

*Opgedragen aan mijn museale, kunsthistorische en intellectuele leermeesters
Jan Piet Filedt Kok, Peter Hecht en Ilja Veldman.*

ZEVENENDERTIGSTE
PACIFICATIELEZING

HET LAND VAN RUBENS EN HET LAND VAN REMBRAND

Enkele bespiegelingen over kunstenaars en identiteit in de Lage Landen

MANFRED SELLINK



De Pacificatielezingen vzw organiseert prestigieuze lezingen die de rijke erfenis van de Pacificatie van Gent (1576) levend houden.

Axel Buyse, Leuven; Lia Voermans, Zundert; Stefaan D'haeze, Gent;
Vic van den Broek, Chaam; Miet de Bosschere, Oegstgeest; Jan De Winter, Gent;
Wim Vanbiervliet, De Pinte; Hubert De Saedeleer, Sint-Martens-Latem;
Rolf Klinkhamer, Breda; Maya Rispens, Rijnsaterwoude

www.pacificatielezingen.org
Jan Delvinlaan 95 – 9000 Gent België

De Pacificatielezingen vzw heeft een structurele samenwerking met

De Nederlandse Taalunie / Het Vlaams-Nederlands Huis deBuren
De Algemene Afvaardiging van de Vlaamse Regering in Nederland
De ambassade van het Koninkrijk der Nederlanden in België
Ons Erfdeel
Algemeen Nederlands Verbond, de Stichting Noord-Zuid
de steden Gent en Breda
Frans Baert & Vennoten

De zevenendertigste lezing werd gehouden in Gent op 6 november 2021

- Manfred Sellink
- De Pacificatielezingen vzw

Niets in deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of vermenigvuldigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever en auteur.

HET LAND VAN RUBENS EN HET LAND VAN REMBRAND

Enkele bespiegelingen over kunstenaars en identiteit in de Lage Landen

Manfred Sellink

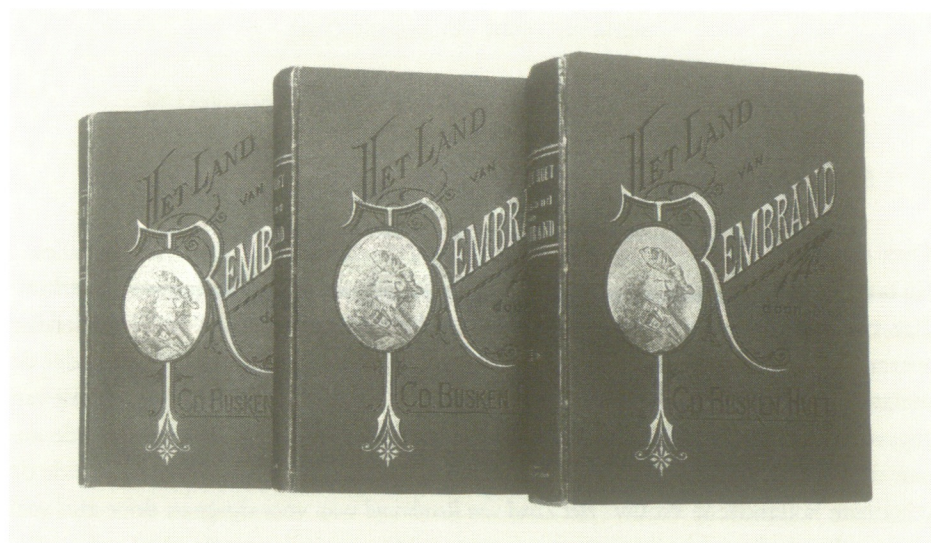
I. RUBENS EN REMBRANDT

‘Over de grenzen van zijn talent is het nutteloos te redetwisten. Want hij kon alles ... Hij is de knapste Hollander die ooit geleefd heeft’, zo schrijft de (Hollandse) letterkundige, cultuurhistoricus én journalist Conrad Busken Huet aan het slot van zijn driedelig overzicht van kunst, cultuur en wetenschap in de noordelijke Nederlanden onder de veelzeggende titel *Het Land van Rembrand* (1882-84).^{*} Om te voorkomen dat u mij van ongevoeligheid en eenzijdigheid in genderkwesties beticht, meld ik graag dat de auteur daar in dezelfde concluderende zin aan toe voegt: ‘evenals Maria Tesselschade de schoonste hollandsche vrouw’. *Het Land van Rembrand* was voorafgegaan door zijn veel kortere ‘Belgische reisherinneringen’ - even richtinggevend getiteld *Het Land van Rubens* (1879). In het voorwoord van de tweede editie van dat laatste boek staat dan weer “Moge in het herboren België [sic] het nimmer aan mannen ontbreken, die zoo waardig en lievenswaardig Rubens natreden! ... Mij is Rubens de volmaakte Belg.”.

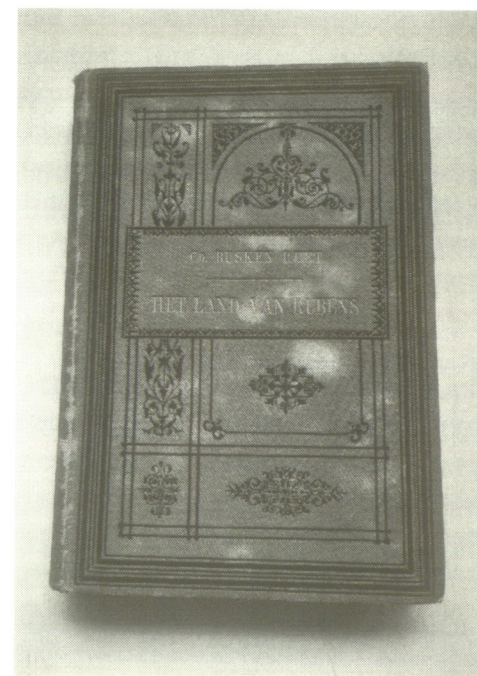
Zijn geschriften werden zeker gelezen en deden stof opwaaien, maar wegens zijn scherpe pen en (maatschappij)kritische teksten was Busken Huet weinig geliefd bij de Hollandse intellectuele, literaire en politieke elite. Een lot dat hij min of meer deelde met de wat oudere schrijver en dichter Everardus Johannes Potgieter. Beiden vertrokken in 1865 met slaande deuren bij het gezaghebbende tijdschrift *De Gids* na een hoogoplopend conflict over (te?) pittige opinieteksten van Busken Huet.

U weet het wellicht nog wel, zijn bondgenoot Potgieter is de auteur die het begrip *geest van Jan Salie* ingang deed vinden - een lusteloze slampamper en het (19e-eeuwse) nakomertje van trotse en zelfbewuste (17e-eeuwse) ouders die niet aan de enkels kan staan

van zijn roemruchte voorvaders. Busken Huet en Potgieter staan beiden (mede) ten grondslag aan de populariteit van 'dé Gouden Eeuw' als een onovertroffen glorieus tijd in de Nederlandse (lees Hollandse) geschiedenis, met een belangrijke rol die weggelegd is voor cultuur, voor schilderkunst in het bijzonder en met Rembrandt als ultieme vertegenwoordiger. Het is niet toevallig dat wanneer er in 1883 een organisatie wordt opgericht om het 'vaderlandse' kunstpatrimonium te behouden voor het publieke domein als naam *Vereniging Rembrandt* wordt gekozen.



De invloed van Busken Huet op de beeldvorming en populariteit van Rubens in de Zuidelijke Nederlanden is minder duidelijk en zeker minder direct. Maar zijn publicaties zijn zonder twijfel een teken des tijds. Vanaf het derde kwart van de 19e eeuw worden Rembrandt en Rubens dé symbolen van de ambities van twee naties die ooit tezamen één cultuurgebied waren om als 'vervallen' grootmacht (Nederland) een hernieuwd elan terug te vinden of juist als nagelnieuwe natie (België) op de grondvesten van het verleden een historische identiteit te laten bloeien. Van verwijzingen naar een specifieke Vlaamse context en identiteit waar het Rubens en de kunst uit de Zuidelijke Nederlanden betreft, is bij Busken Huet zo goed als geen sprake. Dat zal pas decennia later een topos van belang worden. Maar daarover straks meer.



Het is in ieder geval opvallend hoe zeer juist twee beeldend kunstenaars maatschappelijk een breed publiek aansprekende symbolen worden voor de zoektocht naar een nieuwe identiteit en een groter zelfbewustzijn. Het is allicht speculatief, maar het groeiend besef dat de geopolitieke omstandigheden en machtspolitieke verhoudingen zo zeer veranderd zijn dat – of het nu noordelijke of zuidelijke contreien betreft – de Lage Landen nooit meer die grootmacht kunnen zijn die ze ooit waren, lijkt het zoeken naar belangrijke culturele ankerpunten met internationale betekenis te versterken om zo de status van het verleden weer glans te geven.

Wat duidelijk een rol speelt in de (her)waardering en positionering van Rembrandt en Rubens in de tweede helft van de 19e eeuw is de aanwakkerende stedentrots van de oude rivalen Amsterdam en Antwerpen die zich met bravoure de wereldwijde uitstraling van hun artistieke vedetten eigen maken en zich evenzeer spiegelen aan de ondernemingslust van beide grootmeesters.

Creatief ondernemerschap en internationale positionering mogen in naam recente vondsten zijn, maar de koopmansgeest en weerklank in het buitenland zijn ook dan al gekoesterde waarden. Economische en cultuur-toeristische motieven – citymarketing is in dat opzicht echt geen nieuw inzicht van onze tijd te noemen – spelen evenzeer, zo niet een belangrijkere rol in de initiatieven die genomen worden: van stoeten tot herdenkingsjaren, van thema's voor compositiewedstrijden tot het bouwen van prestigieuze nieuwe museumgebouwen – vrijwel tegelijkertijd in Antwerpen (KMSKA) en Amsterdam (Rijksmuseum) – met decoratieprogramma's die de glorieuze geschiedenis van stad én vaderland onder de aandacht brengen.

En niet toevallig worden in dezelfde periode door de stedelijke autoriteiten stappen ondernomen om Rubens en Rembrandt voor het bredere publiek te ontsluiten door het aankopen van hun respectievelijke woonhuizen. In Antwerpen zijn vanaf 1880 pogingen ondernomen om wat nu het Rubenshuis heet aan te kopen, al zal men tot 1937 moeten wachten alvorens men daarin slaagt. In Amsterdam begint men later, maar gaat het sneller. Het jubileumjaar 1906 – wanneer de 300e geboortedag van de schilder herdacht wordt – leidt tot de aankoop van het Rembrandthuis. Het lijkt me niet toevallig dat de feestredenaar H.P.G. Quack in 1906 naast een erudiete kunstliefhebber ook bestuurder en secretaris van de Nederlandsche Bank blijkt te zijn.

Deze jurist en econoom – de socialistische voorman Domela Nieuwenhuis noemt hem wat badinerend een 'kathedersocialist' – sprak de volgende woorden bij de opening:

“Rembrandt en Amsterdam behoorden bij elkander ... Zij [Vondel en Rembrandt] zijn de dragers niet enkel van onzen roem, maar van onze beteekenis als natie.”

Voor dergelijke door een mengeling van stedentrots, nationalisme, economische en toeristische motieven gestuurde initiatieven worden in de oude Europese kunststeden in de tweede helft van de 19e eeuw vergelijkbare stappen ondernomen.

Een treffende parallel is te vinden in Florence. De talloze bezoekers die de Arnostad vanaf de zuidelijke heuvels aan de voeten van de San Miniato bewonderen, zullen allicht niet beseffen dat de Piazzale Michelangelo doelbewust in 1869 door het stadsbestuur is aangelegd als toeristische trekpleister om Florence van (inderdaad) de mooiste kant te aanschouwen. Het tijdstip is niet toevallig. De ooit zo befaamde en toonaangevende stad was sinds lang in verval geraakt en had nog weinig politieke en economische

betekenis. Misschien wel daarom was Firenze in 1864 uitgeroepen tot hoofdstad van het nieuwe koninkrijk Italië in wording – een proces dat toepasselijk bekend staat als *risorgimento* (herrijzenis). Firenze greep die kans voluit en ontwikkelde een ambitieus stedenbouwkundig herstelprogramma voor de vergane glorie – *risanamento* (herontwikkeling) getiteld waarbij de bloei van de kunsten in de 15e en 16e eeuw een cruciale rol speelde. Het is dus een bewuste keuze om de naam van de meest toonaangevende kunstenaar die Florence en Italië gekend heeft te koppelen aan het fenomenale uitzicht. Overigens – maar dat terzijde – heeft Michelangelo de politieke aspiraties van de stad niet vooruit kunnen helpen. Na de definitieve eenwording van Italië in 1870 was het uiteraard Rome die de fakkel van het Florentijns interregnum overnam.

De gelijkenissen met Antwerpen en Amsterdam zijn u zeker niet ontgaan.

Drie steden met een roemrucht en ooit internationaal betekenisvol verleden – politiek, economisch én cultureel – maar wier macht en gezag fors zijn geërodeerd. Steden in landen die ofwel geheel nieuw zijn (Italië en België), zichzelf grondig willen hernieuwen (Nederland) en dat in regio's die worstelen met hun identiteit en rol in een snel veranderende geopolitieke werkelijkheid (Toscane, Vlaanderen, Amsterdam als navel van Holland). En in hetzelfde tijdsgewricht grijpt men dus naar de meest befaamde kunstenaars uit het verleden om die ambities en dromen uit te dragen en zo aansluiting te vinden bij het grootse verleden.

Dat dit tot op de dag van vandaag een beproefde werkwijze is, bewijzen het aantal themajaren dat sindsdien aan zowel Rembrandt als Rubens gewijd is – recent nog 2018 als Rubensjaar en onderdeel van het parcours van Vlaamse Meesters dat Toerisme Vlaanderen en de Vlaamse Gemeenschap hebben uitgezet en meer noordelijk 2019 als Rembrandtjaar om diens 350e geboortjaar te herdenken. Een geschikt herdenkingsjaar is met wat creatief rekenen snel gevonden, ik heb me er zelf ook aan 'bezondigd' met Pieter Bruegel en anderen. Over hem straks ook een woordje. De ronkende taal en vooral het belang dat toegekend wordt aan inspiratie voor 'de' eigen tijd en identiteit is in anderhalf eeuw niet wezenlijk veranderd. “Rubens inspireert hedendaagse kunstenaars en belichaamt de atypische levenskunst van de stad [Antwerpen dus] en haar inwoners” zo meldt de website Flemish Masters trots over het Rubensjaar 2018.

De in zijn tijd befaamde dichter Julius De Geyter laat in het Rubensjaar 1877 *Vlaanderens Kunstroem* het licht zien. Daarin staat een lang uitgesponnen ode aan de Vlaamse meester én Antwerpen met onder meer de woorden:

“Liefste der Zustren [de kunststeden in de Lage Landen],/ die troont aan de Schelde,/ Kunstkoninginne, wij allen zijn hier/ Moeder van Rubens, op U zijn we fier!”.

Als terzijde stip ik nog aan dat in hetzelfde jaar de niet minder bekende componist Peter Benoit deze tekst heeft getoonzet in zijn *Rubens Cantate*. U ziet, ook interdisciplinariteit en compositieopdrachten als onderdeel van een feestjaar zijn geen uitvinding van onze tijd. En als de directeur van het Rijksmuseum over het zoveelste herdenkingsjaar zegt “Het Rembrandtjaar is géén truc, géén marketing” moet ik als iemand die in dezelfde jubileumpotjes geroerd heeft toch wel wat glimlachen – het is maar een deel (dat wel) van de werkelijkheid.

II. BRUEGEL EN BOSCH

We laten de Gouden Eeuw met Rembrandt en Rubens voor wat het is. Ik wil graag de aandacht richten op de daaraan voorafgaande eeuw waarin er tot het laatste kwart geen sprake was van de scheiding tussen de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden – een tijdperk dat inmiddels artistiek gedomineerd wordt door twee andere klinkende namen, te weten Jheronimus Bosch en Pieter Bruegel.

Voor beide geldt dat zij beduidend later dan de twee 17e-eeuwse meesters zijn opgenomen in het pantheon van (publieks)favorieten uit de westerse kunstgeschiedenis. In het kielzog van de in de tweede helft van de 19e eeuw gestaag groeiende waardering en (her)ontdekking van kunstenaars uit de 15e en 16e eeuw nemen Bosch en Bruegel vanaf 1900 hun plek in als beeldbepalende grootmeesters.

Onder de uit het Frans overgenomen geuzennaam primitieven bedoelde men de ‘zuivere’ schilders uit de tijd voor de ‘verwording’ vanaf de renaissance – denkt u maar aan de Engelse prerafaëlieten. Met de benaming Vlaamse Primitieven heeft dit begrip in veel talen standgehouden als dé naam voor de kunst uit de zuidelijke Nederlanden in de 15e en vroege 16e eeuw. Men verstond daar overigens lange tijd een veel langere periode onder, de tijdsperiode die begint met Van Eyck en eindigt met Bruegel. Opvallend is dat parallel aan de Vlaamse ontvoogding en het streven naar culturele en politieke autonomie het accent op Primitieven als belangrijkste deel van de naam in de vorige eeuw geleidelijk, maar wel stelselmatig, verschuift naar de geografische aanduiding Vlaams. Waar aan het einde van de 19e eeuw het woord Vlaams nog een generieke aanduiding was voor de Zuidelijke Nederlanden in meest brede zin, is het gebruik – in ieder geval in Vlaanderen zelf – zich steeds meer gaan toespitsen op de huidige staatkundige afbakening en zo de trotse naam geworden van kunst die vóór grofweg 1520 gemaakt is in deze regio.

Ironisch, althans in historisch opzicht. Van alle bekende kunstenaars die wij thans koesteren onder de verzamelnaam Vlaamse Primitieven zijn er zo goed als geen die afkomstig zijn uit wat nu Vlaanderen is, overigens zijn ze ook niet afkomstig uit wat in de 15e en 16e eeuw het graafschap met dezelfde naam was. Men legt dus steeds meer de nadruk in alle themajaren op het gegeven dat het om artistieke hoogstandjes gaat die gemaakt zijn in het huidige Vlaanderen, een verschuiving van een primair geografische identiteit naar een elementair economische identiteit – zeker in het accent dat tegenwoordig ook gelegd wordt op het feit dat zoveel van in deze contreien gemaakte kunst al in de eigen tijd voor de ‘export’ gemaakt is. Vlaamse primitieven als een vanzelfsprekende voorafspiegeling van de op export gerichte economie én de creativiteit van onze eigen tijd – zoals in Nederland de link tussen de Gouden Eeuw en de Nederlandse handelsgeest een vaste waarde is in enthousiasmerende teksten over de huidige economie. Los van de (boeiende) inhoud zegt de titel van een recente dissertatie in de kunstwetenschappen *Culturele ondernemers in de Gouden Eeuw* evenzeer iets over ons eigen tijd en hoe wij onze identiteit ervaren als dat het iets zegt over de 17e eeuw. Het zegt vooral het nodige over hoe wij onze geschiedenis bevragen en benutten.

Maar nu weer terug naar Bosch en Bruegel. Hun waardering en vooral de wijze waarop die zich ontwikkelt is een interessante waar het gaat om verschuivingen in identiteit. Het hoeft natuurlijk geen betoog dat beide kunstenaars – van wie de laatste al in zijn eigen tijd werd gezien als de enige die in de voetsporen kon komen van de eerste, ja hem zelfs kon overvleugelen – actief waren in hetzelfde cultuurgebied, oftewel het hertogdom Brabant als onderdeel van de Bourgondische en later Habsburgse Nederlanden.

Hoeveel verschillen er tussen de twee ook zijn, met name in de iconografische uitwerking van thema's en nog meer in de onderliggende grondtoon, de overeenkomsten zijn des te frappanter: Bosch gebruikt op zijn eigen idiosyncratische wijze de stijl, techniek en beeldtradities van de 15e-eeuwse Zuid-Nederlandse meesters, evenals Bruegel, die daar als belangrijke bron van inspiratie Bosch zelf aan toevoegt. Beiden worden vanaf het begin van hun herwaardering gepositioneerd als Vlaamse Primitieven – Bosch evenzeer als Bruegel, die steevast als het einde van het tijdperk dat begon met Jan van Eyck wordt neergezet.

Dat is in Nederland echter buiten de waard gerekend. Het is directeur Dirk Hanema die – zeker ook gedreven door het feit dat hij voor zijn Museum Boymans in 1931

De *Marskramer* had weten verwerven, en andere werken (uit de omgeving) van de kunstenaar op het oog had – met de ambitieuze tentoonstelling *Jeroen Bosch, Noordnederlandse Primitieven* de kunstenaar én de stad 's-Hertogenbosch voor het brede publiek van Vlaams naar expliciet Noord-Nederlands (dus Hollands) verschuift. Hoewel de benaming Noord-Nederlandse Primitieven buiten wat pogingen in Nederland zelf geen voet aan de grond krijgt, wordt de kunstenaar sindsdien wel steevast gerekend tot het cruciale erfgoed in het noorden. Het is dus tekenend dat in de recent herziene versie van de Canon van Nederland Jheronimus Bosch als derde beeldend kunstenaar is toegevoegd – de andere twee zijn, zeker niet onverwacht, Rembrandt en Van Gogh.

Voor de niet-Hollanders onder u, deze Canon van Nederland is een door de rijksoverheid gefaciliteerde chronologische lijst van 50 vensters – om het woord thema te vermijden – die een beeld geven van de geschiedenis van Nederland van de vroegste tijd tot heden. Voor de niet-Vlamingen onder u, na veel debat en discussie buigt, in opdracht van de Vlaamse Gemeenschap, een commissie zich juist nu over de aard en samenstelling van een Vlaamse Canon. Het zal zeker boeiend zijn straks te zien hoeveel en welke kunstenaars op die laatste lijst terecht zullen komen als zij die onze geschiedenis én dus ook onze identiteit mede vorm hebben gegeven.

Maar hoezeer Bosch ook tot de verbeelding van kunstliefhebbers spreekt en hoezeer hij ook tot precies hetzelfde cultuurgebied hoort als bijvoorbeeld zijn tijdgenoot de landschapsschilder Joachim Patinir – die wel opgenomen lijkt in dat diffuse en steeds wijzigende beeld van Vlaamse identiteitsdragers – zal hij, naar ik vermoed, geen deel gaan uitmaken van die Canon. Het enige patriotisme dat Jheronimus Bosch in 2016 opriep in de Zuidelijke Nederlanden had niets met identiteit van doen, maar met Gentse stedentrots. Er was onder meer op een studiedag hier ter stede in het MSK de nodige wrevel en irritatie bij Vlaamse (en bovenal Gentse) collega's omwille van het feit dat het (let wel Nederlandse!) *Bosch Research and Conservation Project* het aandurfde om een forse streep te trekken door de traditionele toeschrijving van de *Kruisdraging* aan de meester. Met de canon en identiteit had dat dus niets van doen, wel met gekrenkte stedentrots en gevoeligheden rond traditionele toeschrijvingen.

Een andere voorspelling over de Vlaamse canon durf ik wel te doen, hoe slecht ik ook ben in giswerk: Pieter Bruegel zal daar op een of andere manier meer dan een figurant zijn.

Zijn waarderingsgeschiedenis – de Italianen spreken zo mooi en doeltreffend over *la fortuna critica* – spreekt boekdelen waar het om recuperatie van kunstenaars in de con-

text van identiteit gaat met een transformatie die recht zou doen aan Kafka's *Verwandlung*.

De opmars van Bruegel in het pantheon van de kunsten is een pijlsnelle. Om tal van redenen blijft hij lang buiten het gezichtsveld en is tot het begin van de 20e eeuw een naam voor fijnproevers van de prent- en tekenkunst. Het zijn een tweetal Franstalige Belgen die als eerste het oeuvre van de meester wetenschappelijk analyseren en catalogiseren in nog steeds relevante catalogi. Een gedetailleerd overzicht van prenten naar Bruegel – ook een belangrijke reden waarom Bruegels naam de eeuwen getrotseerd heeft – wordt in 1908 gepubliceerd door de Brusselaar René Van Bastelaer, conservator van het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek in de Belgische hoofdstad. Een jaar eerder had hij met de Gentse filosoof én kunsthistoricus Georges Hulin de Loo pionierswerk verricht met een monografie over de kunstenaar met beredeneerde overzichten van diens tekeningen, schilderijen en prenten.

Beiden plaatsen Bruegel nadrukkelijk in de tradities van de kunst van de 15e en vroege 16e eeuw en positioneren hem als een schilder die kenmerkend is voor Vlaanderen, maar dat wel zonder de kunstenaar op enigerlei wijze te koppelen aan de opkomende Vlaamse bewustwording en de Vlaamse ontvoogding. Het zou Hulin de Loo allicht verbaasd hebben dat Bruegel in de 20e eeuw regelmatig gerecupereerd wordt als boegbeeld van dé Vlaamse identiteit – hij was een van de hoogleraren die na de vernederlandsing van de Gentse Universiteit pertinent weigerde colleges in het Nederlands te geven en die na protesten van studenten en conflicten met collega's in 1932 zijn hoogleraarszetel opgaf om elders in het Frans te gaan doceren.

Wat Bruegel en Vlaanderen betreft gebeurt er na de periode van de Eerste Wereldoorlog iets frappants. Bruegel breekt, zoals gezegd, pijlsnel door en wordt intensief bestudeerd door kenners en specialisten in musea en universiteiten in heel Europa en Amerika. Daarbij wordt hij steeds meer in de brede internationale context van artistieke ontwikkelingen in de 16e eeuw geplaatst en worden de Vlaamse Primitieven één van de bronnen van invloed naast bijvoorbeeld de Italiaanse renaissance en de manieristen.

Bij het brede Nederlandstalige publiek in Vlaanderen gebeurt iets heel anders: Bruegel en de sfeer en personages in zijn werk smelten samen met Vlaanderen en dé Vlaming. Dat is in hoge mate te danken aan één man, en wel de immens populaire schrijver en Vlaams-nationalist Felix Timmermans. Al wat opgewarmd met Bruegelfeesten en stoeien kan Vlaanderen zich vanaf 1916 spiegelen aan de Bruegeliaanse levensgenieter Pallieter in het gelijknamige boek van de veelschrijver uit Lier. Hoezeer de schrijver Pallieter, diens boertigheid en pluk-de-dag levenshouding vereenzelvigd met Pieter Bruegel

en zijn werk blijkt uit de ‘monografie’ die hij in 1928 het licht doet zien *Pieter Bruegel, zoo heb ik u uit uwe werken geroken*.

Voor Timmermans vallen de kunstenaar en (zijn hoogstpersoonlijke lezing van) diens werk volledig samen. En zo ontstaat in Vlaanderen – en eigenlijk alleen daar in die uitgesproken mate – het hardnekkige cliché van *Boeren Bruegel* als kunstenaar en lolbroek die met- en tussen de plattelandsbewoners de verzinnebeelding is van het goede leven in deze contreien, oftewel de Pallieter van de 16e eeuw. En dat gebeurt dus in de jaren '20 van de vorige eeuw.

Die andere – mag ik hier zeggen wél echt grote – schrijver Paul van Ostaijen beklagt zich in een pinnige reactie op de Brusselse Bruegelfeesten in 1924 dat die geheel en al de sfeer van Pallieter uitstralen: “Bruegel hoort niet thuis in zijn schilderijen. Timmermans staat midden in de handel van zijn Pallieter ... Onder al de Vlaamse kunstenaars is juist de lukrake genietter Timmermans, degene die het allerverst van Bruegel is verwijderd.”

Hoe terecht en scherp opgemerkt en hoe goed ook verwoord, Van Ostaijens kritiek valt in dovemansoren. Het beeld van Boeren Bruegel is hardnekkig gebleken: hoe lang hebben niet papieren placemats met de Weense *Boerenbruiloftmaaltijd* of andere Bruegeliaanse taferelen hier te lande prototypische plattelandsbrasseries gesierd. Ik woonde zelf lange tijd – hoe kon het ook anders – in een Vlaams polderdorp vlakbij een dergelijke uitspanning met de naam *Breughelhof*. En het wil toch ook wel iets zeggen over het (zelf) beeld van Vlaanderen dat bij de oprichting van het openluchtmuseum om het visuele beeld van stad en land in de voorgaande eeuwen te evoceren op het domein Bokrijk als naam *Breughelheem* lange tijd voorlag. De stichtende conservator Jozef Weyns had bij de vormgeving van het openluchtmuseum nadrukkelijk het oeuvre van Bruegel voor ogen en heeft sommige van diens prenten letterlijk gebruikt als na te volgen voorbeeld. Of hoe kunst ook na 400 jaar ons historische blikveld omtrent identiteit mee bepaalt en vormgeeft.

En dat verschuift met wat we gemakshalve maar de tijdsgeest zullen noemen. 2018 was op instigatie van de Vlaamse Overheid een Bruegeljaar als onderdeel van de al eerder aangehaalde reeks jubeljaren gewijd aan Vlaamse Meesters – ik was daarbij zelf, laat ik het zo verwoorden, bevoorrecht getuige. Interessant was op welke wijze de Vlaamse overheid en Toerisme Vlaanderen een nieuw, eigenlijk volledig herzien beeld van Bruegel opriepen om buitenlanders – want dat is de primaire doelgroep – warm te maken om voor tentoonstellingen en evenementen naar Vlaanderen te trekken.

Gebruik makend van input van specialisten en recente wetenschappelijk inzichten is Pier den Drol uit zicht verdwenen en verschijnt een (semi)intellectuele stedeling ten tonele die een uitvoerig netwerk heeft in de hoogste stedelijke kringen – waarbij Antwerpen en Brussel de eer moeten delen – en die een open, internationaal georiënteerde geest heeft. Bruegels reis naar- en door Italië en het feit dat zijn werk zich al vroeg in belangrijke, al dan niet vorstelijke collecties bevindt, maakt hem meteen tot een ideale ambassadeur van het huidige Vlaanderen dat open staat voor de buitenwereld en getalenteerde zonen en dochters met hun vondsten en producten de wijde wereld instuurt. Dat de belangrijkste kunstwerken zich niet in Vlaanderen bevinden is niet langer een nadeel, maar een troef – Bruegel is dus een succesvol exportproduct gebleken die de kwaliteit van wat in Vlaanderen gemaakt wordt nog eens overvloedig etaleert.

Het is een kronkelige weg die Bruegel als Vlaamse merknaam heeft afgelegd, maar het is in ieder geval opvallend dat zowel in het vroege 20e eeuwse als het huidige Vlaanderen in de uiteenlopende en caleidoscopische schetsen die vanuit academische wereld van de kunstenaar en zijn oeuvre verschijnen steeds weer voldoende elementen gevonden worden om het eigen beeld te bevestigen of veranderende ambities kracht bij te zetten en zich een (inter)nationale identiteit aan te meten.

III. ENSOR EN VAN GOGH

Het zijn uiteraard niet alleen kunstenaars uit lang vervlogen eeuwen die een rol spelen in beeldvorming van Nederland en Vlaanderen.

In de late 19e eeuw zijn er een tweetal eigenzinnige dwarskoppen die al geruime tijd tot de publieke canon – al lang voordat die term gebruikt werd – behoren en de al dan niet vermeende kunstenaarsziel in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden symboliseren: Vincent van Gogh en James Ensor.

Van Gogh is, zoals gezegd, een van de drie kunstenaars in de Nederlandse canon en ik durf er nauwelijks aan te twifelen dat Ensor een plek zal vinden in de Vlaamse canon in wording. Het is op zich al een wonderlijke en ironische speling van de geschiedenis dat juist twee uitgesproken individualisten met een hoogst eigen beeldtaal zijn uitgegroeid tot nationale symbolen die verbindend (moeten) zijn. Van beide schilders kan men zeggen dat zij exemplarisch zijn voor de volkswijsheid die al vanaf de 16e eeuw in het Nederlands zijn opgang doet met de uitdrukking ‘hoe schilder, hoe wilder’ – oftewel de karakteriële dwarsheid die specifiek aan beeldend kunstenaars wordt toegeschreven.

Van Gogh – ‘een venijnig karakter’ volgens zijn omgeving – raakte vroeg of laat in conflict met een ieder in zijn omgeving. Het venster op de kunstenaar in de Nederlandse canonwebsite overbrugt de spanning tussen de geniale, onbegrepen kunstenaar enerzijds en zijn belang voor de Nederlandse geschiedenis anderzijds met de woorden ‘Vincent is tegenwoordig van iedereen’ – waaraan direct wordt toegevoegd in de onderliggende link Brabant dat ‘zijn wortels liggen echter [interessant woordkeuze] in Noord-Brabant’. Nogal wat belang wordt in de (korte) tekst gelegd op het miljoenenpubliek dat het aan hem gewijde museum te Amsterdam trekt. Hoewel het niet letterlijk zo gezegd wordt, lijkt de toeristische – en daarmee economische? – uitstraling de plaats van Vincent van Gogh in de canon mede te rechtvaardigen.

James Ensor heeft anders dan zijn Hollandse generatiegenoot in zijn lange leven ruimschoots van de omslag van rebelse eenzaat naar alom erkend grootmeester kunnen genieten. De kunstenaar wordt door Vlaanderen duidelijk gepositioneerd als een van de belangrijkste artistieke troeven die de regio te bieden heeft. Niet alleen zijn bij aankopen door de Vlaamse overheid zelf werken van de schilder bijzonder goed vertegenwoordigd, tentoonstellingen over Ensor in de afgelopen twee decennia in het buitenland zijn veelal actief (financieel) ondersteund door Vlaanderen. In zijn geval is het overigens meer dan een semantische discussie of men spreekt over een Belgische of een Vlaamse kunstenaar – de plek die Ensor artistiek kenmerkt of de plek waar hij zijn hele leven woont en werkt. Het is in ieder geval ironisch dat deze culturele ambassadeur van het huidige Vlaanderen zich bij leven met veel genoegen alle eerbetuigingen vanuit de Belgische overheid liet welgevallen – met de verheffing in de adelstand als hoogtepunt.

IV. DE HEIMAT VAN TUYMANS

Of Luc Tuymans al dan niet door het Belgische koningshuis geadeld wordt (of wil worden) is hier niet aan de orde, maar – om als uitsmijter een kleine uitstap te maken naar kunstenaars van nu – het gebruik van levende meesters als boegbeeld voor overheden levert regelmatig een spanningsveld op.

Daar zijn tal van voorbeelden van te geven onder en boven de Moerdijk, maar ik beperk me gemakshalve tot de Antwerpse kunstenaar – sinds geruime tijd een door de Vlaamse Gemeenschap steeds genoemd voorbeeld van de intrinsieke kwaliteit van het Vlaamse kunstleven en van het Vlaamse (cultuur)beleid. Dat Tuymans daar zelf uitgesproken kritisch over is, steekt hij niet onder stoelen of banken, zijn weigering van vorig jaar om de Ultima voor algemene culturele verdienste (de belangrijkste Vlaamse cultuurprijs)

uit de handen van de minister-president van Vlaanderen in ontvangst te nemen spreekt wat dat betreft boekdelen. Zo'n weigering past overigens in een lange (internationale) traditie.

Maar het is niet daarom dat ik met Luc Tuymans eindig. Hij heeft zich niet alleen in woord een criticaster betoond van Vlaams nationalisme, maar dat nog scherper en treffender in beeld gebracht. Ik heb het over de spraakmakende reeks *Heimat* uit 1995. De overkoepelende titel is veelzeggend, evenals die van individuele werken uit de reeks als *Ijzertoren*, *De Vlag* en *Vlaams Dorp*.

Met name het laatste doek is een goed voorbeeld van de spanning tussen beeld, zelfbeeld en perceptie. Het in so(m)bere tinten geschilderde dorpsgezicht – het is overigens een zicht op de kerk van Lissewege, niet ver van Brugge – zou zonder context van de reeks kunnen gelden als een sterk geschilderd beeld van het plattelandsleven, terwijl het in *Heimat* juist gaat om het aan kaak stellen van de wijze waarop het Vlaams nationalisme idealiserend met haar geschiedenis en de symbolen daarvan omgaat. Is het ironie of juist gerechtigheid dat *Vlaams Dorp* deel uitmaakt van de collectie van de Vlaamse Gemeenschap?

V. SLOT

Mijn voorgaand betoog gaat niet over de vraag of kunstenaars in hun werk een Vlaamse of Nederlandse identiteit uitdragen, het gaat ook zeker niet over de probleemstelling of er wel zoiets als een specifieke Hollandse of Nederlandse, Vlaamse of Belgische, Zuid- of Noord-Nederlandse identiteit te bespeuren is in de kunstproductie en artistieke tradities in de zuidelijke én noordelijke Nederlanden.

Dat zijn legitieme en interessante vragen, met even complexe als genuanceerde en bovenal verschillende antwoorden. De vraag die ik hier tastenderwijs aan de orde stel, is er daarentegen een van perceptie en beeldvorming: in hoeverre worden beeldende kunstenaars uit de Lage Landen beschouwd als een vertegenwoordiger van vaderlandse identiteit en in hoeverre worden kunstenaars uit een meer of minder ver verleden gebruikt in (of door) een regio – men zou in sommige gevallen echt kunnen spreken van geïnstrumentaliseerd – om zich een identiteit aan te meten en zich cultureel en historisch te legitimeren?

Ik heb daartoe enkele, niet geheel toevallig gekozen kunstenaars de revue laten passe-

ren. Zoals zo vaak wanneer men de historische discipline beoefent, is er geen eenduidig antwoord te geven, zijn er tal van mitsen en maren en is de recuperatie van oude meesters als boegbeelden van identiteit uitermate tijdgebonden – het zegt regelmatig meer over de eigen tijd dan dat het bijdraagt aan kennis en inzicht over de kunstenaars in kwestie. Die verschuivende interpretatie en hergebruik in- en ten behoeve van eigentijdse discussies is inherent aan (kunst)wetenschap – van belang is daarbij uiteraard dat (kunst)historici zich daar bewust van zijn. Daarnaast is die *fortuna critica* zelf ook een boeiend en leerzaam onderwerp van studie, ik hoop u bij deze daarvan overtuigd te hebben.

Als Conrad Busken Huet *Het Land van Rembrand* besluit met “waren de Hollandsche geleerden van den tegenwoordige tijd te bewegen, bij het samenstellen hunner geschriften minder zelden naar Rembrand te rigten, onze geschiedenis althans zou er bij winnen.” geeft hij aansluitend als concreet advies voor historici van zijn eigen tijd: “de beste historiestijl is nog altijd de stijl van Rembrand: veel weglaten, veel overdrijven, en op een klein getal feiten of beweegredenen veel licht doen vallen.”

Of dat een goed advies is, laat ik aan anderen – er valt zeker over te twisten. Ik hoop echter dat u enig genoeg heeft ontleend aan het licht dat ik her en der heb doen vallen – in de vorm van flakkerende bespiegelingen – op de fascinerende wisselwerking tussen kunst, kunstenaar, perceptie en (zelf)beeld in de Lage Landen.

* De spelling ‘Rembrand’ is geen zetfout, maar de consistente wijze waarop Conrad Busken Huet de naam van de kunstenaar spelt. Hij schreef beide publicaties vanuit zijn (vrijwillige) ballingschap in Parijs. Voor de lezing en de voorliggende gedrukte tekst heb ik gebruik gemaakt van, en geciteerd uit, de volgende edities:

Conrad Busken Huet, *Het Land van Rubens*, tweede druk, Amsterdam 1881
(uitgegeven door J.C. Loman)

Conrad Busken Huet, *Het Land van Rembrand*, tweede, herziene en bijgewerkte druk, drie delen (de eerste editie was tweedelig), Haarlem 1882-86
(uitgegeven door H.D. Tjeenk Willink)

PACIFICATIELEZINGEN

- 1981 Albert H. VAN DEN HEUVEL | Het ideologieloze tijdperk
- 1982 Dirk DOLMAN | Het parlement als pacificatie
- 1983 Edward SCHILLEBEECKX | Vrede door gerechtigheid
- 1984 Kees C.A.M. MIDDELHOFF | Wortels van een misverstaan
- 1985 Johannes G.C.A. BRIELS | De Zuidnederlandse immigratie omstreeks 1572-1630: Een vergeten bladzijde uit de geschiedenis van de Nederlanden
- 1986 Hella S. HAASSE | De Lage Landen en het Platte Vlak: Kanttekeningen bij een gemeenschappelijke literatuur
- 1987 Han ENTZINGER | Immigratie en pluralisme
- 1988 Fons RADEMAKERS en Roland Verhavert | De Nederlandse film
- 1989 Jan HOET | De kunst als waarde van morgen
- 1990 Maarten MOURIK | Culturele coëxistentie in Europa: de noodzaak van een nieuwe pacificatie
- 1991 Geert VANISTENDAEL | En België heeft Vlaanderen gemaakt
- 1994 Greetje VAN DEN BERGH | Tussen handhaven en verdwijnen: Het Nederlands in een eenwordend Europa
- 1995 Cees FASSEUR | Verbittering en verzoening: Nederland en zijn koloniale nalatenschap
- 1996 Herman BALTHAZAR | Brabantse en Hollandse patriotten: De Revolutietijd in Noord en Zuid, eender en anders
- 1997 J.L. HELDRING | Pacificatie van Europa?
- 1999 Eric SUY | Prolegomena voor een pacificatie tussen de volken
- 2000 Derk-Jan EPPINK | Over de Moerdijk: Cultuurkloven in Europa
- 2001 Gerard MORTIER | Europa: het gevaar van de verstomming
- 2002 Paul BEUGELS | Bondgenoten in Cultuur
- 2003 Jozef DELEU | De Lage Landen 'in de vaart der volken'
- 2004 Michaël ZEEMAN | Nederlands Geestesmerk? De Lage Landen en hun zelfbewustzijn in hun posthistorisch heden

- 2005 Rik TORFS | Religie, vrede en onvrede
- 2006 Paul SCHNABEL | In het zicht van de toekomst
- 2007 Mia DOORNAERT | Europa als in een duistere spiegel
- 2008 Herman PLEIJ | Hoe Belgisch is Nederland, hoe Hollands is Vlaanderen
Over de mentale boedelscheiding tussen noord en zuid
- 2009 Johan DECAVELE | De Pacificatie van Gent her(be)dacht
- 2010 Marita MATHIJSEN | Relatiebemiddelaars voor en na de scheiding van tafel en bed
1830 en de Nederlandse en Vlaamse literatuur
- 2011 Ludo ABICHT | Universalisme – Verscheidenheid – Vermenging: een maatschappelijke
Bermudadriehoek? Over samenleven in tijden van crisis
- 2012 Paul SCHEFFER | De grenzen van Europa
- 2013 Luc DEVOLDERE | Verdwaald in al onze talen – Babel in de Lage Landen
- 2014 Frits VAN OOSTROM | Ridderkrijg en Burgervrede
Over de dynamiek van twee syndromen sinds de Middeleeuwen en hun driehoek met de taal
- 2015 Peter VANDERMEERSCH | Geen Nederlander ligt er wakker van,
geen Vlaming kan ervan slapen
Over de onzichtbare kloof tussen noord en zuid
- 2016 Wim VAN DE DONK | Patronen van Pacificatie
Aanmoedigende aantekeningen bij een aarzelend Europa
- 2017 Frank VANDENBROUCKE | België en Nederland: kleine welvaartsstaten in Europa
- 2018 Elsbeth ETTY | 'Zijn cultus is ons aller heilige plicht'
Multatuli: de Prometheus in ons taalgebied
- 2019 Jan RAES | "Verdragen"
Kunst als metafoor voor een meerstemmige samenleving
- 2020 Omwille van de Covid-pandemie was het niet mogelijk een lezing te organiseren
- 2021 Manfred SELLINK | Het Land van Rubens en Het Land van Rembrand
Enkele bespiegelingen over kunstenaars en identiteit in de Lage Landen
- In 1981 tot 1988, in 1990, 1994, 1995, 1997, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008, 2010,
2012, 2014, 2016, 2018 en 2021 werden de lezingen te Gent gehouden.
- In 1989 en 1991 werden de lezingen in Terneuzen gehouden.
- In 1996 werd de lezing te Leiden gehouden.
- In 1999 werd de lezing te Dordrecht gehouden.
- In 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017 en 2019 werden de lezingen
te Breda gehouden.