

Inhoud

Inleiding 7

1. Géricault: Van ramp tot kunst 18
2. Delacroix: Hoe romantisch? 52
3. Courbet: Niet zo, maar zo 70
4. Manet: In zwart-wit 86
5. Fantin-Latour: Mannen op een rij 109
6. Cézanne: Beweegt een appel? 124
7. Degas: En vrouwen 137
8. Redon: Omhoog, omhoog! 149
9. Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe 165
10. Vuillard: Noemt u hem gerust Édouard 180
11. Vallotton: De buitenlandse Nabi 204
12. Braque: Het hart van de schilderkunst 226
13. Magritte: Vogels en eieren 242
14. Oldenburg: Zachte pret 253
15. Maar wordt het kunst? 263
16. Freud: De episodist 275
17. Hodgkin: Woorden voor H.H. 299

Dankwoord 314

Lijst van illustraties 316

Inleiding

Een aantal jaar geleden werd een vriend van mij, die als journalist voor een tijdschrift gestationeerd was in Parijs, binnen korte tijd vader van twee kinderen. Zodra ze in staat waren gericht te kijken, nam hij ze mee naar het Louvre, waar hij hun jonge netvliezen liefdevol blootstelde aan enkele van 's werelds belangrijkste schilderijen. Ik weet niet of hij ze, nog in de moederschoot, ook naar klassieke muziek had laten luisteren, zoals sommige aanstaande ouders doen; maar ik heb me wel eens afgevraagd wat er van die kinderen zou worden: potentiële directeuren van het MOMA of eerder volwassenen zonder enig visueel gevoel en met een grondige hekel aan musea?

Mijn eigen ouders hebben nooit geprobeerd me op jonge (of enige andere) leeftijd cultuur op te dringen, al hebben ze belangstelling ervoor ook nooit ontmoedigd. Ze waren allebei onderwijzer, dus kunst – of misschien eerder nog het idee van kunst – genoot bij ons thuis een zeker prestige. Er stonden degelijke boeken in de kast en we hadden zelfs een piano in de woonkamer – hoewel er in mijn hele jeugd geen noot op is gespeeld. Mijn moeder had hem als jonge, talentvolle en veelbelovende pianiste gekregen van haar vader, die haar verafgoedde. Ze hield het spelen echter voor gezien toen ze als jonge twintiger vastliep in een moeilijke compositie van Skrjabin. Na verschillende vruchteloze pogingen het stuk onder de knie te krijgen, besepte ze dat ze de top van haar kunnen had

bereikt en nooit verder zou komen. Ze stopte abrupt en definitief. Van de piano kwam ze echter niet af. Hij verhuisde mee en ging waar zij ging, als getrouwde vrouw, moeder, bejaarde en weduwe. Op de regelmatig afgestofte klep lag een stapel bladmuziek, waaronder dat stuk van Skrjabin dat ze tientallen jaren eerder had opgegeven.

Wat kunst betreft: er hingen drie olieverfschilderijen bij ons thuis. Twee ervan waren landschappen in de Finistère, geschilderd door een van mijn vaders Franse *assistants*. In zekere zin waren ze even misleidend als de piano, aangezien 'oom Paul', zoals we hem noemden, ze niet direct *en plein air* had geschilderd; in feite had hij ze – in groter formaat – nageschilderd van ansichtkaarten. De oorspronkelijke afbeeldingen die hij had gebruikt (waarvan een met echte verf is besmeurd) staan nog altijd op mijn bureau. Het derde schilderij, dat in de hal hing, was iets authentieker. Dit vrouwelijke naakt in een vergulde lijst was waarschijnlijk een obscure negentiende-eeuwse kopie van een al even obscuur origineel. Mijn ouders hadden het gekocht op een veiling in de Londen- se buitenwijk waar we woonden. Het is me vooral bijgebleven omdat ik het zo volstrekt onerotisch vond. Dat verbaasde me zeer, aangezien andere voorstellingen van ongeklede vrouwen meestal een naar mijn idee gezonde uitwerking op me hadden. Misschien was dit wel de functie van kunst: met plechtigheid alle opwinding uit het leven halen.

Er waren nog andere aanwijzingen dat dit het beoogde doel en effect van kunst moest zijn: het saaie amateurtooneel waar mijn ouders mijn broer en mij eenmaal per jaar mee naartoe namen; en de langdradige discussieprogramma's over kunst op de radio waar ze altijd naar luisterden. Rond mijn dertiende was ik zo'n frisse jonge cultuurbaarbaar waar de Britten het patent op hebben, met een voorliefde voor sport en strips. Ik kon geen wijs houden, had geen instrument leren bespelen, nooit kunstonderricht gehad en na mijn (zwijgende) bijrol als derde Wijze uit het Oosten nooit



Quimperle (Finistère): Le Pont fleuri

toneelgespeeld. Hoewel ik op school kennismaakte met literatuur en het me begon te dagen dat dit wel eens verband kon houden met het echte leven, zag ik het toch vooral als een vak waar ik examen in moest doen.

Ooit had ik met mijn ouders de Wallace Collection in Londen bezocht: nog meer vergulde lijsten en nog meer onerotische naakten. We stonden een hele tijd voor een van de beroemdste schilderijen van het museum: *De lachende cavalier* van Frans Hals. Het was me een raadsel waar die man met zijn rare snor zo om stond te grijnzen of waarom dit een interessant schilderij zou zijn. Ik ben vast ook wel meegetroond naar de National Gallery, maar dat kan ik me niet meer herinneren. Pas in de zomer van 1964, toen ik tussen middelbare school en universiteit een paar weken in Parijs doorbracht, heb ik voor het eerst uit vrije wil schilderijen bekeken. En hoewel ik ook het Louvre moet hebben bezocht, was ik het meest onder de indruk van een groot, donker en weinig populair museum – misschien doordat er verder geen bezoekers waren en ik niet de druk voelde om in navolging van anderen op een bepaalde manier te reageren. Het Musée Gustave Moreau, vlak bij het Gare Saint-Lazare, was na de dood van de schilder in 1898 nagelaten aan de Franse staat, die het, te oordelen naar de mistroostige en groezelige toestand waarin het verkeerde, vervolgens met tegenzin had onderhouden. Op de bovenverdieping was Moreaus reusachtige, immens hoge atelier, dat gebrekkig werd verwarmd door een plompe zwarte kachel, die waarschijnlijk onafgebroken had gebrand sinds de tijd dat de kunstenaar hier werkte. De wanden waren van vloer tot plafond overdekt met slecht belichte schilderijen, en er stonden grote houten kasten met ondiepe laden die je kon uitschuiven om honderden voorstudies te bekijken. Ik kon me niet herinneren ooit eerder een schilderij van Moreau te hebben gezien, en ik wist niets van hem (zeker niet dat hij de enige eigentijdse schilder was voor wie Flaubert onvoorwaardelijke bewondering koesterde). Ik had geen idee wat ik er

van moest vinden: het waren exotische voorstellingen, met veel sieraden en duistere fonkelingen, evenals een merkwaardige mengeling van verholde en openlijke symboliek, waar ik nauwelijks wijs uit werd. Misschien was dat mysterieuze wel wat me erin aantrok; en misschien waardeerde ik Moreau vooral omdat dat van niemand moest. Maar in elk geval herinner ik me dat ik daar voor het eerst bewust schilderijen bekeek, in plaats van passief en gehoorzaam in hun aanwezigheid te verkeren.

En ik was ook gecharmeerd van Moreau omdat hij zo vreemd was. Bij dit prille kijken naar kunst voelde ik me aangetrokken tot werken die de realiteit zo veel mogelijk vervormden; sterker nog, ik meende dat dit was waar het bij kunst om ging. Het leven werd er, via een of ander charismatisch, geheim procedé, door veranderd in iets anders: in iets wat wel verband hield met het leven, maar krachtiger, intenser en liefst ook eigenaardiger was. Van de oude meesters spraken schilders als El Greco en Tintoretto me aan vanwege hun vloeiende, uitgerekte vormen, Bosch en Brueghel vanwege hun fantastische waanvoorstellingen en Arcimboldo vanwege zijn geestige zinnebeeldige composities. En de twintigste-eeuwse schilders – dat wil zeggen, de modernisten – vond ik eigenlijk allemaal geweldig, zolang ze de saaie werkelijkheid maar vervormden tot blokken en schijven, tot intuïtieve wervelingen, intense spatwerken, ingenieuze rasters en raadselachtige constructies. Als ik had geweten dat Apollinaire niet alleen maar een (modernistische en dus bewonderenswaardige) dichter was, zou ik hebben ingestemd met zijn waardering voor het kubisme als ‘nobeles’ en ‘noodzakelijke’ reactie op ‘hedendaagse lichtzinnigheid’. Vanuit een breder historisch schilderkundig perspectief zag ik ook wel dat Dürer en Memling en Mantegna briljant waren, maar naar mijn gevoel was realisme zo iets als de standaardinstelling in de kunst.

Dit was een conventionele, en conventioneel romantische

opvatting. Ik moest nog heel wat kunst bekijken voordat ik besepte dat realisme zeker niet alleen maar het basiskamp was van waaruit anderen tot grote hoogten konden stijgen, maar even oprecht en zelfs even vreemd kon zijn – dat het bij realisme eveneens ging om keuzen, structuur en verbeelding en dat het daarom de werkelijkheid op zijn eigen manier kon vervormen. Ook kwam ik er, langzaam maar zeker, achter dat er schilders zijn die je ontgroeit (zoals de prerafaëlieten), schilders die je leert waarden (Chardin), schilders voor wie je je leven lang verveeld je schouders ophaalt (Greuze), schilders die je nooit hebt opgemerkt en na jaren opeens ontdekt (Liotard, Hammershøi, Cassatt, Vallotton), schilders die onmiskenbaar grote meesters zijn, maar aan wie je altijd een beetje achteloos voorbij bent gegaan (Rubens) en schilders die op elke leeftijd altijd weer zonder mankeren even geweldig blijven (Piero della Francesca, Rembrandt, Degas). Daarna – en die stap voorwaarts liet misschien wel het langst op zich wachten – stond ik mezelf toe te geloven, of eigenlijk te zien, dat niet alle modernistische kunst even geweldig is. Dat sommige van die werken beter zijn dan andere; dat Picasso zelfgenoegzaam kan zijn en Miró en Klee te zoet, dat Léger soms in herhalingen vervalt, enzovoort. Uiteindelijk kwam ik tot het inzicht dat het modernisme, net als alle andere kunstbewegingen, sterke en zwakke kanten had en gedoemd was uit de tijd te raken. En eigenlijk werd het daar juist interessanter door.

Maar goed, in 1964 wist ik zeker dat het ‘mijn’ beweging was. En ik vond dat ik maar geluk had dat een aantal van de grote modernisten nog altijd leefde. Braque was het jaar daarvoor overleden, maar Picasso, zijn grote rivaal (in zowel het leven als de kunst), was nog springlevend, evenals de gladder volksverlakker Salvador Dalí, en Magritte en Miró (en Giacometti en Calder en Kokoschka). Zolang er nog exponenten van het modernisme actief waren, kon het nog niet worden overgedragen aan de musea en de academici. Dat gold ook

voor de andere disciplines: in 1964 leefden T.S. Eliot en Ezra Pound nog, net als Stravinsky, die ik ooit de helft van een concert heb zien dirigeren in de Royal Festival Hall in Londen. Het besef dat mijn leven (nog net) samenviel met dat van hen was belangrijk, al kon ik destijds niet goed overzien in welk opzicht, aangezien ik nog geen idee had dat ik schrijver zou worden. Maar wie in de tweede helft van de twintigste eeuw het plan opvatte om zich aan welke kunstvorm dan ook te wijden, kon niet om het modernisme heen: je moest het doorgronden en in je opnemen, je moest erachter zien te komen waarom en hoe het veranderingen teweeg had gebracht, en bedenken wat dat voor jou, als eventuele kunstenaar na het modernisme, betekende. Je kon (en moest) ervoor kiezen je eigen weg te gaan, maar het was uitgesloten dat je de beweging gewoon maar negeerde en deed alsof die er nooit was geweest. Bovendien was in de jaren zestig inmiddels al de volgende generatie actief, en wat daarna kwam – je had postmodernisme, gevolgd door post-postmodernisme, en zo verder, totdat er uiteindelijk geen namen meer te bedenken waren. Een literair criticus uit New York zou me later een ‘pre-post-modernist’ noemen, een aanduiding waar ik nog steeds niet uit ben.

Hoewel ik me dat destijds niet realiseerde, besef ik nu dat ik het modernisme eerder in me opnam – en er eerder van genoot en door werd geraakt – dankzij de beeldende kunst dan dankzij de literatuur. De weg die was afgelegd vanuit het realisme leek gemakkelijker te volgen via verf dan door middel van het gedrukte woord. In een museum ging je van de ene zaal naar de andere, en was het alsof je door een duidelijk verhaal liep: van Courbet naar Manet en Monet en Degas, vervolgens naar Cézanne en dan naar Braque en Picasso – en dan was je er! Fictie leek veel ingewikkelder en minder lineair, met meer stappen terug. De eerste grote Europese roman was waarschijnlijk *Don Quichot*, maar met zijn vreemde gebeurtenissen, spitsvondigheden en zelfbewuste vertelper-

spectief is het tegelijkertijd ook een modernistisch, postmodernistisch en magisch realistisch werk. Aan de andere kant was *Ulysses* misschien de eerste grote modernistische roman, maar hoe kan het dan dat de meest realistische passages daarin de beste zijn en het dagelijks bestaan het meest levensecht weergeven? Ik besepte niet – was nog niet in staat te zien – dat er in alle kunstdisciplines meestal sprake is van twee gelijktijdige verschijnselen: het streven er een nieuwe wending aan te geven en de voortgezette dialoog met het verleden. Alle grote vernieuwers zoeken inspiratie bij eerdere vernieuwers, bij degenen die hun toestonden het anders aan te pakken, en in de schilderkunst zijn hommages aan voorgangers een terugkerende stijlfiguur.

Toch is er wel degelijk vooruitgang, soms moeizaam maar altijd noodzakelijk. In 2000 hield de Royal Academy een tentoonstelling met de titel ‘1900 – Art at the Crossroads’. Er was, zonder dat bepaalde werken een voorkeurspositie kregen of door de samenstellers werden uitgelicht, een dwarsdoorsnede getoond van wat men rond de vorige eeuwwisseling zoal bewonderde en kocht, ongeacht school, verwantschap of kritisch oordeel van het nageslacht. Bougereau en lord Leighton hingen aan dezelfde muur als Degas en Munch; dof academisme en saaie anekdotische kunst naast de luchtige vrijheden van het impressionisme; minutieus en didactisch realisme tegenover gloedvol expressionisme; licht pornografische gelijktheid en naïef erotische mijmeringen naast de laatste pogingen om met grove penseelstreken het lichaam waarheidsgetrouw weer te geven. Als een dergelijke expositie in 1900 was georganiseerd, kun je je voorstellen hoe ontsteld en verontwaardigd de bezoekers zouden hebben gereageerd op de enorme esthetische verdeeldheid waarmee ze werden geconfronteerd. Dit was de kakofonische, grensoverschrijdende, onverzoenlijke actualiteit die later, zodra deugd en zonde waren vastgesteld, overwinning en nederlaag berekend en slechte smaak verworpen, zou worden recht gepraat en glad-

gestreken tot kunstgeschiedenis. Door opzettelijk niet educatief te zijn, maakte deze tentoonstelling één ding duidelijk: de 'nobele noodzaak' van het modernisme.

Flaubert vond dat je onmogelijk met de begrippen van de ene kunstvorm de andere kon toelichten, en dat het niet nodig was goede schilderijen met woorden te duiden. Volgens Braque was het ideaal pas bereikt wanneer we helemaal niets meer zeiden bij het bekijken van een schilderij. Maar zo ver zijn we nog lang niet. We blijven onverbeterlijke verbale wezens en doen niets liever dan dingen verklaren, ons meningen vormen en redetwisten. Zet ons voor een schilderij en we steken, allemaal op onze eigen manier, van wal. Wanneer Proust door een museum liep, mocht hij graag verkondigen aan wie de mensen op de schilderijen hem deden denken; wat misschien wel een slimme manier was om de directe esthetische confrontatie uit de weg te gaan. Het komt echter niet vaak voor dat een doek zo verbijsterend of confronterend is dat we stilvallen. En als dat wel gebeurt, willen we binnen een mum van tijd alweer verklaren en begrijpen waarom we er het zwijgen toe deden.

In 2014 bracht ik na een halve eeuw voor het eerst opnieuw een bezoek aan het Musée Gustave Moreau. Het was vrijwel precies zoals het in mijn herinnering was blijven voortleven: een grote, sombere ruimte vol schilderijen. De oude gietijzeren kachel was afgedankt en diende nu alleen nog ter decoratie; en ik was vergeten dat Moreau bij het ontwerpen van zijn huis zichzelf niet één maar twee reusachtige ateliers boven elkaar had toebedeeld, die door een gietijzeren wenteltrap met elkaar werden verbonden. Het Musée staat onveranderlijk laag op de ranglijst van Parijse toeristische attracties. En ondertussen had ik ontdekt wat Degas erover te melden had. Hij was zelf van plan geweest een postuum museum te laten inrichten, maar na een bezoek aan de rue de la Rochefoucauld zag hij ervan af. Toen hij weer op straat stond, merkte hij op: 'Wat een sinistere bedoening (...) het lijkt wel een familiegraf