



INHOUDSOPGAVE
nummer 4|2017

GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING
IVMV online magazine

INTRO

1. Heidi de Mare en Wilbert Schreurs, 'Maalstroom van de geschiedenis. Inleiding op GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING'.

COLUMN

2. Joost Pollmann, 'Het vlot van de Lampedusa. Over de handzame verpakking van een crisis'. Met een beeldbijdrage waaruit blijkt dat *Het vlot van de Medusa* als icoon voor de vluchtelingenproblematiek wordt ingezet.
3. Heidi de Mare, '[CARNATY, of de moeilijkheid van vleeskleur](#)'.
4. Geerten Boogaard, 'Gelijk een vader in zijn huisgezin. Constitutionele interpretatie van oranje familieplaatjes'.

BESPIEGELING

5. Gabriël van den Brink, 'Groeten uit Portugal. De vroege opkomst van de morele *verbeelding*'.
6. Thomas van den Brink, 'The cartographic conception of a fiction? The problematic interpretation of old planning maps as historical sources'.

ESSAY

7. Merlijn Schoonenboom, 'Venus voor het volk. Waarom lang vergeten 19^e-eeuwse schilders weer bij de hedendaagse cultuur passen'.
8. Gabriël van den Brink en Heidi de Mare, 'Maatschappelijke verbeelding. Bouwstenen voor een historisch-analytische benadering'.
9. Gabriël van den Brink en Heidi de Mare, 'HIGH NOON. Exemplum in termen van ons theoretisch kader'.

10. Heidi de Mare, 'Melk, tabak en alcohol. Verschuivingen in de maatschappelijke verbeelding van gezondheid en ziekte in NL'.

REVIEW

11. Heidi de Mare, 'Tussen verledenverbeelding en ekphrasis. Twee cultuurhistorici over beeld en verbeelding'. Dubbelbespreking, P. Rietbergen (2015), *Clio's stiefzusters. Verledenverbeeldingen voorbij de geschiedwetenschap* en D. Rijser (2016), *Een telkens nieuwe Oudheid. Of: Hoe Tiberius in New Jersey belandde*.
12. Leo van Bergen, 'Op je gezondheid. Boekbespreking'. René Kahn (2016), *Op je gezondheid? Over de effecten van alcohol*.
13. Tonie van Marle, 'Terug naar de Grote Oorlog. Boekbespreking'. Nanette Norris (ed.) (2015), *Great War Modernism. Artistic Response in the Context of War, 1914-1918*.

DOSSIER

GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING

een greep uit onze publicaties:

- Gabriël van den Brink (1990), 'Een andere pijp. Inleiding', bij G.J.M. van den Brink en W.Th.M. Frijhoff (red.), *De wevers en Vincent van Gogh*, Waanders uitgevers: 7-21 (pdf).
- Gabriël van de Brink (1994), 'Geschiedschrijving als geestelijke oefening. De Certeau en mijn ervaringen met historisch onderzoek' (pdf).
- Heidi de Mare (1997), '[De verbeelding onder vuur](#). Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici', in: *Theoretische Geschiedenis*, vol. 24, no. 2: 113-137.
- Heidi de Mare (1999), '[Gedisciplineerd kijken. Van kunstgeschiedenis naar historisch formalisme](#)', in: *Kunstlicht*, Jubileumnummer, De toekomst van kunstgeschiedenis, vol. 20, no. 3-4: 14-20.
- Heidi de Mare (2000), '[Het huis, de Natuur en het vroegmoderne architectonisch kennissysteem van Simon Stevin](#)', in: J. De Jong et al. (eds.), *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, deel 51: 34-59.
- Heidi de Mare (2003a), '[Hoofdstuk 1: Bronnen en methodologie](#)', in: idem, *Het huis en de regels van het denken. Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch* (cum laude dissertatie): 21-116.
- Heidi de Mare (2003b), '[Hoofdstuk 5. Samenschikking, reflectie en speculatie](#)', in: idem, *Het huis en de regels van het denken* (cum laude dissertatie): 591-706.
- Connie Veugen (2004), '[Here be the dragons](#). Voorgeschiedenis en ontstaan van adventure games', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, themanummer [Games & Geschiedenis](#), vol. 7, no. 2: 77-99.
- Heidi de Mare (2005), '[Welsprekende waarschijnlijkheden](#). Het misplaatste moralisme in het Nederlandse documentairedebat naar aanleiding van *FORD TRANSIT* (2002)', in *E-view*: 1-82.
- Leo van Bergen (2006), '[Holocaust is geen mening](#)', *de Volkskrant*, 4 oktober.
- Heidi de Mare (2007a), '[Vroegmoderne verwantschap in woord en beeld. Het gebruik van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch bronmateriaal](#)', in: P. Stokvis (red.), *Geschiedenis van het persoonlijk leven. Bronnen en benaderingen*. Amsterdam SUN/ Boom/OU: 299-345.

- Heidi de Mare (2007b), '[Johannes Vermeer: migratie van een icoon](#)', in: J. Van Eijnatten et al. (red.), *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff*, Amsterdam Bert Bakker: 198-214. **Translation:** '[Johannes Vermeer: migration of an icon](#)'.
- Wilbert Schreurs (2008), 'Huisje, boompje, beestje. Hoe denken reclamemakers zelf over hun "genderstereotiepe" reclame? Zouden ze het een volgende keer anders doen?', in: *Adformatie* 41, 9 oktober: 46-49 (pdf).
- Olaf Tans (2009), 'De fictie van de constitutie. Over de maatschappelijke functie van ontwerp-denken', in: *Recht der Werkelijkheid*, vol. 30, no. 1: 12-26 (pdf).
- Heidi de Mare (2009), '[Ars sine scientia nihil est. De kunst van interdisciplinair onderzoek](#)', in: *Kunstlicht*, Jubileumnummer Kunstgeschiedenis & Interdisciplinariteit, vol. 30, no. 3-4: 90-99. **Translation:** [Ars Sine Scientia Nihil Est. The Art of Interdisciplinary Research](#)'.
- Leo van Bergen (2009), '[Medische Polemologie en Ideologie: drijfveren en oogkleppen](#)', *Nederlands Militair Geneeskundig Tijdschrift*, September: 173-179.
- Leo van Bergen (2010a), '[De geschiedenis herhaalt zich \(niet\)](#). Een gedachtegang over pandemiebestrijding, wetenschappelijke waarheid en maatschappelijke beeldvorming', *Nederlands Militair Geneeskundig Tijdschrift*, no. 63 (september): 145-148.
- Leo van Bergen (2010b), '[Vrije mening is schot uit de heup](#)', *de Volkskrant*, 26 oktober.
- Leo van Bergen, Heidi de Mare and Frans J. Meijman (2010), '[From Goya to Afghanistan](#). An essay on the ratio and ethics of medical war pictures', in: *Medicine, Conflict & Survival*, vol. 26, no. 2: 124-144.
- Gawie Keyser en Heidi de Mare (2010), '[De lakmoesproef van de moderne beschaving. Goed en Kwaad in virusfilms](#)', in: A. Oderwald et al. (red.), *Besmet* (Literatuur & geneeskunde, De Tijdstroom Utrecht): 99-108.
- Leo van Bergen (2011), '[De snelle opkomst en gestage ondergang van het vak medische geschiedenis aan de Vrije Universiteit](#)'.
- Heidi de Mare (2012), '[Vindplaats van het huiselijk leven. Het kamergezicht in de Hollandse Gouden eeuw](#)', in: *Historisch Tijdschrift Holland*, no. 3: 110-118.
- Heidi de Mare (2013), '[Hoe de historische verbeelding maatschappelijk vorm krijgt](#)'. Bespreking M. Kleppe (2013), *Canonieke icoonfoto's. De rol van (pers)foto's in de Nederlandse geschiedschrijving*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, Jrg. 16, no. 2: 77-80.
- Connie Veugen (2014), '[Using Games to Mediate History](#)', in: L. Egberts and K. Bosma (eds.), *Companion to European Heritage Revivals*: 97-111.
- Heidi de Mare (2014), '[Beeldopvattingen in Nederland. Een kleine genealogie van het Europese beeldbegrip](#)' [kader 1], in: *IVMV online magazine 2014|2 HET BEELD VAN MOSLIMS IN NL*.
- Heidi de Mare (2015a), '[Waar is de verbeelding gebleven?](#)', in: M. van Hulst & Th. Jansen (red.) (2015), *Onder de motorkap van de modernisering. Essays voor Gabriël van den Brink*: 183-191.CHECK
- Heidi de Mare (2015b), '[Nadenken over het beeld](#)'. Bespreking Joan B. Vert (2014), *De kunst van het afbeelden. Een overzicht van de visuele taal*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*.
- Heidi de Mare (2016), Book review H. Bredekamp et al. (eds.) (2015), *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, in: *Journal of Design History*, vol. 29,

no. 1: 93-95.

- Heidi de Mare en Sterre Sprenger van *De Correspondent* (2016), Een gedachtewisseling (**pdf**).
- Heidi de Mare (2017), 'Gezelschapspel of monsterverbond? Herkomst en rol van het romantisch-moderne kunstbegrip', dubbelbespreking A. Heumakers (2015), *De esthetische revolutie. Hoe Verlichting en Romantiek de Kunst uitvonden* en P.J. Steenhuis en R. Gude (2015), *Door het beeld, door het woord* (2015) in: [Tijdschrift voor Mediageschiedenis](#), no. 1.

VENUS VOOR HET VOLK

Negentiende-eeuwse schilders als Lourens Alma-Tadema en Jean Léon Gérôme werden lang als kitsch verguisd, maar de laatste jaren krijgen ze weer grote retrospectieven. Daarbij is het geen probleem meer dat hun werk een belangrijke inspiratiebron is geweest voor Hollywood-films; critici en musea benadrukken het juist. Waarom?



Afb. 1. Lourens Alma-Tadema, *The Finding of Moses* (1904).

Waarom lang vergeten 19e-eeuwse schilders weer bij de hedendaagse cultuur passen

[Merlijn Schoonenboom](#)

Kitsch wordt kunst

Twee volle minuten aandacht op het NOS-acht-uur-journaal, vier sterren in het *NRC Handelsblad* en een reeks jubelende recensies in buitenlandse media; een paar jaar geleden zou slechts één laat-negentiende-eeuwse Nederlandse schilder voor een dergelijk kunstjournalistiek eerbetoon in aanmerking zijn gekomen, en dat was Vincent van Gogh, een van de 'aartsvaders van het modernisme'.

En nu? In oktober 2016 overkomt het Lourens Alma-Tadema, Fries van oorsprong, Engelsman van keuze, qua stijl en reputatie compleet anders dan Vincent van Gogh, bij zijn overzichtsexpositie in het Fries Museum in Leeuwarden.¹ Alma-Tadema was geen miskend genie op een zolderkamer en al helemaal geen vernieuwer. Deze schilder specialiseerde zich heel conservatief in figuratieve taferelen van vooral het dagelijks leven uit de Klassieke Oudheid, en hij werd met deze kunst zo rijk dat hij zijn woonhuis als een Romeins paleis had vormgegeven.

Academische schilderkunst

Je zou Alma-Tadema zelfs als het tegendeel kunnen zien van dat wat het grootste deel van de twintigste eeuw als het meest nastrevenswaardige type kunstenaar gold. Bij hem niets rebels, niets modernistisch, maar kunst die keurig wilde aansluiten bij de klassieke traditie. Hij behoorde tot de zogeheten ‘academische schilderkunst’ – een kunstvorm die op de nationale kunstacademies werd geleerd, zoals de Académie des Beaux-Arts in Parijs of de Royal Academy in Londen.

Kitsch, zo werd zijn werk tot diep in de jaren tachtig van de twintigste eeuw genoemd. Zie in Leeuwarden het schilderij *The Finding of Moses* (1904), en die kwalificatie is ook wel enigszins te begrijpen. Het is een grote zoete wolk van kleuren en lijven, met op de voorgrond de dochter van de Egyptische farao op een draagstoel die liefdevol in een mandje kijkt waarin het gevonden jochie Mozes ligt, gedragen door twee liefvallige slavinnen.

In 2016 blijkt een dergelijk bloemrijk tafereel geen reden meer om de kunst af te wijzen. Al in de jaren negentig kreeg Alma-Tadema een grote expositie in het Van Gogh Museum, die als een eerste ‘herwaardering’ kan worden gezien na meer dan een halve eeuw vergetelheid.² Maar de argumentatie was toen nog vooral wetenschappelijk-afstandelijk, bedoeld voor kunsthistorici onder elkaar: men pleitte voor een breder beeld van de negentiende eeuw, het ging erom de context van vernieuwers als Van Gogh te schetsen.

Hollywood

In het Fries Museum, dat de grootste expositie over Alma-Tadema tot nu toe heeft samengesteld, hangt er een opvallend nieuw aura rondom de schilder. Alma-Tadema is niet zomaar een schilder voor het kunstmuseum, zo is de stelling op de expositie in Leeuwarden. Zijn werk vormt ook de basis van de verbeelding van de Oudheid door Hollywood. De aankondiging van presentator Rob Trip op het NOS-journaal is veelzeggend. Trip begint zijn omschrijving van Alma-Tadema niet met diens schilderstijl, diens techniek of diens klassieke thematiek, maar hij somt eerst bekende Hollywood-films op die Alma-Tadema met zijn schilderijen heeft beïnvloed: van *BEN HUR* (1959) en *SPARTACUS* (1960) tot aan *GLADIATOR* van Ridley Scott (1999). Ook andere Nederlandse media kozen voor deze invalshoek om het werk van Alma-Tadema te beschrijven. ‘Alma-Tadema goes Hollywood’, is de kop van de *Volkskrant*-recensie over de schilder.³

Met deze ‘Hollywood’-benadering past het museum in een opvallende trend. Alma-Tadema is namelijk niet de enige laat-negentiende-eeuwse schilder die de laatste tijd als een cruciale

¹ *Alma-Tadema. Klassieke verleiding* in het Fries Museum Leeuwarden, 1 oktober 2016 t/m 7 februari 2017.

² Sir Lawrence Alma-Tadema in het Van Gogh Museum, Amsterdam, 29 november 1996 t/m 2 maart 1997.

³ Zie de website van het Fries Museum voor een verzameling van de recensies.

voorloper van 'Hollywood' wordt bejubeld – en het Fries Museum is allerminst het enige museum dat dit feit nog eens extra naar voren haalt. Een Frans equivalent van Alma-Tadema is de schilder Jean-Léon Gérôme. Net als Alma-Tadema is ook Gérôme na zijn dood in 1904 snel vergeten, maar sinds kort mag hij zich in de museumwereld weer op nieuwe waardering verheugen. In 2010 reisde de eerste grote overzichtsexpositie van zijn werk langs het Getty Museum in Los Angeles, het Musée d'Orsay in Parijs en het Prado in Madrid.⁴ Een belangrijk argument bij de herwaardering van deze schilder was dat zijn werk inspiratiebron was voor Hollywood-films.⁵

Een al even treffend voorbeeld van deze trend is de aankoop van een nieuw schilderij door het Musée d'Orsay in 2013, het wereldwijd belangrijkste museum voor negentiende-eeuwse kunst; *Fléau!*, met daarop een soort naakte Hulk-achtige figuur met op de achtergrond een brandende stad. De schilder Henri-Camille Danger is weliswaar volkomen onbekend, maar voor het hedendaagse Frankrijk toch van belang, vertelde de conservator aan de toch wat sceptische kunstpers, omdat dit werk als een 'schakel' tussen hoge en lage cultuur kan worden gezien.⁶



Afb. 2. Henri-Camille Danger, *Fléau!* (1901).

⁴ *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme*, in het Getty Center in Los Angeles van 15 juni t/m 12 September 2010.

⁵ Zie hiervoor het artikel 'Gérôme's cinematografic imagination' van Marc Gotlieb in de Engelstalige catalogus van deze expositie, *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles 2010: 54-64.

⁶ Zie het interview met conservator Côme Fabre op: www.blouinartinfo.com/news/story/944399/musee-dorsay-curator-tackles-the-ultimate-taboo-academic-art.

Kunst voor een breed publiek

De 'Hollywood'-invalshoek oogt op het eerste gezicht als een eenvoudige pr-strategie, maar toch zit hier een diepere intellectuele omslag achter. De musea hebben voor hun onderbouwing gebruik gemaakt van een cultuurhistorische benadering van de kunst, die tot voor kort in kunsthistorische kringen zeer moeilijk zou hebben gelegen. Hoge kunst in het museum mocht lang absoluut níet geassocieerd worden met populaire beeldcultuur.

Dat was natuurlijk een nogal beperkte visie op de kunstgeschiedenis, en zeker ook een van de redenen waarom schilders als Alma-Tadema, Gérôme en Danger zo in de vergetelheid zijn geraakt. Want deze schilders zelf zouden hun hedendaagse herwaardering als 'inspiratiebron' voor de populaire cultuur helemaal niet vreemd hebben gevonden. Juist de academische kunstenaars hadden als doel een zeer breed publiek te bereiken. Niet alleen zagen de tienduizenden dagjesmensen op verkoopexposities als de Parijse Salon hun werk. Dankzij goedkope reproducties zoals ansichtkaarten, een techniek die op dat moment zeer in opkomst was, waren hun beelden ook bekend bij een breed 'volks' publiek.

Gezien de elitaire reputatie die beeldende kunst inmiddels heeft opgebouwd is deze brede populariteit verwonderlijk, maar historisch gezien is het goed verklaarbaar. De hoogtijdagen van de Franse Académie liggen in de zeventiende en achttiende eeuw. De kunstenaar werd opgeleid om dienstbaar te zijn aan een hoger idee, aan de kerk, maar vooral: aan de staat, de belangrijkste opdrachtgever. Hun werk was bedoeld voor gemeentehuizen, kerken en paleizen. Het diende aan een breed publiek een begrijpelijke boodschap over te brengen, verpakt in mythologische, religieuze of historische vertellingen. Beroemde voorbeelden ervan zijn schilders als Nicolas Poussin in het midden van de zeventiende eeuw en Jean Jacques-Louis David eind achttiende eeuw. De academische schilders gaven niet 'hun persoonlijke stemmingen en indrukken weer, maar zij vertolkten de ambities, verlangens en angsten die in hun samenleving overheersten', zei de Nederlandse kunsthistoricus Wessel Krul bij zijn oratie in 1998.⁷

Nieuwe kunstmarkt

Dit academische kunstsysteem kwam in de negentiende eeuw in een grote crisis terecht. Een nieuwe burgerlijke middenklasse kwam op, niet alleen ambtenaren, geleerden en artsen, maar vooral ook beroepsgroepen die snel tot rijkdom waren gekomen, zoals industriëlen en handelaren. Deze nieuwe burgerij van Parijs en Londen had geen belangstelling voor de academische werken die de staat verheerlijken of mythologische thema's als onderwerp hadden. De burgers wilden kunst die dichter bij hun eigen belevingswereld stond: het spannende moderne stadsleven van het Belle Époque. De schilderkunst werd bij uitstek het domein waar al die nieuwe sensaties en ideeën konden worden verbeeld. Een nieuwe kunstmarkt ontstond, met verschillende kopersgroepen en verschillende soorten stromingen.

Het bekendst zijn tegenwoordig de schilders die deze dynamiek het meest vernieuwend hebben verbeeld, zoals Édouard Manet die in de jaren zestig van de negentiende eeuw met een vluchtige penseelstreek het Parijse gewone leven schilderde. De meeste academische kunstenaars spraken zich fel tegen dit soort vernieuwingen uit. Daardoor hebben latere

⁷ W. Krul, 'Onzuivere kunst', oratie uit 1998: 16.
www.knaw.nl/shared/resources/actueel/publicaties/pdf/ONZUIVERE-KUNST

historici makkelijk over het hoofd gezien dat veel van hen ook een moderne vorm probeerden te vinden voor de dynamiek van de tijd. Schilders als Gérôme en later Alma-Tadema wisten maar al te goed dat ze de klassieke traditie aan een nieuw publiek moesten verkopen. Om die reden maakten ze hun Venussen nóg erotischer, hun drama's nóg theateraler en hun schilderstijl nog perfecter.

Sommige academische schilders gingen zelfs heel bewust de concurrentie aan met nieuwe fotografische technieken – ook al bleven hun onderwerpen heel traditioneel. Een typisch werk van Gérôme is *Pollice Verso* (1872), waarop een triomferende gladiator midden in het Circus Maximus te zien is tegenover het publiek. Met naar beneden gestrekte duim schreeuwt hij om de dood van de gevallen tegenstander. Gérôme gebruikte niet de statische stijl van veel van zijn voorgangers, maar als een fotograaf zoekt hij naar 'het spannende moment' in de vertelling. Ook Alma-Tadema's modern-theatrale oudheid, met de nadruk op dagelijkse handelingen, is niet te vergelijken met de statige oudheid van zijn voorganger Poussin.



Afb. 3. Jean-Leon Gêrome, *Pollice Verso* (1872).

De moderne aanpak van deze academische schilders had nog zeker tot aan 1900 bij een breed publiek succes, maar *The Finding of Moses* is een van de allerlaatste schilderijen die in deze stijl nog succesvol konden worden. Toen Alma-Tadema in 1912 stierf was de afwijzing door de kunstkritiek al in volle gang. Het werk van academische kunstenaars verdween letterlijk uit de museumzalen. In 1922 pleegde de 61-jarige John Godward, een beschermeling en navolger van Alma-Tadema, om die reden zelfs zelfmoord. Hij was zo geschokt over het feit dat de wereld niets meer wilde weten van het werk dat hij al die jaren

had gemaakt, dat hij er liever maar mee ophield. Hij liet een briefje achter met de mededeling dat 'de wereld niet groot genoeg is' voor hem én Picasso.

Kunst wordt kitsch

De radicale val van dit type kunst toont hoe streng in de twintigste eeuw de blik op de kunstgeschiedenis van de voorafgaande negentiende eeuw was geworden. Glanzende werelden scheppen waarin de kijker aangenaam kan wegdromen zoals Alma-Tadema dat deed, of vertellende drama's schilderen zoals Gérôme, zagen de belangrijkste critici niet meer als een taak van de beeldende kunst – dat was vermaak, populaire cultuur. Kunst diende een veel hoger doel te hebben. Realisten wilden eind negentiende eeuw misstanden onder de gewone bevolking aan de kaak stellen. Impressionisten gingen op zoek naar subjectieve beleving, postimpressionisten experimenteerden met vorm.

De kunstkritiek hanteerde een haast ideologisch criterium wat goede kunst genoemd mocht worden. Kunst, vooral de abstracte kunst, diende een 'tegengif' tegen de kapitalistische cultuurindustrie te bieden, vond de New Yorkse criticus Clement Greenberg in de jaren veertig en vijftig van de twintigste eeuw – en met hem vele anderen. Veel naoorlogse kunstcritici beoordeelden de kunstgeschiedenis vanaf nu volgens het criterium van de 'vooruitgang'. De kunstenaar diende een kritische buitenstaander te zijn, en in ieder geval een vernieuwer.

Deze opvatting heeft ook de blik op de negentiende eeuw beïnvloed. In essays als 'Avant-garde and Kitsch' uit 1939, dat tien jaar later tot een van de meest invloedrijke teksten van zijn tijd zou worden, deelde Greenberg de kunstgeschiedenis in 'good guys' en 'bad guys' in. De 'goede kunstenaars' zijn zij die de abstractie vooruit hebben geholpen; het is kunst, zo stelde Greenberg, die voedzaam is omdat erop gekauwd dient te worden. Manet groeide nu uit tot de aartsvader van de impressionisten. Cézanne, die zich in de Provence had teruggetrokken om zich op de contouren van een berg te concentreren, werd de uitvinder van de abstractie. En Van Gogh kon dienen als een voorloper van het Amerikaanse abstract expressionisme. De slechte kunstenaars waren zij die de vooruitgang hadden tegengewerkt. Expliciet noemde Greenberg Ilja Repin, de Russische schilder van dramatisch-realistische voorstellingen. In het essay 'Towards a newer Laocoön' uit 1940 noemde hij nog een reeks academische kunstenaars en symbolisten: 'Vernet, Gérôme, Leighton, Watts, Moreau, Böcklin, de prerafaëlieten', gevolgd door een venijnig 'et cetera'.⁸

De afwijzing van deze groep werd nog eens versterkt door de affiniteit die hun werk had met de massacultuur van de twintigste eeuw. Want terwijl de kunstwereld deze schilders afwees, bleken hun schilderijen decennia later nog door te werken in allerlei 'lagere' vormen van cultuur, zoals in reclame, fotografie en films. Zo dienden Alma-Tadema's schilderijen als directe inspiratiebron om bij films als *SPARTACUS* (1960) kleding en stadstaferelen vorm te kunnen geven; er zijn zelfs complete scènes en handelingen overgenomen. De draagstoel met de dochter van de farao erop uit *The Finding of Moses* is letterlijk gebruikt in de film *THE TEN COMMANDMENTS* uit 1956 van Cecil B. DeMille. Ook Gérômes schilderijen van gladiatoren, gemartelde christenen en paardenrennen zijn één op één terug te vinden in films als *QUO*

⁸ Clement Greenberg, 'Towards a newer Laocoön', in: Francis Frascina, *Pollock and after*, New York 2000: 64.

VADIS? (1912) van Enrico Guazzoni. In enkele scènes nemen de figuren precies dezelfde houdingen aan als op het schilderij *Pollice Verso*.⁹

Gevaarlijke vorm van kitsch

Het maakte het oordeel van de kunstcritici er midden twintigste eeuw niet beter op. Hollywood en andere voorbeelden van de ‘Amerikaanse cultuurindustrie’ werden extreem negatief beoordeeld, omdat ze niet als ‘onschuldig vermaak’ maar als een gevaarlijke vorm van kitsch werden gezien. Critici als Hermann Broch zagen in de jaren dertig parallellen tussen de opkomst van het fascisme en deze cultuurindustrie, sociologen als Theodor Adorno en Max Horkheimer bouwden dat na de oorlog uit. Hollywood schiep geen kritische burgers, maar willoze kleinburgers die zich graag in slaap lieten sussen door de wereld van de schone schijn – en daarmee makkelijk konden vallen voor dictators.

De hang naar spektakel van veel academische kunstenaars diende dan ook fel afgewezen te worden. Niets dan ‘pin-ups’, zo klonk in 1961 het strenge oordeel van kunsthistoricus Ernst Gombrich over de schilder William-Adolphe Bouguereau, wiens Venussen inderdaad overeenkomsten vertonen met de latere fotografie in de *Playboy*. Kunsthistoricus Kenneth Clark deed hetzelfde in *The Nude*, zijn overzicht van het naakt in de kunstgeschiedenis. Droomwerelden schiepen deze kunstenaars slechts, en dat is geen kunst, maar vermaak: ‘Ze verbloemden de feiten. Ze gebruikten dezelfde zachte vormen en oppervlakten als van was; bij hen bestaat het lichaam alleen in schemerige bosjes of in marmeren zwembaden.’¹⁰

Deze strikte kunstopvatting heeft er mede toe bijgedragen dat vanaf begin twintigste eeuw ‘hoge’ en ‘populaire’ kunst uit elkaar zijn gegroeid. De lotgevallen van de academische kunstenaars zijn precies daarom zo interessant: ze staan voor een veel bredere culturele ontwikkeling van het kunstconcept in de afgelopen 125 jaar. Hun onderwerpen, hun technische aanpak, de hang naar spektakel; wat eerst nog tot het (brede) domein van de kunst behoorde, werd nu verbannen naar de lagere regionen van de cultuur.

Herwaardering van de populaire cultuur

In de eenentwintigste eeuw wordt de kunstgeschiedenis van de negentiende eeuw weer beduidend breder opgevat. Niet toevallig dus dat ook in Nederland sinds 2001 meerdere negentiende-eeuwse schilders zijn tentoongesteld die in de twintigste eeuw als de ergste vorm van kitsch werden gezien. Het Van Gogh Museum begon hiermee, en het Groninger Museum leek zich enige tijd zelfs te willen specialiseren in ‘herontdekkingen’, zoals van de Russische schilder Ilja Repin, door Greenberg in 1939 nog expliciet als het dieptepunt van kitsch verketterd, en in 2009 van de Engelse pre-rafaëliet John William Waterhouse.

De ‘oorlog met de bourgeoisie is voorbij’, zo formuleerde Côme Fabre, conservator van het Musée d’Orsay, deze verbreding.¹¹ De opkomst van het postmodernisme – het eind van de grote vooruitgangs-ideologieën – wordt graag als het einde van de strenge blik op de kunstgeschiedenis gezien, al hebben de nieuwe prijzen voor negentiende-eeuwse kunst op de veilingen in vooral New York er ook toe bijgedragen. Op een veiling in 1961 bracht *The*

⁹ I. Blom, ‘Gérôme and Quo vadis. Picturale invloeden in de film’, *Jong Holland* 4, xvii, 2001: 19-28.

¹⁰ Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, Londen 1956, 181.

¹¹ Zie Merlijn Schoonenboom, *De nimf en de bunny*, Amsterdam 2015, hoofdstuk 7.

Finding of Moses nog maar 256 pond op; maar in 2010 is het werk bij Sotheby's New York verkocht voor een recordbedrag van 35 miljoen dollar. Hiermee, verzekerden sommige Amerikaanse kunstjournalisten direct, behoort de academische kunst ineens ook tot de topcategorieën van Picasso en Van Gogh.

Het einde van de streng-ideologische blik op de kunstgeschiedenis loopt parallel met een andere omgang van critici met populaire cultuur. Sinds de jaren negentig zien wetenschappers Hollywood-films niet meer *per se* als gevaarlijke kitsch. Dat begon heel voorzichtig: in de jaren negentig van de twintigste eeuw stuurde de Universiteit van Amsterdam nog trots een persbericht uit omdat er nu ook popsterren als 'Madonna' als volwaardig cultureel fenomeen werden bestudeerd. Inmiddels is het alweer gewoon geworden dat kranten als *The New York Times* of *Die Zeit* artikelen wijden aan Netflix-series als 'House of Cards', met als bijbehorend motto Salman Rushdie's opmerking dat tv-drama de functie heeft gekregen die de literatuur vroeger had.

Deze nieuwe positieve blik op de populaire cultuur heeft het oordeel over de academische schilders van de negentiende eeuw duidelijk beïnvloed. Het is niet voor niets dat serieuze kunstmusea nu allerlei dwarsverbanden tussen deze kunstenaars en de populaire cultuur uitlichten. Het Getty Los Angeles had Gérôme's gladiator uit *Pollice Verso* zelfs heel bewust op de posters en de flyers van het museum geplaatst, zodat het er uit zag als een filmstill uit GLADIATOR. Ook werd overal de anekdote aangehaald dat de regisseur van deze blockbuster uit 1999 Ridley Scott, zich op zijn beurt had laten inspireren door Gérôme's *Pollice Verso*. De reacties in de media op de Hollywood-invalshoek bij de Alma-Tadema-tentoonstelling in Leeuwarden zijn al even veelzeggend. Tot begin eenentwintigste eeuw stond 'Hollywood' in de Nederlandse kunstjournalistiek meestal te boek als 'commercieel', maar nu maakte het Alma-Tadema extra spannend.

Een nieuw ideologisch debat

De exposities laten zien dat een serieuze bestudering van populaire cultuur ook in kunstmusea heel goed mogelijk is. Aan de ene kant laat de aandacht voor lang vergeten schilders als Alma-Tadema, Gérôme en Danger een bevrijdende verbreding zien. In plaats van alleen 'vernieuwende kunst', is er ruimte voor andere kunstvormen, en daarmee is er ook serieuze interesse gekomen voor vaak spectaculaire dwarsverbanden met de populaire cultuur.

Maar er is zonder twijfel ook een ander aspect dat meespeelt bij de hernieuwde aandacht. Wessel Krul voorspelde in zijn oratie van 1998 een omslag in de aandacht voor de negentiende-eeuwse schilders vanwege cultuurpolitieke oorzaken. De professionele kunstwereld, zo klonk in het jaar van zijn oratie nog voorzichtig het verwijt, zou zich te ver verwijderd hebben van de smaak van het volk. Daarmee zou er een grote kloof zijn ontstaan tussen het brede publiek en de overgeïntellectualiseerde beroepskunstwereld, die alleen geïnteresseerd is in zijn eigen theorie'tjes die voor niemand anders te begrijpen zijn. De academische schilders, aldus Krul, zouden daarom zomaar gesteund kunnen worden door cultuurpolitici die zich sterk willen maken voor 'toegankelijke kunst voor het volk', omdat zij tenslotte 'toegankelijke, algemeen aanvaarde, objectieve kunst' maakten.

Elitair is uit

Het is weliswaar moeilijk voor te stellen dat academische schilders als Alma-Tadema inderdaad de plek kunnen innemen die Van Gogh en zijn erfgenamen nu hebben. Maar aan de andere kant: het was inderdaad Alma-Tadema die in 2010 door Halbe Zijlstra, de omstreden staatssecretaris voor Cultuur, werd geciteerd vanwege zijn talenten zichzelf te financieren: 'Zolang ik schilder ben ik kunstenaar. Als het af is, ben ik zakenman.'¹² De cultuurwereld heeft zich anno 2016 nog veel meer 'gepopulariseerd' dan Krul zich in 1998 kon voorstellen. De laatste tien jaar heeft de cultuurpolitieke discussie zich in Nederland door de opkomst van partijen als de PVV verscherpt. Moeilijke 'subsidiekunst', die in Nederland lang op een voetstuk had gestaan, wordt ineens hard aangevallen. Elitair is uit, populair is in, en ook dat bepaalt waarom het achtuurjournaal zo gretig op de Hollywood-invalshoek bij de expositie in Leeuwarden ingaat.

Ook inhoudelijk gezien zijn de negentiende-eeuwse schilders in een nieuw ideologisch kunstdebat terecht gekomen. Hierbij gaat het niet meer om de verdediging van vernieuwing, zoals rond 1950, maar juist om een aanval erop. De kunsthistoricus Peter Trippi, die eerst in het Groninger Museum werd opgetrommeld om John William Waterhouse en later in Leeuwarden om Alma-Tadema te verklaren, pleit bijvoorbeeld al jaren voor meer aandacht voor de hedendaagse traditioneel-figuratieve schilderkunst, zoals die in Nederland geschilderd wordt door Henk Helmantel. Het gaat hem om de beheersing van ambachtelijke schildertechnieken, en om de worteling in de kunsthistorische traditie van voor 1900.¹³ Vanuit dat oordeel is ook zijn pleidooi voor de herwaardering van vergeten negentiende-eeuwse kunstenaars als Waterhouse en Alma-Tadema ontstaan.

Zijn afwijzing van de twintigste-eeuwse moderne kunstopvatting komt overeen met conservatieve filosofen als Roger Scruton. Scruton ziet zichzelf als een spreekbuis van een brede anti-modernistische volksbeweging, die door het 'establishment' niet gehoord en begrepen wordt. Bij de BBC mocht hij een documentaire maken over zijn visie op de kunstgeschiedenis, *Why Beauty Matters*. Scruton keert zich niet alleen tegen de aartsvader van het modernisme, Marcel Duchamp, maar ook tegen hedendaagse Britse postmoderne kunstenaars als bijvoorbeeld Damien Hirst, die bekend werd met zijn provocerende installaties, zoals een dode haai op sterk water. Omdat de 'puberale grapjes van Marcel Duchamp op alle kunstacademies steeds herhaald worden, bepalen sarcasme en ontheiliging de beeldende kunsten'. Daarom, vervolgt Scruton, kunnen 'kunstenaars die door de officiële cultuur erkend worden' ons alleen nog laten zien hoe 'afstotend' de mensheid is.

Scrutons documentaire kreeg kritische recensies in de kranten, maar volgens de filosoof zelf meer dan vijfhonderd mails van dankbare televisiekijkers. Scruton: 'Allemaal op één na schreven de afzenders: *Thank heavens* zegt iemand wat er gezegd moet worden.' De reacties zijn voor hem een bewijs dat zijn visie door vele gewone kijkers gedeeld wordt, maar dat het 'officiële' kunstestablishment vijandig staat tegenover wat de gewone kijkers 'geloven, voelen en hopen'.

¹² Zie de brief aan de Tweede Kamer van Halbe Zijlstra, 'Uitgangspunten cultuurbeleid', van 6 december 2010. www.rijksoverheid.nl/documenten/kamerstukken/2010/12/06/uitgangspunten-cultuurbeleid.

¹³ Zie Heidi de Mare, 'Gezelschapsspel of monsterverbond? Herkomst en rol van het modern westerse kunstbegrip. Dubbelbespreking van A. Heumakers [2015], *De esthetische revolutie* en R. Gude en P.H. Steenhuis [2015], *Door het beeld. Door het woord*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* [2017, no. 1]

Dat klinkt wellicht nog heel vriendelijk, maar op het internet zijn inmiddels meerdere websites te vinden die negentiende-eeuwse figuratieve schilders gebruiken in een politiek-ideologische aanval tegen 'de modernistische elite' van de kunstwereld. Vooral het Amerikaanse Art Renewal Center is daarbij actief en bereikt vijf miljoen bezoekers per jaar.¹⁴ Op deze website worden schilders als Bouguereau en Alma-Tadema als de ware helden van de negentiende eeuw gezien – en tegelijk wordt moderne kunst als 'onbegrijpelijk' en soms zelfs als een 'complot van de linkse elite' afgewezen, een taalgebruik dat opvallend veel lijkt op dat van nieuw-rechtse politici als Geert Wilders en Donald Trump.

Ironie van de kunstgeschiedenis

Bij deze Alma-Tadema-fans klinken ineens haast politiek-emotionele argumenten over diens goede figuratieve schildertechniek, zo veel beter dan die van 'elitaire' schilders, want 'dat kan mijn kind ook'. Van een intellectuele nieuwsgierigheid en een interesse in de intrigerende breedte van de beeldcultuur is bij deze fans niets meer te merken. Met deze kunstopvatting wordt zowat de gehele twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis bij het grofvuil gezet, inclusief de ideeën die hierachter hebben gezeten. De herontdekking van lang vergeten negentiende-eeuwse schilders kan dus zomaar doorschieten richting een nieuwe beperkende blik op de kunstgeschiedenis, maar dan niet volgens de modernistische opvatting, maar volgens de anti-modernistische.

Je kan het de ironie van de kunstgeschiedenis noemen: een schilder als Alma-Tadema deed er alles aan om de harde actualiteit uit zijn schilderijen te bannen – en toch is uitgerekend hij al twee keer in felle politiek-ideologische debatten terecht gekomen. Zijn affiniteit met Hollywood was steeds een belangrijke inzet hierbij. Midden twintigste eeuw was het de reden om hem uit het museum te bannen, maar begin eenentwintigste eeuw komt hij juist daarmee weer terug in de aandacht van het kunstpubliek.

¹⁴ Zie www.artrenewal.org