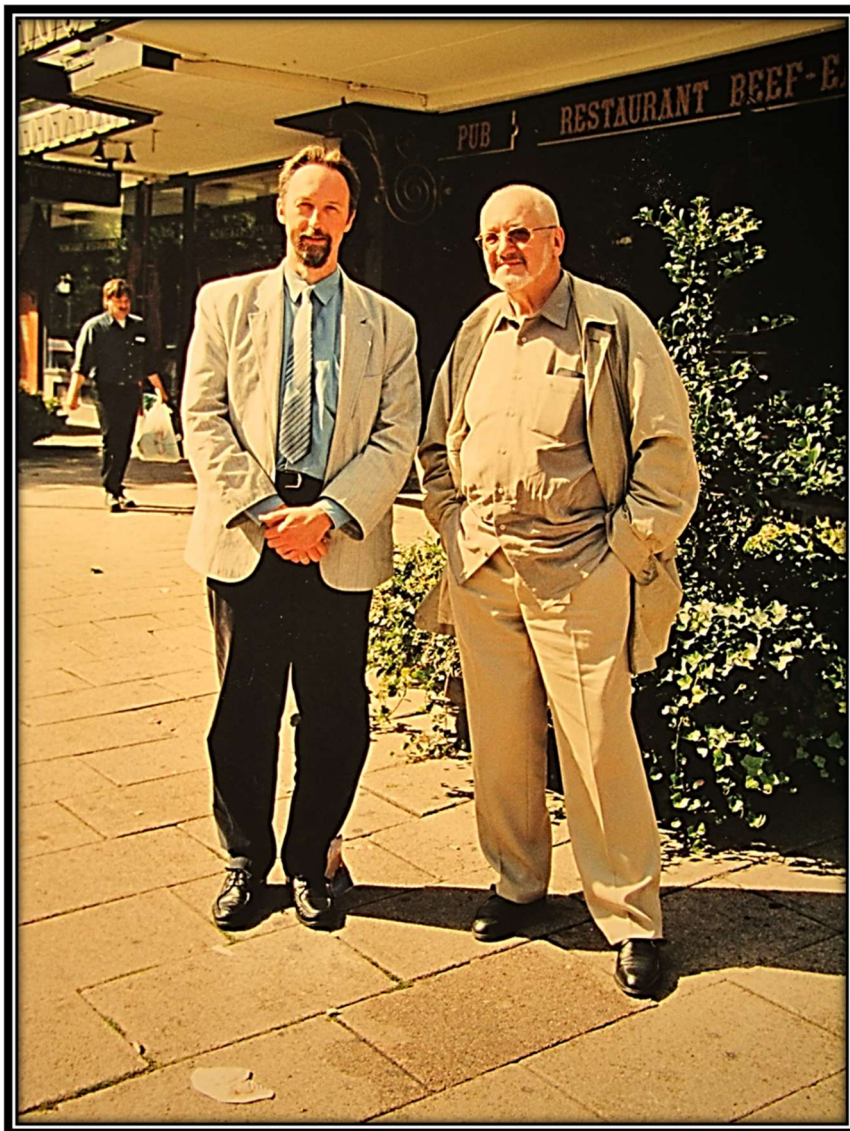


OBSERVATIE BEGINT BIJ DEGENE DIE OBSERVEERT

Interview met Roger Marijnissen

Eric De Bruyn

Roger Marijnissen overleed op 20 januari 2019. Op 12 april zou hij 96 geworden zijn. Zeven jaar eerder, op 17 augustus 2012, interviewde ik hem in het Museum voor Schone Kunsten te Gent, zijn geboortestad. In 2015 verscheen een Engelse versie van dit interview als onderdeel van *Mélanges en l'honneur de Roger Marijnissen*, een verzameling teksten geredigeerd door Muriel Verbeeck ter ere van Marijnissen [in: CeROArt (online), juni 2015, online geplaatst op 10 juni 2015, URL: <http://ceroart.revues.org/4646>]. Hieronder volgt de originele Nederlandse versie van dit interview.



Roger Marijnissen (rechts) met de interviewer in Rotterdam, september 2001, bij de opening van de Bosch-tentoonstelling in Museum Boijmans Van Beuningen.

In het door u in 2006 gepubliceerde boekje Soigner les chefs-d'oeuvre au pays de Magritte schrijft u in de eerste alinea dat u op vijfjarige leeftijd blind bent geworden aan één oog maar dat u soms de indruk hebt dat u daardoor oplettender bent dan met twee ogen het geval zou zijn. Het blijft toch merkwaardig: een kunsthistoricus die voortdurend naar schilderijen moet kijken met slechts één oog?

Ik ben niet aan één oog blind geworden: het werd verwijderd. De oogarts had blijkbaar aan mijn moeder gezegd dat ik een *verzwering* had. Dat zal wel een tumor geweest zijn. Ik heb er echter een voordeel van gemaakt. Ik was wel verplicht om meer alert te zijn dan anderen. Door mijn gezonde oog meer te gebruiken en te ontwikkelen is mijn gezichtshoek bijna zo breed als die van mensen met twee ogen. Ik heb er persoonlijk geen last van gehad en het heeft mij in elk geval niet belet om te doen wat ik gedaan heb.

In een interview uit 1988 vertelde u hoe uw liefde voor Bosch ontstoken werd: in 1943, tijdens de oorlog, zag u in het Gentse Museum voor Schone Kunsten twee kisten waarin Bosch' Kruisdraging en Sint-Hiëronymus waren opgeborgen. In de reprint uit 2007 van uw Bosch-boek uit 1987 is de nieuw toegevoegde appendix opgedragen aan Georges Chabot, de man die u in 1943 in de gelegenheid stelde om die geopende kisten te zien. Wie was die Georges Chabot?

Georges Chabot was een hoge ambtenaar van de belastingen in Gent, een kunstliefhebber ook, bevriend met de schilders van Latem: Permeke, Servaes, Van de Woestyne. Ik heb veel aan die man te danken: de liefde voor de kunst, naar de kunst toegaan, de kunst absorberen. Hij was ook lid van de museumcommissie en hij vroeg Maurice Dupuis, de toenmalige conservator van het gesloten museum, mij de twee Bosch-panelen te tonen. Midden in een ruïne, het museum was toen compleet verwaarloosd

Na de oorlog ging u dan kunstgeschiedenis studeren aan de Gentse universiteit en schreef u een licentiaatsthesis over het mecenaat van Filips II, met als promotor Jozef Duverger.

Ja. In de omgang was hij misschien niet zo aangenaam, máár het was een uitstekende prof. Hij gaf onder meer de cursus 'Historische Kritiek', de interessantste cursus die ik ooit gehad heb. Vragen naar de authenticiteit van de bronnen. Wie is de auteur van wat daar op perkament of papier staat? Heeft hij de feiten die daar verhaald zijn, zelf gezien of heeft hij die van horen zeggen? In hoeverre heeft hij er belang bij om een bepaald standpunt te verdedigen of niet? Dat is overigens toepasselijk op nagenoeg alles.

U hebt toen ook voor uw thesis de Brusselse archieven van de Spaanse ambtenaren aan het Spaanse hof doorgenomen?

Ik heb daar water en bloed gezweet, in de leeszaal van het Rijksarchief, in de Nassaukapel, naast een gloeiende kachel. Ik kende nauwelijks een mondje Spaans, zoals u weet, het geschrift van de zestiende eeuw: dat zijn hanenpoten en de vele afkortingen maken de lectuur bijzonder lastig. En het ergste van al was nog: uit die documenten heb ik weinig of niets kunnen halen. Filips II had weinig belangstelling voor kunst. Zijn zogenaamde interesse voor Bosch: ik denk dat dat een groot misverstand is.

Maar de Spaanse pater José de Siguença schreef in 1605 toch dat Filips II zelfs een schilderij van Bosch op zijn slaapkamer had hangen?

Ja, maar dat was niet zozeer het schilderij dan wel de religieuze, belerende boodschap die hem aansprak. Filips II was een tragische figuur die uren op zijn bidstoel lag, in tegenstelling tot zijn vader, Karel V, die een heel praktische vorst was, met het volk omging en bier dronk met zijn Duitse onderdanen, iets wat Filips II grondig verafschuwde. Hij dacht dat hij als afgevaardigde van de Heer over het geloof te waken had en dat hij vanuit zijn paterscel in het Escorial een stuk van de wereld kon besturen. Filips II was een kwezel, misschien nog erger dan een kwezel. Maar met die thesis zat ik eigenlijk op een verkeerd spoor. Mijn interesse voor de techniek dateert van vóór mijn studies. Ik vroeg mij bijvoorbeeld af hoe de schilder van het *Lam Gods* het gras had geschilderd. Ik had een enorme bewondering voor die vaardigheid. En tijdens de bezetting heb ik twee boeken vertaald, 's nachts want overdag moest ik werken: de *Pensées* van Pascal, hoewel ik toen weinig Frans kende, en ik vertaalde ook Max Doerners *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. En het is die interesse die mij eigenlijk geïntroduceerd heeft bij professor Coremans die op zoek was naar een kunsthistoricus met technische achtergrond. Ik beantwoordde blijkbaar aan het profiel dat hij zocht en zo ben ik in 1959 benoemd tot adjunct-directeur van het pas opgerichte Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Omdat ons statuut gelijkgeschakeld werd met dat van de universiteiten, is die functie later van naam veranderd in 'Hoofd van het Departement Conservatie'.

In een interview in het tijdschrift Antiques uit 2001 zegt u dat u altijd veel bewondering voor Paul Coremans hebt gehad, onder meer omdat hij een belangrijke rol had gespeeld in de zaak-Van Meegeren.

En zeer terecht. Paul Coremans was een man met heel veel kwaliteiten. Zijn cursus bijvoorbeeld was een beschrijving van de materiële feiten die in totaal contrast stond met al het vaporeuze van de kunstgeschiedenis. Wat mij bij Coremans vooral getroffen heeft, was dat hij met grote passen liep. Helaas heb ik moeten vaststellen, later, dat hij altijd met grote stappen liep, ook als hij de verkeerde richting had gekozen. Coremans wilde mij als medewerker, en ik bewonderde hem, hij was de promotor van mijn proefschrift, maar ik denk dat het wederzijds misverstand groot was. Ik dacht dat hij werkelijk een wetenschapper was en hij dacht dat ik een volgzaam knecht zou zijn. Helaas gaat het altijd over mensen, maar er is ook de realiteit: ik heb het over de kunstwerken die we moeten respecteren. Ik ben bang dat veel vakgenoten meer bezig zijn met zichzelf, dan met de kunstwerken waarover ze publiceren. Men heeft mij verweten dat ik ontrouw ben geweest aan de man aan wie ik alles te danken had en van wie ik alles geleerd had. En inderdaad: ik heb alles van hem geleerd, helaas, of moet ik zeggen gelukkig, ook alles wat ons beroep zeker niét mag worden. Het is voor mij een enorme schok geweest dat ik moest vaststellen dat de *Kruisafneming* van Rubens, één van de beroemdste schilderijen ter wereld, door mijn baas, mijn promotor, gewetenloos gebruikt werd voor zijn eigen roem. Zijn glorie kreeg voorrang op de veiligheid van Rubens' *Kruisafneming*. Ik heb hem duidelijk gezegd dat dit moest stoppen, want hij deed het op mijn administratieve verantwoordelijkheid. Ik heb helaas moeten vaststellen dat het zijn systeem was. Ik heb hem correct aangepakt, maar hij was onbereikbaar geworden. Dat is het drama geweest. Het instituut dat hij gecreëerd heeft en dat een uitstekend instrument is, dat was er niet voor het kunstpatrimonium. Het kunstpatrimonium was er voor zijn instelling en voor zijn persoon. En dat heb ik niet geaccepteerd: ik heb de verantwoordelijke minister gevraagd een onderzoek in te stellen naar de gang van zaken in de sectie waarvoor ik verantwoordelijk was. Ach, mijn carrièretribulaties, dat interesseert niemand, maar: ik heb van geen enkele vakgenoot die mij gedesavoueed heeft, ooit gehoord wat zij in mijn plaats zouden gedaan hebben! Maar kom: ik geef er de voorkeur aan over de kunstwerken te praten, en niet over de mensen.

Wat weinigen wellicht zullen weten, is dat u in 1966 ook een roman hebt gepubliceerd: De Duiven van Dubrovnik.

Tsja, hoe zou ik het zeggen. Ik heb mij altijd op tijd afgevraagd waar mijn grenzen lagen. Goed, ik hield ervan om te schrijven, maar ik ben géén fictieschrijver. Ik kan goed verslagen schrijven over concrete dingen, dat is mijn gave als je wil, maar geen fictie. Er is een verschil tussen behoorlijk taalgebruik en creatieve literatuur.

En toch verschijnt er in 2005 nog een boekje van uw hand, Daroema's Tao, en dat is wat de Engelsen een hoax noemen, een mystificatie: het zou zogenaamd een editie zijn van uitspraken van een oude Chinese wijsgeer, maar in feite zijn het korte aforistische uitspraken vol levenswijsheid uit uw eigen koker!

Dat boekje is een levensbeschouwelijk amusement. Het gaat over de zin van het leven en is gebaseerd op het zen-boeddhisme, waaraan ik heel veel te danken heb gehad. Ik ben geen boeddhist en het boeddhisme wordt trouwens vaak ten onrechte beschouwd als een godsdienst, het is een levenshouding, een filosofie. Wat ik eruit geleerd heb, is dat men afstand moet kunnen nemen van zichzelf. Die zelfreflectie, dat afstand nemen van onszelf, dat is wat ons van de dieren onderscheidt. En ik vrees dat in ons milieu van vakgeleerden die gave van zelfreflectie te weinig wordt beoefend.

Om toch nog even terug te komen op De Duiven van Dubrovnik: daarin zegt iemand op een bepaald moment tegen de hoofdpersoon: 'Je had toneelspeler moeten worden, Niko. Je hebt altijd behoefte aan applaus'. Vier jaar later, in 1970, wordt u lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Iemand opnemen in de Academie, dat is toch ook een vorm van applaus die waardering uitdrukt?

(Monkelend) Ja, maar niet alle vakgenoten waren gelukkig! Let wel: ik werd verkozen als kunstcriticus, niet als kunsthistoricus. Die benoeming tot lid van de Academie is vooral te danken geweest aan mijn recensies in *De Standaard*. Die zijn administratief altijd voor mij een bescherming geweest, en ik ben daarvoor *De Standaard* altijd dankbaar geweest, en speciaal Manu Ruys en Guido Van Hoof, die hebben nooit mijn artikels gecensureerd. Nu, het gaat er alweer niet om om gelijk te hebben. Ik deed in die rubrieken gewoon wat mij gevraagd werd: aan jan en alleman die kan lezen en schrijven, uitleggen waarom de kunst is zoals ze is. De kunstcriticus heeft de kunstenaars niet voor te schrijven wat ze moeten doen, maar de zin van kunstkritiek bestaat erin uit te leggen wat er aan het gebeuren is en waarom. Dat is een cultuurhistorische benadering.

Daarnet zei u dat zelfreflectie iets is wat ons van de dieren onderscheidt. In 1987 verschijnt bij het Mercatorfonds dat prachtige dikke boek over Bosch en u geeft dat als motto een citaat van de laatmiddeleeuwse dichter Willem van Hildegarsberch mee, dat erop neerkomt: wie iets aan dit boek wil verbeteren, mag dat zeker doen, want de behandelde materie was zeer zwaar. Dat is natuurlijk humor, en humor is ook iets wat ons van de dieren onderscheidt. In een interview met de Nederlandse krant NRC uit 1988 zei u onder meer: men mag nooit vertrouwen stellen in mensen zonder humor.

Ja, inderdaad. Pas op, dat betekent ook weer niet dat men mensen mét humor automatisch kan vertrouwen (*lacht*). Men mag niet vergeten dat ik een Gentenaar ben, en de Gentenaar heeft toch een zekere reputatie van heel spits te zijn bij de benadering van de dingen. Zelfreflectie en zelfkritiek zijn trouwens ook kenmerken van de Gentenaar. Ja, dat scherp en kritisch bekijken

van de dingen, dat is zeker een ziekte die ik in Gent heb opgedaan, als je dat een ziekte wil noemen. Maar in het leven is humor onontbeerlijk.

In dat verband is het toch opvallend dat u herhaaldelijk gesteld hebt dat in de schilderijen van Bosch helemaal géén humor aanwezig is?

Ja. Ik vind dat een heel interessante kwestie, des te meer als je Bruegel, die toch de geestelijke zoon is van Bosch, erbij betreft. Vanuit ons standpunt gezien is er zoiets als een driehoeksverhouding, wij, Bosch en Bruegel, waarbij wij zowel de ene als de andere beter kunnen begrijpen. Bosch en Bruegel zijn allebei gelovige mensen, zij hebben beiden een religie, de rooms-katholieke, maar voor Bosch is de mens een verdorven iemand: na het Laatste Oordeel zijn er voor hem slechts weinig uitverkorenen, je kan ze gaan tellen op zijn werken. Bosch is fanatiek in zijn opvattingen en precies door zijn fanatisme heeft hij geen humor. Daartegenover heb je Bruegel die weliswaar allerlei spoken en monsters van Bosch overneemt, maar ik heb de indruk dat hij nog enige mildheid tegenover de mens in acht wil nemen.

En met welke mensvisie voelt u zich dan het meest verwant: met die van Bosch of die van Bruegel?

Oh, ik hou van allebei, als kunstenaars, natuurlijk. Maar menselijk beschouwd? Dan zou ik toch voor Bruegel kiezen.

Uit uw publicaties komt Bosch naar voor als een rechtse, zelfs reactionaire kwezel die zijn rond de contemptus mundi draaiende moraliserende boodschap op een revolutionaire manier vormgeeft. Vat ik dat zo correct samen?

Ja. De inhoud van Bosch' werk is hard, onverbiddelijk. Bruegel is, ik mag niet zeggen: gemoedelijker, want zijn kritiek is ook ontzettend scherp, maar hij ziet voor de mens nog een zekere redding mogelijk.

Als u zoiets over Bruegel zegt, hebt u dan bepaalde concrete tekeningen of schilderijen van Bruegel op het oog?

Ik leid dat af uit de interpretatie van het oeuvre als geheel. Wij kunsthistorici, zijn ongelooflijke narcissussen, want de observatie begint onvermijdelijk met degene die observeert. Ik heb herhaaldelijk gezien, zelfs bij exacte wetenschappers, en laat mij duidelijk stellen, ik vraag mij af of ik dat zelf soms ook doe: misvattingen in de realiteit projecteren en als observatie recupereren. Wel, ook in ons vak bestaat dezelfde neiging. Er is een uitspraak van Lacan die eigenlijk onthutsend is: *on ne pose des questions que quand on connaît la réponse*. Wat Lacan heeft willen zeggen, is: de observatie begint met degene die observeert, en dat is in de wetenschap ook zo. Men heeft mij soms wel eens verweten te scherp te zijn in mijn beoordelingen, en men vroeg dan: kan je niet eens voor de verandering een oogje dichtknijpen. Ik antwoordde dan altijd: jazeker, maar als ik een oogje dichtknijp, dan is het altijd aan de kant van mijn prothese (*lacht*). Neenee, ik denk dat objectiviteit niet bestaat. Ik definieer objectiviteit als de laagste graad van subjectiviteit en de wetenschapper moet de állerlaagste graad van subjectiviteit betrachten.

In de inleiding van uw Bosch-boek uit 1987 schrijft u dat een boek over Bosch eigenlijk helemaal in het Middelnederlands zou moeten gesteld zijn. Dat is natuurlijk een boutade, maar

zou men dan ook niet kunnen zeggen dat een boek over Bosch in het Latijn moet geschreven zijn?

Zeker niet in het Latijn want in zijn beeldtaal vindt men vaak Middelnederlandse zegswijzen terug. Bax heeft hier belangrijke bijdragen geleverd en het is trouwens precies uw eigen werkterrein. Ik zeg niet dat wat Bosch schilderde, in zijn tijd voor Jan en alleman begrijpelijk was, maar wel voor mensen die konden lezen en schrijven, een minderheid in die tijd! Zijn tijdgenoten begrepen Bosch ongetwijfeld beter dan wij. Anderzijds dring ik erop aan, en zeker nu, nu men Bosch grondig aan het uitpluizen is, dat men zou onderzoeken welke Latijnse teksten Bosch kan gelezen hebben. De inscripties op zijn schilderijen zijn in het Latijn en hoogstwaarschijnlijk is hij naar de Latijnse school geweest, want zoveel keuze was er niet in die tijd.

Geloof u dat Bosch soms de richtlijnen van geestelijke adviseurs opvolgde, zoals onder meer aangetoond is voor de schilder Dirk Bouts?

Men vergeet dat de laatmiddeleeuwse kunstenaars zodanig als vakmensen getraind waren, dat ze aan de wensen van hun cliënteel konden voldoen zonder afbreuk te moeten doen aan hun creativiteit. Het staat ook als een paal boven water dat Bosch in 's-Hertogenbosch in een streng religieus milieu heeft gewerkt, een milieu waarin ook de Moderne Devotie een rol speelde en dat Bosch beter zal bevallen zijn dan bijvoorbeeld Erasmus, toen hij in 's-Hertogenbosch studeerde.

Een van de dringende desiderata voor de Bosch-studie die u in 1987 reeds signaleerde, was een systematisch technisch-ambachtelijk onderzoek van het gehele Bosch-oeuvre. In Nederland wordt aan dat desideratum nu beantwoord door het Bosch Research and Conservation Project.

Ik applaudiseer. Het is één van de dingen waar ik altijd al voor heb gepleit.

In uw Bosch-boek uit 1987 vergelijkt u de lichtende tunnel waarin zielen opstijgen naar de hemel op één van de panelen in Venetië met de binnenkant van een moderne koeltoren ...

Dat was om aan te tonen dat we voorzichtig moeten zijn met de parallellen die we trekken. Natuurlijk kan men er zich over verwonderen dat schilders van vijf eeuwen geleden beelden maken die overeenkomen met dingen uit onze realiteit. Men heeft die tunnel trouwens ook vergeleken met de bruggen over de Dieze in 's-Hertogenbosch, waar je een gelijkaardig effect krijgt.

In 1996 publiceert u een Bosch-boek bij Lannoo. Daarin staat op pagina 11: wie stellig meent te weten wat Bosch met al zijn tafereelen bedoeld heeft, is roekeloos of verwaand.

We zoeken altijd concrete feiten die ons helpen om de beeldtaal van Bosch te begrijpen. Maar de creativiteit, de verbeeldingskracht van Bosch: daar hebben we geen idee van. De man is dood en we kunnen hem daarover ook niet ondervragen. Eén van zijn grote kwaliteiten is de vrijheid van combineren, visueel dan bedoel ik, niet inhoudelijk: zijn *trouvailles*. Bosch is niet voor niets de voorloper, of beter: het model van de surrealisten. Maar het lijkt mij logisch dat iedereen die met Bosch bezig is, vanuit zijn documentatie probeert met goede argumenten het werk van Bosch te verhelderen.

Daarnet zei u dat observatie altijd begint met degene die observeert. Ik geloof dat u daar een grappig voorbeeldje van hebt meegemaakt, in verband met pater Gerlach die samen met nog anderen aan uw eerste Bosch-boek uit 1972 heeft meegewerkt. Het ging daarbij over de erotiek op het middenpaneel van de Tuin der Lusten?

Welja. Laat me eerst duidelijk stellen dat pater Gerlach heel wat positief en goed werk heeft geleverd rond Bosch. Bij de voorbereiding van het Arcade-boek uit 1972 had ik een discussie met hem over de Tuin der Lusten en ik trachtte hem duidelijk maken dat in de opening van de grote blauwe bol bovenaan het middenpaneel de twee vormen van onkuisheid afgebeeld worden, de heteroseksuele en de homoseksuele, en ik wees hem dus op die man die kennelijk het geslacht van een vrouw aanraakt. Pater Gerlach keek naar die afbeelding en ik hoor het hem nog zeggen: ‘Ik weet niet wat daar onkuis aan is!’ (*lacht*). Je moet zijn appreciatie natuurlijk ook zien in de context van de grondverschuivingen die in de toenmalige Kerk bezig waren zich te voltrekken. Het was De Tolnay die met de psychoanalytische bespiegelingen begon. Die benadering heeft in mijn boek uit 1972 eigenlijk weinig opgeleverd. Het komt uiteraard de psychoanalytici toe om daarover te oordelen. Persoonlijk denk ik dat hun methodes niet bijster werkzaam zijn als ze de auteur van het bestudeerd beeldmateriaal niet kunnen ondervragen. Stuiten zij op dezelfde hindernis als de (kunst)historicus?

In verband met dat middenpaneel van de Tuin der Lusten schreef u in een artikeltje in De Standaard van 10 december 1984: een pracht van een zoekprentje voor pubers en volwassenen. En toch: wanneer het erop aankwam dat erotische zoekprentje in te vullen, hebt u zich in uw boeken, afgezien van enkele details, altijd een beetje op de vlakke gehouden ...

Ik ben ervan overtuigd dat er op die fameuze *Tuin der Lusten* heel wat dingen staan die ik niet kan uitleggen met een historische bron. Het is daar dat men argwaan moet hebben voor de zelfprojectie. We hebben de behoefte om aan alle scènes een uitleg te geven, en dan liefst een, hoe zal ik zeggen, aangebrande. Maar ook zonder dat je alle details kan verklaren, blijft de algemene betekenis van zo’n paneel wel duidelijk: het gaat over de *luxuria*, over de onkuisheid. En bovendien: wat ik zeker weet, is dat er zoveel dingen zijn die ik niet weet (*lacht*).

Iets waar u in 1987 ook al op aangedrongen hebt, is het onderzoek naar de opdrachtgevers van Bosch en naar de functie van zijn schilderijen. In september 2012 is dat het onderwerp van het derde internationale Bosch-congres in 's-Hertogenbosch.

Ons probleem met werken uit het verleden is vaak hierin gelegen dat we de oorspronkelijke *functie* van het werk niet kennen. We koesteren nog te vaak de romantische visie van de kunstenaar die op zijn zolderkamertje aan het werk is. Er staan toch heel wat schenkers op de schilderijen van Bosch, helaas niet op de *Tuin der Lusten*. Maar die man werkte voor zijn maatschappij. De kunstenaar uit die tijd, of het nu Bosch of Bruegel was, en tot in de Barok, werkte voor een maatschappij, net als de schoenmaker en de bakker. Terwijl onze kunstenaars die iets te vertellen hebben, tégen hun maatschappij te keer gaan. Bosch en Bruegel waren, zou ik zeggen, in een maatschappij ingegroeid, terwijl onze kunstenaars net uit de maatschappij willen weggroeien.

Wat Bosch betreft weten we met grote zekerheid dat tot zijn opdrachtgevers de Bossche Onze-Lieve-Vrouwebroederschap, hooggeplaatste edellieden en rijke burgers behoorden. Maar wanneer het in de appendix met updates uit uw Bosch-boek van 2007 over de functie van Bosch' schilderijen gaat, geeft u als bestemmingsmilieu ook vaak het klooster op. Dat berust dan toch louter op vermoedens?

Kan iemand veertig jaar teruggaan in de tijd en zich dan herinneren wat er in dat jaar allemaal gebeurd is? Nee natuurlijk. Hoe kunnen we dan alles weten wat er vijfhonderd jaar geleden gebeurd is? Wat weten we tenslotte over Bosch: over de grond van de zaak in feite niets. Niettemin blijven we boude interpretaties publiceren. Ik herinner mij een prof die boeiend peroreerde over historische figuren alsof hij één van hun nabestaanden was. Inzake Bosch ben ik van oordeel: *back to basics*.

Eén van de dingen waar u ook voortdurend op gehamerd hebt in het verleden is het gevaar dat schilderijen lopen wanneer zij uitgeleend worden voor tentoonstellingen en dus moeten reizen.

Ik moet met ontzetting vaststellen dat heel wat museummensen blijkbaar het deontologische noorden zijn kwijtgeraakt. Het is godgeklaagd dat de grote musea, en ik denk dan vooral aan het Louvre, het slechte voorbeeld geven. Het staat vast dat die zogenaamde *blockbusters* en het afdweilen van de wereld met topwerken schadelijk is voor die topwerken. Ik heb in het verleden herhaaldelijk gevraagd dat onze musea de schadeclaims zouden publiceren die direct verband houden met het tentoonstellingscircuit. Die vraag is telkens weer onder de mat geschoven. Ik heb dertig jaar lang kunnen zien wat er met kunstwerken gebeurt en als men op mijn vraag niet wil ingaan, dan is dat eigenlijk stilzwijgend toegeven dat ik gelijk heb. Een gelijk waar ik niets mee kan aanvangen. In mijn boek *Dialog met het geschonden beeld* zijn kleuropnamen afgebeeld die aantonen dat de destijds geroemde restauratie van de Gentse *Kruisdraging* in weerwil van alle voorzorgen fysisch verouderd is. Eigenlijk een klinkend bewijs dat elke schade aan een unieke oude creatie definitief is, dat wil strikt genomen zeggen: niet restaureerbaar.

Een laatste vraagje. Ondanks het feit dat u door een aantal dingen in de kunstwereld geïrriteerd wordt, bent u dit jaar toch 89 geworden. Wat is uw geheim?

Ja, ik heb inderdaad soms kritiek gegeven op ons bedrijf en de wijze waarop het uitgeoefend wordt. Het ergste daarbij is het afwijzen van verantwoordelijkheid. Maar om op uw vraag te antwoorden: ik word niet gemakkelijk gevleid. Dat heeft als voordeel dat ik ook niet gemakkelijk te beledigen ben.

Zoals u in Daroema's Taô Zen citeert: een wervelwind duurt zelden de gehele dag?

Voilà (*lacht*).

[explicit – online geplaatst: 11 december 2020]