

TOEVALLIGE 'ONTOEVALLIGHEDEN' IN DE KUNST

Jacques De Visscher

Er zijn kunsten die op het eerste oog arbitrair, ondoordacht en met een grote graad van toevalligheid tot stand komen, zoals de werken die het resultaat van de 'Action Painting' en de 'Ecriture automatique' zijn of zoals de jazzimprovisaties in de muziek. Achteraf blijken ze, meer dan verwacht, het resultaat van voorbereiding en overweging te zijn. Andere kunstwerken zijn door hun nauwgezette uitwerking van voorstellingen allesbehalve toevallig. Niettemin krijgen ze in de interpretatie een andere betekenis dan verwacht. Er ontstaan soms meer interpretaties dan een kunstenaar zelf kan bedenken bij het productieproces, zodat de interpretator er wel eens van wordt beschuldigd arbitrair te werk te gaan en zich eerder door toevallige factoren te laten leiden dan door controleerbare gegevens en wetmatigheden.

De paradoxale formuleringen 'toevallige ontoevalligheid' en 'niet-toevallige toevalligheid' helpen ons misschien de kunst van een al te strenge eenduidigheid te bevrijden. Dan gaat het om een kunstopvatting waar zowel ruimte is voor vrije creativiteit als codificatie en dit zowel in het productieproces als in het proces van duiden en interpreteren. We lichten dit toe aan de hand van de werken die we tot de 'Action Painting' en het expressionistische abstracten rekenen, met name Karel Appel en Jackson Pollock en aan de hand van een het schilderij, 'Het dubbelportret van de Arnolfini's' van Jan van Eyck.

1

Zien we in *De werkelijkheid van Karel Appel*,¹ een film van Jan Vrijman (1962), de schilder zelf aan het werk en krijgen we een glimp van het resultaat te zien, dan zeggen we gemakkelijk: dit is aankliederen, dit is chaotisch, hier ontbreekt elke doordachte orde. De schilder lijkt een geweldenaar die om het even wat op het doek aanbrengt. Als hij op die manier te werk gaat, kan hij toch onmogelijk op voorhand weten hoe het doek er uiteindelijk zal uitzien. Met zijn paletmes en penseel gaat hij heel wild te keer. Soms gooit hij hele plakken verf van op afstand tegen het doek aan, alsof hij kegels met ballen bekogelt of zoals personages in sommige vroege films van Charlie Chaplin elkaar met slagroomtaarten bestoken. De film van Jan Vrijman met de begeleidende jazzimprovisaties van trompettist Dizzy Gillespie evoceren dit uitstekend. Een analoge indruk krijgen we als we Jackson Pollock bezig zien. Ook hiervan bestaan films en in de film *Pollock* van Ed Harris krijgen we hiervan een indrukwekkende vertolking.²

Kijken we daartegenover naar het schilderij van Jan van Eyck dat we in de Londense National Gallery vinden, dan kunnen we alleen maar het grote contrast vaststellen. Terwijl de werken van Appel en Pollock eerder een abstract grafisme verraden – bij Appel zien we soms wel gezichten in de vorm van een masker – toont het schilderij van Jan van Eyck een uitdrukkelijk dubbelportret, gesitueerd in een nauwkeurig geënceneerd laat-middeleeuws interieur dat van grote welvaart getuigt. Niets lijkt hier aan het toeval uitgeleverd. Alles is bedacht van de opzij geschoven schoeisels tot de vruchten op de kast en vensterbank, van de prachtige kleren van de geportretteerden tot het meubilair van het interieur, van de bijzonder gedetailleerde spiegel tot die ene brandende kaars in de lichter, van het hondje tot de houding van de handen. Het schilderij vormt een microkosmos die om aandacht vraagt.

2

Vragen we ons, als kunstliefhebbers, af welke betekenis schilderijen als deze van Appel en Pollock hebben, dan maken we het ons niet gemakkelijk. We zeggen al vlug dat het om abstracte schilderijen gaat en dat we bijgevolg geen betekenissen hoeven te zoeken. We laten alle vrijheid aan het wondere werk der toevalligheden dat ons kan meeslepen. Stellen we ons daarmee tevreden? Toch niet. Meer dan eens – en nu spreek ik uit eigen ervaring – ben ik in musea en tentoonstellingszalen voor werken als deze van Appel en Pollock of van Kandinsky, Rothko of Tal Coat blijven stil staan, ja soms een hele tijd, zodat ik kan zeggen dat ik vaak van zulke werken houd. Wat vind ik in die schilderijen? Eerst en vooral treft mij hun vormelijkheid: het compositorische spel van lijnen, vlakken, vlekken en natuurlijk ook de kleuren en hun verhoudingen. Ooit voelde ik me in het ‘Musée Granet’ in Aix-en-Provence werkelijk sterk aangesproken door een mij onbekend (abstract) schilderij van Tal Coat, *Accent vert*. Zonder goed te weten waarom, wist ik mij heel plots tot loutere beschouwelikheden uitgenodigd en ging zitten om te kijken en alleen maar te kijken. Aan mijn vrouw, die naast mij was komen staan en me vroeg wat me bezielde, kon ik alleen maar zeggen dat het dit schilderij van Tal Coat was dat mij ‘vast nam’. Zij zag er niets in, maar ik kon niets anders doen dan mij voor dit doek te installeren om er lang naar te kijken, om bij het werk te verwijlen. Verwijlen wil hier *in concreto* zeggen dat we een bereidheid ontwikkelen en juist die houding aannemen waardoor het ons mogelijk is het contempleren te bestendigen, zoals we in de concertzaal ons zo in de zetel zetten dat we ons gedurende de hele tijd van het luisteren zo weinig mogelijk dienen te bewegen. Door die houding aan te nemen, richten we ons op zo’n specifieke manier op het muziekstuk of op het schilderij dat dit werk uiteindelijk alleen maar zo kan zijn zoals het zich aan ons presenteert, zoals het voor ons tegenwoordig wordt.

3

Meer dan eens ben ik tot de vaststelling moeten komen dat ik schilderijen zoals deze van Appel en Pollock, Kandinsky, Rothko en Tal Coat, schoon noem. De houding die we voor onszelf ontwikkelen om iets schoon te kunnen noemen, heet de esthetische houding, zoals ik die bijvoorbeeld in dat museum in Aix-en-Provence heb aangenomen toen ik onverwacht – toevallig – met *Accent vert* van Tal Coat kon kennis maken. Het werk dat ons esthetisch, dat wil zeggen, onbevangen zintuiglijk treft, is zowel uitnodigend als dwingend. Aan het toeval van de ontmoeting komt een einde, want aan de ontmoeting geven we een orde, een structuur: de esthetische houding die om bestendinging vraagt. Tegelijk vraagt die houding om een organisatie, de organisatie van mezelf als iemand die schouwt, die contempleert.

Er wordt wel eens gezegd dat de esthetische houding vrij is, zich niet aan orde of regels onderwerpt, dat zij kan opgaan in de versnippering van de zintuiglijke verscheidenheid. Op die manier zou alles aan het spel der toevalligheden zijn uitgeleverd. Ook bij Immanuel Kant, die in 1790 met zijn *Kritik der Urteilskraft*, de aanzet voor een moderne reflectie op het schone, het sublieme en het doelmatige heeft gegeven, treffen we de gedachte aan dat de smaak als het vermogen om het schone in de zintuiglijkheid te beoordelen, “een belangeloos en vrij welbehagen is, want geen enkel belang, noch van de zinnen, noch van de rede, dwingt de bijval af” (§ 5).³ Kant onderscheidt het schone van het aangename en het goede door juist de bijdrage van het subject te beklemtonen. Het subject, dat wil zeggen, het wezen dat tegelijk doel is in zichzelf én ontvankelijk voor de gegevens van de wereld. Welnu, de vrijheid van het schoonheidsgevoel bestaat er nu in dat wij ons in onze esthetische subjectiviteit niet door het bestaan van het schone object zelf laten bepalen. Dat wil zeggen dat noch de materiële hoedanigheden van het zelfstandige object, noch onze behoefte om ons met het object te verbinden onze houding domineren. Met Kants woorden:

Het smaakoordeel is daarentegen zuiver *contemplatief*, dat wil zeggen het is een oordeel dat onverschillig staat ten opzichte van het bestaan van het object, en slechts de aard van het object met het gevoel van behagen en onbehagen vergelijkend verbindt. Maar deze contemplatie zelf is ook niet op begrippen gericht; want het smaakoordeel is geen kennisoordeel (noch theoretisch, noch praktisch), en is bijgevolg ook niet op begrippen *gefundeerd of gericht* (§ 5).

Opdat de contemplatie zelf vrij zou kunnen zijn, moeten we niettemin in het aannemen van de contemplatieve houding een haast stoïcijnse inspanning leveren. Het is de inspanning om ons vrij te maken van de toevallige gevoelens en emotionele omstandigheden, van datgene wat de zuivere contemplatie zou kunnen verstoren. De esthetische houding is onbevangen, sereen en slechts te

bereiken via een ascetische discipline die ons ver weghoudt van opwellingen en stemmingen die ons uitzinnig zouden maken. Kant schrijft: "De smaak is nog steeds barbaars, telkens wanneer hij de toevoeging van *prikkels* en *ontroering* nodig heeft voor het welbehagen en zelfs tot maatstaf van zijn bijval maakt" (§ 13). Smaak heet juist daarom 'vrij' als ze zuiver is, als ze erin slaagt zich voor het schone vrij te maken en voor niets anders dan voor het schone vrij te zijn.

Is het schone een vrije gunst, dat wil zeggen ongeprogrammeerd en nooit op rationele gronden te verantwoorden, de beoefening van de smaak, dus van het vermogen om het schone te beoordelen, onttrekt zich daarentegen aan wat voor het gevoelsoordeel, aan wat voor het gemoed, toevallig zou zijn. Voor de *homo estheticus* is de omgang met het schone in de omgeving en in de kunst het resultaat van veel aandacht en oefening voor datgene wat slechts kan zijn zoals het ons te voorschijn komt.

In het esthetische oordeel is het grillige van bomen en planten, van bloemen en struiken, van landschappen en bossen nooit alleen maar grillig. Al deze zogenaamde gegevens van de natuur zijn vormen geworden waarbij we kunnen verwijlen. Het zelfde geldt voor de werken van Appel en Pollock. Zien wij hen aan het werk, dan lopen we het gevaar het slachtoffer van oppervlakkige indrukken te worden. Uiteindelijk hoeven we niet de getuigen van het productieproces te zijn, want dit productieproces is nog niet het schilderen dat we ons in de beschouwelijkheid eigen maken. In dit productieproces lopen we het gevaar ons door het geweld van het toevallige te laten verleiden en bewondering of verachting te koesteren voor de schilder; op die manier verliezen we misschien onze onbevengene esthetische houding. We laten ons door bijkomstige dingen afleiden, door dingen die met het wezen van het esthetisch schone en van de kunst geen uitstaans hebben. In de kunstbeschouwing geldt niet de voorstelling die we ons maken van de kunstenaar, de vreselijk te keer gaande schilder of de pianist die bij de uitvoering van Beethovens *Appassionata* de indruk wekt tot in het diepste van zijn ziel ontroerd te zijn. In de kunstbeschouwing gaat het daarentegen wel en alleen om de voorstelling die we van het werk zelf hebben. Zoniet nemen we die aankliederende Appel in beschouwing of die Pollock die zo maar liters verf uit penseel en verfpot laat zijpelen en niet het schilderen, of komen we in vervoering voor die exhibitionistische pianist en niet voor de sonate. We laten ons niet met kunstenaars in – althans als we aanspraak op kunstbeschouwing wensen te maken – maar met het oeuvre.

In de kunstbeschouwing staat de 'ontoevalligheid' van het werk centraal en geven we niets aan de toevalligheden waarmee de kunstenaar af te rekenen heeft. Natuurlijk kunnen in de totstandkoming van het werk allerlei onvoorziene coïncidenties en toevallige factoren een fundamentele rol spelen, maar in de beschouwing verzelfstandigen we het werk enigszins en krijgt de vormelijkheid een noodzakelijk karakter. Dat wil zeggen: we houden het werk voor ons zoals het ons verschijnt en voortaan nemen we aan dat het om dit werk gaat dat in de

gegeven omstandigheden van de beschouwing, voltooid is. De ervaring leert nu dat er in dit perspectief nog iets meer gebeurt: het gedicht, de novelle, het schilderij of de op schijf vastgelegde jazzimprovisatie krijgt naargelang we het werk meer en meer lezen of beluisteren en waarden het karakter van volmaaktheid – hoe arbitrair en toevallig de omstandigheden van de totstandkoming ook mogen zijn geweest.

In de kunstbeschouwing appreciëren we dus niet in de eerste plaats de maker 'als mens', wel wat zich aan ons als noodzakelijk opdringt. Franz Kafka kan in een nachtelijke roes zijn novelle *Das Urteil* hebben geschreven en achteraf vertellen dat hij zich niet realiseert hoe hij dit heeft klaar gespeeld. Karel Appel of Jackson Pollock kunnen in een andere soort trance aan het werk zijn gegaan, Charlie Parker kan *Lover Man* onder invloed van drugs hebben gespeeld. Dit zijn allemaal omstandigheden die aan het toeval en aan het onvoorziene de vrije loop kunnen geven, maar uiteindelijk behoren ze tot de anekdotiek die we maar best zo vlug mogelijk vergeten. Nogmaals, in de beschouwing verzelfstandigen wij het resultaat en naargelang wij ze beter en beter waarden zijn ze voor ons volmaakt, uit één stuk. We verdragen het niet dat er iets aan gewijzigd zou worden of dat het werk zou verdwijnen, niet omwille van de zuivere materialiteit van het werk, maar omwille van het duurzaam geworden welbehagen dat we in de voorstelling en in de beschouwing van het werk kennen. Wie het geluk heeft al twintig, dertig of veertig jaar of meer zelfs te genieten van een zelfde novelle, van een zelfde schilderij of – dank zij de reproductietechnieken – van een bepaalde uitvoering van een welbepaald muziekstuk, zo iemand beseft hoe volmaakt en ontoevallig dit werk voor hem of haar is.

4

De esthetische houding die niet opgaat in de vluchtige versnippering van het veelvuldige, transformeert de toevallige omstandigheden van de totstandkoming van een kunstwerk tot duurzaamheid en noodzakelijkheid. Zij maakt een einde aan het arbitraire en het anekdotische, aan het contingente en het ongebondene – vier eigenschappen die men in de artistieke bohémienkringen graag tot idealen verheft en die men met de vrijheid van het creatieve proces verwart.

Nu kent de kunstgeschiedenis artistieke vormen waarin het toevallige en het onvoorziene in het proces van totstandkoming zoveel mogelijk is uitgesloten. We zouden in de eerste plaats aan de architectuur kunnen denken. Zoals Jacques Derrida ooit heeft geschreven is de architectuur of bouwkunst van alle kunsten de kunst die het langst vastgehouden heeft aan de – uiteraard – ontoevallige programmering van het duurzame construeren om orde en structuur te handhaven.⁴ Teveel accidenten en instortingen, ongevallen en vergissingen hebben voor rampen gezorgd, zodat bouwmeesters en bouwkunstenars,

ontwerpers en ingenieurs de strijd tegen het toevallige zo hardnekkig mogelijk hebben gevoerd. Zij willen de omstandigheden beheersen, alles onder controle houden. We kennen vandaag de resultaten van het duurzaam bouwen en restaureren: een schitterend architectonisch erfgoed dat Europa van het zuiden van Spanje tot het noorden van Rusland weet te sieren.

Voor deze uiteenzetting beperk ik mij tot één schilderij, het al genoemde Arnolfini-dubbelportret van Jan van Eyck, een schilderij dat mij al vele jaren bekend is en na een heel langdurig bestuderen in Londen object van hermeneutische reflectie is geworden.⁵ Dit schilderij uit 1434 behoort tot wat we de gecodificeerde kunst noemen. Dat wil zeggen dat een historisch gegroeid programma aan de basis van de vormgeving ligt: historisch gegroeide codes en in handboeken neergelegde voorschriften dicteren hoe beeldhouwers en schilders hun figuren moeten uitbeelden. De kunstenaars waren in de eerste plaats ambachtlieden die voor een gilde moesten bewijzen dat zij vaardig waren en een opgedragen werk tot een goed einde konden brengen. Maar naast deze technische vaardigheid – eigenlijk een pleonasme – moesten deze kunstenaars ook geestelijk of ideologisch vaardig zijn. Dat wil zeggen dat ze op de hoogte dienden te zijn van de gangbare morele, politieke, sociale en theologische ideeën en overtuigingen aangaande de uitbeelding van God en mens, engel en duivel, koning en onderdaan, man en vrouw, kind en volwassene, om dan nog te zwijgen over bijbelse en heidense figuren, Christus en de apostelen, enzovoort, enzovoort. Alle figuren hadden een geijkte betekenis en, overeenkomstig daarmee, een gecodificeerde vorm. Het gevolg was, dat wie op de een of andere manier in die vormenwereld of iconografie was ingewijd, de beelden kon ‘lezen’ en begrijpen.

Dit laatste wil ik illustreren met de betekenis van de houding van de handen van het paar. De wijze waarop Jan van Eyck deze handen heeft geschilderd, zou het ‘bewijs’ leveren dat dit schilderij eerder een huwelijksbelofte dan een huwelijksluiting uitbeeldt. Voor een huwelijksluiting zouden de beide rechterhanden verbonden zijn. Hier is dus geen *iunctio dextrorum*. In het Arnolfini-schilderij legt de vrouw haar rechterhand in de linkerhand van de man als teken van een plechtig arrangement van een toekomstig huwelijk. De vertikaal gehouden rechterhand van de man is daarbij het teken van de eed om God tot getuige te roepen. (Tussen haakjes: van een morganatisch huwelijk, een huwelijksluiting met de linkerhand tussen partijen van ongelijke stand, zoals over dit schilderij vaak is gesuggereerd, kan ook geen sprake zijn, want de partners waren allebei kinderen van heel welstellende handelaars en financiers uit Lucca. Ook kan er geen sprake zijn van een clandestien huwelijk – ook dit werd wel eens opgeworpen – want dit zou in strijd zijn met wat Jan van Eyck, gezien zijn belangrijke status aan het Bourgondische hof en zijn aanzien in Brugge, zich had kunnen veroorloven. Indien het bekend zou geraken dat deze schilder getuige van een clandestien huwelijk zou zijn, zou dit niet alleen gezichtsverlies voor alle partijen met zich meebrengen, maar, naar

de strenge reguleringen van het canoniek recht, ook een ex-communicatie of uitstoting uit de kerk).

Vandaag zijn voor ons veel van deze clusters van betekenissen, verbonden met gecodificeerde configuraties, verloren gegaan. Het gevolg is dat wij, bij wijze van spreken, slechts met een handboek of lexicon voor ogen, de middeleeuwse abdijen, kloostergangen en kathedralen met enig begrip kunnen bezichtigen.

Zoals al met het voorbeeld van de houding van de handen aangetoond, heeft Jan van Eyck dit dubbelportret van de Arnolfini's naar de stijlvormen van die late middeleeuwen gekonterfeit. We moeten niet alleen naar de betekenis van de handen kijken. Er is meer. Hij evoceert niet alleen een paar, maar ook de dingen van het huis die geen toevallige dingen zijn. Zij getuigen niet alleen van rijkdom en welvaart, maar ook van orde en vroomheid. Zoals we kunnen zien heeft hij dit met grote aandacht en zorg gedaan. Bovendien hebben specialisten dank zij röntgenonderzoek van de onderliggende lagen kunnen nagaan dat Van Eyck niet onmiddellijk tevreden was met het resultaat van zijn werk en dat hij bepaalde delen herhaalde keren heeft overschilderd en herwerkt. Dit bewijst dat hij een hoge graad van perfectie nastreefde in de uitoefening van zijn kunst.

Er is nog iets meer. Heel beroemd is de spiegel in dit schilderij geworden, omdat we daarin niet alleen de hoofdfiguren weerspiegeld zien, maar ook twee andere figuren die in de deuropening staan. De aanwezigheid van deze gestalten kunnen we nu gemakkelijk verbinden met het opschrift boven de spiegel: 'Johannes de Eyck fuit hic, 1434'. Ook de schilder van dit werk was hier aanwezig en is dus getuige geweest van dit huiselijk tafereel.

Is het een gewoon huiselijk tafereel? Historisch onderzoek van de huwelijksgebruiken en gewoonten rond de regeling van het betalen van de bruidschat in de rijke kringen heeft uitgewezen dat het schilderij heel wat meer bevat dan de evocatie van een huiselijk tafereel. Het zou naast het picturaal vastleggen van de huwelijksbelofte, ook om een iconische uitgebeelde notariële akte gaan, waarbij de schilder als een bevoorrechte getuige optreedt – bevoorrecht, omdat in dit milieu van rijke handelslieden (de familie Arnolfini) en bankiers (de familie van de bruid, Cenami) een goedbetaalde hofschilder van Filips de Goede met de titel van 'valet de chambre' nogal wat gewicht in de schaal werpt, alsof hij de vertegenwoordiger van zijn meester zou zijn.⁶

Zo 'gewoon' is dit schilderij dus niet. Eerst en vooral is het een kostbaar werkstuk. Jan van Eyck was een ambachtsman van aanzien; hij liet zich goed betalen. Voor zo'n schilderij betaalde de opdrachtgever gemakkelijk het equivalent van een stenen huis. Bijgevolg was het een prestigieus ding en niet in de eerste plaats een kunstwerk zoals wij vandaag het woord 'kunstwerk' begrijpen. Een kunstwerk was een deugdelijk of kunstig werkstuk, dat wil zeggen degelijk gemaakt en beantwoordend aan de geijkte betekenissen en voorwaarden van de tijd. Een van de voorwaarden waaraan het schilderij diende te voldoen was de beschrijving van de rijkdom. De picturale notariële akte bevat

dus een inboedel-‘beschrijving’, de weergave van de inbreng van de familie Cenami, alsof Jan van Eyck een foto had genomen van de verzamelde dingen die een fraai interieur vormen.

5

Als we het jaartal 1434 voor de beschouwing van het schilderij als het centrale referentiepunt nemen, staan we ver af van wat we vandaag onder kunst verstaan. We zeggen wellicht dat het interessant is dit alles te weten. Maar ‘weten’ – wat hebben we aan zo’n weten? Ja, we zijn historisch-wetenschappelijk nieuwsgierig, we brengen een aantal gegevens van het schilderij naar controleerbare feiten terug om het werk in zijn tijd te begrijpen. We aanvaarden een theorie over de betekenis van het werk in de mate dat zij de toets van de historische kritiek kan doorstaan.

Wat is nu de draagwijdte van de eis ‘het werk *in zijn tijd* begrijpen’? De tijd van het kunstig werk als een geschilderde en niet geschreven notariële akte, is natuurlijk 1434. Wat historici als informatie aanbrenge, maakt ons duidelijk dat we met dit schilderij weinig toevalligs kunnen verbinden. Sommige zullen zeggen: zo’n bravourestuk bestellen bij een vermaard schilder om een huwelijksbelofte te konterfeiten en om tegelijk te tonen hoe rijk men is, is niet meer van onze tijd, de tijden zijn veranderd. Anderen zullen opmerken: dit is wel een prachtig schilderij, maar eigenlijk ontbreekt elke creatieve vrijheid. De schilder was bij wijze van spreken met handen en voeten aan de opdracht en aan de codes van zijn tijd gebonden. Zijn talent bestond er alleen in dat hij heel vaardig aan de voorwaarden van zijn tijd kon tegemoet komen. Van hem kon men verwachten dat hij een werkstuk zou afleveren waarop de nieuwe eigenaars trots zouden kunnen zijn.

De geschiedenis, dat wil zeggen de historische gemeenschap bestaande uit vele elkaar opvolgende generaties van al dan niet geleerde en welstellende toeschouwers, heeft een ander oordeel over dit schilderij ontwikkeld. We kunnen stellen dat die geschiedenis de ‘ontoevalligheid’ van de totstandkoming van dit ‘schilderij van 1434’ heeft opengebroken. Onze ogen zijn daardoor niet langer aan de gebruiken en gewoonten, de reguleringen en wetten van de Bourgondische tijd in Brugge gebonden. Ze hebben daarentegen een vrijheid gekregen in het duiden van dit werk. Wat de bedoelingen van Jan van Eyck en zijn opdrachtgevers ook moge zijn geweest, zij beantwoorden niet aan de bedoelingen die bij ons meespelen als wij dit schilderij schoon noemen en waarderen en het bijvoorbeeld als het zinnebeeld van een huiselijk ingebed huwelijk opvatten. Vandaag zijn wij inderdaad kinderen van een actualiseringproces van dit schilderij. ‘Actualiseren’ wil in de eerste plaats zeggen: ‘werkzaam maken’. Hiermee bedoelen en ervaren we dat dit schilderij werkzaam blijft, dat dit schilderij, zoals men zegt, het nog steeds ‘doet’.

Opnieuw leert historisch onderzoek dat dit schilderij het steeds opnieuw heeft 'gedaan'. Na de huwelijksluiting was dit schilderij een document. Na het overlijden van het echtpaar bleef dit schilderij wellicht een document, maar dan een familiedocument, een archiefstuk, een getuigenis, een spoor, een herinnering aan een gebeurtenis in de geschiedenis van de familie. Daarbij is het niet gebleven. Wie de Arnolfini's en de Cenami's niet heeft gekend, vond dit schilderij niet opeens waardeeloos of zinloos. Nee, integendeel, er kwam ruimte vrij voor een andere soort waardering. Men vond dit schilderij een kunstwerk, zoals men in de postmiddeleeuwen schilderijen kunstwerken ging noemen. De kunstwerken waren niet langer kunstig, maar interessant en schoon. Het schilderij van Jan van Eyck raakte in het bezit van collectioneurs en kenners van de schilderkunst.⁷ Het kwam in Oostenrijkse, Hongaarse en Spaanse handen. Toen het tot de koninklijke Spaanse verzameling behoorde, zou Velasquez het schilderij hebben gezien en zou hij er zich door hebben laten inspireren bij de compositie van zijn beroemdste schilderij, *Las Maninas* (1656). Het 'Arnolfini-Dubbelportret' werd dus opgenomen in de galerij der *schone* kunsten en werd bijgevolg in toenemende mate, vooral sedert 1842, toen de 'National Gallery' het verwierf, object van esthetische, hermeneutische en kunsthistorische beschouwingen en dit tot op vandaag.

6

Vertelt de analyse van de totstandkoming dat het schilderij in een programmering past waarin toeval – afgezien van de toevalligheden in de triviale zin van het woord – nauwelijks speelruimte krijgt, een en ander komt op losse schroeven te staan als het werk in de dynamiek van de receptiegeschiedenis wordt opgenomen.

Wie het schilderij schoon noemt en het zich als object van esthetische beschouwing toeigent, plaatst het echter wel in een nieuwe ontoevallige structuur. Zoals de doeken van Appel en Pollock alle toevalligheid in de herhaalde en daarom duurzaam geworden esthetische beschouwing verliezen, zo ook krijgt het schilderij van Jan van Eyck een stabiliteit waaraan niet meer te tornen valt. De esthetische houding maakt hierbij geen onderscheid tussen een kunstwerk uit de late Middeleeuwen en een modernistisch werk uit de twintigste eeuw, omdat de praktische esthetica de voorstellingsinhoud abstraheert. Schoon is wat in de voorstelling van de vormen van de gegeven objecten zonder meer bevalt. In die zin zijn zowel een bloem als een landschap, zowel de ornamentale figuren op de wandbekleding van een kamer als de vlucht van een reiger over een vijver, zijn zowel een schilderij van Claude Monet als een houtsnedruk van de Japanse Hokusai, zijn zowel de choreografische figuren van een ballerina als een sonate van Mozart objecten van esthetische schoonheidservaring. Door het welbehagen alleen maar in de loutere auditieve en visuele vormelijkheid te

ontvouwen, reduceren we de voorstellingen tot slechts vormen. Op die manier overbruggen we geografische en temporele verschillen en kunnen we cultuurproducten uit uiteenlopende culturen probleemloos schoon noemen. De paradox wil dat we het vreemde wegnemen door de vervreemding door abstractie in te voeren. Dit belet echter toch niet dat wij in de esthetische beschouwing het werk fixeren en ontoevallig maken. Niet meer 1434 is van tel, wel ons schoonheidsgevoel. De 'objectieve' factor maakt plaats voor de 'subjectieve' factor.

Kunstwerken zijn echter niet uitsluitend of niet altijd in de eerste plaats objecten van esthetische beschouwing. Het is niet per se omdat we ze schoon vinden dat kunstwerken geschiedenis maken. Het zou wel eens kunnen zijn dat wij ze juist omwille van hun betekenis voor nieuwe generaties voor cultuur en geschiedenis waardevol en zinvol vinden. Nemen we het voorbeeld van Sophocles' *Antigone* dan moeten we toch bekennen dat wij deze klassieke tragedie niet alleen groots noemen omdat zij schoon verwoord, geënceneerd of vertolkt wordt. Deze tragedie heeft ons in de eerste plaats iets te vertellen over de mens in zijn verhouding tot de gemeenschap, tot het heilige, tot zichzelf, tot de Wet die ons transcendeert. Juist daarom verwachten we een schone verwoording, enscenering en vertolking; juist daarom ook verwachten we dat geen theatergezelschap de euvele moed heeft om aan deze tragedie een boertige vorm te geven.

Betekeningen laten zich echter niet altijd gemakkelijk onthullen. Niet zelden voelen we ons door het enigmatische karakter van het kunstwerk uitgedaagd en weten we ons verplicht het werk te ondervragen. *Antigone* is ongeveer tweeduizendvijfhonderd jaar oud, is duizenden keren vertolkt in wel duizend amfiteaters en schouwburgen en heeft tienduizenden mensen met zichzelf geconfronteerd. Wat wij vandaag van deze tragedie begrijpen, is het resultaat van zowel geduldig lezen en luisteren als van een hele receptiegeschiedenis die ons voor zo'n tragedie ontvankelijk en rijp weten te maken. Zonder reflectie is er echter geen begrijpen of verstaan, zonder vraag 'wat hebben wij vandaag nog met deze tragedie te maken?' is er ook geen inzicht. Welnu, dit proces van begrijpen, verstaan en inzicht, verworven door te reflecteren op wat een kunstwerk, een literaire tekst of een toneelstuk te vertellen hebben, noemen we de hermeneutische arbeid.

Hermeneutiek is een kunst en een leer van het duiden, van het interpreteren en van het uitleggen van vormen die op de een of andere manier raadselachtig lijken of die hun geheim niet onmiddellijk prijs geven, omdat ze ogenschijnlijk zo ondubbelzinnig zijn. Het woord 'hermeneutiek' is afgeleid van de Griekse god Hermes – Mercurius voor de Romeinen – die van de goden de taak van boodschapper heeft gekregen. Hij zorgt dus voor de overdracht van betekenissen en geeft aan de onderzoeker het goddelijke voorbeeld van het verhelderden van wat om ontraadseling vraagt. Uit de geschiedenis kennen we de Griekse priesters die de wartaal van het orakel voor de leken moesten uitleggen, of de

bijbelexegeten die voor de ondeskundige gelovigen de taak hebben moeilijke teksten, zoals de parabels van Jezus, inzichtelijk te maken. Het eigenaardige van de hermeneutische praktijk is nu dat zij geen exacte wetenschap is die het toeval wil uitsluiten, maar een kunst die met onzekerheden en opties, met gissingen en vermoedens rekening houdt. Dat maakt de hermeneutiek avontuurlijk, maar voor sommigen ook een beetje onbetrouwbaar of zelfs verdacht: ze biedt geen onwrikbare zekerheden. Aangezien velen koste wat het kost alle onzekerheden en toevalligheden willen vermijden, wijzen ze elke hermeneutiek af, alsook alles wat hermeneutiek zou kunnen nodig hebben, zoals metaforen en zinnebeelden, kortom de wereld van het symbolische. Ook hier verwijst men graag naar Hermes. Hij is niet alleen de boodschapper van de goden, maar hij is tegelijk de ‘patroonheilige’ van de dieven en de leugenaars, van diegenen die iets ‘achterhouden’ of die willen verschalken. Bijgevolg houden sommigen zich ver weg van de hermeneutische methode of opdracht.

De waarheidsnotie die we in de hermeneutiek aantreffen, is niet de zelfde als deze van de wetenschappen. Wat wetenschappers als ‘waar’ aanvaarden is wat ze als ‘juist’ aannemen en vaststellen, wat zij in de overeenkomst van een beschrijving met de feiten kunnen observeren. Natuurlijk zullen ze stellen dat we nooit over absolute zekerheid beschikken, dat de wetenschappelijke methode bescheidenheid dicteert en dat we bijgevolg open moeten staan voor nieuwe gegevens die bestaande theorieën kunnen omgooien. Dit belet niet dat geldige kennis het doel is van het wetenschappelijk onderzoek.

In de hermeneutiek daarentegen kennen we geen juiste interpretaties, maar duidingen die te denken geven, die het besef van werkelijkheid reveleren, die uit de verborgenheid halen wat *is*, wat oriëntatie en zin zijn, hoe de mens is zoals hij is, wat het betekent vervulling te kennen. De waarheidsnotie die de hermeneutiek hanteert, is niet het resultaat van kennis van geobjectiveerde onderzoeksgegevens, maar van inzicht in wat de menselijke existentie raakt. De hermeneutiek wil onze verhouding tot de ander, tot het Andere, tot goedheid, schoonheid en waarheid – opgevat als de revelatie van het absolute en het ultieme van zijn werkelijkheid – verhelder. Kortom, zij behandelt de grote thema’s die we in de antieke en elisabethaanse tragedies aantreffen, alsook in de grote romans en muziekdrama’s die het niveau van de spitsvondige intriges en van de psychologische strategieën weten te overstijgen.

7

Vatten we het Arnolfini-Dubbelporret van Jan van Eyck op als een kunstwerk in de zin zoals we sedert een paar eeuwen de notie ‘kunst’ begrijpen, dan kunnen we niet zeggen dat het al dan niet waar is, in de betekenis van het juiste. Houden we echter vast aan 1434, ogenschijnlijk een toevallig of willekeurig jaartal, maar door de omstandigheden van allerlei toevallige vast te stellen feiten

geconditioneerd, dan hebben we slechts met een – weliswaar uitzonderlijk – kunstig werk te doen, interessant voor de historicus die het schilderij als een bron van kennis aanspreekt.

Voor ons begrijpen van dit schilderij is 1434 niet meer van tel. Wat is daarentegen beslissend? Is het niet ons hedendaags begrijpen? Hoe kunnen we het begrijpen? Hoe begrijp ik het op een wijze waarop ik anderen uitnodig het ook te begrijpen?

Zoals Johan Huizinga voor zijn korte beschouwing over dit schilderij in *Herfstij der middeleeuwen* een ogenschijnlijk detail kiest, de signatuur van de schilder,⁸ kies ik een ogenschijnlijk toevallig ander detail voor mijn analyse: ik vraag aandacht voor dat paar schoenen in de linker benedenhoek van het schilderij. Wat staan die schoeisels daar te doen? Het zijn niet de enige schoenen in deze vredige binnenkamer: wat verder, achter het paar, net voor de bidstoel, zien we nog een paar, rode vrouwenschoenen. Die schoenen van de man vragen om enige aandacht. Niet alleen staan ze daar, nogal slordig een beetje uit de weg, maar bovendien zijn ze wat beslijkt, aan die hiel hangt vuil. Komt de man van buiten? Is hij nog maar net in dit huis en de kamer binnengelopen? We kunnen hem zo, zoals hij nog met hoed op en een lange mantel staat afgebeeld, op straat zien gaan en haastig een huis binnenlopen, zijn beslijkte schoenen zien uitschoppen om naar Giovanna, zijn nog bijzonder jonge partner, toe te stappen. Zat zij nog geknield op de bidstoel en heeft ze Giovanni horen binnenkomen, is ze toen opgestaan en is ze moeizaam op hem toegestapt – moeizaam, omdat ze zwanger is en omdat haar lang en zwaar kleed het vlotte bewegen niet vergemakkelijkt?

Deze kleine dingen maken deel uit van het decorum dat meer herbergt, want een huis is pas echt een huis en een woning wanneer de bewoners er zijn zoals ze als mensen zijn, zoals ze existen. Dat wil zeggen dat alles wat het huis bevat, tot de gestalten van de existentie behoort. Op die manier is een woning een menselijke wereld.

Ik vertelde al dat de man, Giovanni Arnolfini, de kamer is binnengelopen waar de vrouw, *zijn* Giovanna, hem heeft onthaald. De genoemde kleine dingen geven gestalte aan een belangrijke werkelijkheid. We zien dat Giovanna Cenami *zijn* vrouw is, zoals Giovanni Arnolfini *haar* man is. Dat kunnen we aan de hand van de dingen in deze kamer zien, daarvan getuigen ze: te beginnen met de schoenen, die zinnebeelden van het beweeglijke leven, omdat ze ons in staat stellen ons gemakkelijk te verplaatsen om onze schreden naar iemand en iets te richten. Ze dragen hier de sporen van de buitenwereld, waar het op straat modderig en vuil kan zijn. Zulke schoenen doen we dan natuurlijk uit. Hier lijkt dat vanzelfsprekend, want de hele opstelling van de twee figuren geeft duidelijk aan dat hier zich iets plechtigs afspeelt, dat er een sacraal moment is. De houding van deze man en vrouw wijst erop dat ze iets belangrijks te zeggen hebben, iets dat het louter functionele of zakelijke van de seculiere dagelijkse buitenwereld

overschrijdt. Dat niet geschoeid zijn manifesteert de rituele handeling op heilige grond te staan.⁹ Op die manier toont deze huiselijkheid haar sacrale kern.

Van die sacraliteit getuigen de dingen. Maken immers die besmeurde schoenen niet duidelijk dat we een onderscheid dienen te maken tussen 'smet' en 'zuiver', dat die schoenen als profane dingen, bemiddelend tussen de seculiere en de sacrale sfeer, van een andere orde zijn en dus excentrisch moeten blijven, althans zolang ze niet – op een huiselijke manier – weer schoon gemaakt en dus van hun smetten worden bevrijd?

Een ander niet onbelangrijk ding in de hier geëvoerde echtelijke huiselijkheid is het bed. Daar kunnen we niet naast kijken: het lijkt wel een pronkstuk in deze kamer. Was dat ongetwijfeld zo voor de welstellende burgers die de Arnolfini's en Cenami's waren, het bed is meer dan dat als het bed is van man en vrouw, als het bemiddelend werkt in de wijze waarop Giovanna echt een vrouw is, dat wil in de geest van Paulus zeggen: 'een zijn voor de man', en in de wijze waarop Giovanni echt een man is, dat wil zeggen: 'een zijn voor de vrouw' – kortom, het bed is geen pronkstuk in de betekenis dat het een verzelfstandigd object van beschouwing zou zijn of dat het veel geld zou hebben gekost. Het is echter wel een ding om trots op te zijn als het die unieke erotische huiselijke plek is waar Giovanna en Giovanni in de geest van het *Hooglied* samen één vlees zijn en waar ze zich voor elkaar niet schamen. Zo'n bed is dan vruchtbaar want heilig, heilig want vruchtbaar. Daarvan getuigen trouwens andere dingen, kleine dingen, in deze kamer. Op de kast links onder het raam, liggen drie vruchten en op de vensterbank ligt er ook nog een. Ze zijn een zinnebeeldige uitdrukking van wat we hier zien, parallel met de zichtbare zwangerschap van Giovanna.

Kunnen we ons een beter 'zichtbaar-worden' van betekenissen voorstellen als we de samenhang van bed, vruchten en de houding van de vrouw in dit schilderij overzien? Begrijpen we nu niet ook die op het eerste oog zo raadselachtige houding van de man in wiens linkerhand de rechterhand van Giovanna rust, en wiens rechterhand een plechtig gebaar maakt, alsof hij getuigt of een eed aflegt? Begrijpen we dan ook niet die ene brandende kaars die het sacrale moment van deze gebeurtenis ritueel begeleidt om het alziende oog van Gods wijsheid tegenwoordig te stellen, zoals Erwin Panofsky,¹⁰ iconoloog en kunsthistoricus ooit heeft gesteld? Moeten we in hetzelfde licht niet de manifeste rijkdom van de kleren interpreteren als de nooit volledig te verzelfstandigen veruiterlijking van de innerlijke rijkdom?

In de zelfde zin zouden we nog verder kunnen gaan en zouden we, dank zij de duiding, nog meer de wonderlijke coherentie van het werk kunnen exploreren en onderstrepen. In dit licht valt er veel meer over de spiegel te vertellen dan dat hij getuigen weerspiegelt of een kostbaar stuk is uit bruidschat.¹¹

We maken enkele afsluitende beschouwingen. Algemeen kunnen we, aan de hand van de besproken kunstvormen, stellen dat wat aanvankelijk toevallig lijkt achteraf alle toeval schijnt te missen. Op het eerste oog biedt een wijze van schilderen, zoals het 'wilde gedoe' van Appel of Pollock, geen verscheidenheid. Zo'n werkwijze lijkt alleen maar arbitrair, waardoor we niet verwachten dat ze enige identiteit krijgen. We moeten echter erkennen dat we 'een Appel' herkennen en hem van 'een Pollock' kunnen onderscheiden. Wat deze schilders hebben gemaakt, vormt een oeuvre. Bovendien kunnen ze in de esthetische houding een duurzaamheid verkrijgen, zodat ze voor ons als toeschouwers alle toevalligheid verliezen. Wie van 'een Appel' of van 'een Pollock' houdt, zal het niet over het toevallige hebben, maar over een noodzakelijkheid.

Haaks hierop schijnt onze reflectie bij het schilderij van Jan van Eyck te staan. We kunnen van noodzakelijkheid gewagen, zolang we aan een objectiverende kunsthistorische visie vasthouden en alles door het jaartal 1434 laten bepalen. Deze kunsthistorische visie noem ik de retrospectieve kunstgeschiedenis: we keren in de tijd terug om te kijken naar de omstandigheden die aan de basis van de productie van het werk liggen. Op die manier wil de kunstwetenschapper het werk verklaren – wat hem niet lukt.

Daartegenover heb ik een hermeneutische visie voorgesteld. Zij is ook historisch, maar is, in plaats van retrospectief, prospectief. Als interpretatie weet zij zich in de geschiedenis ingebed, maar dan in een geschiedenis die niet in de eerste plaats terug blikt, maar vooruitkijkt. Deze prospectieve kunstgeschiedenis onderzoekt de betekenissen die een schilderij voor vandaag en voor onze toekomst weet voort te brengen. Eventueel zoekt zij – in de geest van Jan Hendrik van den Bergs *metabletica* – naar de gelijktijdigheden die met een bepaalde duiding gepaard gaan.¹² Een breuk in de geschiedenis, zal ook een breuk in de interpretaties van grote kunstwerken met zich meebrengen.

Nu zou men kunnen opwerpen dat zulke duidingen arbitrair of willekeurig zijn, dat zij geen zekerheid bieden en geenszins door vast bewijsmateriaal worden ondersteund. Alleen contingente en toevallige factoren zouden tot een interpretatie leiden. De hermeneut zou om het even wat vertellen.

Wat voor sommigen 'toevallig' lijkt, is in de hermeneutische praktijk toch niet zo toevallig of willekeurig. Vooreerst is er de voorwaarde om goed toe te kijken en om de dingen in een samenwerkend verband te beschrijven. Vervolgens is er de uitnodiging om een ruimer verband te evoceren, waardoor de dingen een context vinden die niet alleen betekenisvol is, maar ook betekenisvol is voor ons, in onze tijd, in onze wereld. Dit zouden we een actualiseringsprocedure kunnen noemen. Tenslotte bereiken we een existentieel stadium als we ons vragen stellen als: 'wat hebben wij met dit schilderij te maken?', 'zegt dit symboliserende schilderij, dat van Jan van Eyck bijvoorbeeld,

ook voor ons nog altijd iets exemplarisch over wat het huwelijk is?' Deze vragen hebben niet betrekking op de juistheid van de informatie die het schilderij zou bieden, maar hebben daarentegen betrekking op de draagwijdte van het werk, op wat dit schilderij openbaart, wat dit schilderij als niet te vergeten werkelijkheid laat zien. Hier hebben we het over een stichten van de waarheid, zoals Martin Heidegger zou zeggen.¹³ Als een werk nu op zo'n manier *waar* is, kan zijn betekenis dan nog toevallig heten? Het retrospectief historische zoeken naar de objectiveerbare en verifieerbare noodzakelijkheden die elk toeval uitsluiten ('het Arnofini-Dubbelportret moest er op die manier komen'), maakt in de hermeneutiek van het kunstwerk plaats voor een zoeken waarin de ontdekkingen in het werk door hun existentiële draagwijdte en relevantie worden gedragen. De resultaten van zo'n onderzoek zijn voor sommigen niet toevallig, voor anderen zijn ze arbitrair. Hoewel zorgvuldigheid de hermeneutiek dient te bezielen, is ze geen exacte wetenschap, die ongeacht de concrete existentie van de onderzoeker, voor om het even wie resultaten biedt die, zoals dat tegenwoordig in moderne Nederlands heet, 'evidence based' zijn.

Nog een laatste vraag: heeft de kunstenaar, Jan van Eyck bijvoorbeeld, zo'n interpretatie als de onze zelf bedoeld? Heeft hij de geschilderde dingen daadwerkelijk voorzien van betekenissen die met de door ons genoemde betekenissen overeenstemmen? Wellicht niet, maar we kunnen het niet achterhalen. De vraag is echter niet heel belangrijk. Van Eyck heeft dit schilderij niet voor ons bedoeld. Wij behoren geenszins tot de oorspronkelijke bestemmingen van dit werk. Niettemin zijn wij vandaag bestemmingen van dit werk geworden. De moderne kunstgeschiedenis heeft een kunstopvatting voortgebracht waarin wij ons tot toeschouwers hebben gepromoveerd. Wij rekenen zulke schilderijen tot het culturele erfgoed zodat ze tot het publieke domein zijn gaan behoren. Dit is een enorme weldaad, want zo kunnen we niet alleen van zulke schilderijen esthetisch genieten, maar kunnen wij ons ook door grote werken laten onderwijzen. Door zo'n artistiek erfgoed worden we wijzer. Dit kan niet zo toevallig zijn.

Noten

1 Van deze film bestaat een DVD-uitgave.

2 Hiervan bestaat een DVD-uitgave: PlayStation.2 DNS 32705.

3 Ik gebruik de vertaling die ik destijds met Jean-Pierre Rondas heb gemaakt: Immanuel Kant, *Over schoonheid*. Amsterdam, Boom, 2002 (derde, herziene uitgave).

4 'Point de folie – maintenant l'architecture', in: Jacques Derrida, *Psyché. Inventiones de l'autre*. Parijs, Galilée, 1987, pp. 477-493.

5 Zie mijn publicaties: *Kunst als spiegel voor de mens. Esthetisch beleven, begrijpen en interpreteren*. Antwerpen-Amsterdam, De Nederlandsche Boekhandel, 1983, pp. 63 e.v.; 'Was Giovanna Cenami in verwachting? Over de historiciteit van de kunstervaring', in: *De uil van Minerva* 12, nr. 1, herfst 1995, pp. 35-50; en tenslotte: 'De beslijkte schoenen

van Giovanni Arnolfini – Over huiselijkheid’, in: Jacques De Visscher, red. *Mosterdzaadjes van ons bestaan. (Annalen van het Thijmgenootschap)*. Baarn, Ambo, 1996, pp. 73-94.

6 Zie: Linda Seidel, *Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck’s Double Portrait*. Berkeley, California University Press, 1994.

7 Voor een overzicht zie: Martin Davies, *Early Netherlandish School (National Gallery Catalogues)*, Londen, The National Gallery, 1968, p. 51.

8 Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*. Groningen, T’Jeenk Willink, 1973, p. 270.

9 Voor de uitwerking van dit thema, zie: Linda Seidel, *Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait*, pp. 46-47.

10 Erwin Panofsky, ‘Jan van Eyck’s “Arnolfini” Portrait’, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Volume lxiv, nr. cclxxii, maart 1934, pp. 117-127.

11 Zie noot 5.

12 Jan Hendrik van den Berg, *Metabetica van God. De drie voornaamste veranderingen*. Kapellen-Kampen, Pelckmans-Kok Agora, 1995, in het bijzonder hoofdstuk 2, pp. 16-26.

13 Martin Heidegger, *Holzwege*. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 1980, in het bijzonder het hoofdstuk ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’, waarvan een Nederlandse vertaling bestaat (Amsterdam, Boom, 1996).