

Eddy de Jongh

'Voor mij was dit boek niet minder dan een openbaring'

***De Academische Boekengids* 21, mei 2000, pp. 20.**

Zo'n vijfenveertig jaar geleden, op een druilerige namiddag, zag ik in de etalage van een kleine Schiedamse boekhandel Bernard Berensons *Italiaanse schilders van de Renaissance* liggen. Waarom ik het daaropvolgende ogenblik spontaan naar binnenstapte om dat boek aan te schaffen, is achteraf gezien een raadsel. Er bestond zeker geen speciale aanleiding voor. Ik had nooit enig kunsthistorisch werk gelezen en nog maar een enkele tentoonstelling bezocht. In de jeneverstad was ik zojuist aangesteld als leerling-journalist bij *Het Vrije Volk*, geenszins om mij in de kunstgeschiedenis te verdiepen, maar met de onverbidelijke opdracht elke dag driekwart pagina te vullen met plaatselijk, liefst socialistisch nieuws.

Mijn journalistieke debuut bestond uit een verslag van een avondlijke bijeenkomst van de Schiedamse lasvereniging, een stukje van een kwart kolom waarop ik 's nachts uren had zitten zweten. Want van lassen wist ik niets, laat staan van subtiliteiten als smelttrajecten, roosterkrachten of gietstructuren.

Onkundig was ik eveneens van de demon die in de krantenwereld bekend stond als het zetduiveltje, maar dat veranderde snel. De volgende dag, toen mijn eerste bijdrage verscheen onder de kop 'Leesvereniging hield vergadering', besepte ik dat mijn leertijd een spectaculaire aanvang had genomen. Of dat verkeerde woord 'lees' vervolgens naar binnen is geslagen en zich in mijn brein als imperatief heeft voorgedaan op het moment dat, enkele weken later, mijn oog getroffen werd door de *Italiaanse schilders* van Berenson - wie zal het zeggen? Maar feit is dat ik het boek onmiddellijk ben gaan lezen en daarmee het spoor betrad waarop ik heden ten dage nog steeds pleeg te wandelen, soms met soepele pas, vaker met onvaste tred.

Niet dat ik ook maar enigszins door Berensons uiteenzettingen werd gegrepen. Zijn vele afbeeldingen waren mooi en interessant, maar wat de schrijver betoogde sprak mij, voor zover ik hem kon volgen, nauwelijks aan. "Het essentiële in de schilderkunst, speciaal in die van het figuurschilderen, is het weergeven van de tastbare waarden van de uitgebeelde vormen, omdat hierdoor en hierdoor alleen, de kunst ons beter vormen kan laten realiseren, dan we in het leven doen". Een typerende uitspraak, maar mij ontbraken de vleugels om mee te zweven.

Het drong ook niet direct tot mij door, hoewel het colofon er melding van maakt, dat de vier uit het Engels vertaalde essays waaruit het boek is samengesteld, dateren uit de periode 1894-1907. En natuurlijk wist ik niet, wat ik naderhand zou vernemen, dat Berenson een internationale beroemdheid was op het gebied van de oude Italiaanse schilderkunst, en in het bijzonder een prominent beoefenaar van het zogenaamde kennerschap (connoisseurship). Van vele honderden anonieme schilderijen had hij op grond van formele kenmerken: vorm, compositie, stijl en penseelvoering, de makers vastgesteld. En hij had de pretentie dit trefzeker te hebben gedaan.

Een bijna onbegrensd vertrouwen in het taxonomisch vermogen van het eigen oog trof ik niet lang na mijn kennismaking met Berenson opnieuw aan in een boek van een Duitse geestverwant, waarvan de eerste editie in 1916 was verschenen en een Nederlandse vertaling in 1957 uitkwam: Max Friedländers *Van Van Eyck tot Bruegel*. Friedländer was een bondige stilist die niet schroomde over het kennerschap even prikkelende als eenvoudige uitspraken te doen. Al direct op de eerste bladzijde van de inleiding, belijdt hij zijn credo: "De juiste toeschrijvingen komen gewoonlijk spontaan op, bij de eerste aanblik. Men herkent een vriend, zonder ooit bepaald te hebben waarin het bijzondere van zijn voorkomen is gelegen, met een zekerheid, welke het lezen en uit het hoofd leren van het meest uitvoerige signalement niet vermag te geven."

Wat hun geschriften gemeen hebben, bij alle verschillen die er bestonden tussen de twee grote kenners (of onaardig gezegd: Attributler) uit de vorige eeuw, is een sterke oriëntatie op de beeldmiddelen van het kunstwerk en een uiterst geringe belangstelling voor de voorstelling en haar betekenis. Het ging hen bovenal om het 'hoe' en nauwelijks om het 'wat'. Maar daar was ik mij aanvankelijk niet eens zo van bewust. In mijn onwetendheid veronderstelde ik dat alle kunstgeschiedenis op het formele, op het uiterlijk van het kunstwerk was gericht. Dat mijn lectuur van Friedländer en Berenson geen noemenswaardige opwinding teweeg had gebracht, nam ik voor lief, compensatie zoekend in hun overvloedige illustratiemateriaal.

Een beduidend ander idee van de kunstgeschiedenis kreeg ik nadat iemand mij, ergens in de tweede helft van de jaren vijftig, in onschuld Erwin Panofsky's *Meaning in the visual arts* cadeau gaf. Voor mij was dit boek niet minder dan een openbaring, al gebiedt de eerlijkheid te zeggen dat ik van sommige van Panofsky's intellectuele hoogstandjes nog minder begreep dan ik van Berenson had begrepen. Maar ik liet me er niet door afschrikken. Zoveel was tenminste wel duidelijk, hier tekende zich een andere wetenschappelijke horizon af en werd een volstrekt andersoortige methode gedemonstreerd om kunst inzichtelijk te maken. In elk geval drong het tot mij door dat mijn nieuw ontdekte auteur buitengewoon intrigerende verbanden tussen kunst en cultuur en tussen kunst en allerlei gedachtegoed had weten te leggen. Wat mij bovendien in sommige onderdelen van zijn boek zeer prikkelde was het puzzelelement,

het wetenschappelijk rechercheren, waarbij de erudiete detective goochelde met disparate gegevens die uiteindelijk nauw met elkaar bleken samen te hangen. Korte tijd later, toen ik in Utrecht kunstgeschiedenis begon te studeren, zouden de portee van Panofsky en de door hem ontwikkelde methode van de iconologie mij nader worden verklaard, onder anderen door de hoogleraar William Heckscher, die in de jaren dertig bij Panofsky had gestudeerd.

Meaning in the visual arts verscheen in 1955, maar was geen nieuwe publicatie. Het boek bestaat uit opstellen die alle eerder waren gepubliceerd, de vroegste al in de jaren twintig. De onderwerpen zijn uiteenlopend: de betekenis van een allegorie van Titiaan, de theorie van de menselijke proporties in de kunst als weerspiegeling van de geschiedenis van stijlen, Albrecht Dürers verhouding tot de klassieke oudheid, de implicaties van Poussins *Et in Arcadia Ego*, alsmede het kunstpatronaat van de twaalfde-eeuwse abt Suger van Saint-Denis. De uitvoerige analyse en interpretatie van "The First Page of Giorgio Vasari's "Libro"", zoals de titel luidt van een van de andere hoofdstukken, zou ik als richtsnoer gebruiken bij een eigen onderzoek naar de opvattingen over de gotiek in het zeventiende-eeuwse Holland.

Vanzelfsprekend leidde *Meaning in the visual arts* naar andere publicaties van Panofsky, waaronder de befaamde *Studies in iconology* uit 1939 en het monumentale boek *Early Netherlandish painting* uit 1953. Het laatstgenoemde werk bestrijkt hetzelfde terrein als waarop Friedländer zich veelvuldig heeft bewogen, maar hoe anders, hoeveel rijker is het hier geschetste perspectief!

Niet alleen is mijn belangstelling voor theologie als ideeënleer door het lezen van *Early Netherlandish painting* gewekt, het hierin gelanceerde begrip 'disguised symbolism' heeft mijn manier van kijken naar kunstwerken ongetwijfeld beïnvloed. Dat het beginsel van de verborgen symboliek, zoals door Panofsky in de kunst van de late Middeleeuwen aangewezen, of beter gedecodeerd, in de zeventiende eeuw nog steeds opgeld deed, was een belangrijk inzicht dat ik met verschillende kunsthistorici uit een generatie jonger dan de zijne zou delen.

Mijn ontdekking van Panofsky, een ontdekking in jeugdige argeloosheid die gepaard ging met een pijnlijk gebrek aan kennis, sloeg mij met partiële blindheid. Het kostte de nodige tijd voordat de meester enige scepsis begon op te roepen. Een opstel van een andere coryfee, E.H. Gombrichs *In search of cultural history* (1969), doordrong mij ervan dat Panofsky thuishoorde in de rij van geleerden wier denken in meerdere of mindere mate bepaald was door het hegeliaanse concept van de Zeitgeist, hetgeen hem verleid heeft tot het leggen van soms wel erg speculatieve verbanden. Natuurlijk had ik Panofsky's holistische exercities graag als zodanig willen ontkennen, maar de overtuigende argumentatie van Gombrich bood voor ontkenning geen ruimte.

Ruimte bestaat er mijns inziens nog voldoende voor de iconologie als een methode die de inhoud van voorstellingen probeert te verklaren in hun historische samenhang, gerelateerd aan andere cultuurverschijnselen en aan bepaalde ideeën waarbij het kunstwerk dus wordt opgevat als betekenisdrager. Niet iedere vakgenoot denkt er zo over. Het formalistisch hoofdschudden over de iconologie is inmiddels vrij wijd verbreid en in sommige kringen, vooral in Amerika, lijkt 'Panofsky bashing' zich tot een soort gezelschapsspel te hebben ontwikkeld. De weerstand stamt trouwens niet van vandaag of gisteren. Al in 1945 schreef de vooraanstaande Italiaanse kunsthistoricus Lionello Venturi dat de "iconografische methode een obstakel vormt voor het begrijpen van het kunstwerk".

Mijn persoonlijke bewondering voor Panofsky mag in de loop der jaren veranderd zijn in een kritische bewondering, onder meer omdat ik met zijn duidingsprincipes onvoldoende uit de voeten kon en zijn opvatting over het kunstwerk als getuigenis van een Weltanschauung mij te idealistisch toescheen, hij blijft een monument van originaliteit en eruditie. En een stimulans over zijn graf heen. Wie in de titel van mijn recente boek *Questions of meaning* een verwijzing vermoedt naar mijn grote ontdekking van destijds, *Meaning in the visual arts*, zal het wel bij het rechte eind hebben.

Eddy de Jongh is emeritus hoogleraar Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht.

Besproken boeken:

Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, N.Y. 1955.