

De teloorgang van de Nederlandse portretkunst Pieter Adriaans

Een van mijn vrienden, Raimundo, is timmerman. En niet zo maar eentje. Alles wat hij maakt is perfect. Raimundo weet meer van hout dan een rabbi van de Thora. Zijn vader heeft bijna alle houten vissersboten in de haven van Topo gebouwd en hijzelf is een van de beste gitaarbouwers van de Azoren. Een andere vriend van mij, die ooit Ramundo's werkplaats bezocht, zei iets dat me altijd is bijgebleven: "Ik zou hier zo een paar jaar voor niks willen werken. Deze mensen weten dingen over hout die je uit geen boek kunt leren. Dingen die we in Nederland al lang vergeten zijn." Die opmerking illustreert hoe fragiel die ambachtelijke kennis is. Als Raimundo geen leerlingen opleidt dan is het binnen een generatie weg.

"It takes three generations to make an artist" zou je met een variant op een Engels gezegde kunnen stellen. Omgekeerd kun je vakkennis in een generatie verliezen. Dat is in de westerse landen gebeurd met de schilderkunst na de tweede wereldoorlog. Amerika kwam als grote winnaar uit het conflict tevoorschijn. Het land had zelf geen grote ambachtelijke schildertraditie, terwijl de vijand (Duitsland, Italië, later Rusland) beeldende kunst op een beschamende wijze als propaganda had gebruikt. Dus zette men groots in op varianten van schilderkunst die weinig training vereisten. Met wat hulp van de CIA werden kunstenaars die wel over vakkennis beschikten systematisch buiten het discours gehouden. Het feestje duurde overigens maar een paar decennia, want men was al gauw uitgekeken op nieuw verworven vrijheid zonder gebondenheid. Amerikaanse kunstenaars gingen en masse wat anders doen, als het maar geen schilderen was.

Onlangs heeft het MoMa, in New York, voor het eerst in dertig (!) jaar weer een tentoonstelling van schilderijen georganiseerd onder de titel "Forever Now". Een moedige stap van curator Laura Hoptman, die verdedigt dat de schilderkunst, mede door de opkomst van het internet, in een nieuwe a-temporele fase beland is. Er is geen avant garde meer. Ik vind die gedachte sympathiek. Alles kan kennelijk naast elkaar bestaan in deze tijd. En inderdaad, vernieuwend kun je de vrij slappe abstracte werken die we te zien krijgen niet echt noemen. Het is overigens wel frappant dat het MoMa de notie van een voorhoede in de kunst af serveert op het moment dat de hele kunstwereld zijn blik op China gericht heeft. "Eigenlijk waren wij de laatste avant garde." Ja, ja! Zo lust ik er nog wel een paar.

Ondertussen zitten wij in Europa met de gebakken peren. Eerst Amerika, nu China, dat wordt een achterhoede gevecht, zo lijkt het. Gelukkig valt dat wel mee. Vanuit een Europese optiek is het begrip 'avant garde' een historisch betrekkelijk gelokaliseerd fenomeen. Het gaat om revolutionaire stromingen aan het begin van de 20^e eeuw: dadaïsme, futurisme, suprematisme en wat dies meer zij. Daarna is er nog vaak geroepen om een "nieuwe avant garde" maar dat krijgt op den duur toch iets van het zoeken naar de nieuwe Beatles. Het idee dat topkunst economisch-geografische ontwikkelingen volgt en dus met een historische noodzakelijkheid van Europa naar Amerika en vandaar naar China reist is sowieso onjuist. De Griekse beschaving ontstond in een paar onafhankelijke

steden aan de rand van het Perzische rijk. De renaissance begint in Italië, maar Spanje en Frankrijk waren in die tijd economisch veel machtiger. Een paar megalomane legeraanvoerders en corrupte geestelijken in een lappendeken van stadstaatjes vormen een betere voedingsbodem voor artistieke bloei dan totalitaire staten. Het Europa van nu heeft wel wat weg van Italië vijfhonderd jaar geleden. Kortom we moeten ons niet al te veel zorgen maken over vernieuwing, avant gardes, historisch noodzakelijke processen etc. Laten we maar weer eens gaan schilderen.

En daar ligt een probleem, want dat kunnen we bijna niet meer. Het vakonderwijs in schilderen en tekenen is eind zestiger, begin zeventiger jaren afgeschaft. Er zijn geen kunstenaars onder de zestig die nog een goede opleiding hebben gehad. De zeldzame witte raven die nog met veel tegenwind hebben geprobeerd zich die kennis eigen te maken worden in Nederland op zijn best getolereerd in wat provinciale musea maar verder genegeerd door de officiële kunstcritiek. Wel zijn er met wisselend succes allerlei privé initiatieven om toch weer tot een soort vakopleiding voor schilders te komen (Klassieke Academie, Wackers Academie, Foudgumse school etc.), maar van een echte bloei van de schilderkunst kun je toch nog niet spreken. Het is meer beleviseconomie. Iedereen wil schilder zijn, maar niemand koopt schilderijen.



Figure 1 Rini 1977

Het interessante is dat we niet eens meer weten wat we verloren hebben. Mijn eigen geschiedenis illustreert dat. In 1977 maakte ik een portret van mijn vrouw Rini. Ik was een arme student filosofie en ik wilde koste wat het kost goed leren schilderen. Op de academies werd dat niet meer onderwezen dus ik moest alles zelf uitzoeken. Ik deed heel erg mijn best. Voorstudies, schetsen, compositie tekeningen, proefjes voor stofuitdrukking. Uiteindelijk maakte ik een monumentaal schilderij waarvan iedereen kon zien dat het Rini moest

voorstellen. Er was maar een probleem: het leek wel op Rini, maar ze 'was' het niet. Ondanks alle voorbereidingen was er iets mis gegaan. Het was geen echt slecht schilderij, en ik kijk er nog steeds met plezier naar maar het was niet het meesterwerk dat ik voor ogen had. Ik had 'iets' gemist. Eigenlijk waren de voorstudies veel beter en levendiger dan het voltooide werk. Ik begreep er niets van. Ik had het exact volgens de boekjes gedaan. Alles aan het schilderij was goed, maar het was geen goed schilderij.

Nu, bijna 40 jaar later, weet ik dat je iemand nooit moet schilderen in de pose die hij als eerste aanneemt. Die is altijd gekunsteld. De bakvis poseert als een fotomodel. De restauranthouder schuifelt onhandig op zijn stoel met zijn handen op schoot. De regent schiet in een grimas waar van hij denkt dat die gezag uitstraalt. De monumentale pose waarin ik Rini geschilderd had was totaal vreemd aan haar karakter. Je moet een paar uur met je model praten en lachen voordat ze zich zelf laten zien. Plotseling slaan ze hun benen over elkaar, steunen op hun elleboog of leunen achterover en zijn simpelweg zichzelf. Dat is de houding die je moet zien te pakken.



Figure 2 Rini in 2013

Iets anders dat ik geleerd heb: een portret is geen momentopname, maar een samenvatting van een individu. In een portret kun je een subtiel samenspel van verschillende uitdrukkingen leggen. Veel grote schilders doen dit intuïtief, maar we zijn dit pas onlangs gaan begrijpen hoe het werkt. Het heeft te maken met onze cognitie en het verschil tussen het centrale en perifere blikveld. De Mona Lisa is daar een goed voorbeeld van. In geen foto kun je dat effect bereiken. Om iemands karakter goed te treffen moet je daarom de extremen van het gezicht kennen. Hoe is iemand als hij glimlacht, wat gebeurt er als hij zich concentreert?

Welke spieren trekken samen bij welke emotie? Wat wil ik versterken en combineren, wat juist niet? Wie zijn model uren zwijgend laat poseren krijgt vanzelf een schilderij met een eendimensionale nietszeggende blik. Daarom is het zo moeilijk iemand die je niet kent van een foto te schilderen. Het kan wel, maar niet elke foto is er geschikt voor. Het is heel makkelijk om een foto van iemand te maken die niet lijkt. Als je die dan weer gaat naschilderen krijg je inderdaad wat Plato een afbeelding van een afbeelding noemt. Iets dat weinig met het origineel te maken heeft. Een goed portret kan zo veel meer van een individu laten zien dan een foto.

Ik kan eindelijk de portretten maken waar ik als jongeman van droomde. Maar nu droom ik van meer... Er is nog zo veel te leren! Als ik nog veertig jaar de tijd heb en honderd word maak ik wellicht een echt meesterwerk.

Je gaat door zo'n proces wel anders naar schilderijen kijken. Je ziet wat een schilder van het metier begrepen heeft en wat niet. Dat begint al bij de amateur die bij een glimlach alle tanden expliciet schildert. Ik weet niet waarom, maar dat werkt nooit! Het gezicht krijgt er iets gremlin-achtigs door. Een andere veelgemaakte fout is het overdadig weergeven van lippenstift of make up. Jaxheimer zei het al in zijn bekende handboek: "Als we een vrouwenportret willen tekenen dat deze naam ook verdient, dan kunnen we bij ons model make-up alleen accepteren, voor zover deze de natuurlijke vorm met wat kleur onderstreept." Als je dan om je heen kijkt dan zie je dat bijna niemand, zelfs kunstenaars die zich als professioneel portretschilder afficheren, het vak nog echt beheerst. Veel mensen kunnen uitstekend een geprojecteerde foto naschilderen, maar iets creëren dat meer is dan een afbeelding van een afbeelding is maar weinigen gegeven.

Daarbij komt dat een portretopdracht een expliciet ethische kant heeft die in feite bij elke transactie tussen mensen in het geding is. Het vereist vertrouwen. Als ik een aannemer vraag een dakkapel te maken, dan vertrouw ik er op dat de man zijn vak beheerst en binnen een redelijke tijd een goede constructie bouwt. Bij portretschilderen is die relatie meer pregnant. Het model geeft zich over aan de schilder. Het is weerloos voor zijn blik. Hij mag met zijn penseel over het gezicht dwalen, spelen met de kromming van de lippen, de pupillen versmallen of verwijden, glinstertjes in de ogen aangeven, een blos op de wang leggen. Het heeft bijna iets erotisch. Er zit iets zeer intiems in het maken van een portret en dat geeft de kunstenaar een extra verantwoordelijkheid. Je kunt daar makkelijk misbruik van maken. Het is zo eenvoudig een onflatteus portret van iemand te maken.

Die dialectiek tussen schilder en model gaat dieper dan je op het eerste gezicht zou vermoeden. De beeldende kunst speelt altijd een dubbelspel: het spel van de *mimesis*, de spanning tussen aan- en afwezigheid en het spel van de *semiosis*, de spanning tussen betekenis en betekende. In een afbeelding van Alexander de Grote op een munt is de keizer aanwezig als symbool en afwezig als mens. Die discussie over aan- en afwezigheid is in onze Europese cultuur gedurende duizenden jaren, vaak op leven en dood, gevoerd. Mag je Apollo, Zeus, de Keizer, God, Christus als Gods zoon, Allah of Mohammed als zijn profeet afbeelden? Kan

het überhaupt? Die vraag is actueel. De Islam heeft ondubbelzinnig voor een verbod gekozen en sommige van haar aanhangers schromen niet kunstenaars die het verbod schenden om zeep te brengen. Dat staat in een lange traditie. De monotheïstische God van het Oude Testament wil niet afgebeeld worden. Hij is vooral auditief aanwezig. Hij spreekt, hij schrijft op de muur, maar hij laat zich niet zien en mag niet geschilderd worden. Dat ligt anders in het Griekse pantheon dat bij uitstek visueel is, maar ook toen was er al onvrede. Plato bekritiseerde de kunstenaars omdat ze slechts afbeeldingen van afbeeldingen maakten. Een stoel is een afbeelding van de ideale stoel. Een schilderij van een stoel is dan een kopie van een kopie. Je kunt er niet op zitten. Dus weerde Plato de kunstenaar uit zijn ideale staat.

Anders dan de Islam heeft de Katholieke kerk expliciet gekozen voor het toestaan van afbeeldingen van Christus. De geschiedenis van die beslissing is interessant omdat ze de aftrap vormt voor een spel dat bijna vijftienhonderd jaar de westerse kunst zou domineren. De theologische basis is gelegd door Johannes van Damascus (675-749 AD), die schrijft: "Het gebruik van iconen verbieden komt neer op het ontkennen van de incarnatie, de aanwezigheid van het Woord van God in de materiële wereld. Iconen herinneren de kerk aan de lichamelijke van God zoals geopenbaard in Jezus Christus". Een paar decennia later worden deze inzichten gecanoniseerd tijdens het tweede concilie van Nicea (787 AD): "Zoals het heilige en leven-gevende kruis overal is opgesteld als een symbool, zo moet dat ook gebeuren met de beelden van Jezus Christus, de Maagd Maria, de heilige engelen (...) want de eer die wordt toegekend aan het beeld gaat over op het afgebeelde, en wie het beeld aanbidt aanbidt daarin de realiteit van wat er is vertegenwoordigd." De onbegrijpelijke dialectiek van de heilige drie-eenheid wordt zo de motor achter een spel van mimesis en semiosis dat zijn gelijke in de geschiedenis niet kent. Juist omdat de zoon van God als mens geleefd heeft kunnen wij hem, en als heilige, en als symbool afbeelden. Sterker nog Christus zelf is in zijn afbeelding aanwezig. De deur naar het artistieke universum van de christelijke kunst wordt opengegooid. Geen menselijke emotie is hem vreemd. Door Christus als zoon van God te positioneren wordt de emotionele wereld van het gezin binnen het domein van het heilige geplaatst. Christus is kind geweest, heeft gespeeld met zijn vader, hield van zijn moeder. Heeft honger gehad dorst, heeft doodsangsten uitgestaan, is woedend geweest, maar heeft ook vrienden gehad, waarmee hij lief en leed deelde. Het alledaagse wordt heilig, het heilige alledaags. En dat mag je allemaal zo maar uitbeelden.

Het zou nog bijna duizend jaar duren voordat de volgende logische stap gezet zou worden: als we het menselijke in God kunnen uitbeelden, waarom zouden we dan ook niet het goddelijke in de mens kunnen schilderen. Pas na de Renaissance waarin het individu zich vrijmaakte van de kerk en autonoom werd kon die draai gemaakt worden. En zo komt Caravaggio, gedragen door de hang naar eenvoud en soberheid van de contrareformatie, weg met misdadigers en hoeren met vuile voeten en rouwnagels als modellen voor zijn heiligen en madonna's. Rembrandt kan in zijn spoor zijn eigen familie schilderen als de heilige familie. Een schilderij van een moeder wordt een madonna, een zelfportret wordt een studie naar het lijden van Christus.

Dit is wat men zou kunnen noemen 'burgerlijke ironie' waarin de Nederlandse schilderkunst tot bloei kon komen. De 17^e-eeuwse Nederlander leefde in een wereld waarin alles een dubbele betekenis had. De eigen alledaagsheid wordt geheiligd. Een wereld van emblemata, waarin een roos voor de liefde stond, een schedel voor de dood en een oester voor seks. In deze relatief veilige en stabiele wereld komt het burgerlijke portret op als een transactie tussen gelijken: de schilder en het model. De kunstenaar is een vrij burger, de opdrachtgever ook. Ze spelen een ironisch spel met betekenissen. Een kous die op de grond ligt. Een pijp die gebroken is. Het portret kan zo uitgroeien tot een staalkaart van burgerlijke emoties: humor, gezelligheid, geilheid, vertrouwen, sluwheid, ontrouw, pronkzucht, onzekerheid, liefde, trouw. De beste portretten ontstaan als de sociale afstand tussen schilder en model klein is: vrienden, familie, collega's, geliefden. In die situaties kan het spel van de ironie op het scherpst van de snede gespeeld worden. Rembrandt schildert Jan Six die even langs komt en creëert en passant een van de mooiste portretten ooit. Frans Hals portretteert zijn collega schutters die zich overgeven aan een drinkgelag. Zulke levendige taferelen zijn nooit meer geëvenaard. De basis van deze kunstwerken is een ironische spanning tussen mimesis en semiosis die alleen kan bestaan in een samenleving die tot in haar vezels doortrokken is van een metafysisch vertrouwen dat het allemaal wel goed komt met de wereld. Dat is de essentie van de Nederlandse portretkunst.



De directe aanleiding voor dit artikel is het portret van koningin Beatrix dat Luc Tuymans in 2012 maakte en de officiële staatsieportretten van haar opvolger Willem Alexander uit 2014. Er is bij die projecten iets mis gegaan dat verder reikt dan de gratuite constatering dat moderne kunst nu eenmaal moet wringen en dat kunstenaars de vrijheid moeten hebben om te doen wat ze willen. De genoemde portretten zijn -vergeef me de constatering- erg amateuristisch. Hoe komt dat? Ik wil begrijpen wat er gebeurd is.

Het makkelijkst is dat in het geval van het 'portret' van Beatrix. Luc Tuymans heeft zijn carrière gebouwd op het waterig en vlak naschilderen van foto's. Hij verkent Plato's domein van de afbeelding van de afbeelding. Die omkering, de emotioneel nageschilderde foto, kan verrassend werken. Je kunt je afvragen of het nog schilderkunst in eigenlijke zin is, maar artistiek is er niks mee. Ook hier maakt Tuymans geen portret, maar een schilderij van een foto van Beatrix. Als schilderij is het werk interessant. Ik vind het persoonlijk wel mooi. De spanning tussen het warme oranje oker van houten vloer en het koele rood van de jurk is heel bijzonder. Het is een typische Tuymans. De schilder zelf zegt er dit van:

“Voor mij lag er een uitdaging in het feit dat er een lange traditie bestaat van staatsieportretten en beeltenissen van koninklijke personen en van Koningin Beatrix in het bijzonder. Ik heb gekozen voor een beeld dat niet geposeerd is, en duidelijk een fotografische compositie heeft.”

De kunstenaar is zich bewust van de breuk met de traditie die hij forceert. Het werk is geen portret, het is een schilderij van een foto. De werkwijze van Tuymans kan gegeven de observaties die ik aan het begin van dit stuk heb gemaakt nooit een goed portret in traditionele zin opleveren. Alles wat mis kan gaan in een portret is hier misgegaan (make-up, houding, blik). De schilder weet dit. Zo'n werk toch presenteren als portret is een daad van artistieke agressie. De kunstenaar zoekt een confrontatie tussen het discours van het conceptuele kunstwerk en dat van de portretkunst. Het is een doelgerichte aanval op de traditie van het portretschilderen. Artistiek gezien heeft Tuymans die vrijheid en hij mag hem gebruiken. Omgekeerd mag ik als schilder analyseren wat er mis is met dit project.

Het kernprobleem is in dit geval ethisch en niet esthetisch. Om het plastisch te zeggen, Tuymans is een aannemer die belooft een dakkapel te bouwen die niet gemaakt kan worden. Door de koningin na te schilderen van een lullig fotootje heeft hij het broze pact van vertrouwen tussen model, schilder en opdrachtgever dat essentieel is voor de portretkunst geschonden. Hij heeft ons staatshoofd opgeofferd aan de beperkingen van zijn eigen talent en de consistentie van zijn eigen oeuvre. Ik weet niet exact wat zijn motieven hiervoor geweest zijn, maar als Tuymans een beetje een vent geweest was had hij de opdracht geweigerd. Nu zitten we opgescheept met een officieel 'portret' waarvan ik alleen maar kan zeggen: “een staat die tolereert dat zijn staatshoofd officieel zo afgebeeld wordt heeft een probleem”. De sfeer van burgerlijke ironie die essentieel is voor een goed portret is hier omgeslagen in een activistisch sarcasme.

Genoeg over Tuymans. We verleggen onze aandacht naar het staatsieportret van Willem Alexander. Was bij het 'portret' van Beatrix de mislukking van meet af aan ingebakken, hier zou je toch denken dat het eindresultaat aan zekere kwaliteitseisen zou moeten voldoen. Er zijn dan ook kosten nog moeite gespaard: een commissie van de Mondriaan stichting (waar overigens de niet te vermijden Luc Tuymans ook weer lid van was), scouts, een behoorlijk budget (370 duizend Euro). In het geval van een staatsieportret is de spanning tussen mimesis en semiosis maximaal. Het is een portret van de vorst als symbool. De 'mens' Willem Alexander moet er goed op staan en tegelijk moet hij zijn waardigheid als staatshoofd bewaren.



De Oranjes hebben een zekere traditie van portretten opgebouwd en het is interessant om de recente schilderijen in die context te plaatsen. Neem nu het portret van de jonge Wilhelmina door Thérèse Schwartz. Opvallend is dat dit werk nog helemaal in de Hollandse portrettraditie staat. De burgerlijke ironie is nog geheel intact. Wilhelmina is, ondanks haar officiële kleding, afgebeeld als een enigszins fragiel jong meisje. Er is zo veel vertrouwen tussen schilder en model dat de laatste zich een psychologische analyse van haar subject kan veroorloven. De schilderes heeft ook het technische vermogen om die analyse in het werk te leggen. "Zo jong, en dan al zo veel verantwoordelijkheid", lijkt ze te willen

zeggen. De kunstenaar presenteert zich hier als een huisvriend die toegang heeft tot de kern van de familie.

Kennelijk had Wilhelmina dat vermogen om zich open te stellen voor kunstenaars want ook op latere leeftijd worden er nog opmerkelijke portretten van haar gemaakt. Een voorbeeld is het portret van Willem Hofker, waar helaas alleen een voorschets van is overgebleven. Wilhelmina is afgebeeld als een vriendelijke, statige oude dame die wat melancholisch van de beschouwer wegstijgt. Ook hier slaagt de kunstenaar er in door te dringen tot de emotionele kern van zijn model. De houding van de linkerhand op de leuning van de stoel is niet helemaal overtuigend. Ik ben benieuwd hoe dat in het uiteindelijke werk werd opgelost.



Veel afstandelijker is Juliana. Ook van haar zijn aanvankelijk hele mooie portretten gemaakt zoals het werk van Sierk Schröder, maar de schilder slaagt er niet meer in een emotionele band met zijn model op te bouwen. Juliana kijkt van de beschouwer weg als een vreemde. Ze ziet er niet uit als een koningin, maar als een willekeurige society dame. We worden niet meer toegelaten tot haar innerlijk. Het schilderij heeft ook een aantal zwakke kanten die we in het eerdere werk niet kennen. De schilder lijkt zelf niet helemaal op zijn gemak. De anatomie is wat zwak alsof de schilder haast had.



Het contact is helemaal weg in het schilderij dat Willink later van haar maakte. Het lijkt op een wassen beeld of een vleesgeworden krantenfoto. De burgerlijke ironie is verdwenen. De kijker wordt niet meer toegelaten. Het symbool is er nog, de mens is afwezig.



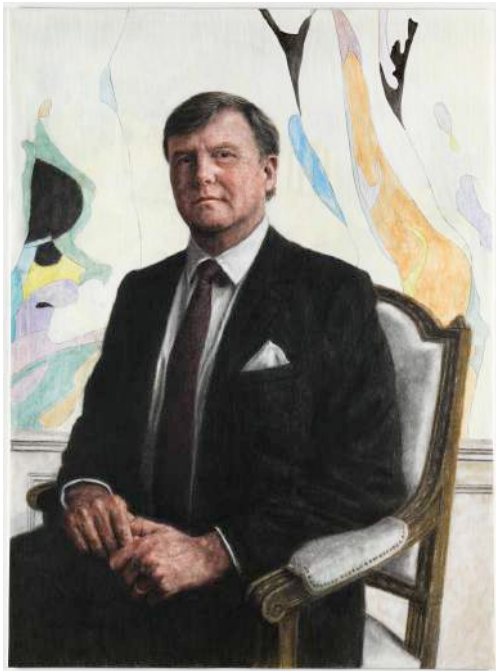
Die ontwikkeling zet zich door in de staatsieportretten van Beatrix. Vanaf nu is het staatshoofd gereduceerd tot een abstracte kop zonder handen. Een vriendelijk wapperende vlag in het geval van Carla Rodenberg, een grafische constructie van lijnen bij Jeroen Henneman en Marte Röling.



Hier is de koningin bijna geheel tot symbool geworden. De mens is verdwenen achter de functie, hoewel uit het werk van Rodenberg nog een zweem van vriendelijke gereserveerdheid spreekt.

Bij de portretten van Willem Alexander zie je de wens om weer terug te keren naar een meer realistische afbeelding. We zoeken toch weer de mens achter de koning. Ondertussen is de beheersing van het ambacht fors achteruitgegaan. Beide kunstenaars baseren zich op foto's maar missen de vakkennis om zo'n exercitie echt tot een goed einde te brengen. Ook de commissie die het proces moest begeleiden heeft, zo lijkt het, een procedure gekozen die welhaast tot een mislukking moest leiden. In tegenstelling tot zijn overgrootmoeder is Willem

Alexander kennelijk niet in staat of niet bereid geweest zich open te stellen voor degene die hem moesten afbeelden. Het gevolg is dat het menselijk element uit het werk verdwenen is. Ik kan me niet voorstellen dat hij echt geposeerd heeft voor deze werken, anders dan een paar snelle fotosessies. Beide kunstenaars zijn er niet in geslaagd iets toe te voegen aan het beeld zelf. In geen van de werken is Willem Alexander aanwezig op een manier die een goed portretschilder kan oproepen. Het best gelukt is nog de tekening van Iris van Dongen. Zij heeft een foto nauwgezet gekopieerd en dat is wat het geworden is: een tekening van een foto van een meneer die wat onhandig poseert als staatshoofd. Geen presentie, maar absentie. Een kopie van een kopie, de afwezigheid van de afwezigheid.



Veel meer mis is er met het werk van Femmy Otten, dat iconografisch aanschurkt tegen een satire uit 2010 van Kamagurka. De speelsheid van haar ontwerp heeft ze niet vast kunnen houden in het uiteindelijke werk. De houding is te stijf, de perifere en centrale blik spreken elkaar tegen waardoor Willem Alexander de uitstraling krijgt van iemand die zich buitengewoon slecht op zijn gemak voelt. "Is het al klaar? Mag ik nu weg?", lijkt hij de toeschouwer toe te fluisteren.

Om kort te gaan met deze werken is de teloorgang van de Nederlandse portretkunst compleet. Zelfs als we al willen kunnen we nog geen goed portret maken van ons staatshoofd. Dat wil niet zeggen dat er geen individuele kunstenaars in Nederland rondlopen die het veel beter hadden kunnen doen. Die zijn er wel. Ik zal geen namen noemen om niemand te kort te doen, maar de kans dat zulke vaklieden door dit soort selectie commissies komen is vrijwel nihil. Vaardigheid is verdacht. Een meesterlijk geschilderd portret is 'te makkelijk', te traditioneel. Toch geeft het project op zich blijk van de ambitie een echte portrettraditie in ere te houden. Dat is sympathiek. Wie weet wat voor fantastische staatsieportretten ooit gemaakt zullen worden van prinses Amalia als we weer herontdekt hebben wat vergeten is en dat hebben aangevuld met nieuwe kennis die we nog gaan ontdekken. De schilderkunst is al vele malen

doodverklaard in de geschiedenis maar altijd weer teruggeveerd. Als de tendensen die we nu zien zich voort zetten dan wordt er over honderd jaar nog steeds meesterlijk geschilderd en wellicht beter dan nu, maar misschien niet voor de grote massa. Schilderen is de kunst van het trage kijken. Het een kunst die aandacht nodig heeft en grote portretkunst kan alleen gedijen in een situatie van burgerlijke ironie waarin model en kunstenaars een relatie van vertrouwen hebben. Misschien is een staatsieportret ook wel een hopeloos anachronisme in een tijd waarin de beeldcultuur totaal verzadigd is. De tijd zal het leren, maar over de ontwikkeling van de schilderkunst zelf ben ik niet pessimistisch. De fascinatie voor het wonder van de door mensenhand gecreëerde illusie zal altijd blijven.



Omgekeerd kun je het de kunstenaars niet kwalijk nemen dat ze gezwicht zijn voor de verleiding een staatsieportret te mogen maken. Het feit dat we nog een generatie lang met die dingen opgescheept zitten is al pijnlijk genoeg.