



KOENRAAD JONCKHEERE

ANOTHER
HISTORY
OF ART

2.500 JAAR
EUROPESE
KUNST-
GESCHIEDENIS

HANNIBAL

WOORD VOORAF 6

INLEIDING VAN ZWART VIERKANT TOT CALEIDOSCOOP 8

HOOFDSTUK I HET PRODUCT KUNST 17

- Wedijver tussen stadstaten 29
- Brons en de verlorenwastechniek** 34
- Massaproductie 35
- Marmer* 40
- Kunst voor Kerk en Staat 43
- Prille dynamiek 54
- Prenten 66
- Grafische technieken (I)* 68
- Booming business 71
- Succesformules: de 17e eeuw 80
- Rubens' atelier* 88
- Verzamelen 90
- Overdaad 94
- Roofkunst voor het volk 96
- Verstikkend academisme, bevrijdend modernisme 99
- Een nieuwe clientèle 103
- Grafische technieken (II)* 112
- Ambacht, kennerschap en economie* 113

HOOFDSTUK 2 HET IDEE KUNST 115

- Het denken over kunst in de oudheid 121
- Mimemata 122
- Plato en mimesis* 125
- Emotie en expressie 128
- Plinius de Oudere 130
- 'Gij zult U geen gesneden beeld maken' 131
- Oude vragen, nieuwe premissen 136
- Florence 136
- Tekenkunst* 141
- Het Noorden: kunst als theorie 146
- Beeldenstrijd 148
- Giorgio Vasari 151
- Buiten Italië 153
- Frankrijk, Spanje en Portugal 161
- De ontdekking van de beschouwer 165
- Edle Einfalt, stille Grösse 177
- Sublimering 178
- Kunst als theorie 181

HOOFDSTUK 3 KUNST(EN) EN WETENSCHAP 187

- Ideale verhoudingen 191
- Analoge verbanden 196
- Fresco* 200
- Herdenken 203
- Perspectief* 206
- Tempera en olieverf* 212
- Van Eyck en de olieverf 216
- Paneel of doek?* 217
- Verbrede horizon 217
- Nieuwe kennis, andere uitdagingen 223
- De ontdekking van rede en gevoel 234
- Pathos in een wereld van redelijkheid 244
- Helderheid 248
- Van euforie naar wanhoop 251
- Fotografie: het ultieme huwelijk van kunst en wetenschap 253
- Kunst, wetenschap en poëzie herdacht 258
- Kunst als katalysator van gevoel en kennis 260

HOOFDSTUK 4 KUNST, MACHT EN GELOOF 267

- Van Pericles tot Alexander de Grote 271
- Rome als wereldmacht 274
- Zoeken naar nieuwe evenwichten 281
- Andere machtsverhoudingen, andere kunst 289
- Experimentele kunst in een eeuw
 - van machtsstrijd 297
- Machtsvertoon 309
- De lokgroep van Rome 311
- De hemel breekt open 323
- Broze idealen 328
- Revolutiedrang 334
- Vrijheid 340
- Salon des Refusés* 342
- Kunst en ideologie 346

HOOFDSTUK 5 VORM EN INHOUD 349

- Stijl en betekenis 352
- Het probleem 'stijl' 353
- Betekenis 358
- Oudheid 363
- Rome 367
- Vroege middeleeuwen 370
- Verfijning 374
- Rinascimento en Ars nova 376
- De 16e eeuw: de banden aangehaald 392
- Hoogrenaissance 397
- Venetië 402
- Duitsland en de Lage Landen 407
- Grote ambities 413
- Barok en classicisme 415
- De Republiek 424
- Rococo: overdaad als leidraad 428
- Herbronning 434
- Romantiek en realisme 436
- Impressionisme en de copernicaanse
revolutie in de kunst 440
- Ismen 443

EPILOOG KUNST ALS INTERACTIE 445

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE 448

LIJST VAN AFBEELDINGEN 455

INDEX 467

FOTOVERANTWOORDING 471

* Tekstkaders zijn cursief gezet

WOORD VOORAF

Dit boek begon enkele jaren geleden als bij toeval. Ik was verdwaald op de Frieze Art Fair, een van die exclusieve kunstbeurzen in Londen. Hedendaagse kunst sierde de wanden van de luxetenten die voor de gelegenheid in Regent's Park waren opgesteld. Buiten reden de limousines af en aan. Binnen werd duchtig onderhandeld, glas champagne in de hand. Voor een kunsthistoricus die gewend is aan de gedempte ritmiek van oude kunst is de explosie van vorm, kleur, licht en decorum van moderne en hedendaagse kunst als een visioen. Het voelt aan alsof je de wereld van Jheronimus Bosch binnenstapt, als een 'tuin der lusten'.

Nu kom ik wel vaker op grote kunstbeurzen, maar wat zich op en rond de stands afspeelt laat ik meestal aan mij voorbijgaan. Niet de mensen of de gebeurtenissen blijven me bij, maar de werken die ik er zie. Mijn ervaring in Londen was een uitzondering. Terwijl ik op de beurs rondstruinde, geheel opgaand in beelden en impressies, werd ik opgeschrikt door een meute die door de lange gangen tussen de verschillende stands hitsig achter iemand aanholde – Jeff Koons, zo bleek.

'There really is no such thing as Art. There are only artists', dacht ik, terwijl ik naar het spektakel keek. Had Ernst Gombrich dan toch gelijk met zijn openingszin in het meest verkochte kunstboek aller tijden? Is er geen kunst? Zijn er alleen maar kunstenaars? Mensen die dingen maken waar andere mensen van houden? Het is een bon mot dat iedere student kunstgeschiedenis ooit te lezen krijgt. Ik heb er eigenlijk nooit geloof aan gehecht, want anders dan Gombrich ben ik opgegroeid in de beginjaren van het digitale tijdperk. Als kind leerde ik eenvoudige figuurtjes tekenen op een Commodore 64; virtuele tekeningen waren het, die slechts bestonden in de projectie van kathoden in een beeldbuis en bewaard werden in het zwarte gat van een floppydisk. Als student kocht ik een eerste laptop die via een inbelmodem met het internet kon worden verbonden. De eenvoudige tekeningen werden levensechte beelden. En tegenwoordig

flitst de wereld voorbij op mijn smartphone. Af en toe word ik zelfs ondergedompeld in *augmented realities* en *immersive spaces* die met behulp van artificiële intelligentie zijn gecreëerd. Om beelden van heerlijke landschappen te maken waarin je mentaal kan verdwalen, heb je geen kunstenaars meer nodig. Kunst hoeft niet eens meer een object te zijn. Het kan nu ook met kleuren en lijnen die voorbijflitsen op *hololenses*, ideeën gedolven uit *big data*. 'Er zijn alleen maar kunstenaars?' Ooit was dat misschien wel zo, maar nu en in de toekomst?

Toen ik de popster met zijn groupies door de beurs zag rennen, twijfelde ik: had Gombrich dan toch gelijk? Koons' aanbidders vielen niet in katzwijm voor zijn werk. Het ging ze om de man zelf, de mythische halfgod [6]. Zelfs voor *digital natives* is de kunstenaar nog duidelijk een factor van betekenis.

Het zette me aan het denken. Valt er een kunstgeschiedenis te schrijven die geen opeenvolging is van kunstenaarslevens, opgeluisterd met historische intermezzi? Alsof het verschijnsel kunst de resultante is van zeldzaam genie en toevallige passanten. Is er een kunstgeschiedenis denkbaar die, zonder in idolatrie of iconoclasm te vervallen, de voorgeschiedenis vertelt van dertig groupies die achter hun held aanhollen? Het was me om de oefening begonnen, in eerste instantie zeker niet om het resultaat. Maar bij het schrijven ging een magische, onuitputtelijke beeldenwereld voor mij open, waarin ik opnieuw vol verwondering kon ronddolen. Het eindeloze spektakel dat de kunstgeschiedenis biedt, valt niet in te polderen, maar een raamwerk dat de randen aangeeft van dat oneindig complexe beeldverhaal bood me enig houvast. De geschiedenis van de kunst bekijken door vijf verschillende lenzen leek me een interessante gedachte die ik op een goede dag naïefweg begon uit te werken. Gaandeweg werd het een fascinerende ervaring die mij wegleidde uit de vertrouwde cocon van wetenschappelijk micro-onderzoek binnen strak omlijnde grenzen. Dat vervreemdende effect werkte bevrijdend en beklemmend tegelijk, maar het bracht me

vooral terug tot de verwondering, tot de reden waarom ik ooit kunstgeschiedenis ben gaan studeren en waarom ik er nog steeds van hou om anoniem, blij als een kind, door musea en beurzen te struinen en de dingen die zich voordoen te observeren, zoals in een tuin der lusten. Het esthetisch genoeg is daarbij een terugkerende component, dat spreekt vanzelf, maar ook de mensen die voorovergebogen de naambordjes lezen in plaats van de kunstwerken te bekijken, horen erbij. Of de suppoosten die vol enthousiasme vertellen over de werken die ze jarenlang voor ogen hebben gehad. De opgetutte dames en heren die zich op kunstbeurzen, glas in de hand en kin in de hoogte, afvragen of de kleur van de Lucio Fontana wel bij de sofa past. De eenzaat die met een schetsboekje de grote meesters imiteert. Stuk voor stuk zijn het onderdelen van het verschijnsel kunst.

Nu, bij het afwerken van dit boek, kijk ik naar het beeld van een banaan die met ducttape tegen de gipskartonnen wand van een galeriestand op een kunstbeurs in Miami is geplakt [1.133]. Honderd-twintigduizend dollar betaalde een liefhebber voor een van de drie exemplaren. Critici en apologeten rolden over elkaar heen op opiniepagina's en sociale media. Een banaan, twintig centimeter grijze tape en een naam: Maurizio Cattelan. Opgeteld levert dat een klein fortuin op en de volle aandacht van de wereldpers. Hoeveel dollar en aandacht zouden een banaan en twintig centimeter tape zonder naam waard zijn? Zijn er alleen kunstenaars? – vraag ik me opnieuw af.

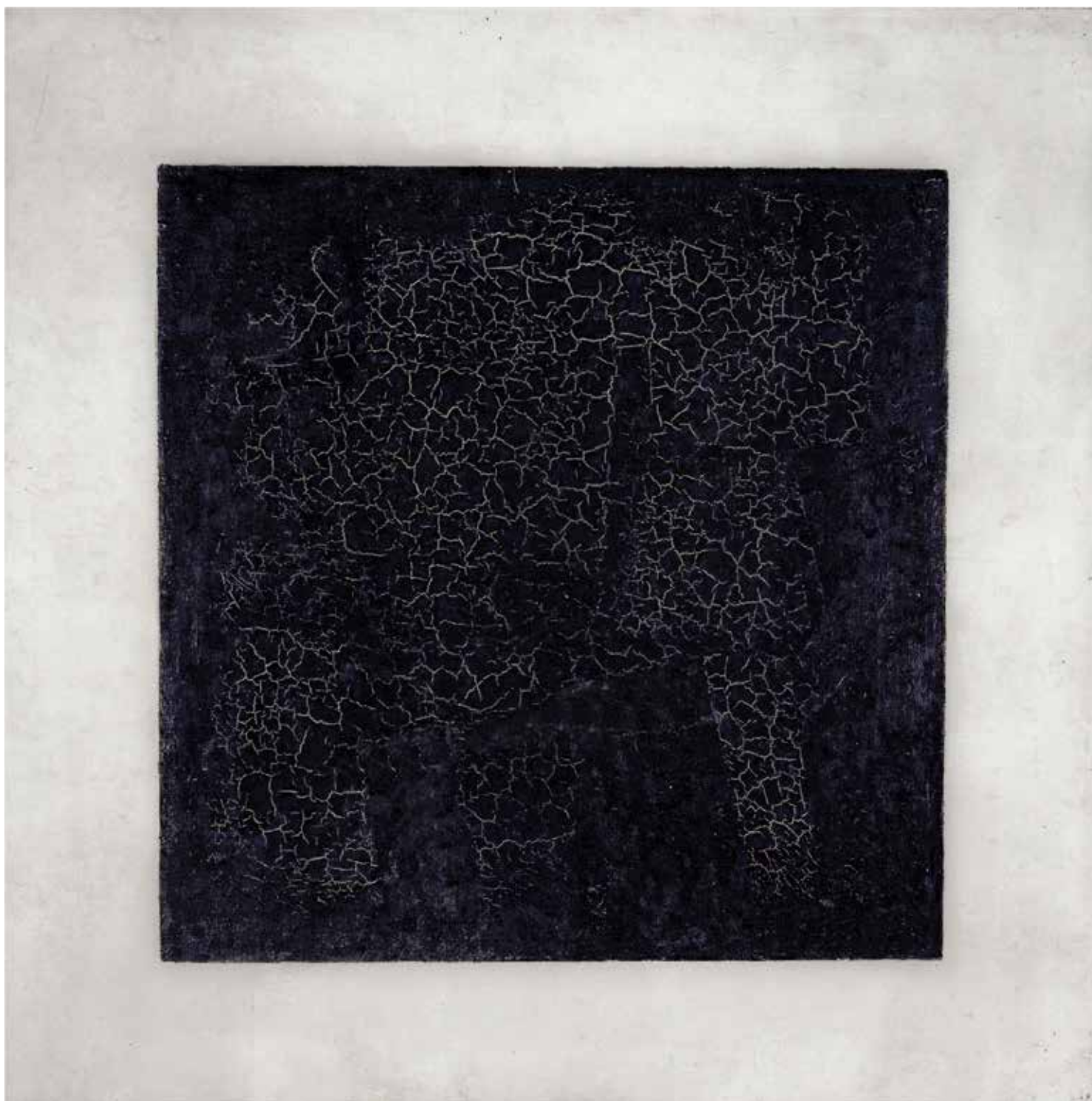
Dit boek zou nooit geschreven zijn zonder de inbreng en het vertrouwen van velen. Zij zijn op verschillende momenten in mijn leven gekomen en hebben het gekleurd. Te beginnen met mijn ouders, die me de liefde voor kunst hebben meegegeven in genen en opvoeding. Of mijn grootoom, die zo liefdevol over Donatello sprak dat ik nog steeds een zwak heb voor die meester. De leraar Frans, die meesterlijk het beeldbegrip in *Le Petit Prince* wist te duiden. De gids in de Hermitage wier naam ik me niet herinner, die in enkele zinnen en in voortreffelijk Nederlands zowat alle clichés over Rembrandt bevestigde; het was een modelvoorbeeld van de reductie van kunst tot vanzelfspre-

kende autoriteit, waar ik me sindsdien tegen afzet. Of Katlijne Van der Stighelen, die me tijdens mijn opleiding tot historicus van de wijs bracht met Duchamps *L.H.O.O.Q.* en die sindsdien altijd beschikbaar bleef – ook nu, bij het nalezen van dit boek. Er is Tine, die ik heb moeten overtuigen van de schoonheid van kunst en die nog steeds durft te aarzelen, en er zijn onze kinderen die met diverse blikken blozen als papa oreert. Marten Jan Bok die me op sleeptouw nam op het jaagpad van de academische wereld en Eric Jan Sluiter die immer kritisch over mijn schouder meekijkt. Gijs en Cornelia Key, Nancy en Thomas Leysen, die zoveel van kunst houden dat het inspirerend werkt. En niet te vergeten de studenten die al jaren moeten luisteren naar mijn soms vreemde gedachtesprongen: zij houden me bij de les.

Er zijn ook de tientallen collega's en liefhebbers die mijn pad hebben gekruist en die me, bij het schrijven van dit boek, van dichtbij en veraf, praktisch en anderszins hebben geholpen, in het bijzonder Elizabeth Vandeweghe, Aurelie Daems, Abigail Newman, Joannes van den Maagdenberg, Hugo de Block, Anne-Laure van Bruaene, David Freedberg, Matt Kavaler, Marisa Bass, Jürgen Müller, Ralph De Koninck, Bernard Aikema, Nils Büttner, Filip Vermeylen, Reindert Falkenburg, Ann-Sophie Lehmann, Elmer Kolfin, Till Borchert, Manfred Sellink, Sabine van Sprang, Tine Meganck, Bart Ramakers, Walter Melion, Barbara Baert, Maximiliaan Martens, Steven Jacobs, Marjan Sterckx, Wouter Davids, Marc Leman en heel veel anderen. Zij stelden me vragen die blijven nazinderen. Vragen dus zoals vragen moeten zijn. Uitnodigingen tot eindeloos dwalen door gedachten.

Voor dit boek werd ik geholpen door enkele van de allerbesten. Paul van Calster (redactie), Gert Dooreman (grafisch concept), Hadewych Van den Bossche en Gautier Platteau (uitgevers). Paul niet in de laatste plaats omdat hij al jaren een van de weinigen is die me duidelijk maken – Giovanni Pico della Mirandola indachtig – dat echte onderzoekers nooit verliezen. Want als ze gelijk hebben, hebben ze iets bijgeleerd. Als blijkt dat ze ongelijk hebben ook.

Gent, oktober 2020 – Coronacrisis



1.
Kazimir Malevitsj.
Zwart vierkant, 1915.
State Tretyakov Gallery, Moskou.
Het werk wordt ontsierd door een netwerk van
jeugdcracquelures, het gevolg van schilderen op
een onvoldoende gedroogde of te 'vette' onderlaag.

INLEIDING

VAN ZWART VIERKANT

TOT CALEIDOSCOOP

EEN ZWART VIERKANT

In 1915 schilderde de Russische kunstenaar Kazimir Malevitsj een zwart vierkant op een wit-gegrond canvas [1]. Het schilderij wordt beschouwd als een absoluut meesterwerk en een hoogtepunt van de Europese kunst. Het is dan ook een sublieme, gebalde synthese van vijf eeuwen kunstgeschiedenis. Het einde van een tijdperk; het begin van iets compleet nieuws.

Op de keper beschouwd is Malevitsj's schilderij niet veel meer dan wat zwarte verf, aangebracht in een geometrische figuur op een gewit doek dat op een spieraam is gespannen. Zowel schilder- als materiaaltechnisch stelt het weinig voor. Iedereen kan het maken; het kost zo goed als niets. Bij afwezigheid van context is er, met andere woorden, geen enkele reden om dit werk als een kunsthistorisch hoogtepunt te zien. Laat staan dat het vele tientallen miljoenen euro's zou moeten kosten. *Het Lam Gods* van Jan en Hubert van Eyck [1.65] en Michelangelo's fresco's in de Sixtijnse Kapel [2] zijn daarentegen unieke, technische hoogstandjes.

Dat zou men als een waarmerk voor kunstzinnige kwaliteit kunnen beschouwen. Damien Hirsts *For the Love of God, what are you going to do next?* [1.15], een schedel bezet met 8601 diamanten, is alleen al vanwege de intrinsieke waarde van het gebruikte materiaal haast onbetaalbaar. Velen twijfelen echter aan het artistieke karakter van het werk. Bovendien staat Damien Hirst erom bekend met de wildste ideeën voor de dag te komen – de titel van het genoemde werk is een citaat van zijn moeder –, maar zelf voert hij zo goed als niets uit. De arbeid besteedt hij uit aan medewerkers. En toch worden zulke uiteenlopende werken onder één noemer samengevat: kunst. Een schijnbaar betekenisloos object dat zo betekenisvol wordt dat het een buitengewoon emotionele, maatschappelijke, financiële waarde krijgt. Waarom toch is zo'n zwart vierkant een absoluut hoogtepunt in de westerse kunstgeschiedenis?

Malevitsj maakte deel uit van de Russische avant-garde en stond aan de wieg van het suprematisme, een stroming die ten tijde van de Russische Revolutie (1917) inpikte op het kubisme en het

Het omgekeerde beweren zou evenzeer een bouwtade zijn, maar het minste wat we kunnen zeggen is dat de kunstwerken de dienst uitmaken. Het zijn in de eerste plaats die wonderlijke objecten waarin eindeloos veel verhalen samenkomen, die tot de verbeelding spreken. Daarom ook zijn schoonheid en smaak niet alleenzaligmakend. Het zijn slechts schakels in een complex van factoren.

Om grip te krijgen op die veelheid aan betekenislagen heb ik de westerse kunstgeschiedenis vanuit vijf invalshoeken belicht. De economische aspecten van het kunstbedrijf komen in het eerste hoofdstuk aan bod. Stijl en betekenis sluiten de rij in het laatste hoofdstuk (5). In de tussenliggende hoofdstukken wordt de impact van de kunsttheorie (2), van de kunsten onderling en de wetenschappen (3) en van politiek en religie (4) voor het voetlicht gebracht. Deze en andere samenhangen hebben namelijk eeuwenlang waarde en betekenis gegeven aan de kunst. In ieder hoofdstuk gaan we terug naar de bronnen van de westerse beeldcultuur, het antieke Griekenland, en zweven we door de tijd naar de 20e en 21e eeuw. Aan de hand van hoogtepunten uit de kunstgeschiedenis worden grote en kleine verschuivingen in beeld gebracht die de ontwikkeling van de kunst hebben beïnvloed: grote revoluties en kleine evoluties.

Dit boek is, met andere woorden, opgebouwd als een matrix. In ieder hoofdstuk passeert de kunstgeschiedenis de revue, zij het telkens vanuit een ander perspectief. In verschillende tijdvakken lichten vanzelfsprekend andere fenomenen op, zodat begrijpelijkerwijs niet alle stijlperiodes en zeker niet alle behandelde kunstenaars in ieder hoofdstuk dezelfde aandacht krijgen. Maar wat opvalt, is dat de richtinggevende momenten in de kunstgeschiedenis ook de momenten waren waarin bijzondere synergieën ontstonden. Om maar één voorbeeld te geven: Michelangelo's *David* [5.64], zowat het beroemdste beeld uit de kunstgeschiedenis, is uniek om zijn ambachtelijke kwaliteit, zijn politiek-religieuze impact, zijn intellectuele betekenis en zoveel meer. In zo'n beeld komen de verhaallijnen van de kunstgeschiedenis samen. Dat geldt ook voor het *Zwart vierkant*.

In een boek als dit blijven heel wat aspecten van de kunstgeschiedenis noodzakelijkerwijs onbehandeld. Sommige verhalen moeten nog worden verteld. Andere zijn in volle ontwikkeling. De interactie van de Europese kunst met die in andere culturen bijvoorbeeld is zo'n deelgebied dat nu herschreven wordt en tal van analyses mogelijk maakt maar ook emoties oproept. Dat geldt ook voor gendergerelateerde onderwerpen en veel andere aspecten van de samenleving. Die nieuwe benaderingswijzen zullen zich nu en in de nabije toekomst vast en zeker een plaats veroveren in het weefsel van de kunstgeschiedenis. Ze zullen ermee versmelten en nieuwe objecten zullen nieuwe relikwieën worden in een wereld van rede en gevoel. Reacties zullen niet uitblijven. En dat is maar goed ook. Want kunst is niet wat het is. Het is wat het wordt.

Dat impliceert dat dit boek geen eindpunt kan of wil zijn. De bedoeling is te laten zien dat kunstwerken innig verstrengeld zijn met de historische dynamiek waarin ze ontstaan en de veranderende perspectieven van waaruit ze bekeken worden. Die ambitie komt niet voort uit enig postmodern besogne. Het is domweg het gevolg van het feit dat ik al mijn hele leven gefascineerd ben door het verschijnsel kunst, veel meer dan door het verschijnsel kunstenaar. Dit overzicht gaat over de (West-)Europese kunst omdat ik dat terrein nu eenmaal het beste ken. Ongetwijfeld heb ik daarbij bepaalde aspecten of figuren overbelicht, andere veronachtzaamd. En ongetwijfeld is het geschetste beeld hier en daar vertekend. De uitgangspunten van het format brengen dit onvermijdelijk met zich mee. De complexiteit van de kunstgeschiedenis is onbevattelijk en zet aan tot grote bescheidenheid. Maar de gekozen vorm biedt ook mogelijkheden.

Hopelijk draagt dit boek ertoe bij de lezer vertrouwde en minder vertrouwde stromingen, kunstwerken en kunstenaars op een andere manier te laten bekijken en zo weer nieuwe invalshoeken te ontdekken in het onuitputtelijke domein van de kunst.

I.

HET

PRODUCT

KUNST



1.1.

Willem van Haecht. *De kunstkamer van Cornelis van der Geest*, 1628 (detail; zie 1.95). Rubenshuis, Antwerpen. Links op de voorgrond geeft Rubens uitleg aan aartshertog Albrecht en de infante Isabella, de landvoogden van de Nederlanden. Cornelis van der Geest wijst naar het schilderij met de Madonna. Van Dyck is in gesprek achter hem.

1.2.

Werken van Kazimir Malevitsj in *De laatste futuristische tentoonstelling '0.10'*, Petersburg, 1915. State Russian Museum, Sint-Petersburg.



Had Joos Vijd zich moeten verantwoorden voor het ongetwijfeld zeer forse bedrag dat hij Hubert en Jan van Eyck voor *Het Lam Gods*-veelluik [1.65] betaalde, dan had hij kunnen aanvoeren dat de Van Eycks de beste schilders van het moment waren, dat de gebruikte materialen kostbaar waren en dat in ieder geval Jans vergoeding moest opwegen tegen het riant jaarloon dat hij van de hertog van Bourgondië ontving. *Het Lam Gods* is een reusachtig altaarstuk waaraan ettelijke jaren werd gewerkt. Lijnrecht daartegenover staat een schilderij als Malevitsj' *Zwart vierkant* (1915) [1], dat uit goedkoop materiaal bestaat en zeer snel werd gemaakt. Toch is ook Malevitsj' beroemde werk vandaag zo goed als onbetaalbaar. Wat je betaalt, is het idee.

Ook al valt kunst moeilijk in klassieke economische modellen te vatten, ze is onderhevig aan de wetten van vraag en aanbod. De foto van een van de suprematistische tentoonstellingen gunt ons een blik op de sterkte én de zwakte van de onderlinge verwevenheid van kunst en economie [1.2]. De foto, waarop een reeks suprematistische composities te zien is, toont de spanning tussen productie en

consumptie, die voor de kunstenaar tot een moeilijke evenwichtsoefening leidt. Als het initiële idee eenmaal vorm heeft gekregen, lijkt het eenvoudig om een groot aantal composities te creëren door het uitgangspunt – een simpele geometrische figuur op een anders gekleurde achtergrond – te herhalen, te variëren en aan te passen, en eventueel uit te melken. Herhaling is nodig om het initiële concept – dat in wezen niet verschilt van wat bij de oude meesters 'inventie' wordt genoemd – bekendheid te geven en op die manier een markt te creëren. Tegelijkertijd wordt de betekenis van het idee afgezwakt bij iedere nieuwe versie omdat die maar een afschaduw is van de oorspronkelijke vondst. Met andere woorden: 'productie' is nodig om de markt in beweging te brengen, maar overproductie ondermijnt de uniciteit, de spanning en de vraag.

Kunst en geld hebben iets weg van een succesvol verstandshuwelijk. Dat ze niet losstaan van elkaar wordt dag aan dag bewezen op veilingen waar soms vele tientallen miljoenen worden geboden op objecten die vaak, op de keper beschouwd, niet meer dan wat verf op een doek of een lijn op



1.11.
Johannes Vermeer. *Het melkmeisje*, ca.1660.
Rijksmuseum, Amsterdam.

– de auteur – zo’n enorme invloed heeft op de prijs [1.9–10]. Zeker vanaf de 15e en de 16e eeuw, toen kunstenaars zich stilaan bewust werden van hun unieke positie in de samenleving en meer de nadruk legden op de intellectuele/conceptuele component van hun werk, ontstond er een enorme discrepantie tussen de *valore di fatica* en de *valore di stima*. Het verschil tussen de waarde van het ambachtelijke werk (*fatica*) en de prijs die men uiteindelijk bereid is te betalen op basis van waardering (*stima*) kan gigantisch zijn. Een *objet trouvé* zoals Marcel Duchamps *Fountain* (1917) [3.103] stelt qua productiekosten niets voor omdat het gaat om aangekocht bandwerk (een urinoir). Dat heeft echter niet belet dat de marktprijs van de ‘officiële’ kopieën – het origineel bleef niet eens bewaard – inmiddels torenhoog is opgelopen en maar blijft stijgen.

Het besef dat er een ondefinieerbaar verschil zat tussen de productiekosten en de feitelijke waarde van een kunstwerk was de ‘oude meesters’ genoegzaam bekend. Aan het eind van Hollands Gouden Eeuw hield Adriaen van der Werff, een van de best verkopende meesters in Europa, in zijn boekhouding nauwkeurig rekening met dat verschijnsel [1.12]. Met de precisie van de fijnschilder noteerde hij de kostprijs van materialen en arbeidstijd om op basis daarvan de waarde van een schilderij te bepalen. Maar voor de verkoopprijs liet hij zijn buikgevoel spreken en deed hij er nog een flinke schep bovenop [1.13].

De spanning tussen de ‘ambachtelijke’ waarde van kunst en de economische realiteit is het uitgangspunt van dit hoofdstuk. We gaan hierin na hoe de lokale en de internationale economische omstandigheden in de loop van de eeuwen het wezen van kunst mee hebben beïnvloed en bepaald. Daarbij worden telkens de drie meest fundamentele factoren behandeld: productie, consumptie en handel. Want, zoals de 16e-eeuwse Boschverzamelaar en theoreticus Felipe de Guevara al wist: kunstkopers en verzamelaars dragen minstens zoveel verantwoordelijkheid voor het aanschijn van kunst. Kunstenaars produceren namelijk vooral wat ze makkelijk verkocht krijgen. Als je



1.12.
Adriaen Van der Werff.
De Heilige Familie, 1702. Alte Pinakothek, München.

1.13.
Adriaen Van der Werff. Aantekeningen in zijn persoonlijk notitieboek, 1716–22. Het Utrechts Archief: Familiearchief Van Beuningen, toegang 1339 inv. 1062.

Adriaen van der Werff, rond 1700 een van de meest gewilde kunstenaars op de internationale kunstmarkt, hield een gedetailleerde boekhouding bij. In een van zijn bewaard gebleven aantekenboekjes zette hij een streepje voor ieder dagdeel dat hij aan een bepaald paneeltje had gewerkt. Op basis daarvan berekende hij de reële kostprijs. Dat was echter niet het bedrag dat hij zijn clientèle aanrekende. Bij ieder stuk schreef hij ook ‘maar segge’, gevolgd door de verkoopprijs die hijzelf redelijk vond.





1.14. *Art by Telephone*. Tentoonstelling in het Museum of Contemporary Art, Chicago, november–december 1969.



1.15. Damien Hirst. *For the Love of God*, 2007. Schedel bezet met diamanten. © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS/Artimage 2020. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd. De kostprijs van dit hedendaagse memento mori wordt, zoals bij edelsmeedwerk, in hoge mate bepaald door het gebruikte materiaal (8601 diamanten) en de productiekosten, naar verluidt samen goed voor 14 miljoen pond sterling.



1.16. Piero Manzoni. *Merda d'artista*, 1961.

Blik met inhoud. Tate, Londen.

In *Merda d'artista* (Poep van de kunstenaar) onderzocht de Italiaan Piero Manzoni de relatie tussen het kunstwerk en de prijs die liefhebbers bereid zijn ervoor te betalen. Hij liet zijn fecaliën machinaal inblikken en bracht die op de markt. Sindsdien worden hallucinante sommen betaald voor het werk waarvan in totaal 90 blikjes werden geproduceerd. Een recenter voorbeeld van een kunstwerk in het scatologische segment is *Cloaca* uit 1999–2000, de strontmachine van de Belgische kunstenaar Wim Delvoye.



1.17. Wim Delvoye. *Action Doll 1*, 2007. Multiple; mixed media. Doe-het-zelfkit met een pop van de kunstenaar en een schaalmodel van zijn *Cloaca*.

daarmee rekening houdt, is dus wie minderwaardige kunst koopt medeverantwoordelijk.

Productie

Iedere vorm van handel, ook de kunsthandel, begint uiteraard bij de productie, dat wil zeggen alle objecten die als kunst zijn vervaardigd of worden verhandeld. Niet alles wat als kunst wordt verkocht, werd ook als kunst bedacht. Kunstwerken worden in principe door kunstenaars geproduceerd, maar, zoals we zullen zien, hadden en hebben kunstenaars vaak grote ateliers die een deel van de productie voor hun rekening nemen of wordt het productieproces uitbesteed, zelfs aan klassieke firma's. Beroemd is het voorbeeld van de conceptuele tentoonstelling *Art by Telephone* (1969), waar bijvoorbeeld de Amerikaanse kunstenaar Sol LeWitt telefonisch instructies voor het vervaardigen van een muurtekening aan de curator doorgaf [1.14]. De ambachtelijke rol van de kunstenaar, die al vanaf het eind van de 19e eeuw werd ondergraven, is in zulke omstandigheden helemaal weggefallen.



1.18. Michaël Borremans. *Angel*, 2013. © Zeno X Gallery, Antwerpen.

Het spreekt vanzelf dat het volume dat een atelier of bedrijf kan voortbrengen veel groter is dan wat een kunstenaar op eigen kracht kan produceren en dat ook de werkwijze – het productieproces – die hoeveelheid kan beïnvloeden. Een abstract, zwart vierkant is veel sneller geschilderd dan een klassiek stilleven, om maar één voorbeeld te geven. Wim Delvoyes machinaal gefabriceerde *Dolls* [1.17] zijn minder arbeidsintensief dan Michaël Borremans' met brio geschilderde werken [1.18]. Piero Manzoni's *Merda d'artista* [1.16] valt in materieel opzicht moeilijk te vergelijken met de met diamanten bezette schedel van Damien Hirst [1.15].

De drijfveren van kunstenaars kunnen overigens heel verschillend zijn. Er zijn twee grote tendensen te onderscheiden: productie in opdracht of *on spec*. In het eerste geval ligt het initiatief bij een opdrachtgever die met het oog op een specifiek project een beroep doet op een kunstenaar. Of die kunstenaar bij de uitvoering veel inspraak krijgt, hangt van de opdrachtgever af. In het tweede geval neemt de kunstenaar zelf het initiatief en hoopt hij of zij 'op speculatie', op goed geluk dus, een koper

BRONS EN DE VERLORENWASTECHNIEK

Vanaf de klassieke periode (5e eeuw v.C.) was brons, een legering van koper en tin, het geliefkoosde materiaal voor monumentale, vrijstaande beelden in de Griekse oudheid, ondanks het feit dat we de belangrijkste Griekse werken slechts kennen in de vorm van doorgaans marmeren Romeinse kopieën. Brons gaf door zijn sterkte, elasticiteit en lichtheid – levensgrote beelden werden hol gegoten – de beeldhouwers een grotere vrijheid dan marmer wat de mogelijke poses betreft. Dat verschil in plastische mogelijkheden, dat overigens vooral in de hellenistische periode werd uitgebuit, is duidelijk te zien aan de extra steunen die de Romeinse marmeren kopieën nodig hadden om overeind te blijven.

De verlorenwastechniek waarmee Grieken en Romeinen hun bronzen beelden goten, wordt ook vandaag nog gebruikt en is sinds die tijd niet wezenlijk veranderd. In zijn eenvoudigste vorm werkt het als volgt. Rond een kern van klei, die ruwweg de vorm krijgt van het definitieve beeld, modelleert de kunstenaar in was het beeld tot zijn gewenste vorm. Ook in was worden buisjes op het model aangebracht die als ontluichtings- en gietkanalen zullen dienen tijdens het gietproces. Daarna wordt het geheel ingepakt in een mengsel van gips en chamotte (gemalen terracotta). Die gietvorm wordt vervolgens gebakken in een oven. Via de kanaaltjes ontsnappen de gassen en loopt de gesmolten was weg; het gesmolten metaal vult de achtergebleven holten. Wanneer het gegoten metaal gestold en afgekoeld is, wordt het omhulsel weggekapt en worden de (met brons volgelopen) gietkanaaltjes afgezaagd en de bramen afgevijld. Grote metalen beelden zijn binnenin dus hol en worden vaak in stukken gegoten die later aan elkaar worden gesoldeerd of geklonken. Daarvoor wordt doorgaans de zogenaamde indirecte verlorenwastechniek toegepast, waarbij het originele model behouden blijft en dus meerdere afgietsels mogelijk zijn.

Vele eeuwen later, in de renaissance, werd een reproductietechniek ontwikkeld die doorgaans weinig aandacht krijgt, maar een belangrijke factor was in de doorbraak van antieke kunst in Europa:

gipsen afgietsels. Metalen beelden waren duur en moeilijk te transporteren. Gips was dat niet. Herbruikbare mallen maakten het mogelijk goedkope afgietsels te maken van antieke beelden, die zeer in trek waren in de renaissance. Vanaf de latere 16e eeuw en met name in de 17e eeuw doken overal in Europa gipsafgietsels op van antieke sculpturen. De betekenis die ze hebben gehad bij de verspreiding van de kennis van de kunst uit de oudheid is nauwelijks te overschatten.

1.27. *Krijger uit Riace*, midden 5e eeuw v.C.

Brons. Museo Nazionale, Reggio Calabria.

De bronzen van Riace, genoemd naar de plaats waar een sportduiker ze in 1972 ontdekte, waren een openbaring voor onze kennis van de Griekse bronsgietskunst. Brons was het geliefde medium van de Griekse beeldhouwers, maar behalve de twee monumentale beelden uit Riace bleven er weinig voorbeelden van bewaard. De techniek is buitengewoon verfijnd: de ogen zijn ingelegd met glas en been, de lippen en tepels met koper; de tanden zijn van zilver. Maar bovenal verbluffend is het raffinement in de anatomische details.



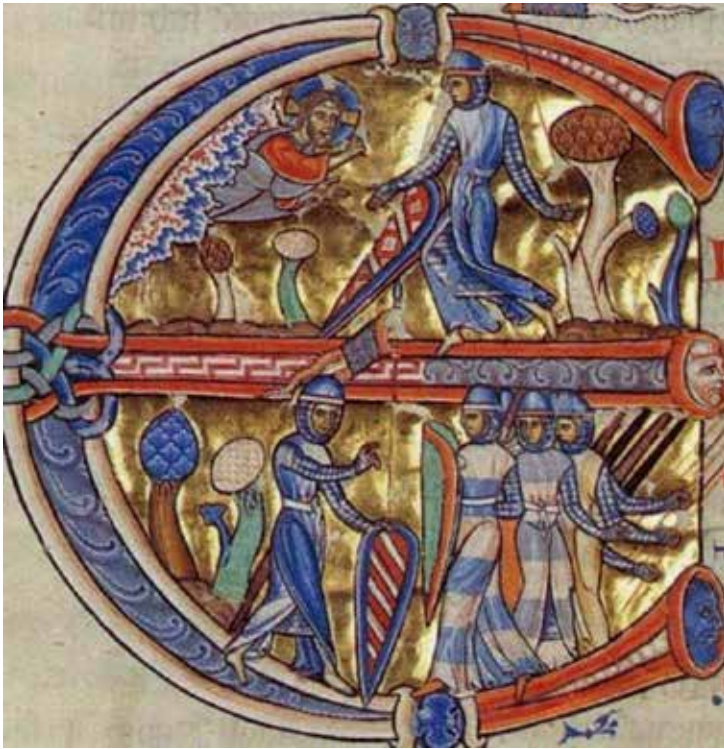


MASSAPRODUCTIE

De Romeinse kunsteconomie werd in eerste instantie door een heel ander verschijnsel gekenmerkt. In de eerste eeuwen vóór en van onze jaartelling werden enorme gebieden veroverd. Dat ging gepaard met de plundering van lokale kunstschaten, die vervolgens op de Romeinse ‘kunstmarkt’ werden aangeboden. Aan de vooravond van het Keizerrijk viel ook het oude Griekenland ten prooi aan het Romeinse imperialisme. Rond het midden van de 2e eeuw v.C. kwamen de gebieden die Alexander de Grote ooit veroverd had stuk voor stuk onder Romeins bestuur, en dat leidde tot een bloeiende handel in roofofst. Plinius verhaalt de lotgevallen van iconische Griekse beelden en schilderijen die in handen van de Romeinse aristocratie vielen en onderling verhandeld werden. Apelles’ *Venus Anadyomene* (‘Venus die uit de zee oprijst’) is een van de bekendste voorbeelden [1.28]. Niemand minder dan Julius Caesar was een belangrijk verzamelaar van Griekse kunst. Hij en Gaius Verres worden door Cicero (*In Verrem*) als grote

1.28. *Venus in de schelp*, 1e eeuw n.C.

Fresco. Casa della Venere in Conchiglia, Pompei. Apelles’ *Venus Anadyomene*, een staande Venus die uit de zee oprijst en haar haren uitwringt, was een van de beroemdste schilderijen uit de Griekse oudheid. Het werk werd oorspronkelijk geschilderd voor het Asklepieion in Kos, maar door keizer Augustus naar Rome gebracht en opgesteld in de tempel van Caesar op het Forum Romanum. Ten tijde van keizer Nero was het werk al in een lamentele conditie en werd het vervangen door een kopie. Varianten op het thema waren populair bij de Romeinen, zoals dit fresco uit Pompei laat zien.



1.49.

Gehistorieerde initiaal in de *Winchester Bible*, ca. 1150–75. Perkament. Cathedral Library, Winchester, Ms. 17, fol. 69. De *Winchester Bible* is de grootste bewaard gebleven Engelse bijbel uit de romaanse periode. Men heeft berekend dat voor de codex van bijna 60 bij 40 cm en 486 folio's (936 pagina's) niet minder dan 250 kalfshuiden nodig waren. Minstens zes verluchters hebben eraan meegewerkt over een periode van zo'n 25 jaar. Net zoals het manuscript van de gebroeders Van Limburg (hieronder) bleef de bijbel onvoltooid, waardoor ons een zeldzame blik wordt gegund op het creatieproces van dergelijke handschriften.

1.50.

Gebroeders Van Limburg. Onvoltooid manuscript, ca. 1415? Perkament. Particuliere verzameling. Dit onvoltooid handschrift laat zien hoe boekverluchting praktisch in zijn werk ging. De tekst is afgewerkt; de contouren van de miniaturen zijn getekend maar moeten nog worden ingekleurd. Het manuscript was mogelijk bedoeld als gift van Jean, duc de Berry, aan Louis d'Orléans en Valentina Visconti. De gebroeders Van Limburg waren in dienst bij de hertog, voor wie ze onder meer *Les Très Riches Heures de Jean, duc de Berry* (Musée Condé, Chantilly) verluchtten.



trad hij op als een soort coördinator van boek-producties [1.51].

Ook de productie van wandtapijten vertoonde bijzondere kenmerken. Het was de kunstvorm die bij uitstek voor vorsten en prelaten was bestemd. De materiële waarde van wandtapijten lag spectaculair veel hoger dan die van paneelschilderijen. Het spinsel van goud en zilver kostte fortuinen en de belangrijkste schilders werden aangezocht om de ontwerpen te leveren. Hoe de vroege handel in wandtapijten precies in zijn werk ging, is nog onvoldoende bekend, maar aangenomen mag worden dat het gros van de productie op bestelling gebeurde [1.52]. Tegenwoordig worden wandtapijten bij de toegepaste kunsten ingedeeld, maar van de 15e tot en met de 17e eeuw werd de wandtapijtkunst minstens zo hoog ingeschat als de schilderkunst. De ontwerpen waren vaak het werk van de befaamde schilders. De reeks met de *Handelingen van de apostelen* bijvoorbeeld, die Rafael voor de Medicipaus Leo X (Giovanni de' Medici) ontwierp, was bestemd voor de onderste registers van de Sixtijnse Kapel [1.53–54]. De kartons kwamen in het atelier van de Italiaanse meester tot stand en werden vervolgens naar Brussel – 1500 kilometer ver – gestuurd om te worden geweven. Ruim een eeuw later liet Peter Paul Rubens zijn ondernemingszin spreken toen ook hij de ontwerpen leverde voor een paar zeer gewilde tapijtreeksen, waaronder de *Triomf van de Eucharistie* [1.55–56]. De combinatie van topkunstenaars, de kostbare materialen waarmee geweven werd – wol, zijde, goud- en zilverdraad – en arbeidsintensiviteit zorgde ervoor dat wandtapijten extreem duur waren, maar niettemin zeer in trek in adellijke kringen. Ze waren vrij vlot te transporteren en boden comfort in de kille kastelen en paleizen. Bovendien – en dat is een van de aspecten die de studie ervan belangrijk maakt – lagen ze soms aan de oorsprong van stilistische en iconografische innovaties in de kunst van Noord-Europa. Nieuwe onderwerpen, de nieuwste modes kwamen vaak eerst in de wandtapijten van koningen en keizers tot uiting. Maar onder andere door het ontbreken van de ‘hand van de meester’, de nadruk die tijdens het ancien régime op eigenhandigheid kwam te



1.51. Loyset Liédet (toegeschreven). *Hertog Karel de Stoute verrast David Aubert in zijn atelier*, in David Aubert, *Histoire de Charles Martel* (1463). Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel, Ms. 8, fol. 7.



1.52. Bernard van Orley (ontwerp) en Pieter de Pannemaker (wever), *Het Laatste Avondmaal*, ca. 1525–28 (detail). Wandtapijt. The Metropolitan Museum of Art, New York.



1.53.

Rafaël. Karton voor *De wonderbare visvangst*, uit de tapijtcyclus *Handelingen van de apostelen*, 1515. Gouache en olieverf op papier. Royal Collection Trust, in bruikleen aan het Victoria and Albert Museum, Londen.

1.54.

Brussel, Atelier van Pieter van Aelst. *De wonderbare visvangst*. Wandtapijt uit de cyclus *Handelingen van de apostelen*, voor 1557. Musei Vaticani, Vaticaanstad.

Paus Leo X gaf Rafaël opdracht voor de 'kartons' (de uitgewerkte ontwerpen in kleur en op ware grootte) voor een tapijtcyclus met als onderwerp de Handelingen van de apostelen. De wandtapijten waren bestemd voor de Sixtijnse Kapel. Dat het weven aan een Brussels atelier werd uitbesteed was geen toeval gezien de aloude reputatie van de Zuid-Nederlandse weefateliers. De monumentale figuratie en stijl van de kartons van Rafaël, het eerste grote ensemble van de Italiaanse renaissance dat in de Nederlanden terechtkwam, hadden een grote invloed op de kunst van de Lage Landen, met name op de tapijntwerpen van Bernard van Orley en zelfs van Rubens. Het succes van de reeks was onovertroffen. Naar de kartons van Rafaël (of eigentijdse kopieën ervan) werden tot in de 18e eeuw heredities geweven, niet alleen in Brussel maar ook in Parijs (Gobelins) en in Engeland. Doordat de wevers op de achterkant van het stuk werkten, waren tapijten spiegelverkeerd ten opzichte van de kartons, maar daar hield men bij het ontwerpen natuurlijk rekening mee.



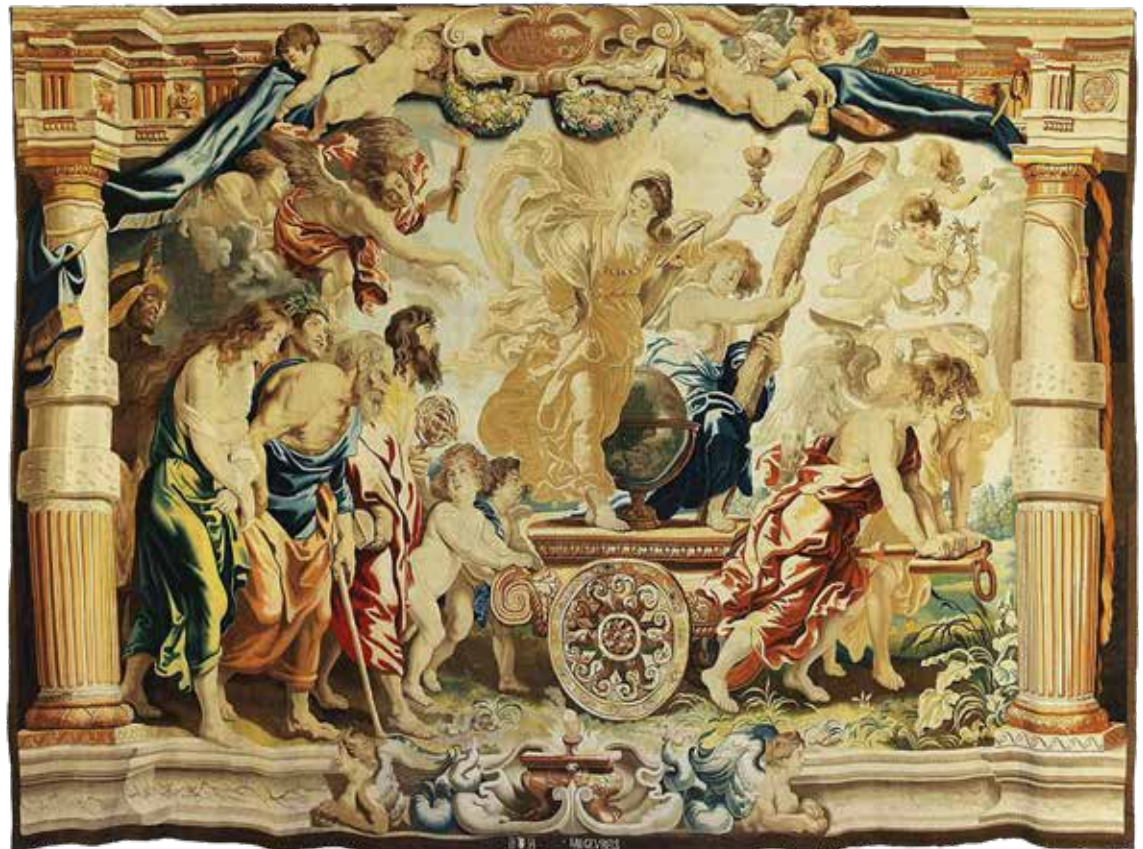
1.55.

Peter Paul Rubens en atelier.
De triomf van het Geloof over de Natuur, de Filosofie en de Wetenschap. Karton voor een wandtapijt uit de reeks *Triomf van de Eucharistie*, ca. 1626. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes.
Rubens schilderde zijn tapijtkartons niet langer met waterverf op papier maar met olieverf op doek, een nog grotere uitdaging voor de ververs en wevers.



1.56.

Brussel, Atelier van Jacques Geubels naar Peter Paul Rubens.
De triomf van het Geloof over de Natuur, de Filosofie en de Wetenschap. Wandtapijt uit de reeks *Triomf van de Eucharistie*, ca. 1628. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.





grote evenementen zoals huwelijken en Blijde Inkomsten tot spectaculaire bouwwerken. Vaak werden kunstenaars in de arm genomen om alles in goede banen te leiden, zoals Hugo van der Goes, die betrokken was bij verschillende Blijde Inkomsten van Karel de Stoute. Profiterend van de bloeiende nijverheid en handel ontwikkelden ook de steden in de Bourgondische erflanden zich tot bolwerken van innovatie in diverse domeinen, waaronder dat van de beeldende kunst. Het Bourgondische hof en de stedelijke elites werden de grootste afnemers in Noord-Europa. De hertogen zetten de toon voor een nieuwsoortige beeldcultuur vol pracht en praal en werden daarin nagevolgd door het stedelijke patriciaat. In eerste instantie ging het niet om schilderijen, maar vooral om wandtapijten, verluchte handschriften [1.66] en edelsmeedwerk. In de loop van de 15e eeuw namen de paneelschilderkunst en de kleinsculptuur geleidelijk aan de rol over van die van oudsher exclusievere, aristocratische kunstvormen.

De aankoop van kunst voor persoonlijk gebruik was bij de rijke bovenlaag al met al beperkt; ten

slotte ging het om niet veel meer dan occasionele portretten of devotiestukken. De grote opdrachten kwamen echter van de hertogen en hun onmiddellijke entourage, de stedelijke overheden en de vele nieuwe broederschappen en gilden die investeerden in altaren, kapellen en gildehuizen. Zij gaven talloze opdrachten aan plaatselijke schilders als Jan van Eyck [1.62–64], Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Hans Memling, Gerard David, en de talloze meesters die anoniem zijn gebleven en met een noodnaam worden aangeduid.

We zouden de productie en de consumptie van kunst in de Bourgondische Nederlanden dus enigszins arbitrair in twee groepen kunnen opdelen: enerzijds waren er de bouw- en decoratieprojecten van de Bourgondische hertogen die door middel van kunst en uiterlijke praal hun machts- en gezagsbasis verstevigden; anderzijds waren er de nieuwe stedelijke elites, die zich wilden onderscheiden en onder andere via artistieke opdrachten zichzelf een gezicht gaven – ook in letterlijke zin, want de 15e eeuw was de periode waarin het genre van het burgerportret in de Lage Landen ontstond [1.67].



1.62.
 Rogier van der Weyden.
Het Laatste Oordeel, ca. 1445–50.
 Hôtel-Dieu, Beaune.



1.63.
 Jan van Eyck.
Madonna met kanselier Nicolas Rolin,
 ca. 1435. Musée du Louvre, Parijs.
 Nicolas Rolin, de kanselier van de
 Bourgondische hertog Filips de Goede,
 bestelde *Het Laatste Oordeel*, een van
 de meest ambitieuze polyptieken van de
 15e eeuw, in 1443 voor het graf van zijn
 vrouw in het Hospice de Beaune, waarvan hij
 ook de stichter was. Hij gaf het veelluik in
 opdracht bij de gerenommeerde Brusselse
 stadsschilder Rogier van der Weyden. Zo'n
 tien jaar eerder had hij Jan van Eyck al een
 altaarstuk voor de familiekapel in Autun laten
 schilderen, waarop hij in aanbidding voor
 Maria en het Kind is voorgesteld.





1.64.

Dirk Bouts.

Het Laatste Avondmaal, middenpaneel van
de *Triptiek van het Heilig Sacrament*, 1464–68.

M - Museum – Sint-Pieterskerk, Leuven.



1.65.
Hubert en Jan van Eyck, *Het Lam Gods*, 1432, in gesloten
toestand (na de restauratie van 2012–16) en open
(vóór de restauratie). Sint-Baafskathedraal, Gent.





1.66.

Jan de Tavernier. *Jean Miélot presenteert zijn vertaling van het traktaat over het Onzevader aan Filips de Goede*. Opdrachtmینیatuur in Jean Miélot, *Traité sur l'oraison dominicale*, na 1457. Perkalment. Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel, Ms. 9092, fol. 1r. Dit handschrift maakte samen met vele andere deel uit van de Librije van Bourgondië, de rijke bibliotheek van de hertogen van Bourgondië, die onder Filips de Stoute was begonnen en vooral onder Filips de Goede spectaculair werd uitgebreid met meer dan achthonderd handschriften. Het was de rechtstreekse voorloper van de Koninklijke Bibliotheek van België.

Het Lam Gods [1.65], het beroemdste schilderij uit de 15e-eeuwse Nederlanden, is misschien wel het beste voorbeeld van de complexe wisselwerking tussen hof en stad, en de manier waarop de kunst-economie onder invloed van sociaaleconomische veranderingen een nieuwe wending nam. Het meest spectaculaire kunstwerk in Noord-Europa in de 15e eeuw werd niet gemaakt voor een koning, maar voor Joos Vijd en Elisabeth Borluut. Vijd maakte deel uit van het Gentse stadspatriciaat [1.67]. *Het Lam Gods* werd dus geschilderd door de meest gereputeerde meesters van hun tijd voor een familiekapel in de Sint-Janskerk – tegenwoordig de Sint-Baafskathedraal, maar toen nog een van de Gentse parochiekerken.

Behalve voor die performante lokale markt werkte een deel van de veelal anonieme oud-Nederlandse schilders echter ook voor de internationale markt. Werken van Jan van Eyck en Rogier van der Weyden vonden al vroeg de weg naar verre buitenland [1.62–63]. Andere kunstenaars verlieten de Nederlanden en vestigden zich aan buitenlandse hoven of in andere rijke steden. Zo trok Justus van Gent naar Italië ('Giusto da Guanto') en werd Juan de Flandes aan het eind van de 15e eeuw een leidinggevende figuur op het Iberisch schiereiland. Door de nadruk die in de literatuur van oudsher op de Italiaanse renaissance-kunst wordt gelegd, wordt dikwijls vergeten dat elders in Europa de stijl van de Vlaamse primitieven het populairst was en dat het Italiaanse idioom pas aan het eind van de 15e eeuw en slechts heel geleidelijk voet aan de grond kreeg in de rest van Europa. Pas vanaf het begin van de 16e eeuw kozen eerst enkele Zuid-Duitse en later ook oud-Nederlandse schilders voor de nieuwe *all'antica*-stijl. Al die tijd produceerden kunstenaars in de Lage Landen en elders in Noord-Europa werk in de traditie van de grote 'Vlaamse' meesters [1.68]. Aan Duitse hoven of in Frankrijk en Spanje kochten men ofwel kunst uit de Bourgondische Nederlanden ofwel nam men schilders in dienst die deze 'naturalistische' stijl min of meer meester waren.

Hoe die internationale handel precies verliep, is nog steeds niet helemaal opgehelderd. Doorgaans kochten agenten en factoren wellicht gewoon in de



1.67



1.68



1.69

1.67.

Jan van Eyck. *Joos Vijd*. Detail van de buitenzijde van *Het Lam Gods*, 1432 [zie 1.65]. Sint-Baafskathedraal, Gent.

1.68.

Michiel Sittow. *Diego de Guevara*, ca. 1515–18. National Gallery of Art, Washington.
 Michiel Sittow, afkomstig uit Reval (Tallinn), was een van de eerste echte Europese kunstenaars. Hij voltooide zijn opleiding in Brugge en werd daarna een veelgevraagde portrettist aan belangrijke Europese hoven als die van Spanje, Engeland, Denemarken, en uiteraard ook in Brussel, waar de Habsburgers sinds 1482 hof hielden. De Habsburgse hoveling Diego de Guevara, een verwoed kunstverzamelaar, was de vader van de kunsttheoreticus Felipe de Guevara (zie hoofdstuk 2).

1.69.

Albrecht Dürer. *Adam en Eva*, 1507. Museo Nacional del Prado, Madrid.
 Een paar jaar tevoren had Dürer al een gravure met dit onderwerp gemaakt [1.90].



en Italië, en hielden het midden tussen beide modellen. De kunsten bloeiden in het zeer verstedelijkte Zuid-Duitsland, waar belangrijke families als de Fuggers (Augsburg) immense rijkdom vergaarden. Dürer, Holbein en anderen groeiden er op en verkenden van daaruit Europa [1.90]. Albrecht Dürer, die onder andere Venetië bezocht en in 1520–21 door de Nederlanden reisde, bemiddelde zo tussen de toen nog zeer verschillende idiomen. Hans Holbein had zijn carrière in Bazel onderbroken voor een verblijf in Engeland tussen 1526 en 1528 en vestigde er zich definitief in 1532 [1.91]. Hij werkte er als ‘the King’s Painter’ voor Hendrik VIII, maar bediende daarnaast ook een uitgebreide privéclientèle. In de Duitse landen werkten veel kunstenaars nog in opdracht – de marktsituatie en -mogelijkheden zoals die in Antwerpen bestonden, waren er nog niet beschikbaar – maar zeker in de prentkunst behoorden de Duitse meesters tot de meest vernieuwende van Europa. Hun werk kende een grote verspreiding en werd meegezogen in de economische boom tijdens de regering van keizer Karel V.

1.89.

Brussels atelier (omgeving van Jan III Borman). *Passieretabel*, ca. 1520–30. Gepolychromeerd en verguld eikenhout. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen.

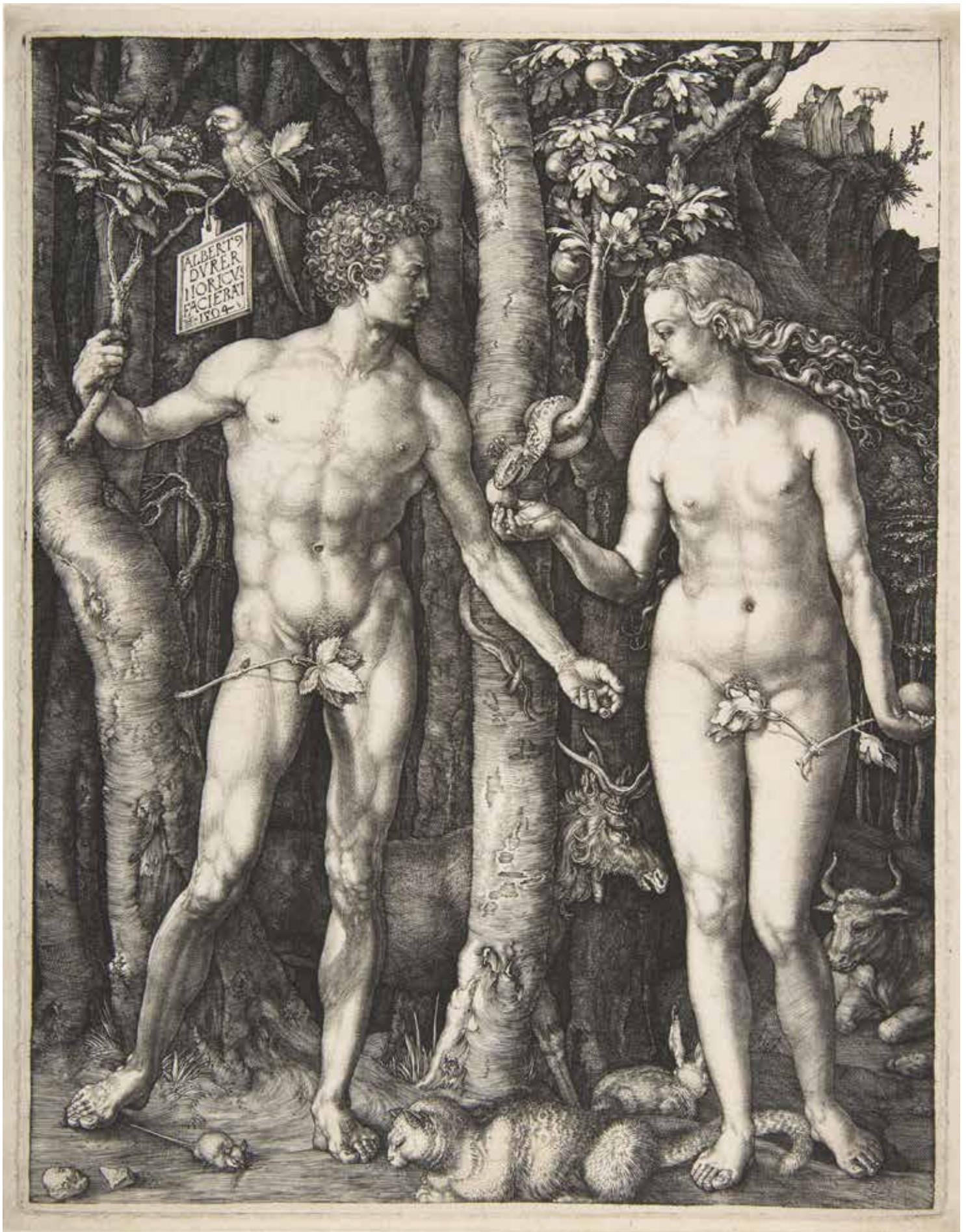
Brabantse retabels, vooral uit Antwerpen en Brussel, waren zeer in trek in het Europa van de eerste helft van de 16e eeuw. Ze werden in groten getale geproduceerd en uitgevoerd, onder meer naar Zweden. Dit is een van de zeldzame exemplaren waarvan de originele polychromie bewaard is gebleven.

1.90.

Albrecht Dürer.

Adam en Eva, 1504. Gravure.

The Metropolitan Museum of Art, New York.



RUBENS' ATELIER

Peter Paul Rubens' werkplaats in Antwerpen, culminatiepunt van de spanning tussen ambachtelijke vaardigheid en economische opportuniteit, verschaft ons een zeldzaam goed gedocumenteerde en geïllustreerde inkijk in de positie van de scheppende kunstenaar als schakel in het productieproces. Rubens was inderdaad een ondernemer voor wie kwaliteit en kwantiteit geen tegengestelde begrippen waren. In zijn groots opgezette atelier verzamelde hij de meest beloftevolle talenten die zich gewillig lieten inschakelen in een geïllustreerde machine. Medewerkers – dikwijls van de hoogste statuur; denk maar aan Anthony van Dyck – werkten de ontwerpen van de meester uit. Na kritisch te zijn gekeurd en getoucheerd door Rubens werden ze vervolgens onder zijn naam verkocht. Het leidde tot een gigantische productie die na ruim vijftig jaar onderzoek nog steeds niet helemaal in kaart is gebracht. Het verschil met Leonardo da Vinci of Johannes Vermeer, van wie slechts enkele tientallen werken bewaard bleven, kan niet groter zijn. Door de intelligente en rendabele organisatie van zijn atelier gaf Rubens een nieuwe inhoud aan begrippen als eigenhandigheid

(*di sua mano*), inventie en materiaaltechnische kwaliteit (de klassieke focus van de gilden).

Na zijn dood, ongeveer vanaf het midden van de 17e eeuw, ging het bergaf met de kunst in de Zuidelijke Nederlanden en ook de kunstmarkt stortte in elkaar. Grote collecties werden onder de hamer gebracht. De oorzaken daarvan worden vaak toegeschreven aan de algemene neergang van de economie in de Zuidelijke Nederlanden in die periode. Vanuit kunsthistorisch perspectief kunnen we ons ook afvragen of niet juist het overlijden van Rubens in 1640 – een jaar later gevolgd door dat van Anthony van Dyck – verantwoordelijk was voor de ontwrichting. Rubens was, zeker in de laatste fase van zijn leven, een katalysator van de kunstproductie in Antwerpen. Schilderijen voor groot-schalige opdrachten zoals de decoratie van de Torre de la Parada in de buurt van Madrid [1.101, 1.102, 3.69] ontwierp hij zelf, maar de uitvoering besteedde hij uit aan de vele andere ateliers in Antwerpen, die meelifften op zijn succes. Toen aan de hoogtij een eind kwam in 1640 was alleen Jacques Jordaens nog een tijdlang in staat zijn productie op peil te houden, onder andere door een aantal prestigeprojecten in het buitenland die hij mogelijk aan zijn protestantse sympathieën te danken had [1.104].



1.103.

Het Rubenshuis, Antwerpen. Het door Rubens ontworpen portiek scheidt de binnenplaats van de tuin, waar achterin het eveneens door hem ontworpen tuinpaviljoen te zien is. Rechts is een stuk van zijn atelier te zien.



1.104.
Jacques Jordans.
*De triomf van Frederik
Hendrik*, 1652. Paleis Huis
ten Bosch, Den Haag,
Oranjezaal.

De ontwikkelingen in Frankrijk in de tweede helft van de 17e eeuw op kunsteconomisch gebied verdienen ook de nodige aandacht om de verdere evolutie van de markt in de 18e eeuw te begrijpen. Niet zozeer omdat ze het aanzien van de Franse of zelfs Europese kunst ingrijpend veranderden, zoals op datzelfde moment in de Nederlanden gebeurde, maar omdat er geleidelijk aan een systeem werd geïnstalleerd dat de kunsteconomie in de daaropvolgende eeuwen in heel Europa zou bepalen. De Académie royale de Peinture et de Sculpture werd in 1648 opgericht naar het voorbeeld van de academies die in Italië al enige tijd bestonden. De eerste *accademia* was een Florentijns initiatief. Ze had tot doel om kunst uit de beklemmende cocon van de gilden weg te trekken en om van het beoefenen ervan (in het bijzonder schilderkunst en beeldhouwkunst) een intellectueel beroep te maken. Zo konden de beeldende kunsten aansluiting vinden bij de zeven *artes liberales* (vrije kunsten), het basiscurriculum van de Latijnse scholen en universiteiten. Het Florentijnse initiatief kreeg navolging in andere Italiaanse steden en in de loop van de

17e eeuw ook in Frankrijk en Noord-Europa (zie hoofdstuk 2).

In Frankrijk echter kreeg de Académie ook een andere functie. Ze werd door Jean-Baptiste Colbert onder koninklijke voogdij geplaatst (1661) en ingeschakeld in de centralisatie van de macht. Alle belangrijke kunstenaars werden via de Académie hofleveranciers voor de megalomane projecten van de Franse koning Lodewijk XIV en zijn entourage, met name het ongeëvenaarde paleis van Versailles. Voor de Académie was de historieschilderkunst, het *grand genre*, het allerhoogste. Al haar leden moesten historieschilders zijn, en het voorleggen van een *morceau de réception* was de enige manier om toegelaten te worden tot dat oligarchische gezelschap. Een van de manieren waarop de *académiciens* hun privileges in stand hielden (en de Académie haar macht institutionaliseerde) was dat alleen zij voor de overheid mochten werken.

Ook op een andere manier werden de *académiciens* in het gareel gehouden. Op jaarlijkse Salons, vanaf 1673 georganiseerd in het Louvre, konden aanvankelijk alleen de leden en aspirant-leden



1.124.
Henri de Toulouse-Lautrec.
Équestrienne (Au Cirque Fernando), 1882–92.
Krijt en pastel op papier.
Art Institute of Chicago.



1.125.
Pierre-Auguste Renoir.
Bal du Moulin de la Galette, 1876.
Musée d'Orsay, Parijs.

– in 1857 – bekroond werd), maar voor iemand als Gustave Courbet, die nooit aspiraties in die zin had gekoesterd, gold dat niet meer. Courbet en Édouard Manet attaqueerden in en door hun werk de strenge, vaak ongeschreven academieregels, die nog steeds gedictieerd werden door de erfenis van David en zijn beroemdste leerling, Ingres. Ingres stelde zich mogelijk nog onbuigzamer en ontoegeeflijker op ten aanzien van de jongere generaties. Schilderijen van Courbet, Manet en de jongeren die weldra als *impressionnistes* zouden worden verketterd door een groot deel van de kunstkritiek, werden dan ook in de regel door de Salonjury

geweerd. Maar zelfs de almachtige Ingres zag in dat de Salon gedegeneerd was tot een ‘winkel waar schilderijen te koop worden aangeboden ... en waar de industrie de wet dicteert in plaats van de kunst’. Andere academies waren minder streng in de leer. De Britse Royal Academy bijvoorbeeld gaf meer speelruimte aan experimentele kunstenaars als Turner. Het Engelse voorbeeld werkte in meer dan één opzicht inspirerend voor de Fransen.

In Frankrijk was 1863 het kantelpunt. Toen was de kritiek op de ongewoon strenge selectie van de jury zo fel dat op initiatief van de Franse keizer Napoleon III de ‘Salon des Refusés’ werd georgani-

seerd, waar Manet de show stal met zijn *Déjeuner sur l'herbe* [4.101]. Jonge kunstenaars als Monet, Renoir en Sisley onttrokken zich aan de academiestructuur en meden de met de Académie vergroeide École des Beaux-Arts (ook al waren door het Decreet van 1863 de directe banden tussen de Académie en de École doorgesneden). In plaats daarvan werkten ze in het vrije atelier van Charles Gleyre, een eigenzinnige figuur die noch met de Académie, noch met de École verbonden was en die hun belangstelling voor het landschap en hun originaliteit aanmoedigde. Voor ze zelf verkooptentoonstellingen begonnen te organiseren in de jaren 1870 zonden ze werken in naar de officiële Salons, soms met succes. Spoedig vulde ook een nieuw type liefhebber-handelaar de leegte. Kunsthandelaars organiseerden tentoonstellingen en investeerden risicokapitaal in aanstormend talent. De invloedrijkste was waarschijnlijk Paul Durand-Ruel, die al vóór de eerste groepstentoonstelling van de impressionisten (1874) werk van Daubigny, Manet, Monet en Pissarro toonde. Durand-Ruel bouwde de winkel met schildersbenodigdheden van zijn vader om tot een kleine galerie waarin werken op ooghoogte naast elkaar hingen en niet, zoals in de Salons, zonder tussenruimte op een van onder tot boven volgehangen muur [1.105]. Hij exporteerde het impressionisme ook naar de Verenigde Staten, waar hij vooral in New York een rijke clientèle voor de moderne kunst wist te winnen.

Een van de fascinerende bijverschijnselen van het impressionisme en de economische ommekeer die daarmee gepaard ging, was de opleving van de markt van oude meesters in de 19e eeuw. De tweedehandsmarkt voor schilderijen was nooit stilgevallen. Parijs en Londen hadden in de loop van de 18e eeuw de fakkel overgenomen van Amsterdam als centrum van de mondiale kunsthandel, maar in de tweede helft van de 19e eeuw ontstond een hernieuwde fascinatie voor de kleine doeken en paneeltjes met genretaferefen en landschappen waarvan er in Hollands Gouden Eeuw duizenden waren geproduceerd. Handelaars reisden af en aan tussen Amsterdam en Parijs om in oude Nederlandse collecties pareltjes uit vervlogen tijden te zoeken en die vervolgens in het



1.126. Pablo Picasso. *Gertrude Stein*, 1905–06 (detail; zie 5.9). The Metropolitan Museum of Art, New York.

mondaine Parijs voor een veelvoud te verkopen. Een van hen was de bovenvermelde Théophile Thoré-Bürger, de herontdekker van de compleet in vergetelheid geraakte Johannes Vermeer, wiens werk vervolgens een begeerde prooi werd [1.11].

De fascinatie van de Parijse bourgeoisie en kunstwereld voor de glorieuze eeuw van de Nederlandse schilderkunst kwam vreemd genoeg voort uit de toen groeiende aandacht voor kunst waarin de eigen tijd centraal stond. In de genretafereeltjes van Gerard Dou, Willem van Mieris en bovenal in de werken van Vermeer vonden ze de voorlopers van *la vie moderne*. Geen historiekunst meer, zoals de starre academische regels hadden voorgeschreven en geen verheerlijking van de oude verhalen uit de Bijbel en de mythologie. Waarom zou het dagelijkse leven van de jaren 1870 niet even heroïsch kunnen zijn als die eeuwenoude onderwerpen [1.125]?

Figuren als Thoré-Bürger, Durand-Ruel en later Gertrude Stein [1.126] en Ambroise Vollard stonden aan de wieg van het kunstwezen zoals we

Coverontwerp en grafisch concept

Dooreman

Beeldredactie

Séverine Lacante

Redactie

Paul van Calster

Druk

die Keure, Brugge

Bindwerk

IBW, Oostkamp



HANNIBAL
BOOKS

© Hannibal Books, 2020

Hannibal Books is een merk van

Uitgeverij Kannibaal bv, Veurne, België

www.hannibalbooks.be

Uitgevers: Gautier Platteau en Hadewych Van den Bossche

© Tekst Koenraad Jonckheere

Hardcover

ISBN 978 94 6388 752 6

D/2020/11922/19

NUR 642

Softcover

ISBN 978 94 6388 759 5

D/2020/11922/24

NUR 642

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Coverillustraties

(voorplat) Gustave Courbet. *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, 1854–55 (detail). Musée d'Orsay, Parijs, RF 2257.

(achterplat) Maurizio Cattelan. *Comedian*, 2019.

© Zeno Zotti / Courtesy Maurizio Cattelan's Archive.

Frontispice

Jheronimus Bosch. *De Tuin der Lusten*, ca. 1495–1505

(detail van het linkerluik). Museo Nacional del Prado,

Madrid, P002823.