

PARTICULIERE BEZETENHEID

Hoe is het toch mogelijk dat er in de 17^e eeuw in Nederland zo ongegeneerd goed werd geschilderd? Hoe bestaat het dat er schilders waren, die we nu kleine meesters noemen, maar wier meesterschap evengoed buiten kijf staat? Een genetische eruptie? Een educatief meesterstuk?

Wat het laatste betreft: iets daarvan is misschien waar. Of iets daarvan heeft in elk geval een rol gespeeld. In de loop van de 17^e eeuw vindt namelijk een sterke professionalisering plaats van de kunstenaar. Broederschappen, Genootschappen vervingen de oude gilden. Deze gilden hadden vooral beperkingen bewerkstelligd – waren verdedigende ambachtsverbanden – die regelden. Een soort MKB. De nieuwe genootschappen waarborgden daarentegen juist de vrijheden van de kunstenaar. Voor het eerst ontstaat er een synchronie tussen kunstenaarschap en vrijheid. Het beste voorbeeld – bijna het cliché daarvan – is Rembrandt. Maar daarover straks meer.

In de landen om ons heen evolueerde de kunstenaar tot geciviliseerde hoveling. Een dergelijke rol was voor de Hollandse kunstenaar, bij gebrek aan adel, niet weggelegd. Hier was de samenleving veeleer geordend rond de kleine kring van het huishouden: het gezin.

Dan de markt voor schilderijen; die was enorm. De dag van vandaag schept de kunstenaar voornamelijk ten dienste van zijn kunstenaarschap. Verkoop is hooguit het gevolg van het slagen van het kunstenaarschap. Is zelden doel op zich. Dat was in de 17^e eeuw in ieder geval anders. Kunstenaars werkten voor de markt. Er was gewoonweg een massamarkt, gecombineerd met een fabelachtige kwaliteit. Dat blijft een mirakel.

Hoe zag die markt eruit?

Er waren drie manieren waarop de schilder en de klant tot zaken konden komen:

1. de zogenaamde open markt: die vond ook letterlijk op de marktpleinen plaats. De klanten waren daar ook gewone lieden: slagers, bakkers, burgers en boeren en buitenlui. Buitenlandse bezoekers die over hun reiservaring in Holland schreven vermeldden soms als bijzonderheid de alomtegenwoordige schilderijen in alle huishoudens.
2. een markt via vaste opdrachtgevers, de zogenaamde patroons.
3. de mogelijkheid van een optiecontract: een mecenas neemt al het werk af. Je zou kunnen zeggen het 'Loek Brons model'. De Dordtenaar Samuel van Hoogstraten beveelt deze methode bijzonder aan "om zo onder de aandacht van prinses, vorsten en rijke kooplui te komen". Gerard Dou had een dergelijk contract met de Zweedse vertegenwoordiger in Den Haag.

Het is, vanuit onze optiek, opmerkelijk hoe weinig gène men had met betrekking tot de kunst/geld combinatie.

Rembrandt kon niet overweg met patroons, maar was evengoed dol op geld. Het is niet voor niets dat op het prachtige portret van Jan Six uit 1654 deze zijn jas al om heeft en zijn handschoenen juist aandoet. Hij vertrekt om nooit meer bij Rembrandt terug te keren. Rembrandt paste niet in het lucratieve patronage-systeem, dat Dou tot een gevierd kunstenaar maakte en dat ervoor zorgde dat de Rotterdamse schilder Adriaan van der Werff door de gezaghebbende Houbraken zelfs tot de allergrootste schilder werd uitgeroepen. Desalniettemin heeft

Rembrandt niet zonder succes de mogelijkheden van de zich explosief ontwikkelende kapitalistische markt verkend. Omdat van Rembrandt bekend was dat hij zich slecht aan aangegane opdrachtverplichtingen hield ontstond er zelfs een levendige handel in Rembrandtschulden. Pas als Rembrandt een schuld bij je had, had je kans – door inlossing in natura – dat je een schilderij van hem kon verwerven. Jan Six deed de schuld die Rembrandt bij hem had, na het bekoelen van de vriendschap, met rente van de hand.

Geld zou wel eens de basis kunnen zijn van die plotselinge, verbazingwekkende, weelderige bloei van het kunstleven van het 17^e-eeuwse Holland. Dat klinkt als een min of meer open deur, maar roept toch wel wat vragen op. Bijvoorbeeld: waarom herhaalt zich een dergelijk fenomeen niet bij elke hoogconjunctuur? En dan is er nog de complexe verhouding van dit protestantse volk met rijkdom. Enerzijds was er de soberheid van de calvinist, anderzijds de extravagantie van de rijke koopman. De spilzucht van een hof ontbrak. De rijke particulier ontwikkelde – in weerwil van het calvinisme – mét zijn toegenomen welvaart, de behoefte om zijn succes te tonen (wie weet met in zijn achterhoofd zinsneden uit de Heilige Schrift over goed rentmeesterschap, waardoor zijn praalzucht wellicht door kon gaan voor een dankbede aan de Almachtige). Later, in het begin van de twintigste eeuw, is er uitvoerig gespeculeerd, onder andere door Weber, over juist het verband tussen de mentaliteit van het kapitalisme en het ascetisme van de calvinist.

Johan Huizinga, in zijn prachtige schets “Nederlandse beschaving in de zeventiende eeuw” wijst ook op de relatieve zeldzaamheid van grote mecenen en op het onbeperkte aantal kunstliefhebbers.

Bij de aanschaf van een kunstwerk ging het genre boven de meester. Men wilde een boerenstuk, een landschap, een zeestuk, een allegorie, een trompe l’oeuil eerder dan een Van Goyen, een Jan Steen of een Frans Hals. Het idee van het meesterschap, zoals wij dat kennen, is veeleer een 19^e-eeuws beginsel. De liefde van de opgekomen burgerij voor het kunstwerk – in de directe zin van het verzamelen – heeft een invloed gehad op de maat van de werken. Met uitzondering van de monumentale schutterstukken, historiestukken en beeldverslagen van zeeslagen, die voor grote ruimten bestemd waren, moesten de werken passen binnen de bescheiden maten van een woning. Het 17^e-eeuwse Hollandse schilderij is daardoor in de regel een klein schilderij – omdat het particulier bezeten wilde worden. Zo heeft “de heb” een directe invloed gehad, niet alleen op de enorme omvang van de productie van schilderijen, maar ook op de, bescheiden, omvang van de werken zelf. En op de inhoud. De protestantse noordelijke Nederlander - de Hollander – kon niets aanvangen met de katholieke heiligen en weinig met de barokke zwier van de allegorie en mythologie. Maar des te meer met de intimiteit van het dagelijkse en dan verbonden met een inhoudelijke draai, bijvoorbeeld in de vorm van een vanitas-stilleven. Het heeft geleid tot een hoogontwikkeld realisme, gepaard aan een diep doorleefd moralisme. Dit wordt prachtig beschreven in “Overvloed en onbehagen” van Simon Schama.

Wat duidelijk wordt is dat dat, wat wij ons belangrijkste cultureel erfgoed mogen noemen, evenzeer het resultaat is van de wens van de klant als van het talent van de scheppers.

Een terzijde:

Wat niet mag worden vergeten is dat men verzamelde wat nieuw was. Daar is een parallel met de muziekpraktijk. Er werd gecomponeerd voor de gelegenheid. Iedere nieuwe gelegenheid kreeg zijn eigen nieuwe muziekstuk. Daaraan danken we al die Bach-cantates, bijvoorbeeld. Vergeet niet dat het Mendelssohn was die de Mattheüs-Passion herontdekte en opnieuw uitvoerde. Het tweede leven van muziek is een verschijnsel dat pas in de 19^e eeuw opduikt. Dat bij de kroning van Koningin Beatrix de Kröningsmesse van *Mozart* werd uitgevoerd en niet die van Louis Andriessen, Theo Loevendie, Richard Rijnvos of Gilius van Bergeijk, is even bizar als veelzeggend.

Dat kunst verzamelen heden ten dage bijna synoniem is aan het verzamelen van antiek is dat evenzeer. Ik denk dat er heel weinig – misschien zelfs geen – 17e-eeuwse kunst koper was die een van Eijck, een Rogier van der Weide of een middeleeuws handschrift wilde verwerven. Hoe zou de 17^e-eeuwse schilderkunst eruit hebben gezien als dat wél het geval was geweest?

Naast het vele dat er over de 17^e-eeuwse schilderkunst, in relatie tot het particulier bezitten, kan worden gezegd, mag het een en ander over de prentkunst niet ontbreken. Want juist daar zie je wat een democratische functie van de kunst genoemd zou kunnen worden. Het woord *centsprent* zegt eigenlijk al genoeg. Het is zoiets als een volksaandeel – een Albert Heijn-zegel – als het ware (en dan stap ik maar even gemakkelijk over het enorme verschil in waardevastheid heen).

Laten we eens een mogelijke levensloop van een schilderij volgen. Die begint bij de maker en zet zijn eerste stap van een reis door middel van een koper. Door opnieuw kopen en verkopen verandert voortdurend de prijs en – meer abstract – de waarde van het werk. Neem de 'Irissen' van Van Gogh – die vertonen een ontwikkeling van vrijwel waardeloos naar onbetaalbaar. Dat hele traject speelt zich af op de markt en nergens anders. Waarschijnlijk werd de eerste aankoop gedaan door iemand die het werk wilde bezitten om het werk zelf. De kans dat latere aankopen worden gedaan om motieven van economische aard nemen toe naarmate de levensloop vordert. Vroeg of laat eindigt de reis van een kunstwerk (dat het – in meer overdrachtelijke zin – waard is) in een museum. Dan wordt de waarde letterlijk onschatbaar. Het is het einde van alle handel. Wat begonnen is als particuliere bezetenheid eindigt in openbare vervoering. Iedereen kan het zien en genieten, niemand kan het hebben. Het werk is van niemand en van iedereen geworden.

Dit station van openbare vervoering – wat het museum is – was er, opnieuw, niet geweest zonder de 19^e eeuw.

Een paar dingen zijn hierbij van belang. De ontwikkeling van het kapitalisme heeft iets wezenlijks gedaan met de waarde van kunst. Het is in feite de motor achter de transformatie van kunstwaarde in antiquiteitwaarde. De marktwaarde heeft de intrinsieke waarde van het kunstwerk vrijwel geheel verdrongen.

Dáárom juist zijn mensen die de kunst om zichzelf verzamelen niet genoeg te prijzen. Zij zijn zeer zeldzame paradijsvogels.

Er is nog een belangrijk 19^e-eeuws effect. In de 17^e eeuw werd de kunst die gemaakt werd onmiddellijk verstaan. In de 19^e eeuw verandert dat. Voor de goede orde: ik vind dat goed noch slecht. Een boom valt ook niet te verwijten dat er 's zomers bladeren aan zitten en 's winters niet. Hoe het tot die

verandering gekomen is laat ik nu buiten beschouwing, maar op zeker moment wijzigt zich het hele idee van kunstenaarschap.

Het begrip 'genie' doet zijn intrede. In de wereld van de muziek treden personages op als Paganini en Franz Liszt. Onbegrijpelijke duivelskunstenaars. Kon Rembrandt om zijn onbegrijpelijkheid nog worden afgewezen, wat met zijn monsteropdracht voor het "Eedverbond der Batavieren" voor het nieuwe raadhuis van Amsterdam gebeurde, in de 19^e eeuw wordt de onbegrepen genialiteit juist hét kenmerk van de ware kunstenaar. Zelfs in het huidige gebruik van het woord leeft nog de 19^e-eeuwse visie voort: als iemand iets héél goed kan, of het nu het uitbenen van een koe is of het oplappen van oude schoenen, zeggen we: hij is een *kunstenaar*!

Dit leidde tot een wonderlijk isolement van de kunstenaar en tot een bizarre spagaat. De echte kunstenaar is het onbegrepen genie. Wie het meest uitblinkt in genialiteit wordt uiteraard het minst verstaan – verkoopt niets en wordt ongelukkig. Geen betere illustratie van die cliché dan Vincent van Gogh. Is het niet betekenisvol dat van de Talens' verven het type 'Rembrandt' de dure en 'Van Gogh' de goedkope is?

In een eeuw tijd is ten gevolge van deze twee processen, dat van het kapitalisme en dat van het genie, de kunstmarkt vrijwel helemaal veranderd van een markt van werken van levende kunstenaars in één van werken van doden. En dat heeft de levenden geen goed gedaan.

Er is nog iets, dat hier meteen uit voortvloeit. In Frankrijk werd de jaarlijkse Salon gehouden. Voor deelname aan de Salon werd je uitgenodigd. Een invitatie gold als een grote eer. In wezen werd je daarmee gecanoniseerd als 'goed kunstenaar'. Ary Scheffer is een prachtig voorbeeld van zo'n canonieke kwaliteitskunstenaar. Op zeker moment hebben de geweigerden zich verenigd in een eigen salon: de Salon des Indépendants. En het duurde niet lang of juist déze salon werd de neo-canonieke. Juist de afwijking van de norm, het anti-academische, werd de toets voor waar kunstenaarschap. Het begrip van kunstenaarschap viel voortaan helemaal samen met vooruitstrevendheid: de echte kunstenaar was *avant-gardist*. Let wel: dit is een militaire term en betekent gewoon de verplichte waaghalzerij om los van de troep – ja, de troep vooruit – het ongewisse tegemoet te lopen.

Maar als deze vermetelheid norm wordt, wat betekent dat dan in de praktijk? Hoe kan nu iedereen voor de troep uitlopen, zonder dat zich opnieuw een troep vormt?

Het slot van het liedje was – en is in feite – dat de kunst zich als een zelfstandige, onafhankelijke salon is gaan manifesteren, losgezongen van de omgevende werkelijkheid, met eigen jargon, eigen wetten en een eigen dynamiek. En met een eigen, noodzakelijkerwijs zeer klein publiek. En vrijwel zonder markt. En zo goed als uitgeleverd aan overheidsbemoediging, middels subsidies en fondsen. En ook nog eens overladen met verwijten jegens elitarisme. Verwijten die alleen al daarom niet juist zijn, omdat de stand van zaken het gevolg is van een lange culturele historie en nauwelijks van individueel ondernemen.

Wat niet wil zeggen dat het niet eens tijd wordt dat er iets verandert. En er verandert ook iets. En dan bedoel ik met nadruk niet een verandering in de zin van de 'nieuwe politiek'. Ik kijk allerm minst uit naar een kunst-op-de-knieën,

gemaakt door kunstenaars die eerst uitzoeken wat wel en wat niet geschikt is voor visuele fastfood.

Maar het vooruitgangsgeloof, dat we als een vanzelfsprekende waarde van de kunst zijn gaan zien, heeft haar betekenis verloren. Het is ergens in de 18^e, 19^e eeuw ontstaan en is nu op. Voorbij.

In zekere zin verandert dat ook de rol van musea, maar het zou ook de rol van de markt kunnen veranderen. Er zou namelijk een kunst kunnen ontstaan, waarin de hartenklop van de werkelijkheid hoorbaar wordt (en die veel minder dan in de 20^e eeuw louter de eigen dynamiek volgt). Kunst die inviteert. In mijn optiek betekent dat dus geen vereenvoudigde, maar wel een open kunst. Open, intelligent, reflexief, debatbereid, inhoudelijk, werelds. Wie weet ook wel schoon. Wie weet ook wel knap gemaakt. Duizelingwekkend wellicht. Het zou wel eens kunst kunnen zijn die bezeten wil worden.

Dit vuurtje kan nog wel wat zuurstof gebruiken. En een gerevitaliseerde kunstmarkt kan daar zeker aan bijdragen. Hier is, net als in de 17^e eeuw, niet slechts een rol voor de kunstenaar, hier is er evengoed een voor hun tegenspelers: voor het publiek, voor u zagezegd.

Ik roep u op kunst te gaan verzamelen. Lever uw eigen bijdrage aan een bloeiend kunstklimaat. Ga kunst in oplage verzamelen – dat kost u bijna niets. Of verzamel unica op papier – kost iets meer. Of besteedt uw kapitalen, dat kan natuurlijk ook. Maar echt nodig is dat niet. In elk geval, ik roep u op: doe iets! Draag uw publiekelijk deel bij, door particuliere bezetenheid, aan een cultureel klimaat dat, al is het in de verte, doet denken aan die glorievolle gouden eeuw.

Olphaert den Otter

voordracht, uitgesproken op 7 maart 2003,
bij de opening van de tentoonstelling samengesteld uit de verzameling
Kersten/Van Steenberghe in Teekengenootschap Pictura, Dordrecht.