

‘Theoretische verhandelingen over kunst zijn vaak
niet meer dan een woordenspel’

Review Toos Streng, **De roman in de negentiende eeuw**. *Geschiedenis van een nieuwkomeer*. 536 blz. ingenaaid, geïllustreerd (deels in kleur), ISBN 978 90 8704 842 6, Hilversum Uitgeverij Verloren 2020, € 49,--



[Heidi de Mare](#)

Gepubliceerd 04.02.2021, website [Stichting IVMV](#), instituut voor maatschappelijke verbeelding

Jaren geleden las ik voor mijn dissertatie-onderzoek naar het zeventiende-eeuwse denken over Hollandse schilderkunst het artikel ‘Het “realisme” van de oud-Nederlandse schilderschool. Opkomst en ontwikkeling van de term “realisme” in Nederland tussen 1850 en 1875’ van de hand van Toos Streng.¹ Haar betoog maakte indruk op mij, om twee redenen. Ten eerste omdat zij hierin de negentiende-eeuwse herkomst van het realismebegrip opspoorde. In Nederland voor het eerst genoemd in 1823, werden er in de loop van tijd verschillende, positieve en negatieve betekenissen, aan gehecht, duidend op 1) het ontbreken van een ideaal, 2) afwijzing van traditie en belang van eigen waarneming en 3) de liefdevolle blik op de alledaagsheid waarin juist een ideaal doorbrak.² Wat me, ten tweede, bijbleef, was dat zij op grond van dat nauwgezette onderzoek, een bijdrage wilde leveren aan de kunstgeschiedschrijving. Ze zocht het debat met specialisten van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Ze zette vraagtekens bij de opvatting dat het hoge aanzien dat deze schilderkunst rond 1800 in Europa genoot zich eenvoudig doorzette in de eeuw daarna.³ Maar strikt genomen had haar onderzoek naar het

¹ Verschenen in *Oud-Holland*, 108 [1994], nr. 4, p. 236-250.

² Idem, p. 247-248.

³ Streng verwijst naar diverse bijdragen in F. Grijzenhout en H. van Veen [red.], *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Nijmegen 1992.

realismebegrip verstrekkender consequenties. Met name omdat iconologen rond 1970 de term ‘schijnrealisme’ introduceerden als kritiek op het vermeende eenduidige negentiende-eeuwse realisme-begrip. Om vervolgens de realistisch ogende genreschilderkunst ‘symbolisch te lezen’, en aldus een quasi-tegenstelling te introduceren.⁴ Begripsgeschiedenis zou, zo was de teneur van Strengs betoog, bijdragen aan het bijstellen van dominante aannames in de kunsthistorische terugblik op geschilderde taferelen uit de Hollandse zeventiende eeuw. Een zinvol advies, want tot dan toe waren er enkel sporadische kunsthistorische reflecties op het gehanteerde zeventiende-eeuwse vocabulaire.⁵ Hoewel een dergelijke bronnenkritiek in de geschiedwetenschap ingeburgerd is, heeft dat in de *kunsthistorische* wetenschap nauwelijks weerklank gevonden.⁶ Toos Streng heb ik dus jarenlang beschouwd als een belangrijke wetenschapper op het gebied van historische letterkunde, ook voor mijn eigen vakgebied van de kunstgeschiedenis.

Die herinnering maakte me nieuwsgierig naar haar omvangrijke publicatie *De roman in de negentiende eeuw. Geschiedenis van een nieuwkomer* die recentelijk verscheen, vrucht van jarenlang onderzoek. Nieuwsgierig ook omdat de westerse geschiedenis wel vaker, en zeker sinds de negentiende eeuw, met nieuwkomers wordt verrast die eerst niet zomaar op hun waarde worden geschat – gegeven mijn eigen vakgebied als beeldwetenschapper denk ik ook aan fotografie, film, tv-series en recentelijk de digitale artefacten. Ook deze beginnen doorgaans, hoewel soms al snel populair bij een breed en gemêleerd publiek, onderaan de hiërarchie die de elite hanteert.⁷ Ik was dus benieuwd naar de factoren die er mede toe bijdroegen dat de roman vanaf het derde kwart van de negentiende eeuw in Nederland een hogere status kreeg en inmiddels de kern vormt van de Literatuur.

Interdisciplinaire benadering en opzet van het boek. Het boek bestaat uit 18 hoofdstukken en 2 bijlagen waarin Streng de roman van uiteenlopende kanten beziet, om inzicht te krijgen in wat zij de negentiende-eeuwse ‘communicatierevolutie’ noemt [p. 25]. Daarbij ligt haar zwaartepunt op de periode 1850-1875. Daarmee wilde ze de balans herstellen gegeven de focus van de literatuurwetenschap op de Tachtigers en hun avantgardistisch verzet tegen de burgerlijke cultuur. Streng had daarbij naar eigen zeggen te maken met tegenstrijdige observaties in dit dossier. Enerzijds liet haar bronmateriaal [romantitels, tijdschriftkritieken e.d.] zien ‘hoe geketend de hoofden zitten in denkwijzen en patronen; hoe enorm veel denkkracht het kost om oude, vaak onbewuste barrières te slechten, waardoor pogingen tot verandering tot mislukken gedoemd zijn.’ Anderzijds dat door ‘plotselinge wendingen’ allerlei aannames die muurvast leken te zitten ‘massaal en radicaal overboord worden gegooid’ [p. 17]. Aandacht voor de terminologie om over de roman te denken en te spreken, loopt als een rode draad door haar boek heen. Daarbij gaat het om begrippen die bediscussieerd worden, maar ook om dat wat onbesproken blijft, omdat dit gemeenschappelijk en vanzelfsprekend is. Onder verwijzing naar

⁴ Streng noemt met name E. de Jongh, ‘Real Dutch art and not-so-real Dutch art: some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting, *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* [1990-1991]: p. 197-206.

⁵ Zie bv. L. de Pauw-de Veen, *De begrippen ‘schilder’, ‘schilderij’ en ‘schilderen’ in de zeventiende eeuw*. Brussel 1969. Ook werk van J.A. Emmens en H. van de Waal, zie H. de Mare, *Het huis en de regels van het denken* [2003], [hoofdstuk 5.2.3](#).

⁶ Zie I. Hampsher-Monk, K. Tilmans & F. van Vree, *History of Concepts: Comparative Perspectives* [eds.], AUP 1998 en de legitimerende, in plaats van reflexieve bijdrage daarin van E. de Jongh, ‘Painted Words in Dutch Art of the Seventeenth Century’, p.167-189. Voor het kentheoretisch probleem dat hieraan ten grondslag ligt, zie: [‘Verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici’](#), *Theoretische geschiedenis*, 24 [1997] 2, p. 113-137.

⁷ Zie bv. mijn publicatie [‘Waar Nederlanders warm van worden. Professionele personages in Amerikaanse en Nederlandse ziekenhuis- en politierseries’](#), G. van den Brink [red.], *De Lage Landen en het hogere. De betekenis van geestelijke beginselen in het moderne bestaan*. AUP: p. 307-348, met name de uitkomsten van het SKO-publieksonderzoek, p. 311-315.

Pierre Bourdieu schrijft ze: ‘Juist dergelijke algemeen gedeelde denkbeelden bepaalden de grenzen van het denk- en zeggbare. Dergelijke “geloofspunten” of “doxa’s” komen bijvoorbeeld aan de orde bij de analyse van genre aanduidingen in de titels van romans en de kentheoretische uitgangspunten van de verteller in het derde kwart van de negentiende eeuw’ [p. 22].

Streng combineert in haar benadering literatuurgeschiedenis [doorgaans gericht op de canon] met boekgeschiedenis [gericht op dat wat op de boekenmarkt feitelijk beschikbaar was]. In navolging van literatuurwetenschapper Dirk de Geest duidt ze haar interdisciplinaire benadering aan als ‘functionalistisch’, gericht op vragen als: wat werd er eigenlijk onder de ‘ongebonden’ roman verstaan (in vergelijking tot het genre van de aan regels ‘gebonden’ poëzie)? Welke verwachtingen had men van de roman, welke [zedelijke, esthetische] waarden werden eraan toegekend, in hoeverre klonk er een tijdgeest in door, of was er steeds sprake van eeuwige ideeën over het ware, het goede en het schone? Maar ook: wie schreef en las de romans, wie gaf ze uit, welke soorten uitgeverijen waren er, op welk formaat en papier werden ze gedrukt, en wat was de kostprijs? Wie bekritiseerden de romans – met bekende namen als Potgieter, Alberdingk Thijm en Busken Huet – en hoe veranderde de criteria en termen in deze periode?

Nieuwe inzichten. Het boek biedt tal van interessante, nieuwe inzichten: begin negentiende eeuw waren er weinig Nederlandse, maar wel veel vertaalde romans beschikbaar. Franse romans werden door critici lang met argwaan bekeken, de belangstelling voor historische romans [Walter Scott] en eigentijdse romans [Charles Dickens] nam vanaf 1850 toe. Er bestonden verschillende leespublieken [lezers waren, gegeven het geringe besteedbaar inkomen, eerst aangesloten bij leesgenootschappen die romans aanschafte, na 1865 konden particulieren zelf romans betalen]. Romans werden lang beschouwd als vermakelijke ‘uitspanningslectuur’, populair bij vrouwen en jongeren, ter verdrijving van de verveling en acceptabel mits ze de zedelijkheid niet bedreigden. En er werd in deze eeuw verschillend gedacht over schrijvende vrouwen – soms werd hun vrouwelijke aard [met specifieke kwaliteiten] benadrukt, soms werd vrouwelijk schrijverschap vrijwel gelijkgesteld aan dat van mannen, terwijl de tweede helft van de negentiende eeuw een toename zag aan romans van vrouwen onder mannelijk pseudoniem om zo aan gendervooringenomenheid te ontkomen. Pas tegen het eind van de eeuw worden Literatuur en Kunst essentialistisch gedefinieerd zoals we dat sindsdien hanteren en doet het begrip ‘fictie’ in Nederland zijn intrede zoals we dat kennen.

In al die hoofdstukken klinken politieke en culturele ontwikkelingen door: na de Franse Revolutie en de Bataafs-Franse tijd was er vanaf 1814 behoefte aan rust, ontstond er een ‘huiselijkheidsideologie’ [wat een concretisering was van het laat achttiende-eeuwse onderscheid tussen publieke en private sfeer]: het tijdvak van het *juste milieu* met huiselijke poëzie, de focus op het verleden [Marita Mathijssen spreekt van ‘historiezucht’] en herwaardering van ‘Vadertje’ Cats. De decennia erna waren getekend door politisering, opkomend nationalisme [iedereen was primair ‘Nederlander’], de roep om een krachtige publieke opinie en waardering voor romans als *Mystères de Paris* van Eugène Sue waarin aandacht was voor armoede [1842]. In 1848 werd deze ontwikkeling abrupt onderbroken door de roerige opstanden die plaatsvonden, ook in Nederland. Met de invoering van de Grondwet waarin de macht van Koning Willem II flink werd ingeperkt, deed een nieuwe periode zijn intrede. Nieuwe opvattingen [denk aan Tocqueville, in termen van gelijkheid van allen, het verbeteren van de wereld en het ‘algemeen belang’ waaraan de ware burger moest bijdragen]. Er diende zich een nieuw tijdsbesef aan, gericht op toekomst en vooruitgang, waarbij er een verschuiving plaats vond van de mens als publiek wezen naar de mens als privépersoon. Levensgebieden als godsdienst, moraal, politiek, wetenschap en kunst werden van elkaar onderscheiden. Het autonome l’art pour l’art-principe kwam op, wat inhield dat politiek en geloof niet thuishoorden in de roman, al moest de auteur zich wel ‘oprecht’ uitspreken over goed en kwaad in de verhaalwereld.

1850-1875: realisme, oprechtheid en aanschouwelijkheid. In de eerste helft van de negentiende eeuw beschouwde men in Nederland [en Duitsland] de roman in termen van waarheid-verdichting, de laatste opgevat als ‘voortbrengsel der verbeelding’ [p. 165].⁸ Het was ondenkbaar dat een volkomen door de auteur verzonnen wereld enige waarheid kon bevatten, zoals het evenmin denkbaar was dat een roman een met de poëzie vergelijkbare schoonheidservaring kon aanreiken. In Engeland werd de roman juist als fictie gewaardeerd, als een genre met eigen conventies om een verhaalwereld op te roepen – misschien niet zo vreemd gegeven de lange theatertraditie sinds Shakespeare. Tot aan 1850 bleef men gekant tegen aanschouwelijkheid, opgevat als zinnenprikkelend. ‘De kunstenaar moest zich richten op de uitbeelding van het eeuwig menselijke, niet op de nabootsing van de individuele mens met zijn dagelijkse zorgen en verlangens [...]. Gewone mensen kwam je in het dagelijks leven genoeg tegen en de kunst moest juist voorbeelden geven van uitzonderlijke grootheid, waaraan de gewone mens zich kon spiegelen. Niet empirische werkelijkheid maar rationele waarheid, waarin het schone, ware en goede gelijk zijn. ...’. Nabootsing zou de kunst op de rand van de artistieke ondergang brengen [p. 204-205].

Tussen 1850-1875 steeg de roman in aanzien, inmiddels aangeduid als ‘belletrie’, of ‘het schoone proza’ en discussieerden critici over de criteria van een *goede* roman, opgevat als ‘een samenhangend en aaneengeschaakt verhaal [...] waarin de karakters van de personages en hun onderlinge verhoudingen werden uitgediept’ [p. 50]. Het gebruik van de term realisme door literatuur- en kunsthistorici voor deze periode suggereert een genre waarin auteurs streefden naar een ‘mimetische’ weergave van de sociale werkelijkheid in die tijd’ [p. 200]. Een misvatting, aldus Streng, omdat het bij romans uit het derde kwart van de negentiende eeuw niet gaat om de relatie tussen tekst en realiteit, maar om de getrouwheid [oprechtheid] van de schrijver aan de eigen ervaringen.⁹ Die oprechtheid maakte dat iemand een eigen waarheid kon vertellen en de gefragmenteerde wereld weer in de roman kon samenbrengen.¹⁰ Tegelijk impliceerde deze oprechtheid dat men niet in het hoofd van een personage kon kruipen [een katholiek kon geen protestantse ervaring beschrijven, een man geen vrouwelijke beleving]. De verteller kon de psychologie van een personage enkel oproepen op basis van een empirische beschrijving van gestiek, kleding, handelingen e.d. ‘De romanschrijver moest tonen hoe een individu het ideaal van de ware burger in zijn of haar leven kon verwerkelijken. Dit was niet mogelijk zonder een gedetailleerde beschrijving van het leven en de dagelijkse problemen. De beeldende beschrijving bood de schrijver bovendien de gelegenheid de schoonheid in het alledaagse leven en de wereld te tonen. De schrijver moest “tonen”, niet “vertellen”. De zo gewaardeerde “aanschouwelijkheid” moest de kennis van de wereld vergroten en had bovendien een morele en esthetische functie’ [p. 373]. Lichtval en kleur werden belangrijke middelen om een beschrijving poëtische waarden mee te geven. Deze aanschouwelijkheid verklaart volgens Streng tevens waarom veel van deze romans zo uitvoerig waren [en door de moderne lezer als te omslachtig, zelfs als onleesbaar worden aangemerkt]: volgens de genreconventies moest alles wat er was te zien tot in de details beschreven worden.

⁸ Door deze oppositie werd ‘verdichting’ ook wel geassocieerd met ‘onwaarheid’, beschouwde men verdichting ook wel als een manier om de waarheid niet alleen te begrijpen, maar ook te voelen, al school daarin ook juist een gevaar.

⁹ Naast natuur en traditie bestond de derde bron van oprechtheid uit de sentimenten, de persoonlijke gevoelens van de kunstenaar. Een ware dichter liet het gevoel spreken, een opvatting die kenmerkend is voor de gehele negentiende eeuw.

¹⁰ Wel schuurde een dergelijk ruime opvatting waarin verschillende waarheden mogelijk waren, met het algemeen belang waaraan de roman in deze periode zou moeten bijdragen. Multatuli bijvoorbeeld weigerde dit algemeen belang omdat er volgens hem slechts individuele waarheden bestonden [p. 234].

Database en nieuwe vragen. Streng heeft in haar opus magnum grote lijnen in kaart gebracht waarvan hier slechts een enkel tipje is opgelicht. Met behulp van haar database die zij in hoofdstuk 18 nader uiteenzet heeft zij vragen kunnen stellen aan de overdaad aan heterogene negentiende-eeuwse gegevens, deze kunnen ordenen en aldus de gelaagdheid van de ontwikkelingen kunnen tonen. Iets waarvan ik in de jaren negentig, toen de digitalisering voorzichtig op gang kwam, ook van droomde: de kunstgeschiedenis zou zeker baat hebben bij een systematisering van al het heterogene bronmateriaal dat zij bestudeerde.¹¹ Nog vaak worden alle mogelijke feiten op een hoop gegooid [biografisch, netwerk, materialen, opdrachtgevers, liefhebbers, onderwerpen, vocabulaire, opleidingen, gender, musea, markt, politiek, religie, esthetiek, iconografie] en worden op basis daarvan in moderne kunsthistorische bewoordingen eendimensionale, chronologische verhalen verteld.¹² Dat terwijl het vaak gaat om verschillende ontwikkelingen die soms toevallig met elkaar verknoopt raken, soms elkaar ondermijnen of juist versterken. In die zin is de interdisciplinaire database Streng een bijzonder instrument dat volgens haar met nieuwe dossiers en categorieën uitbreidbaar is.¹³ Een instrument dat zij ondanks – of misschien wel alleen dankzij het ontbreken van een geharnast universitair bestaan – heeft kunnen opbouwen. Al blijft het bijzonder spijtig en ook zeer onterecht dat dit soort kentheoretisch en technisch vernieuwend werk, in de vorm van universitaire aanstellingen of NWO-subsidies, in de geesteswetenschappen zo weinig wordt gewaardeerd.

Enkele overdenkingen tot slot. Het onderzoek van Streng laat ons met veel oog voor details het complexe traject zien dat uiteindelijk geleid heeft tot de aanvaarding van de roman als Literatuur. Opmerkelijk daarbij zijn de enorme wisselingen in de negentiende eeuw, zowel politiek-maatschappelijk als wat betreft het kunst- en romanbegrip. Die slingerbeweging heeft volgens Arnold Heumaker – waar Streng overigens niet naar verwijst – te maken met de opkomst van het romantisch-moderne kunstbegrip, met wat hij de dubbele esthetische revolutie heeft genoemd. Bij Streng komen we tal van zaken tegen die zijn waarnemingen steunen: enerzijds wordt Kunst een eigenstandig en autonoom domein, met eigen regels en conventies [l'art pour l'art], anderzijds wordt het de burgerlijke plicht van de kunstenaar om bij te dragen aan maatschappelijke verbetering. ‘Een kunstenaar moest een streven hebben. Hij moest optimistisch zijn. Hem moest een ideaal van een betere wereld voor ogen staan en hij moest geloven in de kracht van het individu [zichzelf inclusief] om bij te dragen aan de verwerkelijking van die betere wereld. Dit burgerlijke optimisme, dit idealisme was plicht. Zonder dat geen ware kunst’ [p. 225]. Daar waar Streng de nadruk legt op de individuele oprechtheid van de schrijver om die maatschappelijke versplintering in de roman tot eenheid te brengen, wijst Heumakers op de spagaat die vanaf dan is geïnstalleerd tussen kunst en maatschappij met als gevolg een permanente crisis in de Kunsten.¹⁴ Tot op heden speelt deze slingerbeweging ons parten – zie de recente academische tendens om fictieve personages te turven op grond van etniciteit en gender om vervolgens te eisen dat fictie [literatuur, roman, film, tv-serie] minder verbeelding en meer

¹¹ Zie H. de Mare, *Huiselijke taferelen. De veranderende rol van het beeld in de Gouden Eeuw* [Uitgeverij Vantilt 2012: p. 27], de herziene handelseditie van mijn cum laude proefschrift [Het huis en de regels van het denken](#). *Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch* [2003].

¹² Hoewel kunsthistorici recentelijk vaker ‘niet gangbare begrippen gebruiken’, zoals ‘affect’ in plaats van ‘gevoel’ of ‘emotie’, en benadrukken dat ze dat doen ‘uit respect voor de terminologie die in de 17^{de}-eeuwse kunstliteratuur gebruikelijk was’, heersen de kunsthistorisch doxa onverminderd voort. Het is naïef en onwetenschappelijk te denken dat door dergelijk incidenteel woordgebruik ‘de historische distantie bewaard blijft’. Zie G. Swoboda, ‘Beweging en gevoel. Kunst in het “tijdperk van de affecten”’, in: *Caravaggio Bernini. Vroege barok in Rome*. Rijksmuseum Amsterdam 2020: p. 19.

¹³ Er bestaat nog geen webversie van de [database](#). Streng verzoekt geïnteresseerden contact met haar op te nemen: toos.streng@hetnet.nl.

¹⁴ A. Heumakers, *De esthetische revolutie*, Boom Amsterdam 2015, besproken in mijn dubbelreview, ‘[Gezelschapsspel of monsterverbond? Herkomst en rol van het romantisch-modern kunstbegrip](#)’, *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 20 [2017]: p. 164-173.

realisme biedt, representatief en inclusief wordt.¹⁵ Kwaliteitseisen, verhaalcriteria, (audiovisuele) retorica worden minder relevant gevonden.¹⁶ Het is een kwestie van tijd voordat de tegenbeweging zich zal aandienen waarin fictie weer in verband wordt gebracht met kwaliteit en verbeelding.

Voor de kunstgeschiedenis als negentiende-eeuws vakgebied zou een vergelijkbaar systematisch onderzoek naar de kentheoretische grondslagen van het vak nuttig zijn – de uitspraak van Busken Huet uit 1856, gebruikt als titel, geldt onverminderd voor veel recente teksten gewijd aan Kunst.¹⁷ De vele publicaties en debatten in tijdschriften als *De Gids* [vanaf 1837, met Potgieter] en *De Spectator* [vanaf 1843, met Alberdingk Thijm] waaruit Streng put, de verschillende standpunten van katholieken en protestanten, vragen om een meer samenhangend onderzoek waarvan de kennis dan ook zou moeten doorwerken in de museale behandeling van het Openbaar Kunstbezit. Want het is veelzeggend dat Allard Pierson, hoogleraar kunstgeschiedenis, esthetica, moderne talen en letteren [1877-1895], enkel theologisch geschoold was, wat overigens ook gold voor de meeste negentiende-eeuwse kunstcritici – hoezeer heeft dat de theologie dit denken over Kunst eigenlijk bepaald? Strengs benadering daagt, anders gezegd, uit om vragen te stellen aan tal van kunsthistorische doxa, ‘de onweersproken vanzelfsprekendheden’. Zoals ‘classicisme’, opgevat terugkeer naar de Klassieken, een term die Streng zelf ook enkele malen gebruikt en die in de kunstgeschiedenis vaak te pas en te onpas [en met wisselende betekenissen] wordt gehanteerd. Resultierend in stromingen, scholen en periodiseringen die even eendimensionaal en massief zijn als die naar aanleiding van het eerdergenoemde negentiende-eeuwse realisme-begrip.¹⁸ Dat terwijl ook de term ‘classicisme’ uit de negentiende eeuw stamt. Dan zijn Strengs andere aanduidingen – zoals de retorische traditie [stijl wordt bepaald door onderwerp en publiek] of Horatius’ pleidooi het nuttige te combineren met het aangename, meer precies.

Afgezien van het gemis aan een zakenregister, af en toe wat woorden die in de eindredactie over het hoofd zijn gezien, blijf ik wel achter met vragen over een mogelijk verband tussen enerzijds de opkomst van de ‘aanschouwelijkheid’ die zo’n grote rol speelde in de romans vanaf 1850 en anderzijds de opkomst van lithografie [eind achttiende eeuw], fotografie [1831] en verftube die het impressionisme mogelijk maakte [1841], met aan het eind van de eeuw de verschijning van de cinema. Het blijft bij Streng bij een losse opmerking over het daguerreotype of een opmerking dat plaatjes schaars [want duur] waren en pas vanaf 1875 goedkoper beschikbaar kwamen. Dat strookt niet zondermeer met wat ik uit andere publicaties weet waar sprake is van bijvoorbeeld tal van goedkope centsprenten en houtsneden in de negentiende eeuw. Misschien bleef de markt voor plaatjes, net als de sub-literatuur van laag allooi, lang uit het zicht van de burgerij en maakte zij er pas in de tweede helft van de negentiende eeuw kennis mee toen deze plaatjes in de publieke ruimte werden aangeboden?

¹⁵ Zie mijn artikel ‘[#MeToo, Representation & the Cleansing of the Image. The Role of Gender Studies in Media, Art and Culture](#)’ [2019].

¹⁶ Zie mijn bijdragen ‘Visuele retorica en de potenties van het beeld’ en ‘WHEN THEY SEE US [2019] en de eigentijdse zin van visuele retorica’ in: A. Kok, [Bewegen en bewogen worden. Retorisch handelen in taal, beeld en muziek](#). Valkhof Pers 2021: p. 118-164 resp. 194-221.

¹⁷ Streng 2020: p. 219-220, in haar bespreking van ‘Over de richting van het objectieve’, in: *De Nederlandsche spectator* [1856], geschreven door ene Lodewijk, pseudoniem van Conrad Busken Huet.

¹⁸ In ‘Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation’, *New Literary History*, vol. VIII, no. 1: p. 16-41 laat S. Alpers zien dat er in het vroegmoderne Europa soms *disegno*, soms *colore* het primaat kreeg, een oppositie die in deze periode doelbewust, door kunstenaars en critici, werd uitvergroet [tussen Rome en Venetië, maar ook tussen Italië en de Noordelijke Nederlanden], maar waarbij beide posities steeds ingebed bleven in een gedeeld conceptueel universum waarin *disegno* én *colore* samen voorondersteld waren. Die samenhang werd in de negentiende eeuw verbroken, waarbij andere verbanden zich aandienen. Zie ‘Transformatie van “kunst” naar kunsttheorie, Kunst en Wetenschap’, in: De Mare, *Huiselijke taferelen*, p. 509-519.