

SCHILDERIJEN IN WOONHUIZEN

Wat beweegt de mensen om schilderijen, reproducties en foto's aan de muur te hangen? In principe is er maar één motief en dat is de betekenis, die dergelijke zaken voor hun eigenaars hebben. Het gaat lang niet altijd om de versiering; sterker nog, het gaat zelden of nooit alleen om de versiering. Vanaf het allereerste begin heeft de mens zijn beeldend vermogen in dienst gesteld van zijn ritueel en dat is nóg zo.

Bij grotschilderingen, maar ook b.v. bij Middeleeuwse altaarstukken is de relatie tussen het beeldende werk en het ritueel (de godsdienst) overduidelijk, maar vanaf de Renaissance ligt de zaak iets ingewikkelder. Net als bij de Grieken en Romeinen, gaat men dan weer een grote waarde hechten aan beeldende producten; vanaf dat moment bestaat, in de westerse cultuur althans, de Kunst die gezien wordt als een hoogst bijzonder bewijs van het menselijk kunnen. Als de kunst niet meer alleen uit de godsdienst onderwerpen put, krijgt ze meerdere betekenissen, die evengoed te maken hebben met een ander soort geloof, n.l. in de eigenwaarde van de mens. Tot het einde van de 18de eeuw spelen de onderwerpen van de schilderijen een belangrijke rol: men koopt voornamelijk op onderwerp en, in mindere mate, op door de gilden gegarandeerde ambachtelijke kwaliteit. In die onderwerpen ziet men zichzelf, zijn kennis, interesse en morele standaard bevestigd. Vanaf de Renaissance zijn kunstwerken handelsproducten, onder te brengen onder de categorie luxe-producten, omdat ze niet tot de primaire levensbehoeften behoren. Niettemin wordt verteld dat in de 17de eeuw vrijwel iedereen in Nederland schilderijen bezat; dat is niet zo verwonderlijk als men weet dat hier in de 17de eeuw een ongelooflijke grote kunstproductie was, zodat de schilderijen goedkoper waren dan in andere landen. Uit heel Europa kwamen dan ook bestellingen aan Nederlandse kunstenaars of handelaars. In het land zelf kon de afname van kunst groot zijn, omdat hier door de bloei van de handel een relatief grote 'middenstand' van tamelijk gegoede burgers was ontstaan, die zich luxe konden veroorloven.

Rijke mensen legden vaak 'rariteitenkabinetten' aan, waarin niet alleen schilderijtjes, maar ook andere zeldzaamheden als schelpen en vlinders verzameld werden. Dergelijke kabinetten waren niet alleen een uiting van de belangstelling van de eigenaar voor de wonderen der natuur. Ze droegen ook een sterk representatief karakter: vol trots werden ze aan vrienden en relaties getoond en sommige ervan werden zo vermaard dat buitenlanders ernaar kwamen kijken (7 t/m 16).

Ook in de 18de eeuw blijft het representatieve karakter van de schilderijen in woonhuizen belangrijk. Kunstenaars zetten zich nog niet af tegen de wereld van hun afnemers, maar maken over het algemeen wat van ze verlangd wordt (17 t/m 19). In de grote woonhuizen zijn dat dikwijls hele beschilderde wanden,

die uiteraard alleen in opdracht gemaakt worden. Daarnaast blijft vooral de portretschilderkunst geliefd, die bij uitstek geschikt is om zelfbewustzijn tot uitdrukking te brengen (zie ook de tekst bij de zaal 'Mannen en vrouwen'). Ook de industrie mikt in die tijd al op het representatieve aspect dat kunst kan hebben. Op behang en serviezen verschijnen geschilderde voorstellingen die praktisch 'aan de lopende band' gemaakt zijn; kunstenaars leverden hiervoor vaak de ontwerpen (19).

Als in de 19de eeuw de kunstenaars zich niet meer willen conformeren aan de smaak van het traditionele koperspubliek komt er een gedeeltelijk nieuw publiek. Na de Franse revolutie gingen de eisen, die de toen aan de macht (en het geld) gekomen groep aan de kunst stelde, sterk uiteenlopen met de eisen die kunstenaars aan zichzelf gingen stellen. Van officiële zijde had men behoefte aan dramatische of sentimentele verbeeldingen van historische momenten, terwijl veel kunstenaars nu juist áf wilden van de schone schijn om aandacht te gaan besteden aan hun eigen gevoelens ten aanzien van de natuur, het leven van alledag en het kunstenaarschap zelf. Wie zich aan de officiële eisen conformeerde kon het ver schoppen, zoals b.v. de in Parijs levende Nederlander Ary Scheffer, die voor zijn werk recordprijzen kreeg (22). De meer rebelse kunstenaars maken moeilijke tijden door en vallen op enkele uitzonderingen na tussen de wal en het schip: de koopkrachtige stand vindt hun onderwerpen te triviaal en hun schilderwijze te grof; het grote publiek, dat in de loop van de 19de eeuw pas op enige schaal met kunst in aanraking komt door het openbaar maken van grote collecties, de stichting van musea en door tentoonstellingen, heeft eigenlijk ook andere verwachtingen omtrent kunst, die die van de heersende groep niet veel ontlopen: kunst moet mooi zijn.

Het zijn in elk geval de liefelijkste landschapjes, die zich in de grootste populariteit mogen verheugen, zoals die van Schelfhout en zijn leerling Leickert (21). Rond het midden van de 19de eeuw begint de lange reeks schandalen, die telkens nieuwe kunstvormen begeleiden, en die nog lang niet is afgesloten. Nadat de vrijheid van onderwerpkeuze bevochten is, het wát, wordt het hoé het voornaamste punt. Dat wordt des te belangrijker naarmate de fotografie en de film en later ook de T.V. de imitatie van de natuur en de beschrijving van gebeurtenissen van de kunst gaan overnemen.

Wat Ortega Y Gasset in 1925 naar aanleiding van abstracte kunst zegt, geldt eigenlijk al vanaf het midden van de 19de eeuw: 'het lijkt me dat de nieuwe kunst sociologisch gezien het publiek in twee groepen verdeelt: zij die het snappen en zij die dat niet doen'. Moderne kunst komt het eerst terecht in huizen van mensen die erin 'geloven' (of in musea). Meer dan in vier eeuwen het geval geweest is, staat de kunst de laatste eeuw weer rechtstreeks in verband met een

ritueel, een geloof dat zijn eigen codes kent. Het laat-middeleeuwse huisaltaartje is een klein monument voor het geloof in God, het schilderijtje van Van der Leck (met het kastje van Rinsema en het servies van Piet Zwart (23 t/m 25)) is een klein monument voor het geloof in nieuwe kunst; de code verschilt, maar de betekenis is hetzelfde.

HB

