zich nooit tegen verzet. Het lag alleen toen niet zo voor de hand om dat te doen; ik moest het zelf weten, zo'n gevoel heerste er, te meer daar ik toch extern werd gefinancierd. Er was al wel aandacht besteed aan literatuursociologie. Mijn promotor Goudsblom had bijvoorbeeld een werkgroep begeleid over het werk van Nescio. Dus er was onder sociologen wel enige voedingsbodem voor een meer systematische belangstelling voor de kunsten. En het is welbeschouwd toch ook een verschrikkelijk interessant onderwerp. Er is geen enkele reden om je te beperken tot de gezondheidszorg en het onderwijs, of de bedrijfsorganisatie, of de inkomenspolitiek, of de sociologie zelf.

In 'Kunst, macht en mecenaat' beschouwt u de geschiedenis van het schildersberoep steeds in samenhang met lange-termijnprocessen, die zich in een bepaalde richting ontwikkelen. U maakt daarbij gebruik van sociologische begrippen, die voornamelijk ontleend zijn aan zogenaamd klassieke sociologen als Weber, Marx en met name Elias. Hoe staat u tegenover de kritiek op het evolutionalisme van deze sociologen?

Voor Weber geldt die kritiek naar mijn idee niet zo sterk. Voor Elias is wel enige interpretatieruimte om te menen dat hij aan evolutionalisme zou lijden. Maar ik vind dat het niet dwingend door de tekst wordt opgedrongen en verder kun je dat zelf corrigeren. En wat Marx betreft, daar speelt het evolutionisme natuurlijk wel degelijk een rol, en daar is naar mijn idee terecht kritiek op geleverd.

Elias beschreef het Europese civilisatieproces sinds de Middeleeuwen als een voortdurend strakker en gelijkmatiger worden van de gedragscontroles. De mens is zich steeds 'beschaafder' gaan gedragen, en gedragsregels werden vanuit de elite over lagere klassen verbreid. Deze ontwikkeling ziet hij als een ongepland, maar gestructureerd proces, dat in directe relatie staat met andere maatschappelijke processen zoals bijvoorbeeld de staatsvorming. De kritiek op Elias is vaak dat hij heel scherp een bepaalde ontwikkeling analyseert, maar steeds lijkt te veronderstellen dat die ontwikkeling in de geschiedenis besloten ligt.²

Ja, ik vind dat ook zijn kracht; het idee om de structuur van een historisch proces op een zodanige manier te analyseren en te beschrijven, dat het proces een onvermijdelijke ontwikkeling lijkt te zijn. Dat vind ik een hoger doel in de wetenschap. De geschiedenis kan niet slechts beschouwd worden als een willekeurige verzameling feiten. Tegelijkertijd moeten de bevindingen wel controleerbaar en weerlegbaar blijven.

Ja, want het gevaar bestaat - en dat geldt voor uw studie natuurlijk ook - dat de onderzoeker geneigd is zijn resultaten in de theorie in te passen.

Ja, maar mijn bevindingen vormen toch een hele brutale stellingname die weerlegd zou kunnen worden?

Heeft u zelf getracht de stelling van Elias te weerleggen?

Ik heb wel geprobeerd periodes van stagnatie in mijn onderzoek te betrekken, meer dan Elias heeft gedaan. Ook heb ik geprobeerd het beschavingsbegrip wat meer te specificeren: welke mensen en hoeveel mensen werden bereikt, wat was de regelmaat waarmee ze met bepaalde beschavingsidealen geconfronteerd werden, in hoeverre was het effectief, enzovoort. Volledig gelukt is dat niet, ook door het soort bronnen dat ik heb gebruikt. Maar als je bovendien het overspringen van bepaalde ontwikkelingen in de beschaving van het ene centrum naar het andere niet zonder meer in een perspectief plaatst,

denk ik dat je op deze manier toch een voldoende genuanceerd beeld krijgt om dat begrip met vrucht te gebruiken.

In uw boek nemen de begrippen staatsvorming, civilisering en professionalisering een centrale plaats in. Heeft u deze begrippen - als een soort theoretisch kader - vanaf het begin van het onderzoek gebruikt, of zijn ze pas later toegepast?

Nee, dat is gaandeweg, eigenlijk in een vrij laat stadium gebeurd. Behalve het begrip professionalisering, daar was ik altijd al wat mee van plan. Maar de definiëring ervan in vier facetten - de organisatie, de vaardigheden, het geschiedbeeld en de theorieën - ontstond pas in een veel latere fase van het onderzoek. Dat is echt uit het materiaal zelf voortgekomen.

Ik vind het zelf een goede manier van werken om aanvankelijk een open definiëring, of geen definiëring te hanteren, maar slechts te denken: 'dat begrip wijst mij de weg naar iets moois'. Door het onderzoek zelf kun je dat begrip meer inhoud geven en het op een gegeven moment met behulp van preciezer kenmerken definiëren. Tot slot kun je systematisch nagaan of je die kenmerken ook werkelijk terug kunt vinden in de processen die je beschrijft, dan wel in de fasering die je hebt menen te moeten aanbrengen. Ik denk dat dit met het professionaliseringsbegrip heel goed gaat. Je komt op deze manier tot een heel consistente analyse en de overgrote meerderheid van het feitenmateriaal voegt zich daar goed in. Met het staatsvormingsproces is het wat gecompliceerder. Daar heb ik ook wat meer kenmerken voor moeten noemen. Maar ook hier werkt het naar mijn idee heel goed. Vooral op het niveau van de iconografie; al die kenmerken die in de sociologische en politicologische literatuur aan het begrip verbonden worden, zie je in de voorstellingen terug. Civilisering is toch wat moeilijker meetbaar in haar afzonderlijke facetten, dat blijft ook zo.

Het lijkt alsof civilisering eigenlijk een tijdloos gegeven is, alsof het overal en altijd optreedt.

Het proces strekt zich uit over een hele lange periode, maar 'de stand van zaken' is natuurlijk in hoge mate wisselend. Als je het procesbegrip zelf definieert aan de hand van een aantal facetten, kun je dat empirisch onderzoeken, en is het een zeer historisch begrip.

U noemde zoëven verschillende aspecten waarin u het beschavingsbegrip heeft uitgesplitst. Zijn die toereikend om civilisering te kunnen meten?

Nou ik denk wel dat je de regelmaat, het bereik, en ook de strekking van beschavingsidealen kunt onderzoeken: wat wordt aan mensen aanbevolen, in wat voor samenhang wordt het aanbevolen. Daar kun je een heel eind mee komen. Maar je moet niet alleen de inhoud van gedragsregels onderzoeken. Dat is niet genoeg.

Het begrip civilisering is duidelijk afkomstig uit de school Goudsblom. Bent u, als adept van Goudsblom - als je dat zo zou kunnen zeggen - toch niet onbewust met dit begrip al in het achterhoofd aan het onderzoek begonnen?

Nee hoor, ik zie me niet zozeer als een adept - hoewel ik me er ook niet voor zou schamen - maar meer als iemand die zich aan die rijke bron heeft gelaafd. En wat civilisering betreft, het was aanvankelijk mijn uitdrukkelijke bedoeling het niet, helemaal niet, in het onderzoek te betrekken. Maar ik heb mij op een gegeven moment door het feitenmateriaal genoodzaakt gezien het wel te doen.

Dat heeft een paar redenen gehad. Ten eerste komen telkens kenmerken van civilisatie naar voren, wanneer de functie die kunst destijds heeft gehad wordt omschreven. Afbeeldingen zijn didactisch, moraliserend, belerend, enzovoort. Dat is één reden om dat perspectief te hanteren. Daarnaast zijn er zeer hechte samenhangen met geschreven gedragsstandaarden en ook met de manier waarop gedragsregels in het openbaar geëtaleerd werden: preken, lezingen, redevoeringen, de encenering van een intocht en dergelijke uitingen, hadden onmiskenbaar een normerende functie.

Wat houdt het begrip staatsvorming meer in dan de door u gehanteerde definitie 'ontwikkeling van bestuursvormen en politieke integratie'?

Dat is een slechts samenvattende omschrijving. Ik heb allereerst onderzocht in hoeverre er sprake was van een belastingmonopolie en een geweldsmonopolie - in de sociologie spreekt men van het dubbelmonopolie - en in hoeverre deze twee zich deden gelden binnen een bepaald territorium. Dat is empirisch op eenvoudige wijze vast te stellen. Deze bevindingen heb ik in verband gebracht met de bestuurlijke vertaling van dat geheel, dus de manier waarop een bestuursapparaat is ontstaan. Een volgend thema was de ontwikkeling van algemene ideeën over de staat zelf, en de begrippen die daarvoor in omloop werden gebracht. Een laatste aspect ten slotte vormde de terugblik, dus de historische legitimering en de beeldvorming. Nou, dan heb je zes kenmerken, die als wetenschappelijk instrument volgens mij heel bruikbaar zijn.

Maar ook voor een langere periode? De kritiek op het begrip staatsvorming is namelijk vaak dat het te algemeen zou zijn, te moeilijk te omvatten. Kunt u het inderdaad hanteren vanaf de Renaissance tot nu?

Haitsma Mulier heeft een heel interessante bespreking van mijn boek geschreven, waarin hij beweert dat het niet kan, en dat ik te veel de huidige staatsvorm projecteer op die van Siena (want daar ging het dan voornamelijk om).³ Maar bij onderzoek blijkt, dat die zes kenmerken heel duidelijk zijn waar te nemen in een historisch verloop, tussen de twaalfde en de vijftiende eeuw. Sommige heel mooi homogeën, andere wat grilliger. Ik zie niet goed in wat daar mis mee is.

Dus hoe langer de periode is, hoe makkelijker ook periodes van stagnatie kunnen worden opgenomen als behorend bij het proces?

Het gebruik van het *begrip* staatsvorming wordt niet onmogelijk gemaakt door het feit dat het *proces* van staatsvorming soms stagneert, of dat er een terugval optreedt. Dat kun je met hetzelfde begrippenapparaat analyseren, waarbij bovendien onderzocht kan worden of dat misschien ook een teruggang in opdrachtverlening of een stagnatie in professionalisering tot gevolg heeft gehad. Volgens mij is dat inderdaad het geval in Siena tussen pakweg 1350 en 1500. In de tegenbeweging is dus dezelfde samenhang te vinden als in wat door sommigen het vooruitgangsbeeld wordt genoemd.

Als je het begrip staatsvorming zo ruim interpreteert, is het zelfs van toepassing op de Republiek, ondanks het sterk gewestelijke karakter van het bestuur. Is dat wel terecht? Kun je in dit geval wel spreken van een centralisatie van de geweldsmiddelen?

Ja, er is toch een duidelijke tendens waar te nemen tot de vorming van een collectief bestuursapparaat en de ontwikkeling van wetgeving en fiscaliteit?

Maar heeft het begrip dan nog een onderscheidende, of verklarende functie? Was die ontwikkeling dan al zo sterk, dat zij invloed had op het proces van professionalisering?

Het gaat om het vaststellen van een proces, niet om de veronderstelling dat er al een imaginair eindpunt zou zijn bereikt. De bestuurlijke centralisatie in de Nederlanden heeft in de zeventiende eeuw weliswaar niet geleid tot een eenheidsstaat, maar wel tot een federatie van goed georganiseerde overheden. Voor deze centra afzonderlijk

kun je wel degelijk verbanden constateren tussen staatsvorming en professionalisering.

Er is vanuit de wetenschappelijke wereld kritiek gekomen op uw studie. Is het niet verwonderlijk dat kritiek ook vanuit de hoek van sociologen komt? Je zou verwachten dat men positief zou reageren op het feit dat nu eindelijk die hele kunstgeschiedenis sociologisch benaderd wordt. We doelen dan met name op de Siswo-publicatie waarin de sociologen Wilterdink en Ganzeboom hun ideeën naar voren brengen.

Dat is niet zozeer een kritiek op mijn boek, als wel het nog eens aan de orde stellen van fundamentele sociologische kwesties. Sociologen modderen daar al generaties lang mee. Een deel van de sociologen ontloopt die problemen, door wat anders uit te gaan zoeken. Ik heb die problemen niet ontlopen, maar ze juist levensgroot naar voren laten komen. In deze discussie zijn die fundamentele problemen opnieuw aan de orde gesteld om te kijken wat de mogelijkheden zijn en waar de gevaren zitten. Uiteindelijk is de instemming met mijn aanpak vrij groot gebleken, althans in deze kritiek.

En hoe zit het met de kritiek van de zijde van kunsthistorici? Hebben zij meer kritiek geuit?

Dat denk ik wel. In ieder geval was deze kritiek feller van toon en minder vanuit het oogpunt om gezamenlijk een groot ingewikkeld complex van problemen te verhelderen; een weinig coöperatief standpunt dus. Enkele kunsthistorici hebben eerder een tegengestelde positie gekozen, namelijk: 'dit is verschrikkelijk en moet met wortel en tak worden uitgeroeid.'

Wat is de teneur van die kritiek?

Ghislain Kieft heeft haar in Vrij Nederland het meest scherp verwoord.⁴ De kritiek komt naar mijn idee voort uit een enorme irritatie over het feit dat een ander op een iets andere manier met dit soort onderwerpen omgaat. De kritiek van onder andere Kieft heeft ook te maken met een discussie binnen kunstgeschiedenis zelf, namelijk in hoeverre je kunst in verband moet brengen met andere dingen dan kunst. Er is een tendens binnen de kunstgeschiedenis om kunst steeds meer te relateren aan politiek, aan economie en dat soort zaken. Dat zijn ook bijna allemaal spraakmakende studies geworden. En dat heeft onder kunsthistorici een tegenreactie opgeroepen die ook wel begrijpelijk is. Men is bang dat op deze manier het vak 'ver-

damp't. Mijn boek is, denk ik, een aanleiding geweest om die discussie weer te voeren en dat andere standpunt nog eens met enige retoriek naar voren te brengen.

Ziet u zelf ook het gevaar dat kunstgeschiedenis oplost in andere disciplines?

Ik heb er eerlijk gezegd niet over nagedacht. Het is, toen ik dat onderzoek deed, niet mijn grootste zorg geweest. Ik was geïnteresseerd in het onderwerp en in de mogelijkheid om kunstwerken in verband te brengen met ontwikkelingen buiten de kunst. Maar ik denk zonder meer dat het gebruik van andere vakken verrijkend kan zijn voor de kunstgeschiedenis. Als een econoom, of een socioloog, of een politiek historicus de moeite neemt zich met hetzelfde soort bronnen bezig te houden als kunsthistorici, dan zou ik - als ik kunsthistoricus was - daar alleen maar blij mee zijn. Want, levert het niets op dan is het een ander zijn probleem, levert het wel wat op, dan maak je er gebruik van.

Ik heb de indruk dat met name bij kunsthistorici de angst bestaat, dat je kunst, door haar in de context van een bepaalde tijd te plaatsen, haar tijdloze waarde ontnemt.

Ja, maar wat mijzelf betreft, kan ik niet zeggen dat de emotionele beleving van het zien van iets wat ik heel mooi vind er ook maar enigszins onder heeft geleden. Ik zie dat gevaar helemaal niet. Het sociologiseren van verschijnselen heeft altijd teweeggebracht dat mensen zich van prettige illusies beroofd voelen. De bevinding dat de aarde niet het middelpunt is van het heelal, of dat we mede beïnvloed worden door onze driften, heeft in het verleden veel mensen gekwetst. Dat allerlei fraaie uitingen ergens iets te maken hebben met de manier waarop mensen van elkaar afhankelijk zijn, is ook een wetenschappelijk inzicht dat er niet in gaat als Gods woord in een ouderling. Als er mensen zijn die vinden dat dit soort inzichten hun kunstbeleving bederft, dan moeten ze er maar geen kennis van nemen.

Welke kritiek hebben historici op uw boek gehad?

In het laatste nummer van *Incontri* stond een hele strenge bespreking van Jan van Herwaarden; die zou je moeten lezen.⁵

En wat is daar de teneur van?

Onvoldoende empirische onderbouwing van verstrekkende sociologische

generalisaties. Waar ik het hartgrondig mee oneens ben. Ik vind de enkele voorbeelden die hij uitgekozen heeft om te demonstreren dat het methodisch fundament van mijn boek niet deugt, ontoereikend om die kritiek staande te houden. Als zijn weerlegging van mijn beweringen al juist is, dan moet dat op een betere manier aangetoond worden dan hier het geval is geweest. Die falsificatie-retoriek, die trouwens vaker gebruikt is in verband met mijn boek, vind ik niet zo sterk.

Met één ding ben ik het wel eens: hij zegt dat ik niet echt heb gekozen tussen een generaliserende, heel algemeen abstracte sociologische studie en een verzameling deelstudies, die dicht bij de empirie blijven. Dat heb ik bewust gedaan en ik geloof ook nog steeds dat het niet onverstandig is. Maar het dilemma zie ik wel en ik vind het goed hier dieper over na te denken.

In verschillende recensies wordt met grote stelligheid gezegd: 'Dat is het verkeerde voorbeeld' of 'Dat voorbeeld was beter geweest'. Ik vraag me dan af: 'Dat zeg je nou wel met veel aplomb, maar is het wel waar?' De recensent - historicus dan wel kunsthistoricus - heeft natuurlijk altijd een voorsprong. Als die met grote stelligheid beweert dat 'die socioloog' daar geen verstand van heeft, dan zal de lezer in eerste instantie denken dat de deskundige dat wel zal weten.

Dat was ook te proeven in de recensie van Kees Fens in de Volkskrant.⁶ Een aantal gegevens was volgens hem onjuist. Op grond daarvan had hij ook zo zijn twijfels over de grote pretenties van het boek.

Ja, dat is een gemakkelijke manier van recenseren. Als je een boek schrijft van enige omvang, en qua onderwerp van enige reikwijdte, zitten er altijd fouten in. Ik heb nog nooit een boek onder ogen gehad zonder fouten, ook niet van hele prudente historici. De retoriek in een recensie wordt natuurlijk verschrikkelijk makkelijk als je die fouten eruit haalt. Dat schrijft lekker weg en het komt je eigen gezag ten goede. Alleen, het graaft niet voldoende diep.

Blijkt hier misschien een zekere onmacht uit ten aanzien van dit soort studies?

Ik denk dat Fens zich gestoord heeft aan een niet-katholiek, die over dit soort onderwerpen op een heel afstandelijke manier - dat ligt natuurlijk een beetje besloten in de sociologie - geschreven heeft.

Eigenlijk vindt u dat alleen vanuit de hoek van de sociologen zinnige, constructieve kritiek is gekomen.

Ik zeg alleen dat ik die sociologische kritiek zeer interessant vond, omdat er iets uit spreekt van een gezamenlijk probleem, waarbij afgewogen wordt wat nu wel en niet het rendement van mijn oplossing is geweest. Ik geloof dat er iets van twintig recensies van mijn boek zijn geschreven. Een heel groot aantal daarvan vond ik zelf heel verhelderend. Ook de kritische dingen hoor.

Maar er is bij u wel enige afkeer te bespeuren van recensies die uitsluitend irritatie weergeven.

Nou, ik ben er een beetje verbaasd over geweest. Over de mate van irritatie van sommige mensen, en ook over het geringe gehalte van de argumenten die uiteindelijk in een stukje gesublimeerd werden. Aan de andere kant maakt dit het ook wel weer bloemrijk en interessant. Het is ook wel mooi als mensen zich zo opwinden.

U benadrukte zojuist de civiliserende betekenis die de renaissance-kunst heeft gehad. Is het zo dat kunstsociologie gelijk staat aan onderzoek naar civilisering door machthebbers? Met andere woorden: machthebbers hebben een aantal 'ideaalbeelden' die ze door gebruikmaking van de schilderkunst aan het volk overbrengen. Of is deze zienswijze te eenzijdig?

Het is een eenzijdigheid, die door de oorspronkelijke context van de bronnen die je bestudeert, bijna wordt gediceerd. Voor een deel ben je toch aangewezen op schilderijen die in opdracht zijn gemaakt en in het openbaar werden getoond, omdat je dan met een redelijke marge van veiligheid kunt vaststellen wat de bedoeling is geweest. Bijna al deze schilderijen moeten beschouwd worden als kunst *van* de elite en vaak ook als kunst *voor* de elite, maar met een beoogde uitstraling naar een groter publiek. In methodisch opzicht zijn er dus veel motieven om je onderzoek te beperken tot *openbare* schilderijen of sculpturen - althans voor de periode tot de negentiende eeuw. Het is geen noodzaak, maar dat soort kunst geeft meer aanknopingspunten om betekenissen en bedoelingen te achterhalen en te analyseren.

Betekent dit dat de kunstsociologie tot nu toe weinig aandacht heeft gehad voor populaire kunst in de vorm van prenten en dergelijke?

Ik zie het als een groot desideratum om ook dat terrein nader te verkennen. Wat ik gedaan heb, is een begin maken met een kunstvorm die relatief makkelijk toegankelijk is, omdat er veel bronnenmateriaal over is en omdat de oorspronkelijke context redelijk goed gereconstrueerd kan worden. Hoe minder je daarover weet, hoe moeilijker het

wordt om kunstwerken als historische bron te gebruiken. Mede daardoor is er ook zoveel discussie over wat abusievelijk de genreschilderkunst wordt genoemd. Er is immers weinig bekend over de eerste bezitters en het verband waarin de dingen bekeken werden.

Kees Fens spreekt in dit verband over mecenasen van ons culturele leven. In de Renaissance hadden opdrachtgevers een grote invloed op de voorstellingen op de schilderijen. Omdat wij zoveel waarde hechten aan de Renaissance en aan de schilderijen uit die tijd, hebben wij de ideeën van die machthebbers over kunst overgenomen, of zijn we er in elk geval heel sterk door beïnvloed.

Ja, door middel van de schilderkunst hebben de opdrachtgevers het geschiedbeeld grondig beïnvloed. Het achterhalen van die vertekeningen is een van de motieven om dit soort onderzoek te doen. Door meer gedetailleerd, empirisch onderzoek naar bijvoorbeeld opdrachtverlening, kan de doorwerking van wat de marxisten zo mooi de 'ideologie van de heersende klasse' noemen, beter gereconstrueerd worden. Opdrachtverlening blijkt dan een diverser verschijnsel te zijn dan je op het eerste gezicht zou vermoeden.

In welke zin?

Er blijkt een grote verscheidenheid te bestaan in de aard van de opdrachten die verleend werden, en in typen ruimten waarin de schilderijen of afbeeldingen werden aangebracht. Bovendien hadden deze ruimten elk hun eigen functie; ik denk dan aan bedelordekerken, kathedralen en stadhuisen, maar ook aan paleizen en villa's. Vervolgens kun je nagaan wat je aan historische informatie aan dit soort afbeeldingen kunt ontleen.

Wanneer acht je iets representatief voor wat machthebbers wilden laten zien. In welke gevallen heb je zekerheid dat iets in opdracht is geproduceerd?

Bij aangekochte werken moet wat betreft de iconografie inderdaad een flinke slag om de arm gehouden worden. Van de schilderijen die voor de vrije markt gemaakt zijn, is immers voor *ons* de beoogde koper onbekend, zo die er al was. Hier is dus veel moeilijker een iconografische analyse op los te laten, dan bijvoorbeeld op de schilderijen die in opdracht van Huis ten Bosch zijn gemaakt, of voor het stadhuis in Amsterdam. Ik vind dat de discussies over de waarde en beperkingen van iconografie, of over symbolische, moraliserende en

didactische duidingen, te veel gaan over juist die soorten schilderijen waarbij dit inderdaad nogal lastig is vast te stellen; terwijl dat bij een heleboel andere soorten schilderijen veel minder het geval is.

Waarom vallen die buiten de discussie?

Dat heeft onder andere te maken met de specialisering van de mensen die nu de discussie voeren. Ook het 'idée recue' dat landschappen en genrevoorstellingen typerend zijn voor de Nederlandse schilderkunst speelt een rol. De discussie spitst zich op deze werken toe, terwijl je - als je het fundamenteel bekijkt - al die publieke, in opdracht gemaakte schilderijen veel meer erbij zou moeten betrekken. Naar mijn idee is de didactische, moraliserende bedoeling van deze schilderijen buiten kijf en valt ze bovendien goed te documenteren. Je zou in de discussie over de historische waarde, of de bronwaarde, een duidelijk onderscheid moeten maken tussen verschillende soorten schilderijen. Zijn ze in opdracht geproduceerd of niet? En als dat niet het geval is, zijn ze dan voor een beoogde verzamelaar gemaakt, of voor een handelaar, of voor een anonieme markt? Dat heeft allemaal implicaties voor wat je met de voorstellingen kunt doen.

In feite zijn dus hedendaagse kunsthistorici sterk beïnvloed door wat voorgangers als belangrijke kunst hebben aangemerkt. En dat geldt dan vooral voor de zeventiende eeuw, want datgene wat waarschijnlijk voor de vrije markt gemaakt is, heeft op een af andere manier veel meer status dan datgene wat in opdracht gemaakt is?

Ja dat is, historisch gezien, een tamelijk recente omkering in appreciatie. Het is vooral in de negentiende eeuw dat die herwaardering ten gunste van het ene genre en ten nadele van het andere heeft plaatsgevonden.

In uw boek beweert u over openbare renaissancekunst, dat het hier ging om voorstellingen met duidelijke, civiliserende betekenissen voor het publiek. 'Meervoudige, deels verborgen bedoelingen waren uitzonderingen', schrijft u later in een Siswo-publicatie. Kunt u wel zo stellig zijn over verborgen betekenissen? Zijn wij wel in staat om de renaissance-symboliek te doorgronden?

In laatste instantie, als je je op een heel puristisch standpunt stelt, kan dat niet, maar in dat geval kun je beter helemaal geen historisch onderzoek doen; dan weet je het gewoon nooit. Ik denk dat je met behulp van een mozaïek van verschillende soorten geschreven bronnen

- brieven, een reisbeschrijving, een notariële akte, et cetera - aan-nemelijk kunt maken dat je een bepaald genre voorstellingen zonder meer kunt interpreteren, terwijl daarentegen bij andere soorten voorstellingen die verborgen betekenis juist wél een rol speelt - en zelfs een belangrijke functie had. Het oplossen van die raadselachtige voorstellingen was namelijk voor geleerde liefhebbers een van de aantrekkelijkheden van dit soort kunstvormen. Ik denk dat dit bij publieke schilderijen toch veel minder het geval is geweest. Daar is heel veel recht-voor-zijn-raap-iconografie bij.

Geldt dat ook voor Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst?

Ja, grotendeels wel. Alle Nederlandse stadhuisen in de zeventiende en achttiende eeuw hadden dat soort schilderijen. Ook in het Huis ten Bosch, het Hoogheemraadschap in Leiden, en een aantal kerkelijke decoraties zijn goede voorbeelden te vinden. In haar afzonderlijke onderdelen is deze symboliek soms lastig te analyseren, maar haar algemene betekenis of bedoeling is volgens mij overduidelijk.

Is het niet zo dat deze schilderijen niet zozeer een boodschap bevatten als wel een weergave waren van wat de mensen toch al dachten en deden?

De boodschap die via deze schilderijen overgedragen werd, was niet aan dovemansoren gezegd, maar gericht aan mensen die soortgelijke gedachten al eerder hadden vernomen, gelezen of gehoord. Dit soort afbeeldingen vormde slechts een onderdeel van een heel repertoire van middelen tot civilisering.

Waren ze gericht op een bepaalde groep?

Het bereik is niet altijd vast te stellen, maar 'Het bezoek aan het burgemeestersvertrek' van Pieter de Hoogh bijvoorbeeld, geeft aan dat het zeker de bedoeling was dat die dingen door meer mensen bekeken werden dan alleen de burgemeesters. Ook voor het Vaticaanse paleis is dit heel uitvoerig te documenteren. De bezichtiging van de schilderijen werd zelfs begeleid door uitgebreide toelichting in de vorm van redevoeringen, opschriften op de dingen zelf en boekjes die soms werden uitgegeven.

Maar wat was dan de voornaamste functie van de renaissancekunst. Was het decoratieve element ondergeschikt aan allerlei impliciete, moraliserende betekenissen?

De behoefte aan decoraties speelt een rol, maar loopt parallel met de behoefte om een bepaalde boodschap te verduidelijken. Hoe moesten al die mensen weten waarin ze moesten geloven als dat in de kerk niet te zien was? Hoe kreeg je ze zo gek om te offeren? Hoe moest men weten dat die man een heilige was en wat voor wonderen hij op zijn naam had staan?

De toenemende civilisering in de Renaissance die u beschrijft in uw boek, vindt plaats door navolging van bepaalde ideaalbeelden; kunstenaars waren de verspreiders van de ideaalbeelden van de toenmalige machthebbers. In uw oratie vergelijkt u de huidige reclamemakers met de renaissanceschilders.⁷ Zijn zij de verspreiders van hedendaagse ideaalbeelden? En van wie zijn die dan afkomstig?

Ja, ik denk dat de reclamemakers de functies van renaissanceschilders hebben overgenomen. Op deze gedachte ben ik gekomen doordat de opdrachtverhoudingen waarin ze werken zo zeer vergelijkbaar zijn. De producenten, of degenen die een dienst leveren, zijn de moderne opdrachtgevers geworden. Bovendien heb ik de indruk, dat ook de functie van het werk in hoge mate vergelijkbaar is. Hoewel het medium op een heel andere manier gebruikt wordt, zijn de beoogde betekenissen die worden overgedragen en de manier waarop dat wordt georganiseerd, sterk verwant. Volgens mij werd in de Renaissance in de voorbereidende fase net zo over een schilderij gezeurd als nu over een spotje voor Citroën. Misschien hebben reclamemakers wel meer overeenkomsten met renaissanceschilders dan de huidige vrije kunstenaars. Dat is een zaak voor nader onderzoek, maar het is een interessante vraag.

Worden wij door reclamemakers op dezelfde wijze beïnvloed met de ideaalbeelden van de huidige samenleving?

In detail weet je niet wat de effecten zijn van reclamecampagnes. Maar ik denk dat de *beoogde* effecten gelijksoortig zijn.

Betekent dit dat moderne kunst de functie van overbrenger van ideaalbeelden volstrekt niet vervult?

Dat zeg ik niet. Maar de vanzelfsprekendheid waarmee huidige moderne kunstenaars gezien worden als enige wettige erfgenamen van de renaissanceschilders, is in mijn ogen niet terecht. En ik werp de vraag op of reclamemakers die functionele voortzetting niet meer behartigen dan schilders en andere kunstenaars.

Een belangrijk verschil met de renaissancekunst is, dat die veel meer prestige had; reclame heeft een dergelijk prestige nauwelijks onder huidige kunsthistorici.

Nee, in bepaalde kringen ziet men reclamemakers als 'ordinaire paters'; ofschoon er de laatste jaren voor hen een toenemende waardering is te bespeuren. Dat heeft misschien met een cultuurverandering te maken. Iemand van vijftig, die in een auto van een ton rondrijdt, heeft ook een verdienste, die nu wat hoger aangeslagen wordt dan tien jaar geleden.

Dat betekent dat dit vak meer aandacht zal krijgen van wetenschappers?

Waarom zou je, als je je met iconografie bezighoudt, niet bezighouden met de iconografie van bierreclame?

De kunstsociologie beperkt zich duidelijk niet tot de Renaissance. Kunt u tot slot iets zeggen over uw huidige onderzoek?

Op dit moment ben ik met een aantal verschillende artikelen bezig. Een daarvan gaat over de relatie tussen particulier initiatief en overheidsbeleid op het gebied van het aanleggen van kunstcollecties. Een tweede onderzoek betreft veranderingen in kunst die gebonden is aan een bepaalde plek. In dit geval gaat het om schilderkunst die vanaf de zeventiende eeuw is aangebracht in Amsterdamse stadhuizen, stations en ziekenhuizen. Daarnaast geef ik college over de verhouding tussen kunst en openbaar gezag. En ten slotte ben ik erg geïnteresseerd in de beeldvorming van nationale staten in Europa, zoals die in de loop van de geschiedenis zichtbaar is gemaakt. Kortom, ik houd me bezig met plaatjes in West-Europa vanaf de Late Middeleeuwen.

Noten

1. Voor kritiek van respectievelijk sociologen, een kunsthistoricus en een historicus zie Nico Wilterdink en Harry Ganzeboom in: *Professionalisering, staatsvorming en civilisering. Kunst, macht en mecenaat ter discussie* Siswo-publikatie 335 (1989); G.J. van der Swan, 'Grote lijnen, vage contouren', *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 16 (1989) 146-153; E.O.G. Haitsma Mulier, 'Italiaanse renaissanceschilders in historisch-sociologisch perspectief', *Theoretische Geschiedenis* 15 (1988) 47-53.

2. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Basel 1939). Nederlandse vertaling: *Het civilisatieproces* (Utrecht 1987). Voor een overzicht van het werk van Elias zie J. Goudsblom, *De sociologie van Norbert Elias* (Amsterdam 1987).
3. Haitsma Mulier, 'Italiaanse renaissanceschilders', 50.
4. G. Kieft, 'Was de machtsstrijd ook een strijd met de penselen?', *Vrij Nederland*, 5 september 1987.
5. J. van Herwaarden, 'Wat betekent kunst? Kunst en opdrachtgevers in de Italiaanse renaissancekunst', *Incontri* 3 (1989) 103-114; voor de replek van Bram Kempers zie: B. Kempers, 'Wat is een afgerond meesterwerk? Voer voor wetenschapssociologen: een historicus en een socioloog op het terrein van de kunstgeschiedenis', *Ibidem* 115-118.
6. K. Fens, 'De verbeelding aan de macht', *Volkskrant*, 22 juni 1987.
7. Bram Kempers, *Socialisme, kunst en reclame. Rede, uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar vanwege de Boekmanstichting in de beginselen en methoden van de kunstsociologie*. (Amsterdam 1988).

Burggraaf

Simply the best!

party organisatie

Geen evenement te groot
geen bestelling te klein

R.P. Burggraaf

Lokhorst 5 - 2352 KD Leiderdorp - Tel. 071 - 412360