

Ik ga het hebben over Kunst en Woorden: hoe ze met elkaar verbonden zijn, of ze met elkaar verbonden zijn en of dat überhaupt wenselijk is. Zijn het natuurlijke metgezellen of natuurlijke vijanden?

We lopen een kunstmuseum binnen om een tentoonstelling te bekijken. Onderweg naar de zalen is een catalogus te koop waarin de expositie wordt toegelicht. Bij de ingang krijg je een hoofdtelefoon aangeboden, voor woorden in je oren, als je die liever hebt dan woorden voor je ogen. In elke zaal hangen aan de muren grote informatieborden met uitleg over een specifieke periode of stijl in het werk van de kunstenaar. Naast elk schilderij zijn nog meer woorden te lezen: een bordje met de titel en de datum, wat inhoudelijke informatie, het gebruikte medium, de afmetingen en de eigenaar.

Flaubert wist veel van kunst, maar wanneer hij door een museum liep, noteerde hij alleen feitelijkheden: kunste-

naar, werk, datum, omschrijving. Hij velde vrijwel nooit een waardeoordeel over een werk; of eigenlijk was het simpele feit dat hij er een notitie van maakte al een waardeoordeel. Verder schreef hij: ‘Het is een gruwel om de ene kunstvorm door middel van de andere toe te lichten. Je zult in geen museum ter wereld een goed schilderij aantreffen dat commentaar behoeft. Hoe meer zinnen er in een tentoonstellingsgids aan worden gewijd, hoe slechter het schilderij.’

Kunst en Woorden zijn in zoverre natuurlijke metgezellen dat we niet voor een kunstwerk kunnen staan zonder vrijwel onmiddellijk onze toevlucht te nemen tot woorden – en vaak niet het soort woorden dat de kunstenaar kon hebben voorzien of zou hebben gewaardeerd. Ik herinner me dat ik op een Turner-tentoonstelling in Londen halt hield bij een van zijn Zuid-Engelse landschappen. Voor me stond een Engels echtpaar het schilderij een hele tijd te bestuderen, waarna de een tegen de ander zei: ‘Nou ja, sinds de aanleg van de ringweg is het er wel erg veranderd.’

Een paar jaar later bezocht ik in Parijs een tentoonstelling met werk van Odilon Redon. Rond 1914 had hij een schilderij gemaakt van de Cycloop die over een rotspunt naar een prooi zit te loeren. Het monster heeft een rond, plat hoofd met één enorm oog midden in zijn gezicht. Er

kwamen drie Françaises op af gelopen. In de loop der jaren is me het verschil opgevallen tussen Britse en Franse kunstbezoekers. De Britten proberen doorgaans nogal nerveus de juiste woorden te vinden, de juiste meningen te formuleren. De Fransen zijn meestal zelfverzekerder, eigenen zich een werk meteen toe: zij hebben het voor het zeggen, niet het schilderij. De eerste vrouw wierp een blik op *De Cycloop* en zei luid: ‘*Ah, quelle horreur!*’ De tweede bekeek hem ook en zei: ‘*C’est une dorade.*’ (‘Het is een goudbrasem.’) De derde wist haar nog te overtroeven: ‘*Non, un turbot*’ (‘Nee, een tarbot’). Nadat ze dit schilderij hadden afgeserveerd, liepen ze verder naar een van Redons bloemstillevens: ‘*Ça, c’est beau.*’ (‘Dat is wel mooi.’)

Dit is natuurlijk doodnormaal. En zelf doe ik het ook. Wanneer ik met een vriend door een tentoonstelling loop, kletsen we wat af, over de schilderijen, maar ook over aanverwante en niet-aanverwante zaken, en dan zal er ook wel iemand onze woorden opvangen en erom moeten gniffelen. Tijdens de Belle Époque kon je in de Parijse musea een kleine, goedgeklede man tegenkomen die in elk portret waarvoor hij bleef staan de gelijkenis zocht met iemand die hij kende of in de beau monde had gadegeslagen. Je zou dit bespottelijk en snobistisch kunnen vinden, en daar zou je gelijk in kunnen hebben. Je zou ook kunnen denken dat die

vent niets van kunst wist. En daarin zou je je vergissen. Hij heette Marcel Proust.

We lijken dus niet in staat schilderijen te bekijken zonder erop los te leutereren. Waarom hebben we niet genoeg aan de schilderijen? En waarom verwachten we dat de kunstenaars zelf zo behulpzaam zijn hun eigen prestaties te verwoorden? Of dat critici dat voor hen doen? Henry James waarschuwde ooit: 'Schilders koesteren een diepe argwaan jegens eenieder die over schilderijen schrijft.' In 1879 liet hij zijn gedachten gaan over het smaadproces dat James McNeill Whistler tegen de grote victoriaanse criticus John Ruskin had aangespannen en had gewonnen: 'De heer Whistler ziet de kunstrecensent en zijn beroep het liefst volledig verdwijnen, van de aardbodem worden gevaagd. Wat de heer Whistler betreft is de kunstrecensent een vlegel, een lastpost, een gruwel – en doorgaans ook nog eens een volslagen idioot.' Nu was Henry James natuurlijk zelf ook kunstcriticus. Als romanschrijver lijkt het me soms zo gek nog niet als alle recensenten werden uitgeroeid; maar als iemand die zelf literatuur en kunst recenseert heb ik ook het gevoel dat dat toch een beetje onrechtvaardig zou zijn.

De eerste woorden die zich aan een kunstwerk hechten zijn de titel die het krijgt. O, de tirannie van titels! En dat terwijl

in een ver verleden een schilderij, een beeldhouwwerk, een gebrandschilderd raam gewoon was wat het was. Het kreeg geen titel, en slechts zelden werd de naam van de kunstenaar eraan verbonden. Kunst werd gemaakt ter meerdere glorie van God, en de identiteit van de maker was onbelangrijk en slechts bij God bekend. Een kunstenaar kon stiekem zijn eigen gezicht afbeelden, bijvoorbeeld in een menigte die toekijkt bij een marteldood. Maar de kunstenaar was veel minder belangrijk dan de schenker die het schilderij bekostigde en die je soms aan de rand van de voorstelling ziet knielen, in een poging nederig te lijken en hopen op een plekje in het Paradijs. De schilder zelf – altijd een man – kon later bekend worden als de Meester van zus of zo, naar het onderwerp van zijn beste schilderij. Een van de kostelijkste religieuze voorstellingen die ik ken is van de vijftiende-eeuwse Meester van de Legende van Saint-Jacques, een Franse kunstenaar die *Het mirakel van de wederopstanding van de gebraden kippen* heeft geschilderd. Daarop zie je een aantal kippen die aan een spit in de haard worden geroosterd opeens weer tot leven komen en, gevederd en wel, door de kamer vliegen, tot zichtbare verbijstering van een heer en zijn dame, die hongerig aan de dis zitten. Er is een flink museumbordje voor nodig om uit te leggen wat dat allemaal te betekenen heeft. Misschien zou Saint-Jacques de beschermheilige van vegetariërs moeten worden. Of misschien is hij dat al.

In later eeuwen was het soms nodig dat er bij bepaalde gelegenheden een naam en een titel aan een schilderij werden verbonden, bijvoorbeeld wanneer het na de dood van de eigenaar in andere handen overging. Dat werd afgehandeld door juristen, en hun beschrijvingen waren vaak rudimentair: *Portret van een heer*, *Gezicht op Rome*, *Stillevan*, enzovoort. Als er al een kunstenaar werd vermeld, was de naam hypothetisch of verzonnen. Tegenwoordig is de naam van een schilder van het grootste belang. Er is geld mee gemoeid. Als de *Salvator Mundi* een Da Vinci 'is', kun je rekenen op een gigantische opbrengst en knallende champagnekurken. De huidige internationale kunstmarkt is volkomen ontwricht. De authenticatie van kunstwerken is een lucratieve, zij het riskante aangelegenheid. De erven van kunstenaars kunnen worden aangeklaagd als ze nalaten om het vereiste certificaat te leveren voor een kostbaar werk dat door een superrijke nitwit is aangeschaft. Een kunsthandelaar met wie ik bevriend ben heeft jaren geleden het frontpaneel van een zestiende-eeuwse huwelijkskist gekocht omdat hij het mooi vond. In de loop der jaren is duidelijk geworden dat de maker een van twee Italiaanse broers moet zijn. Als de experts de ene broer naar voren schuiven, is het paneel een bedrag van vijf cijfers waard. Als ze kiezen voor de andere, beroemdere broer, gaat het om het tienvoudige daarvan. Alles hangt af van een voor-

naam en een wetenschappelijk oordeel. Het paneel blijft ondertussen precies hetzelfde, wat de waarde ervan ook mag blijken.

De situatie op de huidige kunstmarkt maakt ook het werk van vervalsers lucratiever, en aantrekkelijker voor leken. Dat was vroeger niet anders. Engelse milords die in de achttiende eeuw hun grand tour door Europa maakten, verwachtten een paar werken van beroemde Italiaanse meesters mee naar huis te zullen nemen. En dat was ook vrijwel altijd het geval, zij het dat sommige van die meesterwerken in elkaar werden geflanst op het moment dat het paard van de Engelse milord de stad kwam binnengeklepperd. Als je tegenwoordig door een Engels landhuis loopt, zul je heel wat tweederangsschilderijen tegenkomen waarop eersterangsnamen te lezen staan: hier hangen de Titiaans en Correggio's waar hun voorvaderen mee waren thuisgekomen. Maar niet alleen Engelse milords waren zo goedgelovig. Corot heeft in zijn leven zo'n drieduizend schilderijen gemaakt, en daarvan schijnen zich er ongeveer vierduizend in Amerika te bevinden. Bernard Buffet is bijzonder populair in Japan en twintig jaar na zijn dood groeit de lijst van aan hem toegeschreven werken gestaag verder. Slechts twee woorden – de voor- en achternaam van de kunstenaar – zijn voldoende om een overtuigende

vervalsing te authenticeren. Ik weet dat we dit schokkend zouden moeten vinden, maar er zit ook een amusante kant aan. Is het heel erg verkeerd of gewoon een economische kwestie van vraag en aanbod, en in die zin gezond, omdat daarmee de exorbitante bedragen die in de markt rondgaan worden gematigd? *Caveat emptor* is altijd een goede vuistregel geweest.

Tegenwoordig is een kunstwerk niet compleet zonder die paar sleutelwoorden die de titel en signatuur vormen. Ze zijn allebei onontbeerlijk bij de eerste verkoop en alle daarna. Verweesde kunstwerken – werken die na de dood van de kunstenaar in het atelier worden aangetroffen of deel uitmaakten van zijn of haar privécollectie – zullen een titel moeten krijgen en in plaats van een signatuur een atelierstempel om de echtheid te garanderen. Eindelijk heeft zo'n schilderij dan een paspoort waarmee het identificeerbaar de wereld rond kan.

Maar uiteraard hebben schilders vaak helemaal geen titel in gedachten wanneer ze aan een doek bezig zijn, zoals schrijvers die aan een roman werken er vaak ook nog geen titel voor hebben. Misschien hebben ze zelfs liever geen titel in gedachten, om te voorkomen dat het schilderij niets meer dan een illustratie van die titel wordt. In dat verband vertelde de beroemde Parijse kunsthandelaar Vollard ooit



een anekdote over Cézanne. Eind jaren zeventig van de negentiende eeuw werkte Cézanne aan een reeks schilderijen gebaseerd op het werk van oude meesters. Hij had Vollard voor een expositie een *Verzoeking van de heilige Antonius* beloofd. Maar om de een of andere reden had hij het doek ondertussen van de hand gedaan. Dus stuurde Cézanne hem een ander werk, dat hij al verschillende titels had gegeven: *Diane et Actaeon*, *Le Berger amoureux* en *Le Jugement de Paris*. Toen het nieuwe schilderij arriveerde, had Vollard de catalogus al laten drukken. En dus stelde hij het onverdroten en volgens afspraak tentoon als *De verzoeking van de heilige Antonius*. Later vroeg hij Cézanne wat het werkelijk voorstelde. De kunstenaar antwoordde: ‘Het stelt niets voor. Ik probeerde gewoon bepaalde bewegingen vast te leggen.’ Misschien kunnen schilders hun werken beter opusnummers geven, zodat de toeschouwer zelf de titel en het onderwerp kan bepalen.

Titels zijn zeker niet zo neutraal en objectief als ze lijken. Dat zien we bijvoorbeeld bij Vuillard. Het eerste decennium van zijn schilderscarrière vormt een van de voornaamste en volmaaktste kunstexplosies van de afgelopen tweehonderd jaar. Dicht bij huis vindt hij de ideale grondstoffen – vaak letterlijk, in de rollen en banen stof uit zijn moeders naaiatelier. Deze verwerkt hij tot intense, fonkelende

kleurmeditaties, waarbij de interactie en verbanden tussen tinten en vormen belangrijker zijn dan het 'feitelijke' tafereel. Ze zijn zeker niet abstract: de meeste doeken stellen interieurs voor, en vaak staan er ook mensen op afgebeeld die in deze ruimtes werken. Maar hun identiteit speelt geen rol en hun gezichten zijn irrelevant. Lange tijd was dit een vanzelfsprekend gegeven, even vanzelfsprekend als het gegeven dat Vuillard een schuchtere man was die voor de schilderkunst leefde en niet zoiets als een privéleven had. Met zijn instemming was Claude Roger-Marx begonnen aan de biografie *Vuillard et son temps*, die hij in 1945 publiceerde, vijf jaar na de dood van de kunstenaar. De openingszin luidt: 'Vuillards leven is net als zijn werk niet anekdotisch, en door geen enkele externe gebeurtenis beïnvloed.' Misschien weerklinkt hierin Mallarmés opmerking dat diens eigen leven 'gespeend was van anekdotes'.

Vuillards schilderijen uit deze periode vragen nou niet bepaald om een omschrijving, maar de tirannie van titels is onweerstaanbaar. En dus kregen ze, vaak in overleg met zijn kunsthandelaar, titels die duidelijk maken hoe ze in die tijd werden geïnterpreteerd – door de maker zelf nog wel: *Compositie* met het een of ander, *Interieur met werktafel*, enzovoort. Maar titels kun je altijd veranderen, en dat is, ongetwijfeld met de beste bedoelingen, ook door zijn schatbewaarders gedaan. Dat kunnen we hun kwalijk nemen, maar