

VU Research Portal

Leven als een kunstenaar

Kisters, A.C.

2010

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Kisters, A. C. (2010). *Leven als een kunstenaar: Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*. Eigen Beheer.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

Mededeling promovendus bij elektronische versie:

Van dit proefschrift zijn alleen opgenomen de hoofdstukken 1 tot en met 7 (oftewel deel 1 en 2), zonder afbeeldingen. Voor zowel de vele afbeeldingen die in 'Leven als een kunstenaar' zijn opgenomen, als de vele citaten uit nog ongepubliceerde correspondentie die in het derde deel bij de casussen van Rodin, O'Keeffe en Bacon zijn opgenomen is door de rechthebbenden alleen toestemming gegeven voor de openbaarmaking middels 150 geprinte exemplaren voor de promotie en niet voor online publicatie.

In een mogelijk nog te realiseren Engelstalige handelseditie zal, nadat alle rechtenkwesities zijn geregeld, het gehele proefschrift worden opgenomen.

VRIJE UNIVERSITEIT

Leven als een kunstenaar

*Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars
Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad Doctor aan
de Vrije Universiteit Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus
prof.dr. L.M. Bouter,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de faculteit der Letteren
op donderdag 20 mei 2010 om 13.45 uur
in de aula van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door

Alexandra Christina Kisters

geboren te Venlo

promotor: prof.dr. C.H. Blotkamp
copromotor: dr. G.M. Birtwistle

Leven als een kunstenaar

Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars

Auguste Rodin
Georgia O'Keeffe
Francis Bacon

Sandra Kisters

Foto omslag:

Hans van den Bogaard, de sterfkamer van Vincent van Gogh, Auberge Ravoux in Auvers-sur-Oise

Voor Bart

Inhoudsopgave

Woord van dank	4
Inleiding	7
<i>Deel 1 Het verleidelijke leven</i>	
Hoofdstuk 1 De kunstenaarscultus	17
De kunstenaar als oorspronkelijk genie	-
Gevolgen van de kunstenaarscultus	19
De kunstenaar als publieke figuur	23
Hoofdstuk 2 Kunstenaarsbiografieën	27
<i>Historia Naturalis</i>	-
Vasari	28
Kunstenaarslexicon	34
Monografie	35
Oeuvrecatalogus	37
De individuele kunstenaarsbiografie	-
Hoofdstuk 3 Kunstenaarstopoi	43
<i>Die Legende vom Künstler</i>	-
Feit of fictie	48
<i>Born under Saturn</i>	49
De bohémien	54
Genie en waanzin	56
De fictieve kunstenaar	58
Hoofdstuk 4 De biografische benadering	65
Een kunstgeschiedenis zonder namen	70
Intentionaliteit	74
De behoefte aan de kunstenaar	75
Afbeeldingen deel 1	78
<i>Deel 2 Het representatieve leven</i>	
Hoofdstuk 5 Introductie van een methodologisch raamwerk	87
Woord of beeld?	-
Invloeden op de biografische beeldvorming	89
Visuele en tekstuele middelen	91
Hoofdstuk 6 De invloed van anderen op de biografische beeldvorming	95
Tekstuele middelen	-
Kunstkritiek / interview	-
Kunstwetenschappelijke publicaties/geredigeerde uitgaven	96
Necrologie	97
Biografie	98
Visuele middelen	103
Portret	-
Cartoon / spotprent	105
Fotografie	107
Documentaire	114
Biografische speelfilm	122

Hoofdstuk 7 De invloed van de kunstenaar op de biografische beeldvorming	131
Tekstuele middelen	-
Dagboek	132
Brieven	133
Autobiografie	134
Kunstenaarstekst	138
Testament / archiefvorming	-
Visuele middelen	139
Het museale kunstenaarshuis / atelier	-
Het kunstenaarshuis tijdens het leven van de kunstenaar	144
Het persoonlijke museum / mausoleum	148
Kleding / omgeving	150
Zelfportret	151
Afbeeldingen deel 2	156
<i>Deel 3 Het kunstenaarsleven</i>	
Hoofdstuk 8 Auguste Rodin – Statuaire	169
Het maken van een reputatie	171
De zichzelf onderwijzende Rodin	174
Van moderne Michelangelo tot mislukt genie	178
Rodins exposition particulière (1900)	180
Het Musée Rodin	185
Een imposante nalatenschap	188
Thorvaldsen als rolmodel	191
Musée Rodin in Meudon	195
Rodin en de fotografie	197
Een gewillig model	199
Rodin en de pictorialisten	202
<i>Ceux de Chez Nous</i> (1915)	204
Herinneringen aan <i>le grand maître</i>	205
Rodin écrits	207
Judith Cladel	209
Recente biografieën	212
Rodin in film	216
Rodins postume imago	219
Afbeeldingen Rodin	223
Hoofdstuk 9 Georgia O’Keeffe – American	237
De ontdekking van Georgia O’Keeffe	239
<i>A Portrait by Alfred Stieglitz</i>	242
Een nieuw imago	247
New Mexico	251
Succes in het MoMA (1946)	254
Herdenkingstentoonstellingen voor Stieglitz	257
Het afhandelen van de nalatenschap	258
Een kunstenaarshuis in Abiquiu	262

De kluizenaar in de woestijn	264
Het Whitney-retrospectief (1970)	268
Biografie versus autobiografie	270
Biografische verbanden	278
De documentaire van Adato (1977)	281
Onderhandelingen voor twee musea	283
The Georgia O’Keeffe Home and Studio Tour	287
O’Keeffe volgens O’Keeffe	290
Abeeldingen O’Keeffe	294
Hoofdstuk 10 Francis Bacon – There it is ...	309
Een rebelse autodidact	310
The Hanover Gallery	316
De overstap naar Marlborough Fine Art	318
Het eerste Tate-retrospectief (1962)	322
Interviews met David Sylvester	326
Absolute controle: het tweede Tate-retrospectief (1985)	334
Televisie-interviews	339
Censuur	341
Dood van een schilder	344
The Francis Bacon Estate	346
<i>Love is the Devil</i>	349
Het atelier	352
Bacon op de gevoelige plaat	356
Het Francis Bacon Studio Project	358
Het derde Tate-retrospectief (2008)	363
There it is...	365
Afbeeldingen Bacon	368
Conclusie	381
Summary	387
Chronologie Rodin	392
Chronologie O’Keeffe	394
Chronologie Bacon	396
Lijst van afbeeldingen	398
Bibliografie	407

Woord van dank

De aanleiding voor dit proefschrift was een briefje van Carel Blotkamp die bij mij polste of ik iets voelde voor een promotieonderzoek. Hij wist dat ik graag schrijf, maar ook dat ik er een leuke baan voor moest opgeven. Mijn collega's bij het Museum Jan Cunen waren begripvol en in januari 2003 ging ik (in deeltijd) van start. Zeven jaar later, en twee kindjes rijker, is het dan zover: voor u ligt *Leven als een kunstenaar*.

Voor dit onderzoek heb ik op veel plaatsen archiefonderzoek verricht. Van de onderstaande archieven ben ik het personeel bijzonder erkentelijk voor hun hulp en toewijding bij het zoeken naar relevant materiaal: Amsterdam: Filmmuseum. Dublin: Francis Bacon Studio Archive and Database / Dublin City Gallery The Hugh Lane. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. London: The Heinz Archive and Library / National Portrait Gallery, Tate Gallery Library and Archive Collections / The Hyman Kreitman Research Centre. New Haven (CT): Alfred Stieglitz & Georgia O'Keeffe Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library / Yale University (YCAL). New York (NY): Archives of American Art (AAA) / Smithsonian Institution, The Photography Study Room en The Thomas J. Watson Library / The Metropolitan Museum of Art, The Edward Steichen Archive / The Erna and Victor Hasselblad Photography Center / Museum of Modern Art, Frances Mulhall Achilles Library / Artist File / Whitney Museum of American Art. Parijs: Archives du Musée Rodin, Salle de la Documentation / Musée d'Orsay. Princeton (NJ): Manuscripts Division / Princeton University Library. Santa Fe (NM): Georgia O'Keeffe Museum Research Center. Washington D.C.: Archives of American Art (AAA) / Smithsonian Institution, The Photograph Study Room / National Gallery of Art, The Hirshhorn Museum Library and Archive / Smithsonian Institution. Daarnaast een woord van dank voor het personeel van de bibliotheken van het Van Abbe Museum in Eindhoven, de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht, de Koninklijke Bibliotheek en het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.

Over mijn onderzoek heb ik met een groot aantal vakgenoten van gedachten mogen wisselen. Veel dank voor de nuttige (literatuur)suggesties, inspirerende gesprekken en goede ideeën die ik kreeg aangedragen van: Jos ten Berge, Ivo Blom, Bob van den Boogert, Beatrice von Bormann, Penelope Curtis, Wouter Davidts, Martina Droth, Rachel Esner, Leo Jansen, Hans Luijten, Sven Lütticken, Miranda Mason, Dirk Pültau, Robert A. Rosenstone, Marjolein van Tooren, Linda van Santvoort, Robert Verhoogt, Marc Joachim Wasmer, Peter Webber, Jon Wood en de beeldend kunstenaars Arnoud Holleman en Helena van der Kraan.

Christian Bertram, Esther Starckenburg, Ingrid Vermeulen en Petra Brouwer, die jarenlang mijn kamergenoten waren op de VU, wil ik bedanken voor de kritische, warme en humoristische ondersteuning van elkaars projecten. Mijn huidige kamergenoten, Iris Burgers, Ronald de Boer, Sae Matsuno en Nathalie Zonnenberg, dank ik voor de fijne werkomgeving van het laatste jaar en wens ik heel veel succes met hun projecten. Paul van den Akker en Dick Schram wil ik in het bijzonder bedanken omdat zij enkele hoofdstukken hebben voorzien van kritisch commentaar en me hebben aangezet mijn ideeën scherper te formuleren en beter te onderbouwen.

Met betrekking tot de casussen wil ik een aantal personen uitdrukkelijk bedanken voor de bereidwilligheid waarmee ze hun expertise op het gebied van respectievelijk Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe en Francis Bacon met mij hebben willen delen, voor Rodin waren dit: Sylvester Engbrox, Ype Koopmans, Antoinette Le Normand-Romain, Louk Tilanus en Jan Teeuwisse, voor O'Keeffe: Sarah Greenough (die veel geduld heeft gehad met mijn eindeloze gevraag naar de op handen zijnde publicatie van de Stieglitz-O'Keeffe

correspondentie), Barbara Buhler Lynes, Judy Lopez, Roxana Robinson en Sarah Whitaker Peters, en voor Bacon: Allan Bowness, Andrew Brighton, Margarita Cappock, Richard Francis, Martin Harrison, Gilbert Lloyd, Chris Stephens, alsmede Elizabeth Beatty en Christophe Dejean van The Francis Bacon Estate.

Het was erg inspirerend om mijn onderzoek te mogen verwerken in de master en bachelorwerkcolleges 'De kunstenaar in beeld: fotografie en film' (2005) en 'Kunstenaarshuizen' (2007) en op mijn beurt te leren van de vragen die door de studenten werden gesteld. Prikkelende discussies die werden gevoerd tijdens onderzoekspresentaties voor de werkgroep Visuele Cultuur van het Huizinga Instituut, het lectoraat van Camiel van Winkel, de Onderzoekschool Kunstgeschiedenis en de stimulerende werkgroep moderne kunst promovendi (in het bijzonder Wibo Bakker, Marja Bosma, Mieke Rijnders, Vivian van Saaze en Rogier Schumacher) hebben mij geholpen om mijn betoog verder aan te scherpen.

Een buitengewoon grote erkentelijkheid gaat uit naar de volgende instanties voor de financiële ondersteuning van mijn onderzoek: voor de organisatie (in samenwerking met Ivo Blom en Ruud Priem) van het symposium *The Artist's Biography on Film* in het Amsterdamse Filmmuseum in 2004 ontving ik financiële steun van NWO, de Onderzoekschool Kunstgeschiedenis en de faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit, voor onderzoeksreizen naar Washington D.C., New York en New Haven (2005) kreeg ik financiële steun van NWO en het Promovendifonds Letteren van de Vrije Universiteit. Het Henry Moore Institute in Leeds kende mij een korte *visiting scholar fellowship* toe in 2007 (met dank aan Penelope Curtis, Jon Wood, Martina Droth en Ellen Tait). Ten slotte ontving ik voor onderzoeksreizen naar Londen (2007 en 2008), Dublin (2007), Parijs (2007 en 2008) en Santa Fe (2008) een tweede genereuze bijdrage van het Promovendifonds Letteren van de Vrije Universiteit. Ik zou willen pleiten voor het behoud van deze vorm van subsidiering voor promovendi, aangezien een internationaal onderzoek als het mijne, zonder deze structurele financiële steun onhaalbaar zou zijn geweest.

Het absolute vertrouwen dat mijn promotoren Carel Blotkamp en Graham Birtwistle in mij hebben gesteld, heb ik enorm gewaardeerd. Ik wil hen bedanken voor de vrijheid die ze me gaven een eigen onderzoek te bedenken en uit te voeren, de kritische vragen die ze in iedere fase aan mij stelden en de zorgvuldige reflectie op en redactie van de argumentatie en tekst in de vele verschillende versies. En niet te vergeten het enthousiasme waarmee ze beiden, ook na hun beider pensionering, bleven meedenken over de inhoud van mijn onderzoek. Voor hun bereidwilligheid zitting te willen nemen in de promotiecommissie wil ik hartelijk danken: Wouter Davidts, Maarten Doorman, Rachel Esner, Dick Schram en Anneke Smelik.

De motivatie voor een omvangrijk meerjarenproject als een promotieonderzoek moet je voor een groot deel zelf opbrengen, zeker wanneer veel thuis wordt gewerkt, en daarom heb ik de morele steun en praktische ondersteuning van vrienden, familie en in het bijzonder mijn lieve ouders en schoonouders zeer gewaardeerd. Voor het kritisch doorlezen van de eindteksten dank ik Linda Mebus en Christien Roovers.

Als laatste dank aan mijn drie grote liefdes:

Bart, Dagmar en Ruben

Zonder jullie was dit alles betekenisloos.

Inleiding

Kunsthistorici hechten er veel belang aan om vast te stellen wie de persoon achter het kunstwerk is. Kennis van het leven van een kunstenaar kan inzicht geven in diens opleiding en ontwikkeling, in opdrachtsituaties of artistieke invloeden en daardoor de onderwerpkeuze of de stijl van een kunstwerk verduidelijken. Wanneer een schilderij aan een beroemde meester kan worden toegeschreven, heeft dit direct invloed op de marktwaarde en de publieke waardering ervan. Daarnaast is het leven van de kunstenaar als tekstueel model dominant aanwezig in het kunsthistorisch discours; zowel de monografie als de oevrecatalogus neemt het leven van de kunstenaar als leidraad.¹

Een versterkte interesse in kunstenaarslevens ontstaat wanneer er iets bijzonders aan de hand is: ziekte, tragische dood, een bijzondere relatie (zoals bij kunstenaarsectparen) of een bepaalde etnische of culturele identiteit. Tijdens het onderzoek dat ik in 1999/2000 deed voor mijn doctoraalscriptie over de autobiografie en het autobiografische in de oeuvres van de Nieuw-Zeelandse schrijfster Janet Frame en de Mexicaanse kunstenares Frida Kahlo, viel het me op dat het werk van beide vrouwen door publiek, kritiek en wetenschap nooit helemaal los van hun leven wordt gezien.² In het geval van Frame, die jaren in een psychiatrische inrichting doorbracht, wordt in de interpretatie van haar fictie vrijwel altijd een verband met haar eigen situatie gelegd. Door het schrijven van haar autobiografie in de jaren tachtig nam zij de beeldvorming omtrent haar persoon in eigen hand en probeerde ze het imago van de gestoorde schrijfster te vervangen door de mythe van haar aangeboren schrijverschap. Het oeuvre van Kahlo, dat voor een groot deel uit zelfportretten bestaat, wordt vrij algemeen uitgelegd als een geschilderde autobiografie. Kahlo had als gevolg van een ernstig busongeluk zwaar letsel aan haar rug. De vele korsetten die ze moest dragen en de operaties die ze onderging verbeeldde ze in sommige zelfportretten. Haar huwelijk met de Mexicaanse schilder – en notoire schuinsmarcheerder – Diego Rivera vormt daarnaast een extra aanleiding voor het publiek gefascineerd te zijn door haar leven. Desondanks kan Kahlo's oeuvre niet zonder meer als een autobiografie worden bestempeld, zoals ik in mijn scriptie heb proberen aan te tonen.

Overdadige aandacht voor het privéleven van een kunstenaar leidt de aandacht weg van het werk. Zo speelde de tentoonstelling *Liefde! Kunst! Passie!* (Gemeentemuseum Den Haag, 2009), waarin werk van 17 beroemde kunstenaarsectparen werd gepresenteerd, nadrukkelijk in op de biografische behoefte van het publiek.³ Meer nog dan hun kunst, stond hun leven centraal. Er werd slechts beperkt ingegaan op de artistieke kruisbestuiving tussen de partners en de veranderende positie van de vrouwelijke kunstenaar in de negentiende en twintigste eeuw. Verreweg de meeste aandacht ging uit naar de onstuimige persoonlijke relaties tussen kunstenaars als Camille Claudel en Auguste Rodin, Lee Krasner en Jackson Pollock en Niki de Saint Phalle en Jean Tinguely.

Biografische gegevens worden vaak gebruikt om iemand in een bepaalde context te plaatsen, wat kan leiden tot stereotiepe beeldvorming. Veel kunstenaars krijgen een bepaalde identiteit opgedrongen, gerelateerd aan hun leven of persoonlijkheid, die de interpretatie van

¹ Op de preoccupatie van de kunstgeschiedenis met het individu van de kunstenaar werd door kunsthistorica Griselda Pollock ingegaan in het essay 'Artists mythologies and media genius, madness and art history' in Philip Hayward (red.), *Picture This: Media Representations of Visual Art & Artists*, London 1988, pp. 75-113, p. 77. Dit essay werd eerder gepubliceerd in *Screen* 21 (1980) 3, pp. 57-96.

² Ongepubliceerde doctoraalscriptie van Sandra Kisters, *Het scheppen van de mythe*, Vrije Universiteit Amsterdam 2000.

³ De tentoonstelling was vóór Den Haag te zien in Keulen. Er verschenen twee publicaties: Barbara Schaefer en Andreas Blühm (red.), *Künstlerpaare: Liebe, Kunst & Leidenschaft*, Ostfildern 2008, tent. cat. Wallraf-Richartz-Museum en Saskia Bekke-Proost en Else Hofland (red.), *Liefde! Kunst! Passie! Kunstenaarsectparen*, Den Haag 2009, tent. cat. Gemeentemuseum Den Haag. Op de tentoonstelling was alleen werk van heteroparen te zien, in de catalogus van Schaefer en Blum (red.) vormt het duo Gilbert en George het enige homoseksuele paar.

hun werk voor een groot deel bepaalt. Het werk van Georgia O’Keeffe bijvoorbeeld werd al vroeg verbonden aan haar seksualiteit; een uitleg waarin zij zich absoluut niet kon vinden. Wanneer een kunstenaar wordt geconfronteerd met een biografische beeldvorming die hem niet bevalt, kan hij zich van commentaar onthouden, maar hij kan zich ook actief met de beeldvorming gaan bemoeien. Sommigen bespelen zelfs heel bewust de nieuwsgierigheid van het publiek, zoals recentelijk de kunstenaar Banksy, wiens beroemdheid is gebaseerd op het mysterie rond zijn identiteit.⁴ Banksy is een pseudoniem; slechts een paar mensen weten wie hij werkelijk is. Geïnterigeerd door de geheimzinnigheid en de controverses rond het werk van deze voormalige straatkunstenaar, stonden duizenden bezoekers urenlang in de rij voor zijn solotentoonstelling *Banksy versus the Bristol Museum* (2009).

Dit proefschrift is geen pleidooi voor een opwaardering van de biografische benadering, maar een analyse daarvan. De vraag die centraal staat is door wie, met welk middel en, indien traceerbaar, met welk doel de biografische beeldvorming van kunstenaars in de negentiende en twintigste eeuw wordt beïnvloed. Biografische beeldvorming ontstaat wanneer door de kunstenaar zelf of door anderen verbanden worden gesuggereerd tussen leven en werk. Aan deze beeldvorming kunnen allerlei personen bijdragen, zoals nabestaanden, kunsthistorici, kunstcritici, fotografen of filmmakers. Het publieke imago van de kunstenaar en een biografische interpretatie van zijn werk spelen een aanzienlijke rol in een artistieke loopbaan. Vandaar de vraag of de kunstenaar in staat is de biografische beeldvorming blijvend, ook na zijn dood, te beïnvloeden; of is hij overgeleverd aan de interpretaties van anderen?

Bij het bestuderen van zoveel verschillende invloeden op de biografische beeldvorming komt bijna automatisch het door Pierre Bourdieu geformuleerde concept van het ‘Field of Cultural Production’ in beeld. De Franse socioloog pleitte voor het betrekken van het gehele veld van de culturele productie bij het analyseren van kunst en literatuur.⁵ Bourdieu argumenteert dat niet alleen de kunstenaar zijn werk legitimeert, maar dat zijn autoriteit is opgebouwd in relatie tot andere personen, instituten en kunstenaars:

‘For the author, the critic, the art dealer, the publisher or the theatre manager, the only legitimate accumulation consists in making a name for oneself, a known, recognized name, a capital of consecration implying a power to consecrate objects (with a trademark or signature) to persons (with an exhibition, etc.) and therefore to give value, and to appropriate the profits from this operation.’⁶

Bourdieu spreekt van de zogenaamde ‘charismatische’ ideologie, die volgens hem de basis vormt voor het *geloof* in de waarde van kunstwerken. Deze richt zich op de maker, maar reputaties worden gemaakt door een hele verzameling van persoonlijkheden in de kunstwereld. Dit noemt hij de ‘Circle of Belief’.⁷ Naast de criticus en de kunsthandelaar dragen de kunsthistoricus, de uitgever, de conservator of museumdirecteur, collega-kunstenaars, maar bijvoorbeeld ook biografen, filmmakers en fotografen bij aan de vestiging van een reputatie. Een solotentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York of het Centre Pompidou in Parijs werkt tenslotte zeer statusverhogend, evenals het gefotografeerd

⁴ Zie ‘Banksy versus the Bristol Museum’, <http://www.banksy.co.uk/index2.html>, geraadpleegd d.d. 15 augustus 2009.

⁵ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge 1993, p. 37. Het hoofdstuk ‘The Field of Cultural Production, or: The Economic World reversed’, verscheen eerder in *Poetics* 12 (1983) 4-5, pp. 311-356.

⁶ Bourdieu 1993, Hoofdstuk 2, ‘The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods’, pp. 74-111, p. 75. Dit hoofdstuk verscheen oorspronkelijk als ‘La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques’, in *Actes de la recherche en science sociale*, 13 (februari 1977), pp. 3-43.

⁷ Bourdieu 1993, pp. 75-79.

worden door een gerenommeerde fotograaf in opdracht van een tijdschrift met een groot publieksbereik, zoals *Life* of *Vogue*.

Maar wat is nu eigenlijk biografische beeldvorming? Beeldvorming betekent ‘het laten ontstaan van een idee, een indruk’. Het is een mentaal proces; een wisselwerking tussen mentale beelden die in de hoofden van mensen ontstaan en materiële beelden in de werkelijkheid om ons heen.⁸ Het ontstane beeld kan bijzonder hardnekkig zijn. Cultuurwetenschappers Anneke Smelik, Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer merken in *Effectief Beeldvormen* (1999) op dat er tot nu toe weinig aandacht is geweest voor de materiële kant van beeldvorming; de teksten en beelden die bijdragen aan de beeldvorming die ontstaat bij lezers en kijkers.⁹ De visuele en tekstuele middelen die worden ingezet om de beeldvorming (in de culturele sector) te sturen, vullen die leemte in; deze middelen vormen nu juist de kern van mijn onderzoek.¹⁰

De biografische beeldvorming wordt gekoppeld aan het imago, het beeld van de kunstenaar in de publieke opinie. De toevoeging ‘biografische’ impliceert dat het leven van een kunstenaar wordt betrokken bij de interpretatie van zijn werk. Een kunstenaar is niet alleen een publieke, maar ook een private persoon. De ene kunstenaar zal proberen zijn privéleven zoveel mogelijk af te schermen, zoals de Surinaams-Nederlandse kunstenaar Stanley Brouwn die al sinds het einde van de jaren zestig toestemming weigert voor het reproduceren van foto’s van zichzelf en zijn werk of het publiceren van biografische gegevens, de ander is hierover veel opener. De Britse kunstenaar Tracey Emin bijvoorbeeld maakt haar leven juist tot het belangrijkste onderwerp van haar oeuvre – al zijn er vragen te stellen over de authenticiteit van de autobiografische elementen in haar werk.

Onder kunstenaar wordt in dit onderzoek de beeldend kunstenaar verstaan, met de nadruk op schilders en beeldhouwers. Een onderzoek naar invloeden op de biografische beeldvorming in de kunsten zou veel breder kunnen worden uitgevoerd, door bijvoorbeeld ook componisten en schrijvers te behandelen. Bij hen worden leven en werk eveneens regelmatig aan elkaar gekoppeld. Bovendien is het in de literatuurgeschiedenis net als in de kunstgeschiedenis gebruikelijk om de geschiedenis te zien als een opeenvolging van grote namen. Door me te concentreren op beeldend kunstenaars kan ik de middelen die worden ingezet grondig behandelen. Overigens wordt de kunstenaar in het vervolg vanwege de leesbaarheid aangeduid als *hij*, hetgeen moet worden opgevat als *hij/zij*.

Dit proefschrift bestaat uit drie delen: *Het verleidelijke leven*, *Het representatieve leven* en *Het kunstenaarsleven*. In het eerste deel *Het verleidelijke leven* zal in vier hoofdstukken een historisch en theoretisch kader voor de biografische beeldvorming worden geschetst. Het eerste hoofdstuk *De kunstenaarscultus* gaat over het belang dat publiek, kritiek en wetenschap hechten aan de identiteit van de kunstenaar en zijn bedoelingen. Deze visie heeft, zoals algemeen wordt aanvaard, zijn oorsprong in de geniecultus die tegen het einde van de achttiende eeuw opkwam in Europa. De kunstenaarscultus werd volgens de Zwitserse kunsthistoricus Oskar Bätschmann veroorzaakt door de veranderde positie van de kunstenaar in die tijd, namelijk van hof- en staatskunstenaar naar tentoonstellingskunstenaar.¹¹ Hierdoor

⁸ Anneke Smelik, Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer, *Effectief beeldvormen: Theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*, Assen 1999, p. 5.

⁹ Smelik, Buikema en Meijer bespreken de beeldvorming van wetenschappelijk personeel op de universiteit, van diversiteit in gemeentelijke voorlichting, de beeldvorming van mannen en vrouwen op de Nederlandse televisie, van ministers in de geschreven pers en etnomarketing.

¹⁰ Op het gebied van marketingcommunicatie voor bedrijven en instellingen is al wel onderzoek verricht naar de ‘imago-instrumenten’ die kunnen worden ingezet, zoals reclame, adverteren en een zogenaamde *corporate story*, om de beeldvorming bij het publiek te sturen.

¹¹ Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne 1997, pp. 9-10.

werd de kunstenaar afhankelijk van de opkomende kunstkritiek en de kunsthandel, waardoor hij meer dan voorheen zich in de markt moest positioneren en zich moest presenteren aan het publiek. De kunstenaar kan hiervoor gebruik maken van nieuwe media als kranten en tijdschriften, fotografie en film. Een sterk aansprekend imago draagt bij aan een succesvolle carrière. Aan het eind van dit hoofdstuk zal daarom worden ingegaan op het fenomeen van de kunstenaar als publieke figuur, waarbij het aspect van bekendheid of *celebrity* aan bod zal komen.

In het tweede hoofdstuk *Kunstenaarsbiografieën* wordt de opkomst en ontwikkeling van de kunstenaarsbiografie geschetst, beginnend met klassieke teksten van Duris van Samos en Plinius de Oudere. Het is belangrijk om in te gaan op de biografische traditie in de kunsten, omdat deze onverminderd aanwezig is in de moderne kunstgeschiedenis. Giorgio Vasari's *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550/1568) wordt doorgaans beschouwd als de eerste kunsthistorische tekst, ofschoon Vasari diverse voorlopers had. Zijn levensbeschrijvingen van Renaissancekunstenaars worden tot op de dag van vandaag geraadpleegd door kunsthistorici. Er zal worden ingegaan op de retorische strategie die Vasari hanteerde voor de *Vite*, omdat deze van grote invloed is geweest op latere biografische teksten. Vervolgens zal aandacht worden besteed aan de genres die uit de verzameling van kunstenaarsbiografieën voortvloeiden, zoals het kunstenaarslexicon, de catalogue raisonné, de monografie en de individuele kunstenaarsbiografie.

In het derde hoofdstuk *Kunstenaarstopoi* worden mythen en legenden – of liever gezegd ‘biografische formulae’ of kunstenaarstopoi – besproken aan de hand van twee bekende en nog steeds belangwekkende studies: *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch* van Ernst Kris en Otto Kurz (1934) en *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A documented history from Antiquity to the French Revolution* van Rudolf en Margot Wittkower (1963). Hoewel de auteurs zich voornamelijk concentreren op voorbeelden uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw blijken de kunstenaarstopoi ook daarna hun invloed te hebben gehouden. Vervolgens zal dieper worden ingegaan op enkele stereotiepe noties over kunstenaars die vanaf de late achttiende eeuw tot op heden een stempel hebben gedrukt op de biografische beeldvorming: de kunstenaar als bohémien en de kunstenaar die wordt verscheurd tussen genialiteit en waanzin. Hoewel dit, evenals de relatie tussen de opkomst van het individu en de kunstgeschiedenis, onderwerpen zijn waarover al uitputtend is geschreven, verdienen ze binnen dit onderzoek toch aandacht. Een laatste aspect dat in dit hoofdstuk wordt bestudeerd is het imago van de fictieve kunstenaar in literatuur, theater en film.

Hoofdstuk vier *De biografische benadering* bevat een analyse van theorieën over auteurschap en auteursintentie. Het probleem van auteursintentie zal in dit proefschrift op twee manieren aan bod komen. Enerzijds zoekt de buitenwacht een verklaring voor het werk in het leven van de maker en anderzijds is er de maker die de beeldvorming over zijn persoon of de interpretatie van zijn werk (bewust) probeert te beïnvloeden. Er zal worden ingegaan op de biografische benadering in de kunstgeschiedenis in de twintigste eeuw. Het is een feit dat het moderne institutionele kunstsysteem nog steeds is gemodelleerd rondom de individuele kunstenaar. Het biografische model (het leven van de kunstenaar als uitgangspunt voor kunsthistorische teksten, solo- en overzichtstentoonstellingen en het hanteren van [auto]biografische teksten als bron) blijkt diep in het kunsthistorisch discours te zijn verankerd, ondanks pogingen het naar de periferie te verbannen. In dit verband komt ook de bekende discussie omtrent de dood van de auteur ter sprake, die binnen de literatuurwetenschappen is gevoerd. Deze kan worden gerelateerd aan de neiging om de kunstgeschiedenis te zien als een opeenvolging van eigennamen of *proper names*.

Het tweede deel van het proefschrift, *Het representatieve leven*, is gewijd aan de manier waarop de biografische beeldvorming kan worden beïnvloed. In hoofdstuk vijf zal aan de hand van een korte theoretische reflectie op het onderscheid tussen woord en beeld als invloedsmiddel op de beeldvorming, het methodologisch raamwerk worden geïntroduceerd. In deze introductie wordt onder meer ingegaan op W.J.T. Mitchells opvattingen over de *pictorial* en de *linguistic turn* en Hayden Whites begrippen van *historiophoty* versus *historiography*. Het methodologisch raamwerk is gebaseerd op de tekstuele en visuele middelen die de kunstenaar of een ander kan inzetten om de beeldvorming te beïnvloeden. Er zijn twee begrippen die als rode draden door het raamwerk zijn geweven. Enerzijds zijn dit topoi en stereotiepe noties over kunstenaars, anderzijds het begrip *sturing*. Dit laatste zal breed worden opgevat: het kan manipulatie van de biografische beeldvorming inhouden, bijvoorbeeld door doelbewust een bepaald imago te introduceren. Dit kan door de kunstenaar zelf worden bereikt, maar ook door een andere partij, zoals een kunsthandelaar die zijn connecties in de kunstkritiek inzet. Sturing kan echter ook medewerking, dan wel tegenwerking of censuur betekenen bij de totstandkoming van beeldvorming over de kunstenaar: bijvoorbeeld wanneer de kunstenaar (of diens nabestaanden) geen (of juist wel) toestemming geeft om correspondentie in te zien voor een te schrijven biografie. De vraag met welk doel de kunstenaar en anderen de beeldvorming zouden willen beïnvloeden, komt eveneens aan bod.

In de hoofdstukken zes en zeven worden de visuele en tekstuele middelen apart toegelicht. In hoofdstuk zes wordt de invloed van anderen op de biografische beeldvorming beschreven. Onder de noemer van tekstuele middelen zullen kunstkritiek, interviews, kunstwetenschappelijke publicaties en geredigeerde uitgaven van dagboeken en correspondentie, de necrologie en de biografie worden behandeld, en onder visuele middelen het portret, de cartoon of spotprent, fotografie, documentaires en de zogenaamde *biopic* of biografische speelfilm. Bovendien wordt ingegaan op de betrouwbaarheid van deze middelen. Hoofdstuk zeven handelt over de invloed van de kunstenaar op de biografische beeldvorming. De kunstenaar heeft andere visuele en tekstuele middelen tot zijn beschikking dan een buitenstaander. Het dagboek, brieven, de autobiografie, de kunstenaarstekst, het testament en archiefvorming vallen onder de tekstuele middelen, terwijl het huis van de kunstenaar, zijn atelier, een naar hem vernoemd museum of mausoleum, zijn kleding, maar ook eventuele zelfportretten tot de visuele middelen worden gerekend.

Het kunstenaarsleven is de titel van het derde deel van het proefschrift, een verwijzing naar de vroege verzamelingen kunstenaarsbiografieën. In dit deel wordt aan de hand van casestudies het methodologisch kader van het proefschrift getoetst. De casussen waarvoor in dit onderzoek gekozen is zijn: Auguste Rodin (1840-1917), Georgia O’Keeffe (1887-1986) en Francis Bacon (1909-1992). Wanneer een dermate breed terrein van de kunstgeschiedenis wordt onderzocht, is het moeilijk de keuze van de casussen te verantwoorden. Waarom slechts drie, en waarom deze kunstenaars en niet drie anderen? Waarom maar één vrouw en twee mannen? Waarom één beeldhouwer en twee schilders? Uiteraard zouden ook andere kunstenaars kunnen worden gekozen waarmee het raamwerk even goed onderzocht kan worden. Aanvankelijk is zelfs de mogelijkheid opengehouden voor vele korte voorbeelden. Uiteindelijk is voor slechts drie kunstenaars gekozen, omdat de afzonderlijke casussen daardoor diepgaander geanalyseerd konden worden dan bij het bespreken van een groot aantal kunstenaars.

De keuze van de drie casussen is gebaseerd op een aantal criteria: geografische spreiding, grote bekendheid, afgeronde levens, een rijkdom aan door de kunstenaars en anderen ingezette visuele en tekstuele middelen en het bestrijken van de behandelde periode van halverwege de negentiende tot het einde van de twintigste eeuw. De belangrijkste afweging vormen de tekstuele en visuele middelen die de kunstenaar en andere partijen

hebben ingezet. Iedere casus heeft een ander zwaartepunt, maar gezamenlijk worden vrijwel alle in deel twee beschreven middelen geanalyseerd. Het doel is om aan de hand van de casussen algemene factoren te definiëren die invloed hebben op de biografische beeldvorming van de kunstenaar en de implicaties daarvan voor de waardering van de kunstenaar, zijn oeuvre en het verloop van zijn carrière. Bij de casus van Rodin staat de realisatie van Musée Rodin en het tot museum geworden kunstenaarshuis in Meudon centraal. Wat hem verder tot een boeiend onderwerp maakt, is dat de opkomst van fotografie en film parallel loopt aan zijn loopbaan als beeldhouwer en dat hij die middelen zeer bewust heeft ingezet. Rodin ging zorgvuldig om met zijn professionele relaties en was direct betrokken bij verschillende teksten die over zijn werk werden geschreven. De enorme hoeveelheid foto's die van O'Keeffe zijn gemaakt vormden een belangrijke aanleiding om haar als casus op te nemen, evenals de suggestieve interpretaties door de kunstkritiek van haar werk. De invloed van echtgenoot, kunsthandelaar en fotograaf Alfred Stieglitz was in dit verband uitermate belangrijk. O'Keeffe schreef een autobiografie en hield zich tegen het eind van haar leven bezig met het postuum openstellen van haar woonhuis in Abiquiu voor publiek, alsmede de realisatie van een monografisch museum. Bacon tenslotte vormt een interessante casus, omdat hij bijzonder veel werd geïnterviewd, wat zowel op schrift als op film is vastgelegd. Zijn verschijning is door een keur van fotografen op de gevoelige plaat vastgelegd en hij had een sterk sturende rol in de manier waarop zijn werk werd geïnterpreteerd. Daarbij speelde zijn atelier een belangrijke rol in de beeldvorming.

Wat de drie kunstenaars gemeenschappelijk hebben en waarin ze met elkaar vergeleken kunnen worden, is het fenomeen van het kunstenaarshuis en het monografische museum. Zowel van Rodin als van O'Keeffe werd een woonhuis postuum toegankelijk voor het publiek en van zowel Bacon als O'Keeffe is een atelier openbaar gemaakt. Daarnaast zijn aan O'Keeffe en aan Rodin monografische musea gewijd in respectievelijk Santa Fe en Parijs.¹² Van alledrie de kunstenaars bestaan gedramatiseerde verfilmingen van hun leven. O'Keeffes relatie met Stieglitz vormde het uitgangspunt voor maar liefst twee films: een aflevering van de televisieserie American Playhouse getiteld *A Marriage: Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz* (1991) en recentelijk de televisiefilm *Georgia O'Keeffe* (2009) van Bob Balaban, Rodin figureert prominent in de biografische film *Camille Claudel* (1988) van Bruno Nuytten en Bacon is het belangrijkste personage in de biopic *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998) van John Maybury.

Rodin, O'Keeffe en Bacon zijn bekend bij een groot publiek. Het onderzoeken van minder bekende kunstenaars of kunstenaars die bewust de openbaarheid vermijden zou tot interessante inzichten kunnen leiden, maar onvoldoende materiaal opleveren om alle in het tweede deel gedefinieerde middelen te kunnen behandelen. Kunstenaars die naast beroemd ook nog eens verregaand gemythologiseerd of biografisch geïnterpreteerd zijn, zoals Vincent van Gogh en Pablo Picasso, zijn niet als casus gekozen, omdat een onderzoek naar hun biografische beeldvorming een proefschrift 'an sich' zou vergen. Over O'Keeffe bestaan overigens ook meer analyses met betrekking tot haar leven dan ik aanvankelijk had vermoed. Het nadeel van de keuze voor drie bekende kunstenaars is de overweldigende hoeveelheid vakliteratuur die reeds is verschenen. Hierdoor is het moeilijker om nieuwe feiten te achterhalen dan bij kunstenaars waar nog weinig onderzoek naar is gedaan. Een groot aanbod aan vakliteratuur heeft ook voordelen: veel correspondentie van de betreffende kunstenaars is al onderzocht en gepubliceerd, er zijn meestal diverse biografieën beschikbaar en er is soms al een catalogue raisonné. Roem is daarnaast een wezenlijk aandachtspunt in dit onderzoek. Bekendheid en biografische interpretaties blijken nauw met elkaar verbonden te zijn. Hoe

¹² Naast het Parijse museum is er overigens ook nog een Rodin Museum in Philadelphia <http://www.rodinmuseum.org/> en een Rodinafdeling inclusief beeldentuin van het Cantor Arts Center in Stanford, <http://museum.stanford.edu/view/rodin.html>.

bekender de kunstenaar, des te meer biografieën over hem worden geschreven en des te groter is de nieuwsgierigheid van het publiek naar zijn leven.

Door te kiezen voor overleden kunstenaars, werd het mogelijk te onderzoeken of de beeldvorming postuum ingrijpend is veranderd. Diverse visuele en tekstuele middelen die in hoofdstuk zes en zeven worden besproken zijn tijdens het leven voorbereid, maar worden pas postuum gerealiseerd, zoals het openbaar maken van het huis van O’Keeffe in Abiquiu, New Mexico, of de reconstructie van Bacons atelier in Dublin. Een gevolg van deze keuze is de onmogelijkheid de kunstenaars persoonlijk te interviewen, wat gezien de vraag naar de invloeden op de biografische beeldvorming waarschijnlijk een voordeel is, omdat het mijn objectiviteit had kunnen aantasten. Er is voor gekozen weinig interviews af te nemen met directe nabestaanden of belanghebbenden, omdat deze mogelijk zelf de beeldvorming van de kunstenaar willen beïnvloeden.

Samen bestrijken de drie kunstenaars een grote periode, van halverwege de negentiende eeuw tot het einde van de twintigste eeuw. Deze periode werd gekenmerkt door een enorme toename van moderne media, die niet alleen de verspreiding van reproducties van kunstwerken en publicaties over de kunstenaar en diens oeuvre, maar ook fotografische of filmische portretten van de kunstenaar onder een groot publiek mogelijk maakten.

Onderzoek naar de biografische beeldvorming van kunstenaars is van belang omdat kennis over het leven van de kunstenaar altijd een grote of kleine rol speelt in de interpretatie van het werk. Het onderwerp staat de laatste jaren prominent op de internationale agenda. In 1993 organiseerde Matthias Waschek in het Musée du Louvre een symposium getiteld *Les ‘vies’ d’artistes*, waarin de invloed van Vasari’s *Vite* op de kunstgeschiedenis centraal stond en aandacht werd geschonken aan het probleem van de vermenging van feit en fictie in biografische en historische teksten. Het onderzoeksjaar 2002/2003 van het Getty Research Institute in Los Angeles had als thema de rol van biografie in de kunstgeschiedenis en werd gevolgd door de publicatie *The Life & The Work: Art and Biography*, onder redactie van Charles G. Salas (2007) met teksten van vooraanstaande wetenschappers als Rosalind Krauss en Paul Smith. In 2009 werd aan de Universität Bern in samenwerking met de Carl von Ossietzky Universität Oldenburg en het Zwitserse Literaturarchiv een symposium georganiseerd getiteld *Anekdote-Biographie-Kanon. Zur Geschichtschreibung in den schönen Künsten*. In hetzelfde jaar organiseerde het Courtauld Institute of Art in Londen een symposium over *Artists’ Writings*, waarin niet alleen het probleem van intentie en autoriteit in teksten van kunstenaars aan bod kwam, maar ook kunstenaarsbrieven, autobiografieën en kunstenaarsromans werden besproken. Ook verschenen diverse publicaties die verwant zijn aan de vraagstelling van dit proefschrift, zoals: *Inventing the Modern Artist: Art & Culture in Gilded Age America* (1996) door Sarah Burns, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept* (1997), van Catherine Soussloff, *The Artist in the Modern World* (1997) van Oskar Bätschmann, *The Victorian Artist: Artists’ Lifewritings in Britain ca 1870-1910* (2003) van Julie Codell en *De mythe van het kunstenaarschap* (2008) van Camiel van Winkel.

Het doel van dit proefschrift is het verschaffen van inzicht in de complexe problematiek van de biografische beeldvorming van moderne kunstenaars. Hoewel er al enkele uitgebreide studies naar kunstenaarsmythen, het fenomeen van kunstenaarshuizen en –ateliers en de historiografie van de kunsten bestaan, is er nog geen studie verschenen waarin al deze elementen in samenhang met elkaar worden bestudeerd, toegespitst op moderne kunstenaars. Dit onderzoek is een poging om juist het geheel van visuele en tekstuele middelen te onderzoeken die tezamen de beeldvorming van moderne kunstenaars bepalen. Sommige elementen zijn overigens nog maar beperkt bestudeerd. Zo bestaan er geen zelfstandige publicaties over kunstenaarsautobiografieën of documentaires en biografische speelfilms over kunstenaars. De biografische benadering is weliswaar door kunst- en

literatuurwetenschappers gekritiseerd, maar er is weinig onderzoek gedaan naar de problematiek van het verbinden van leven en werk bij specifieke kunstenaars. *Leven als een kunstenaar* biedt toekomstige onderzoekers een model om andere casussen te bestuderen op het gebied van biografische benaderingen, kunstenaarsreputaties en imagoconstructies. En tenslotte dwingt dit proefschrift de kunsthistoricus zich te realiseren dat ook hij niet onbevangen is als het gaat om de beeldvorming van zijn onderwerp.

Deel 1

Het verleidelijke leven

Hoofdstuk 1 *De kunstenaarscultus*

Bij een onderzoek naar de biografische beeldvorming van kunstenaars doet zich direct de vraag voor wanneer de identiteit van de kunstenaar onderwerp van studie werd. Om het gevaar van een te uitputtende historiografie te vermijden is ervoor gekozen om de periode omstreeks 1800 als beginpunt te nemen. Kunsthistoricus Oskar Bätschmann beschrijft in *The Artist in the Modern World* (1997) hoe de identiteit van de kunstenaar in de tweede helft van de achttiende eeuw steeds belangrijker werd en uiteindelijk resulteerde in een cultus van de kunstenaar.¹ In dit hoofdstuk komt een aantal oorzaken en gevolgen van deze kunstenaarscultus aan de orde, waarna zal worden ingegaan op de rol van de media hierbij.

Volgens Bätschmann verving de tentoonstellingskunstenaar met name in Frankrijk en Engeland halverwege de achttiende eeuw de hofkunstenaar en de kunstenaar met een commercieel succesvol atelier, gesteund door diverse mecenasen en de staat. Door de introductie van het fenomeen van de onafhankelijke tentoonstelling (los van de academie) in de achttiende eeuw, volgens Bätschmann de belangrijkste ontwikkeling in de kunstwereld sinds de Renaissance, werd de rol van het publiek belangrijker. Kunstenaars moesten met elkaar strijden om de waardering van het overwegend uit de middenklasse of bourgeoisie afkomstige publiek in plaats van om de bescherming die opdrachtgevers of een connectie met het hof hen boden. De opkomende kunstkritiek claimde de vertegenwoordiging te zijn van dit publiek. De kunstenaar moest er voortaan voor zorgen onderwerp te worden van gesprek, toegang te zoeken tot de media en een interessant imago te projecteren bij zijn werk.

De kunstcriticus hielp het nieuwe publiek bij zijn taak zich een mening te vormen over wat goede en slechte kunst was.² De eerste kunstkritieken bij de Franse salons hadden echter als gevolg dat kunstenaars zich aangevallen voelden.³ Er ontstond een complexe relatie tussen overheid, publiek, kunstkritiek en de kunstenaar. Kunstenaars maakten spotprenten om de genadeloze critici belachelijk te maken en werden op hun beurt weer bespot door critici of werden als vreemde sujetten opgevoerd in vaudevillestukken en het nieuwe genre van de roman. Een van de vroege voorbeelden van een spotprent is een ets van François Boucher uit 1747 die hij maakte als reactie op negatieve kritieken op de Salon van dat jaar [afb. 1]. Anderzijds waren er ook critici die zich juist inzetten om bepaalde kunstenaars te promoten.

De kunstenaar als oorspronkelijk genie

Doordat veel kunstenaars zich losmaakten van de staat en in sommige gevallen ook van de kunstacademie was niet alleen hun status in het geding, maar ook hun financiële zekerheid. Kunstenaars werden nu afhankelijk van de onvoorspelbare kunstmarkt en eventuele particuliere klanten. Volgens Bätschmann was de achttiende-eeuwse schilder Asmus Jakob Carstens de eerste kunstenaar die de gevolgen van deze keuze accepteerde. Carstens voldeed in diverse opzichten aan het later zo populair geworden beeld van de kunstenaar als lijdend genie. Zijn biograaf Carl Ludwig Fernow beschreef hem in 1806 als een 'echte' kunstenaar, die als hij over vrije creativiteit wil beschikken, los moet staan van de staat, conflicten aangaat om het behoud van zijn vrijheid en in armoede leeft. Martelaarschap is dan het bewijs van het ware kunstenaarschap.⁴

Bätschmann trekt een lijn vanaf de bewondering of *admiratio* voor de kunstenaar en zijn werk van het midden van de achttiende eeuw, naar een obsessie met de kunstenaar in de

¹ Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne 1997, pp. 9-10.

² Peter Gay, *Pleasure Wars*, vol. V, 'The Bourgeois Experience. Victoria to Freud', New York 1998, p. 104.

³ Bätschmann 1997, p. 57.

⁴ Idem, pp. 64 en 67.

eerste helft van de negentiende eeuw.⁵ De toenemende interesse voor de persoonlijkheid van de dichter (of kunstenaar) in de negentiende eeuw, werd door M.H. Abrams in *The Mirror and the Lamp* (1953) verklaard door de verschuiving van de mimetische theorie naar de expressieve theorie in de kunsten.⁶

‘The change from imitation to expression, and from the mirror to the fountain, the lamp, and related analogues, was not an isolated phenomenon. It was an integral part of a corresponding change in popular epistemology – that is, in the concept of the role played by the mind in perception which was current among romantic poets and critics. And the movement from eighteenth to early nineteenth-century schemes of the mind and its place in nature is indicated by a mutation of metaphors almost exactly parallel to that in contemporary discussions of the nature of art.’⁷

In de Klassieke Oudheid en vanaf de Renaissance tot het einde van de achttiende eeuw was het belangrijkste principe in de kunst immers de mate waarin een kunstwerk de werkelijkheid benaderde of overtrof. In de negentiende eeuw wordt onder invloed van de Romantiek de expressie van het individuele gevoelsleven van de kunstenaar van belang en heeft kunst niet langer als voornaamste doel om de werkelijkheid te imiteren.

Naast de veranderde sociale rol van de kunstenaar en de nieuwe expressietheorie, droeg het geniebegrip, dat in de achttiende eeuw in zwang was geraakt, bij aan de kunstenaarscultus. De fascinatie voor de kunstenaar was niet langer de bewondering voor grootse prestaties uit het verleden, maar een besef dat het wel om een bijzonder persoon moest gaan, als hij in staat was om kunst te maken waarin hij zijn sublieme ziel blootlegde.⁸ Over het genie werd in de achttiende en negentiende eeuw veel geschreven. De term stamt al uit de Klassieke Oudheid, maar werd voornamelijk aan dichters gekoppeld. Ook had ze niet de betekenis die er in de achttiende eeuw aan werd toegekend. Het *inventio*-begrip, dat in de Renaissance was overgenomen uit de antieke retorica en tegenover het *imitatio*-begrip werd geplaatst, werd pas in de achttiende eeuw gekoppeld aan originaliteitsdenken.⁹

Kunst werd vooral in Engeland en Duitsland steeds meer gezien als een spontaan proces dat niet zomaar gestuurd kon worden door studie en discipline. Joseph Addison maakte in zijn essay over het genie (1711) een scherp onderscheid tussen de reeds bestaande opvatting van het ‘natural genius’ en het ‘learned genius’.¹⁰ Het natuurlijke genie laat zich niet leiden door regels en voorschriften in de kunsten. Het risico bij het geleerde genie was volgens Addison dat deze verkrampt door zijn pogingen om anderen te imiteren. En daarnaast haalt een goede imitatie het niet bij echte originaliteit. Het natuurlijke of aangeboren genie kan zijn inspiratie niet sturen met zijn wil, maar moet deze afwachten.¹¹ Tijdens momenten van inspiratie is de dichter of kunstenaar in een opgewonden, bijna gekwelde staat en het kunstwerk dat ontstaat is voor hem net zo’n verrassing als voor een ander. Het aangeboren

⁵ Idem, pp. 79-80.

⁶ M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford 1953, pp. 226-227.

⁷ Idem, p. 57.

⁸ Abrams verwijst hiervoor naar de theorie van Longinus over het sublieme die in de negentiende eeuw populair wordt; het idee dat kunst de uiting is van de sublieme ziel. Zie Elder Olson, ‘The Argument of Longinus “On the sublime”’, in Ronald S. Crane (red.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago en London 1952, pp. 232-259.

⁹ Eckhard Neumann, *Künstlermythen: Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main en New York 1986, p. 26. David Summers bespreekt in *Michelangelo and the Language of Art*, New Jersey 1981, dergelijke begrippen in relatie tot eigentijdse discussies over de kunst van Michelangelo, zie onder meer pp. 279-282 en 450.

¹⁰ Abrams 1953, p. 187 en noot 6, p. 367. Abrams verwijst naar *The Spectator* nr. 160 (1711) en nr. 592. Addison schreef, net als Abrams, met name over dichters en dichtkunst. In de context van dit proefschrift wordt het geniebegrip in bredere zin ook op beeldende kunstenaars toegepast.

¹¹ Idem, p. 189.

genie is wild, origineel, uniek, extravagant, subliem en niet te imiteren. Het gestudeerde genie kan ook grootse prestaties leveren, maar houdt zich aan regels en voorbeelden.

Over het organische principe van het genie werd verder onder andere door Pope, Young, Goethe en Kant geschreven.¹² Edward Young maakte in *Conjectures on Original Composition* (1759) een soortgelijk onderscheid als Addison tussen *imitators* en *originals*:

‘Learning we thank, genius we revere; That gives us pleasure, This gives us rapture; That informs, This inspires; and is itself inspired; for genius is from heaven, learning from man: *This* sets us above the low, and illiterate: *That*, above the learned, and polite. Learning is borrowed knowledge; genius is knowledge innate, and quite our own.’¹³

Kant beschreef het aangeboren genie in *Kritik der Urteilkraft* (1790). Hij zag het genie als een natuurlijk talent om iets te produceren dat origineel is en geen navolging van een stijl of meester: ‘Darin ist jedermann enig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegensetzen sei.’¹⁴

Deze in wezen antiacademische kijk zou de basis vormen voor het latere afzetten van kunstenaars tegen de academische traditie. Na Kant richtten Schelling en Richter zich op de psychologie van het creatieve proces, een onderzoeksterrein dat nog steeds menig wetenschapper bezighoudt. In Frankrijk was in de achttiende eeuw aanvankelijk door de overheersende rol van het positivisme en de Verlichting geen aandacht voor aangeboren talenten.¹⁵ Met empirische benaderingen zocht men juist rationele verklaringen voor talent. In de tweede helft van de achttiende eeuw ontstond echter ook in Frankrijk een aan Engeland ontleend geniebegrip en werd de term opgenomen in de *Encyclopédie* van Diderot. Eind van de eeuw was de term definitief verbonden met het beschikken over uitzonderlijke gaven.

Doordat de identiteit van de kunstenaar steeds belangrijker werd, ofwel met de geboorte van de *artiste*, zoals historicus Jean Gimpel het omschrijft, kocht men niet langer een Madonna of een kruisafname, maar ‘een Leonardo da Vinci’ of ‘een Michelangelo’.¹⁶ Het benoemen van kunstwerken als ‘een vroege Rafaël’ was reeds in de Renaissance in gang gezet, maar het woord *kunstenaar* krijgt pas in de achttiende eeuw de betekenis zoals wij die tegenwoordig hanteren. Kunsthistoricus Rudolf Wittkower merkt daarbij op dat door het belang dat wij aan de naam van de kunstenaar zijn gaan hechten, de kunstenaar soms boven het werk wordt geplaatst.¹⁷ Wanneer een schilderij van Rembrandt bij nader inzien aan een van zijn leerlingen wordt toegeschreven, daalt de marktwaarde van het werk aanzienlijk. De waarde neemt daarentegen exponentieel toe als een werk juist aan de meester kan worden toegeschreven en de media pikken dit soort nieuws graag op.

Gevolgen van de kunstenaarscultus

Omstreeks 1800 ontstonden als onderdeel van de kunstenaarscultus nostalgische visies op grote meesters uit het verleden. Deze werden op schilderijen uitgebeeld op een manier die vroeger was voorbehouden aan klassieke helden.¹⁸ Romantische kunstenaars verheerlijkten de

¹² Neumann 1986, pp. 45-46.

¹³ Young 1918, p. 17, geciteerd in Andrew Bennett, *The Author*, London en New York 2005, pp. 58-59.

¹⁴ Geciteerd in Thomas Baumeister, *De filosofie en de kunsten: van Plato tot Beuys*, Budel 1999, p. 234.

¹⁵ Neumann 1986, pp. 40-41.

¹⁶ Jean Gimpel, *Contre l'art et les artistes*, Paris 1968, pp. 46-47.

¹⁷ Rudolf Wittkower, ‘Individualism in art and artists: a Renaissance problem’, *Journal of the History of Ideas* 22 (1961) 3, pp. 291-302, p. 291.

¹⁸ Werner Willi Ekkehard Mai en Anke Repp-Eckert (red.), *Triumph und Tod des Helden: Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Milano en Köln 1987, tent. cat. Electa Spa en Museen der Stadt Köln, pp. 233-235, 260-261. Zie in dit verband ook Pierre Georgel en Anne-Marie Lecoq (red.), *La peinture dans la peinture*, Dijon 1983, tent. cat. Musée des Beaux-Arts.

positie van en waardering voor oude meesters in een reactie op de weerstand die ze ondervonden op de kunstmarkt en in de tentoonstellings- en publiciteitsmachinerie.¹⁹ Meer algemeen kan het schilderen van hommages aan voorgangers worden gerelateerd aan de grote populariteit van het historiestuk aan het einde van de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw.²⁰ Kunstenaars kozen voor legendarische verhalen uit de levens van Renaissancekunstenaars als Rafaël en Dürer of in Nederland meesters uit de Gouden Eeuw zoals Rembrandt. De bronnen die zij daarvoor hanteerden waren onder meer kunstenaarsbiografieën van Vasari, Ridolfi, Félibien en Descamps.

Vooraf sterfbedscènes waren erg in trek. Zo schilderden François Guillaume Ménagot (al in 1781) en Jean-Auguste-Dominique Ingres (in 1818) beiden de dood van Leonardo da Vinci, waarbij koning Frans I van Frankrijk aan Da Vinci's zijde zit en liefdevol diens hoofd ondersteunt [afb. 3].²¹ Volgens kunsthistoricus Francis Haskell speelt de koning overigens een belangrijker rol dan de schilder. Hij ziet de schilderijen als een verheerlijking van Koninklijke patronage; niet in de laatste plaats omdat het schilderij van Ménagot voor Lodewijk XVI werd geschilderd en Napoleon het schilderij *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort* (1806) van Pierre-Nolasque Bergeret kocht.²² Desondanks gaat het om een eerbetoon aan een groot kunstenaar bij zijn dood. Niet veel later werd ook de erkenning die een kunstenaar tijdens zijn leven ten beurt viel een geliefd thema. Joseph-Nicolas Robert-Fleury nam bijvoorbeeld het legendarische atelierbezoek van keizer Karel V aan Titiaan als onderwerp (1843) [afb. 4], waarbij de keizer het penseel voor de meester opraapt. Niet alle schilderijen waarop een Renaissancemeester figureert benadrukken diens status, soms gaat het juist over de relatie tussen de kunstenaar, zijn werk en zijn model, zoals in Ingres' *Raphaël et la Fornarina* (1814). Vanaf de jaren dertig van de negentiende eeuw was ook de jeugd van de kunstenaar een populair thema, zoals het schilderij dat William Dyce maakte van de fictieve gebeurtenis *Titian preparing for his First Essay in Colouring* (1856-57) [afb. 5] of de ongedateerde sculptuur van Cesare Zocchi van een kleine Michelangelo die het gezicht van een faun in marmer hakt [afb. 2].²³

De fascinatie voor Renaissancemeesters blijkt verder uit het grote aantal monografieën en biografieën dat in de negentiende eeuw aan onder meer Rafaël en Michelangelo werd gewijd.²⁴ Hoewel het werk van de grote meesters door de verspreiding van prentkunst al zeer bekend was, zorgden de verbeterde productie en verspreiding van de vele monografieën en reproducties van kunstwerken ervoor dat een veel groter en minder specialistisch publiek werd bereikt dan voorheen. Hierbij speelden de ontwikkeling van mechanische persen, langere papierrollen (het zogenaamde *papier san fin*) en de ontdekking van de lithografie en de fotografie een buitengewoon grote rol.²⁵

¹⁹ Marc Gotlieb, 'Creation and Death in the Romantic Studio', in Michael Wayne Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio: Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill en London 2005, pp. 147-183, p. 160.

²⁰ Hierop wordt gewezen door Francis Haskell in 'The Old Masters in Nineteenth-Century French painting', *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven en London 1987, pp. 90-115, p. 90. Haskell geeft een goed overzicht van de fascinatie voor het genre vanaf het einde van de achttiende eeuw tot circa de jaren zestig van de negentiende eeuw. Vooral Florentijnse meesters waren populair en verder Titiaan en Tintoretto (de laatste vanwege het portret dat hij van zijn overleden dochter maakte) en Correggio (en dan met name als symbool van de miskende kunstenaar). Pas omstreeks 1830 werden Nederlandse en Vlaamse meesters, zoals Rembrandt en Rubens, geliefde onderwerpen.

²¹ Robert Rosenblum, *Transformations in late Eighteenth Century Art*, (1967) Princeton 1970, p. 35.

²² Haskell 1987, p. 93.

²³ Idem, p. 107.

²⁴ Zie de doorwrochte dissertatie van Gabriele Guercio, *The Identity of the Artist: A reading of monographic studies devoted to the old masters during the nineteenth century*, (diss. Yale University 1995). Het boek verscheen onlangs in een handeldeditie getiteld *Art as Existence: The Artist's Monograph and its Project*, Massachusetts 2006.

²⁵ Robert Verhoogt, *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, (diss. Universiteit van Amsterdam 2004), Amsterdam 2007, pp. 14-16. Door deze ontwikkelingen konden veel grotere oplages worden gedrukt. Daarnaast was ook de verbetering van transportmiddelen van belang.

De kunstenaarscultus beperkte zich niet alleen tot het uitbeelden en idealiseren van illustere voorgangers. In de loop van de negentiende eeuw werden ook eigentijdse kunstenaars het onderwerp van verheerlijkende schilderijen. Zo werd de beeldhouwer Bertel Thorvaldsen bij leven reeds talloze malen geportretteerd, dikwijls met de nadruk op het grote aanzien dat hij genoot. Hans Ditlev Martens schilderde bijvoorbeeld het bezoek van paus Leo XII aan het atelier van Thorvaldsen bij de Piazza Barberini in Rome [afb. 6]. Op dit schilderij nemen de sculpturen van de Deen overigens een veel dominantere plaats in dan de bijna in miniatuur afgebeelde prominente bezoekers. Tot slot werd ook de dood van beroemde eigentijdse kunstenaars uitgebeeld, zoals de dood van Géricault door Ary Scheffer (1824).

Door de kunstenaarscultus ontstond er een fascinatie voor de plaats waar kunst gemaakt werd: het atelier. Bättschmann schrijft:

‘The more dependent artists became on the public presentation of their works, the more artistic and literary concern with the studio grew, as public interest in the place where the works were produced increased. According as [sic] artists became public personalities through exhibitions, reviews and the literature on art, the press assumed the public would want to know more about the secret place of creation to which they had no access.’²⁶

De rol van de kunsthandelaar werd in de negentiende eeuw langzaamaan belangrijker en ook het koperspubliek veranderde. De voornaamste publieksgroep, de bourgeoisie, stond verder van de kunstenaar af dan de vroegere opdrachtgevers. De middenklasse kocht werken doorgaans niet direct van de kunstenaar, als men al kunst kocht, maar door bemiddeling van de kunsthandel. Men bezocht meestal geen ateliers, wat de mystiek rondom de werkplaats vergrootte. Toch openden veel negentiende-eeuwse kunstenaars hun ateliers af en toe voor het publiek en organiseerden kortdurende exposities van hun werk of recepties. De beeldhouwers Antonio Canova en Bertel Thorvaldsen stelden hun ateliers zelfs ’s avonds open, opgeluisterd met fakkellicht.²⁷ Desondanks werd de heersende beeldvorming dat het atelier een voor het grote publiek verboden plek van creatie is.

Dit beeld van het ontoegankelijke atelier hangt samen met de opkomst van het romantische kunstenaarsbegrip van de in isolement scheppende (met name mannelijke) kunstenaar. Het vormt de tegenhanger voor het in de zeventiende en achttiende eeuw overheersende imago van het atelier als een plaats van educatie, vakmanschap, handel en als toonbeeld van werelds succes.²⁸ Of zoals kunsthistoricus Arjan de Kooen over de Nederlandse situatie opmerkt in het essay ‘Pictieve bezoekers’: ‘In het museumloze tijdperk moet het schildersatelier meer dan nu een semi-openbare bezienswaardigheid zijn geweest.’²⁹ Er waren echter in die tijd wel kunstenaars die hun atelier als een private plek beschouwden die niet zonder meer voor iedereen toegankelijk was.

In negentiende-eeuwse romans over kunstenaars, zoals Balzacs *Le Chef d’Oeuvre Inconnu* (1831), speelt het atelier een belangrijke rol, juist omdat de toegang tot deze ruimte vaak wordt verhinderd of bemoeilijkt. Sterker nog, het imago van de tragische kunstenaar die leeft en sterft in zijn atelier kwam voornamelijk voor in ‘popular accounts of artistic conduct’,

²⁶ Bättschmann 1997, p. 93.

²⁷ Idem, pp. 21-22. Deze traditie ontstond in het laatste kwart van de achttiende eeuw. Het fakkellicht diende om de beelden op een andere manier te kunnen bestuderen; met meer schaduwwerking en suggestie van ruimtelijkheid.

²⁸ Gotlieb in Cole en Pardo (red.) 2005, p. 150.

²⁹ Arjan de Kooen, ‘Pictieve bezoekers’, in Mariëtte Haveman, Eddy de Jongh, Ann-Sophie Lehmann et al. (red.), *Ateliergeheimen: Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem 2006, pp. 234-253, p. 249.

zoals kunsthistoricus Marc Gotlieb argumenteert.³⁰ Hij ziet een verandering in de populaire perceptie van het atelier in zowel kunstkritiek, biografie als fictie:

‘From the imaginary ateliers detailed in fiction and illustration to backdrops prepared for opera and the theatre, the studio served as a public stage in the guise of a private arena – an arena, that is, for public performances of the artist’s interiority.’³¹

Ook in negentiende-eeuwse biografieën over bijvoorbeeld Rembrandt werd door de biografen benadrukt dat schilderen een solitair proces was [afb. 7]. Dit alles inspireerde volgens Gotlieb een ‘vast mythology of interiority, that, 150 years later, all resources of our disciplines have scarcely been able to dismantle.’³²

De kunstenaarscultus manifesteerde zich in de negentiende eeuw bovendien in de eerste retrospectieve tentoonstellingen die werden gewijd aan één kunstenaar. Zo werd in 1813 een overzichtstentoonstelling gehouden van het werk van de reeds twintig jaar daarvoor overleden schilder Joshua Reynolds. Opzienbarender echter was het eerste monografische kunstenaarsmuseum in 1821: Benjamin Wests Picture Gallery in Londen. Naast een verzameling van kunstwerken van meesters als Titiaan, Rubens en Velàzquez had West ook een grote verzameling van eigen werken bestemd voor een te realiseren retrospectieve tentoonstelling of museum.³³ Hij stierf voordat hij de tentoonstelling kon organiseren, maar zijn zoons stichtten een persoonlijk museum, de Picture Gallery.³⁴ De opening was in 1821; in 1829 sloot de galerie alweer de deuren waarna Wests werken werden geveild.

Ondanks het twijfelachtige succes van de Picture Gallery namen de retrospectieve tentoonstelling en het museum ter nagedachtenis aan een groot kunstenaar een enorme vlucht in de daaropvolgende decennia. Niet alleen eigentijdse kunstenaars kregen een eerbetoon in de vorm van herdenkingsdiensten of –tentoonstellingen, musea en standbeelden, ook reeds lang geleden overleden kunstenaars werden met vergelijkbare middelen geëerd. De driehonderdste sterfdag van Rafaël werd in 1820 groots herdacht. Enkele van de vroegste (geboorte)huizen van Renaissancekunstenaars die als museum in de negentiende eeuw werden geopend zijn het Dürerhaus in Nürnberg (1826), Casa Buonarroti in Florence (1858) en het Casa di Raffaello in Urbino (1873).³⁵ Overigens droeg de opening van een kunstenaarshuis of de oprichting van een standbeeld in veel gevallen bij aan de glorie van een stad.³⁶

In de negentiende en twintigste eeuw werd het een veelvoorkomend fenomeen dat voor beroemde kunstenaars persoonlijke musea werden opgericht, vaak middels een schenking van (een deel van) hun werk aan de staat of een stichting. Maar ook ateliers, geboorte- en sterfhuizen werden steeds vaker in originele staat bewaard of gereconstrueerd en opengesteld voor het publiek. Hoewel de aandacht voor kunstenaarshuizen in de negentiende eeuw sterk toenam, hadden sommige kunstenaars in de voorafgaande eeuwen ook al pogingen ondernomen om hun geboorte- of woonhuis te bewaren voor het publiek of ontwierpen ze grafmonumenten voor zichzelf, waaronder Michelangelo. In deel twee van deze studie, *Het*

³⁰ Gotlieb in Cole en Pardo (red.) 2005, p. 148.

³¹ Idem, p. 150.

³² Idem, p. 160.

³³ Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers in 19. Jahrhundert*, München 1985, p. 26.

³⁴ Bättschmann 1997, p. 82.

³⁵ Hoh-Slodczyk 1985, Synoptische Tabelle, pp. 191-193. Deze woningen zijn nog steeds te bezichtigen. Michelangelo’s geboortehuis is op internet te vinden via <http://www.casabuonarroti.it> en Rafaëls geboortehuis en aanverwante musea via <http://www.accademiaraaffaello.it/casaraaffaello.html>.

³⁶ Zie Inemie Gerards en Evert van Uiter, ‘De roem van de kunstenaar’, deel 1, *Openbaar Kunstbezit* 21 (1977), 3, pp. 96-113.

representatieve leven, zal dieper op het fenomeen van kunstenaarshuizen, ateliers en persoonlijke musea worden ingegaan.

De kunstenaar als publieke figuur

Een laatste essentieel gevolg van de kunstenaarscultus is de opkomst van de kunstenaar als publieke figuur. Nieuwe media, zoals op grote schaal verspreide dagbladen, gespecialiseerde kunsttijdschriften zoals *L'Artiste* (vanaf 1831) en *The Art Journal* (1839) en de introductie van de fotografie hadden hierin een belangrijk aandeel.³⁷ Naast kunsttijdschriften waren er magazines die op een breder publiek waren gericht, bijvoorbeeld de damesbladen *Cosmopolitan* en *Harper's Bazar* waarin ook kunstbijlagen, essays of columns over kunstenaars en tentoonstellingsoverzichten verschenen. Kunsthistorica Sarah Burns onderzocht in *Inventing the Modern Artist* (1996) wat de invloed was van massacultuur, spektakel, commercie en consumentisme op het publieke imago en de manier van zelfrepresentatie van de kunstenaar in de late negentiende en vroege twintigste eeuw. Volgens Burns leerden kunstenaars door de invloed die de media kregen in de negentiende eeuw hoe ze zichzelf moesten presenteren, 'packaging themselves', om het publiek voor hun producten en hun leven te interesseren: 'The publishing industry helped make reputations and establish canons, rendering the artist a public, media-generated figure. Concurrently, artists learned to manipulate the media to their own advantage.'³⁸

De sterke concentratie op de *personality* van een kunstenaar in het negentiende-eeuwse Amerika is door diverse onderzoekers, onder wie Burns, beschreven. Het is echter een tendens die zich ook in Europa voordoet.³⁹ Aan het einde van de negentiende eeuw werden kunstenaars besproken in kunstkritieken en roddelrubrieken en overspoelden gepubliceerde portretten, cartoons en illustraties de media. Veel kunstenaars werkten op hun beurt bereidwillig mee aan interviews, poseerden voor fotografen of bespeelden op een andere manier de publiciteit.

Burns dateert de opkomst van de kunstenaar als publieke figuur rond 1850. Kunstenaars als Frederic Church in de Verenigde Staten en Gustave Courbet in Frankrijk gebruikten de media doelbewust om bijvoorbeeld een tentoonstelling te promoten.⁴⁰ Maar ook de kunstenaar die de publiciteit liever mijdt, wordt sinds de negentiende eeuw gedwongen positie in te nemen:

'Whether courting publicity or shunning it, the artist [...] had to confront an unavoidable fact of modern life; in addition to being a producer of aesthetic commodities, he (or she) had to become a commodity as well – a consumable personality, fodder for a curious public never satisfied for long.'⁴¹

Critici werden in de negentiende eeuw machtige figuren. Kunsthistorica Griselda Pollock merkt terecht op dat het belang van de criticus is gerelateerd aan de status van de kunstenaar als Schepper.⁴² De criticus 'ontcijfert' immers voor het publiek de intenties van de maker. Kritiek is echter een instrument dat bespeeld kan worden. Kranten en tijdschriften waren en

³⁷ Verhoogt 2007, p. 231. *The Art Journal* begon in 1839 onder de titel *The Art Union* en werd in 1849 omgedoopt tot *The Art Journal*.

³⁸ Sarah Burns, *Inventing the Modern Artist: Art & Culture in Gilded Age America*, New Haven 1996, p. 2.

³⁹ Julie Codell merkt in *The Victorian Artist: Artists' Lifewritings in Britain ca. 1870-1910*, Cambridge 2003, pp. 244-245 eveneens op dat Britse kunstenaars aan het einde van de negentiende eeuw publiek bezit werden: 'products to be circulated and consumed'.

⁴⁰ Burns 1996, p. 4, zie ook Bättschmann 1997 over Courbet; 'Arranging a Scandal', pp. 122-130.

⁴¹ Idem, p. 5.

⁴² Griselda Pollock, 'Agency and the Avant-Garde: Studies in the Authorship and History by Way of Van Gogh', in Fred Orton en Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester 1996, pp. 315-342, p. 323.

zijn nog steeds voortdurend op zoek naar nieuwe, liefst opzienbarende verhalen. Wie handig informatie lekt, zoals een kunsthandelaar die hoge verkoopprijzen bekendmaakt, krijgt veel publiciteit waardoor de waardering voor ‘zijn’ kunstenaars toeneemt.

De kunsthandelaar wil dat zijn kunstenaar wordt opgenomen in tentoonstellingen of prestigieuze kunstcollecties, maar moet dit discreet en niet openlijk commercieel aanpakken. Hij is een bemiddelaar tussen de kunstenaar en het publiek en helpt de (commerciële) strategie van de kunstenaar te verhullen. Conform de romantische ideologie hield een kunstenaar zich verre van commercie, maakte hij zijn kunst puur voor zichzelf en probeerde deze niet actief te verkopen. Aan het einde van de negentiende eeuw was er om die reden kritiek op kunstenaars (en auteurs) die zich te veel door de handel of een zucht naar roem en geld lieten leiden.⁴³ De publieke opinie over een populaire Amerikaanse portretschilder als John Singer Sargent werd dan ook beïnvloed door zijn verkoopsucces. Criticus Royal Cortissoz vond hem een materialist, al bewonderde hij de vaardigheid van zijn portretten wel [afb. 8]. In de jaren twintig van de twintigste eeuw kreeg Sargent kritiek van Roger Fry die vond dat hij zijn welgestelde modellen te flatteus portretteerde en er zijn artistieke geest voor opgaf. Het zich conformeren naar de wensen van het publiek of de markt vraagt, wekte de angst dat kunst haar verheven status zou verliezen en gewone handelswaar zou worden.⁴⁴ Burns merkt op dat ‘the problem that nearly every artist faced was to create an aesthetic product destined for the marketplace without appearing to collude too deeply with its commodification.’⁴⁵

In de tweede helft van de negentiende eeuw konden kunstenaars uitgroeien tot beroemdheden, zoals de *Malerfürsten* Hans Makart in Wenen en Franz von Stuck in München. De laatste liet zich op zijn vijftigste verjaardag toejuichen door de bewoners van München die in een fakkeloptocht langs zijn huis liepen. De uitvinding van de cinematografie omstreeks 1895 zorgde ervoor dat kunstenaars en hun werk een nog groter publieksbereik kregen dan voorheen. Zoals in hoofdstuk zes en zeven zal worden besproken, nam de circulatie van beelden van de kunstenaar, diens werk en diens werkomgeving in de twintigste eeuw exponentieel toe. Technologische ontwikkelingen op zowel het gebied van de fotografie als dat van de cinematografie leidden ertoe dat er gemakkelijker foto’s en documentaires op locatie konden worden gemaakt en dat momentopnamen mogelijk werden. De introductie van de televisie heeft een onvoorstelbaar effect gehad op de bekendheid van kunstenaars, schrijvers, politici, acteurs en anderen, bij een groot publiek. Kunstenaars (althans, zij die daartoe bereid zijn) worden niet alleen geïnterviewd voor kranten en tijdschriften en in hun atelier of woning gefotografeerd, maar ze worden er ook gefilmd en ze verschijnen daarnaast in talkshows, culturele programma’s of zelfs in het journaal. In de twintigste eeuw spreekt men dan ook van het fenomeen van *celebrities* en derhalve van *celebrity artists*.

In *Art and Celebrity* (2003) gaat kunsthistoricus en criticus John Walker in op het fenomeen van *art stars*.⁴⁶ Hij bespreekt hoe kunstenaars als Pablo Picasso, Salvador Dali, Andy Warhol, Joseph Beuys, Damien Hirst en Tracey Emin omgaan (of omgingen) met publiciteit. Picasso en Dali waren volgens hem de eerste kunststerren, die bij naam, gezicht en werk bekend zijn bij miljoenen mensen, waarvan velen niets op hebben met moderne kunst.⁴⁷ De kunstster verschijnt in televisieprogramma’s die soms niets meer met kunst te maken hebben, puur vanwege zijn status als ‘bekende persoon’. Walker somt in een beknopte

⁴³ Bättschmann 1997, p. 10.

⁴⁴ Burns 1996, pp. 60-62.

⁴⁵ Idem, p. 67.

⁴⁶ John A. Walker, ‘Art Stars’, in Walker, *Art and Celebrity*, London 2003, pp. 193-259.

⁴⁷ Zie ook het themanummer ‘De roem van de kunstenaar’, deel 2, *Openbaar Kunstbezit* 21 (1977) 4.

conclusie de voor- en nadelen op van roem in de kunstwereld.⁴⁸ Voor de hand liggend zijn de voordelen van faam, erkenning, een grote vraag naar het werk, prijzen en eredoctoraten, aandacht, gratis publiciteit en niet te vergeten, rijkdom. Tot de nadelen rekent hij het feit dat er vanuit de pers zoveel aandacht naar de kunststerren gaat dat andere kunstenaars worden verwaarloosd. Verder kan het werk ondergesneeuwd raken, doordat er zoveel aandacht is voor de persoon. Kunststerren worden mogelijk omringd door jaknikkers in plaats van oprechte bewonderaars; ze moeten bovendien een dikke huid ontwikkelen omdat ze het doelwit worden van karikaturen, venijnige kritiek, minachting, jaloezie of zelfs aanvallen, zoals Warhol overkwam.

Cultuurhistoricus Leo Braudy signaleert eveneens een samenhang tussen mediaveranderingen en roem.⁴⁹ Hij koppelt het idee van roem aan westerse opvattingen over individualiteit en onderscheidt daarbij vier elementen: persoon, prestatie, publiciteit tijdens het leven en het postume imago.⁵⁰ Roem houdt volgens Braudy in dat er over je gepraat wordt; zo ontstaan verhalen die uiteindelijk belangrijker worden dan de persoon zelf.⁵¹ Aanvankelijk waren roem en uniciteit met elkaar verbonden en representeerde de beroemdheid een voorbeeld om na te volgen, maar gaandeweg worden steeds vaker mensen beroemd zonder daarvoor een noemenswaardige prestatie te leveren. Roem is volgens Braudy een ambigue contract van, in dit geval, de kunstenaar met een publiek dat aan de ene kant wil bewonderen en aan de andere kant wil (ver)oordelen.⁵² Het is voor veel mensen prettig om te ontdekken dat grote kunstenaars ook gewone mensen zijn of waren. Vandaar ook de voorliefde voor biografieën waarin men psychologisch inzicht in de zwakheden of tekortkomingen van de protagonist krijgt. Freud noemde dit het probleem van heldenverering met als bijverschijnsel een ‘suppressed desire to devalue greatness.’⁵³

Een opvallend aspect van de omgang van moderne media met beroemdheden is dat de media geneigd zijn op zoek te gaan naar eenduidige imago's, ook in het geval van beeldend kunstenaars. Criticus Richard Schickel argumenteert in zijn studie naar het fenomeen van *celebrity* in Amerika dat de pers vaak zoekt naar symbolen voor ‘typische’ kunstenaars of auteurs, die snel door het publiek kunnen worden opgepikt.⁵⁴ Hij noemt dit het principe van ‘simplifying images’, maar denkt wel dat dit vooral gebeurt onder invloed van tabloidjournalistiek waarmee zeer snel grote groepen mensen worden bereikt. Burns signaleert eveneens de selectie van een eenduidig type door critici en andere auteurs die over kunstenaars schrijven, zelfs al heeft een kunstenaar elementen van verschillende categorieën in zich. Hierdoor zullen juist stereotypische noties over kunstenaars keer op keer worden uitgelicht.⁵⁵ Dit kan stigmatiserend werken, maar kunstenaars kunnen er ook gebruik van maken door een heel duidelijk imago te presenteren, zoals Warhol in de jaren zestig van de twintigste eeuw deed met zijn nauwsluitende zwarte broeken en zilverwitte pruiken [afb. 9]. Een interessante mediapersoonlijkheid maakt immers dat het werk aantrekkelijk wordt voor het koperspubliek. Warhol speelde overduidelijk met het concept van *celebrity*; zijn zwijgzame en afwezige houding tijdens interviews werd legendarisch. In 1969 richtte hij zelf

⁴⁸ Walker 2003, ‘Conclusion’, pp. 260-267.

⁴⁹ Leo Braudy, *The Frenzy of Renown: Fame & Its History*, Oxford 1986, p. 4.

⁵⁰ Idem, p. 15.

⁵¹ Idem, p. 592.

⁵² Idem, p. 9. Braudy gebruikt het voorbeeld van acteur Clark Gable die ooit tegen David Niven opmerkte dat zij een contract met het publiek hadden dat hen weliswaar op een voetstuk wilde plaatsen, maar pas tevreden was als zij uiteindelijk in de goot belandden.

⁵³ Richard Holmes, ‘Inventing the Truth’, in John Batchelor (red.), *The Art of Literary Biography*, Oxford 1995, pp. 15-25, p. 18.

⁵⁴ Richard Schickel, *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America*, (1985) Chicago 2000, p. 56.

⁵⁵ Burns 1996, p. 19.

het tijdschrift *Interview* op, waarin (de fascinatie voor) beroemdheden centraal stonden en waarvoor hij onder andere Georgia O'Keeffe interviewde.⁵⁶

In dit hoofdstuk is geschetst hoe en onder welke omstandigheden de kunstenaarscultus is ontstaan. Deze cultus heeft geresulteerd in een commercieel systeem waarin de identiteit of naam van de kunstenaar garant staat voor een bepaalde (markt)waarde en, onder invloed van de moderne media, in het fenomeen van kunststerren. Wanneer er veel aandacht is voor de kunstenaar als individu, als bestaande persoon met een privé en een publiek leven, ligt een biografische benadering van zijn werk voor de hand. Om het voorbeeld van Picasso opnieuw aan te halen: zijn leven werd en wordt nog steeds veelvuldig aan zijn werk gekoppeld, ondanks het feit dat de meeste twintigste-eeuwse methoden binnen de kunstgeschiedenis juist verder van het biografische pad zijn gaan afwijken. De formalistische kunsttheorie en kunstkritiek is zelfs alleen op het object, het kunstwerk zelf, gericht en vormt de absolute tegenhanger van de biografische benadering. De maker wordt in de formalistische analyse zo min mogelijk meegenomen. Op de problematische aspecten van de biografische benadering in de kunstgeschiedenis zal in het vierde hoofdstuk dieper worden ingegaan. De volgende twee hoofdstukken behandelen de ontwikkeling van de kunstenaarsbiografie en de daaruit voortvloeiende genres, en vervolgens kunstenaarstopoi die frequent voorkomen in vakliteratuur en kunstenaarsbiografieën. Deze twee hoofdstukken zijn relevant, omdat de biografische benadering niet alleen is verbonden aan de toegenomen interesse voor de persoonlijkheid van de kunstenaar, maar van oudsher al een onderdeel is van het kunsthistorisch discours. Kunstenaarstopoi die in het derde hoofdstuk zullen worden besproken, zijn een onderdeel van de oudste kunstenaarsbiografieën, maar blijken allerm minst te zijn verdwenen in teksten over moderne kunstenaars.

⁵⁶ Dit interview werd gehouden samen met Juan Hamilton, een goede vriend van O'Keeffe en verscheen in september 1983.

Hoofdstuk 2 *Kunstenaarsbiografieën*

Hoewel dit een studie is naar de biografische beeldvorming van moderne kunstenaars, is het toch noodzakelijk om de geschiedenis van de kunstenaarsbiografie kort uiteen te zetten. Niet alleen vormt deze de basis voor de vroegste vorm van kunstgeschiedschrijving, het kunstenaarsleven als tekstueel model is bovendien bijzonder hardnekkig aanwezig in het discours van de moderne kunstgeschiedenis. Dit zal in hoofdstuk vier uitvoeriger worden besproken. De kunstenaarsbiografie komt in dit proefschrift op twee plaatsen aan bod; in dit hoofdstuk staat de ontwikkelingsgeschiedenis van het genre centraal en wordt de biografie behandeld als onderdeel van de geschiedschrijving, in hoofdstuk zes en zeven zal er meer specifiek op de individuele kunstenaarsbiografie, de autobiografie en de bijbehorende (auto)biografietheorie worden ingegaan, alsmede de manier waarop de biografie wordt ingezet om de beeldvorming te beïnvloeden.

Historia Naturalis

Het eerste boek waarvan bekend is dat er fragmenten in voorkomen over kunstenaarslevens werd geschreven in de vierde eeuw voor Christus door Duris van Samos.¹ Deze biografische verhalen zaten vol anekdotes en werden waarschijnlijk deels aangevuld met verzonden gegevens. Ze vertegenwoordigen een vroege interesse in de persoonlijkheid en het gedrag van de kunstenaar. In de verhalen van Duris zijn dramatische aspecten belangrijker dan de correcte weergave van gebeurtenissen.² Om die reden trok de filosoof Plutarchus in de eerste eeuw na Christus de betrouwbaarheid van Duris als bron in bepaalde gevallen in twijfel.³

Toch werd Duris een van de belangrijkste bronnen voor de *Historia Naturalis* van de Romeinse militair, letterkundige en amateur-wetenschapper Plinius de Oudere, eveneens uit de eerste eeuw na Christus. De *Historia Naturalis* is een encyclopedische bundeling van stukken over uiteenlopende onderwerpen en bestaat uit 37 delen. Na uitvoerige bespiegelingen over de hemel, de aarde, mensen, dieren, planten en geneesmiddelen komen in de boeken 33-36 de mineralen en hun toepassingen aan de orde.⁴ De kunsten staan ingedeeld onder het materiaal waarmee gewerkt wordt en niet, zoals later gebruikelijk is, per kunstenaar of periode. In boek 34 is naast de behandeling van metalen als lood, ijzer en koper een beschrijving van bronzen Romeinse en Griekse standbeelden (*Staturia*) opgenomen. Plinius besteedde aandacht aan de beschrijvingen van kunstwerken, locaties waar deze te bezichtigen waren en schreef bijvoorbeeld hoe de portretschilderkunst aan belang inboette ten gunste van marmeren bustes en reliëfs.⁵ Hij besprak artistieke invloeden, schreef over stijlontwikkeling en nam anekdotes over het leven en gedrag van kunstenaars op.

Hoewel Plinius' *Historia Naturalis* van onschatbare waarde is voor onze kennis van klassieke Griekse en Romeinse kunstenaars en verloren gegane kunstwerken, is het een verre van betrouwbaar tijdsdocument. Plinius baseerde zijn informatie op een groot aantal verschillende Griekse en Romeinse bronnen en gaf niet zelden een eigen visie op het onderwerp. De belangrijkste bronnen waren Duris van Samos, Antigonos van Karystos en

¹ Rudolf en Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists. A documented history from Antiquity to the French Revolution*, (1963) London 1969, p. 3.

² Barbara Scardigli, *Essays on Plutarch's Lives*, Oxford 1995, pp. 15-16.

³ Katherine Jex-Blake en E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London 1896, p. xlvi.

⁴ Er bestaan niet zo veel studies naar de kunsthistorische waarde van deze boeken uit de *Historia Naturalis*. Jex-Blake en Sellers 1896 is een belangrijke, maar gedateerde uitgave. In 1991 verscheen er ook een Deense dissertatie van Jacob Isager, *Pliny on Art and Society*, Odense 1991, waarin uitvoerig op het onderwerp wordt ingegaan. Een recentere vertaling van Plinius is *De Wereld: Naturalis Historia*, vertaald door Joost van Gelderen, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam 2004.

⁵ Joyce Irene Whalley, *Pliny the Elder: Historia Naturalis*, London 1982, tent. cat. Victoria and Albert Museum, p. 44.

Xenokrates van Sikyon.⁶ Hij citeerde de antieke geschriften veelal via latere Griekse of Romeinse bewerkingen, zoals die van de Romein Varro, die de teksten weer aan de heersende smaak had aangepast.⁷ Plinius schreef behalve over enkele eigentijdse kunstenaars, voornamelijk over kunstenaars die tot circa zes eeuwen voor hem leefden. Dit is vergelijkbaar met een hedendaagse kunsthistoricus die over de veertiende of vijftiende eeuw schrijft. Desalniettemin kon Plinius diverse kunstwerken bekijken die na hem verwoest werden en daardoor voor de huidige kunsthistoricus niet langer toegankelijk zijn. Plinius' voorkeur lijkt vooral uit te gaan naar illusionistisch werk. In de *Historia Naturalis* staan tal van anekdotes, bijvoorbeeld over de grootste Griekse schilder Apelles, waarin het werkelijkheidsgehalte van schilderijen centraal staat.⁸

Plinius werd in zijn interesse voor de persoonlijkheid van de kunstenaar sterk beïnvloed door Duris. Bij gebrek aan feitelijke informatie vulde Duris hiaten soms vrij in. Over de vroege opleiding van de beeldhouwer Lysippus (4^e eeuw v. Chr.) schreef hij drie apocriefe verhalen: ten eerste nam hij aan dat Lysippus autodidact was omdat zijn leermeester onbekend was, ten tweede liet hij hem een groot schilder ontmoeten, bedoeld om een belangrijke figuur onder de aandacht van de lezer te brengen, en ten derde ontwikkelde de loopbaan van Lysippus zich van obscuriteit naar roem en rijkdom.⁹ Plinius gebruikte in zijn teksten allerlei passages van Duris, zoals de beschrijving van de in gouden letters geborduurde naam van de schilder Zeuxis op diens mantel.¹⁰ De beroemde anekdotes over de schilderwedstrijden tussen Zeuxis en Parrhasius en tussen Apelles en Protogenes kunnen eveneens op Duris worden herleid [afb. 10].¹¹ Apelles en Protogenes streden met elkaar wie de perfecte lijn kon tekenen. Zeuxis op zijn beurt schilderde een druiventros waar vogels op af vlogen omdat ze dachten dat de geschilderde druiven echt waren. Vervolgens liep hij met Parrhasius mee naar diens schilderij en vroeg hem het doek dat ervoor hing aan de kant te schuiven. Parrhasius won de wedstrijd, want het gordijn was geschilderd.¹²

Opvallend is dat Duris kunstenaars met tegengestelde karaktereigenschappen tegenover elkaar heeft geplaatst. Hoewel Zeuxis zijn verlies van de wedstrijd tegenover Parrhasius ruitelijk toegeeft, doet hij zich wel uit in luxe kledij om te laten zien hoe rijk en succesvol hij is. Plinius vindt Parrhasius arrogant, omdat hij zich de 'prins van de schilders' zou hebben genoemd.¹³ Apelles en Protogenes vormen tegenhangers van Zeuxis en Parrhasius.¹⁴ Apelles is het toonbeeld van bedachtzaamheid, oprechtheid, vlijtigheid en wat nog meer voor hem pleit: zijn vriendschap met Alexander de Grote.¹⁵ Protogenes op zijn beurt onderhield een vriendschap met de krijgshoofd Demetrios, voor zover men in de Oudheid althans van gelijkwaardige vriendschappen tussen grote krijgsheren en kunstenaars kon spreken.

Vasari

De *Historia Naturalis* was een van de belangrijkste bronnen voor Giorgio Vasari's *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550, de tweede versie verscheen in 1568). Deze verzameling van een groot aantal levensbeschrijvingen wordt doorgaans als de eerste

⁶ Jex-Blake en Sellers 1896, pp. xiv-xlv. Plinius noemde deze bronnen zelf in boek 34, zie Isager 1991, p. 128.

⁷ Idem, p. lxxxiii.

⁸ Isager 1991, p. 129.

⁹ Jex-Blake en Sellers 1896, p. xlvi.

¹⁰ Idem, p. lvii. De anekdote van de in goud geborduurde letters van Zeuxis' naam op diens geblokte mantel staat in Plinius 1962, vol. IX, pp. 309-311, boek xxxv. xxxv. 61-66.

¹¹ Jex-Blake en Sellers 1896, pp. lviii-lix.

¹² Plinius 1962, vol. IX, pp. 322-323, boek xxxv. xxxvi. 82-85.

¹³ Idem, pp. 309 en 315, boek xxxv. xxxvi. 71-74.

¹⁴ Jex-Blake en Sellers 1896, p. lviii.

¹⁵ Plinius 1962, vol. IX, p. 325, boek xxxv. xxxvi. 77-80.

echte kunsthistorische tekst beschouwd, al waren er in de voorafgaande eeuw al kunstenaarsbiografieën verwerkt in publicaties van onder andere Filippo Villani en Lorenzo Ghiberti. Van Plinius nam Vasari de tegenstellingen in de beschrijvingen van karakters over. Verder wijst ook Vasari, net als Plinius, een kunstenaar aan als het hoogtepunt in een ontwikkeling van opeenvolgende kunstenaars. De *Historia Naturalis* was een van de weinige klassieke teksten die in de Middeleeuwen nog werd gekopieerd vanwege de encyclopedische informatie die het bevatte.¹⁶ Het werd met name gebruikt als naslagwerk op het gebied van de astronomie, de botanie en als medisch handboek. Het was een van de eerste boeken die in Italië in 1469, kort na de introductie van de boekdrukkunst, werd gedrukt.¹⁷ Hoewel de *Historia Naturalis* daartoe niet bewaard was gebleven, werd het wel een van de belangrijkste informatiebronnen over antieke kunstenaars en kunstwerken.

In de versie van 1568 nam Vasari korte passages over klassieke kunstenaars op in de voorwoorden van alle drie de delen.¹⁸ Deze delen besloegen kunstenaarslevens uit drie eeuwen: de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw: Vasari's eigen tijd. Hij presenteerde de kunsten als in een opgaande lijn van het steeds beter weergeven van de werkelijkheid, geordend volgens een biologisch principe van jeugd (veertiende eeuw), adolescentie (vijftiende eeuw) en volwassenheid (zestiende eeuw). Michelangelo vormde het absolute hoogtepunt in de ontwikkeling.

De traditie van gebundelde levensbeschrijvingen bestond overigens al in de Oudheid. Geschriften als de *Bíoi Parállhloi* (*Parallele Levens*) van Plutarchus uit de eerste eeuw na Christus, waar steeds belangrijke Grieken en Romeinen tegenover elkaar werden geplaatst, en *De vitis, dogmatis et apophthegmatis clarorem philosophorum* (*De levens van de filosofen*) uit de derde eeuw van Diogenes Laertius dienden als moreel voorbeeld voor de lezer.¹⁹ In de Middeleeuwen zijn de mensen wier daden moesten worden nagestreefd niet langer filosofen of staatslieden, maar heiligen. De bisschop Agnellus van Ravenna schreef in de negende eeuw een van de vroegste series heiligenlevens. De traditie werd gedurende de gehele Middeleeuwen voortgezet en veel van deze heiligenlevens, ook hagiografieën genoemd, zijn bewaard gebleven.²⁰ Aandacht voor de individualiteit van deze figuren was echter zeer beperkt. Vasari liet zich door beide voorbeelden inspireren; zo was *De levens van de filosofen* voor hem een voorbeeldschema van scholen en opeenvolgingen van meesters met hun leerlingen. Daarnaast waren er al bescheiden collecties van kunstenaarslevens in chronologische volgorde verschenen, meestal gegroepeerd rondom meesters en hun leerlingen, zoals het hoofdstuk over kunstenaars in *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (ca. 1381-82) van Filippo Villani.²¹

De *Vite* was het eerste boek dat geheel aan kunstenaarslevens was gewijd. Kunsthistorica Patricia Rubin betoogt in haar studie *Giorgio Vasari: Art and History* (1995) dat het Vasari's doel was om geschiedenis te schrijven en tegelijkertijd de sociale status van kunstenaars in het algemeen en daarmee ook die van zichzelf te vergroten.²² Vasari was immers zelf een verdienstelijk schilder [afb. 11] en architect, die goede connecties had met de hoven van de families de' Medici en Farnese. De *Vite* waren bedoeld om mensen te laten zien

¹⁶ Plinius 2004, pp. 760-761.

¹⁷ Whalley 1982, p. 7.

¹⁸ Rubin 1995, p. 187.

¹⁹ Idem, p. 156. Plutarchus noemde wel enkele kunstenaars in zijn teksten, zoals Protogenes, maar dan altijd in relatie tot bijvoorbeeld een groot krijgsheroe als Demetrios en nooit als zelfstandige biografie. Hierop wijst Roberto Guerrini, 'Les représentations d'artistes dans la peinture italienne à la Renaissance. Sources et modèles antiques', in Matthias Waschek (red.), *Les 'Vies' d'artistes: actes du colloque international organisé par le service culturel du Musée du Louvre, les 1er et 2 Octobre 1993*, Paris 1996, pp. 57-80, p. 65.

²⁰ James Clifford (red.), *Biography as an Art: Selected Criticism 1560-1960*, London 1962, inleiding, p. x.

²¹ Evert van der Grinten, *Enquiries into the History of Art-Historical Writing*, (diss. Universiteit van Amsterdam 1952), p. 6.

²² Rubin 1995, p. 21.

hoe kunst besproken en historisch en kwalitatief gewaardeerd diende te worden.²³ Niet alleen vergrootte Vasari met het boek het aanzien van kunstenaars, hij zorgde er tevens voor dat rijke, voornamelijk opdrachtgevers zouden beseffen welke eer hen ten deel zou vallen als ze grote kunstenaars steunden.²⁴ Giotto's talent wordt bijvoorbeeld door een oudere kunstenaar opgemerkt, maar in sommige latere anekdotes beschrijft Vasari juist hoe opdrachtgevers het talent ontdekten.²⁵

Voor Vasari, die net als veel zestiende-eeuwse kunstenaars beïnvloed was door het Neoplatonisme, was de mens het middelpunt van de schepping. Een kunstenaar kon volgens hem het klassieke voorbeeld overstijgen en zelfs 'goddelijk' zijn. In de inleiding van het leven van Rafaël beschrijft hij diens deugden in Neoplatonische termen van licht, helderheid en pracht en plaatst ze tegenover de donkere, slechte karaktereigenschappen van mindere kunstenaars. Vasari koppelt in zijn voorwoord het *disegno* van de kunstenaar aan dat van God – de klei waaruit God de mens kneedde verbindt hij aan het materiaal van beeldhouwers en architecten – hoewel alleen het *disegno* van de Almachtige architect volgens Vasari absolute perfectie kent.²⁶ In de *Vite* versterkt Vasari het verband met het goddelijke door Rafaël een van de *dei mortali* te noemen (een van de sterfelijke goden) en Michelangelo *il divino*.²⁷ Volgens Rubin pleitte Vasari met de *Vite* voor respect voor het kunstenaarsberoep en voor het winnen van individuele roem en glorie. Kunsthistorica Liana De Girolami Cheney verduidelijkt dit als volgt: 'For Vasari, fame and achievement are indissolubly bonded. Fame should depend on achievement, which, in turn, merits fame, as illustrated in the frontispieces of the editions of the *Vite*. Fame, in the *Vite*, ranges from recognition and respect through the art of hard labor.'²⁸

Hoewel het boek nog steeds een bijzonder waardevolle bron is voor kunsthistorici, heeft de lezer net als in de verhalen van Duris en Plinius te maken met vaak nogal onbetrouwbare informatie. Een groot deel van de kunstenaars waarover Vasari schreef was immers al lang overleden, zoals Giotto, of kende hij niet persoonlijk. Over sommige werken schreef hij zonder dat hij ze zelf had gezien. Daarnaast maakte Vasari gebruik van anekdotes die mensen aan hem hadden verteld, wat op zichzelf al subjectief is vanwege het selectieve geheugen. Hier dekde hij zich wel enigszins tegen in door een breed netwerk van informanten op te bouwen. Hij had een sterk oordeel over wat goede en wat slechte kunst was en verbond persoonlijkheid en schilderstijl met elkaar. Een onvolmaakte stijl werd aan een slecht karakter gerelateerd, terwijl Vasari in het leven van bijvoorbeeld Donatello diens levendige karakter aan zijn levendige stijl koppelde.²⁹ Bij een vroeg gestorven kunstenaar schreef hij soms dat zijn werk niet tot volle wasdom had kunnen komen. Omwille van de structuur van de samengestelde levens moesten er soms zaken worden aangedikt of verdraaid. En tenslotte schreef Vasari brieven waarin hij mensen om informatie vroeg en gebruikte hij fragmenten uit de brieven die hij ontving in zijn tekst.

Vasari baseerde zich op verschillende bronnen, waaronder Plinius.³⁰ De levensbeschrijvingen van antieke kunstenaars in de *Historia Naturalis* bewezen hun onsterfelijkheid, iets wat Vasari zelf ook nastreefde met de *Vite*. Van Plinius nam hij het gebruik van *topoi* (terugkerende motieven) en anekdotes over en het tegenover elkaar plaatsen

²³ Zie ook Liana De Girolami Cheney, 'Giorgio Vasari's Studio, Diligenza ed Amorevole Fatica', in Anne B. Barriault, Andrew Ladis, Norman E. Land et al. (red.), *Reading Vasari*, Londen 2005, pp. 259-275 voor een bespreking van de opbouw van de 'la Giuntina' editie uit 1568 en p. 271 voor Vasari's doelstelling.

²⁴ Rubin 1995, p. 407.

²⁵ Idem, p. 410.

²⁶ Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*, vol. I (1965) Londen 1987, p. 25.

²⁷ Rubin 1995, p. 374.

²⁸ Cheney in Barriault, Ladis, Land et al. (red.) 2005, p. 271.

²⁹ Rubin 1995, p. 330.

³⁰ Idem, p. 147.

van kunstenaars. Door de overeenkomsten tussen zijn tekst en die van Plinius bewerkstelligde hij indirect een vergelijking van de Renaissancemeesters met de kunstenaars uit de Oudheid. Plinius wordt dan ook door Ernst Kris en Otto Kurz, de auteurs van *Die Legende vom Künstler* (1934) gezien als de grondlegger van het biografische mythologische verhaal van de kunstenaar.³¹

Bronnen uit de veertiende eeuw die Vasari gebruikte waren geschriften van Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio en Filippo Villani. Dantes *Divina Commedia* (ca. 1311-14) bevatte eveneens een indeling in drie boeken. Hierin beschrijft Dante zijn reis, via het vagevuur afdalend naar de duisternis van de hel om daarna in een opwaartse lijn het goddelijke ideaal, de hemel, te bereiken. Zowel in Boccaccio's *Decamerone* (ca. 1348-53) als in Villanis *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* kwam het thema van het herleven van de schilderkunst in de veertiende eeuw voor, wat door Vasari werd overgenomen. Villani hanteerde eveneens een onderverdeling in drie periodes: de Griekse en Latijnse kunst, de 'donkere' Middeleeuwen en de herleving van de schilderkunst met het werk van Cimabue en Giotto.

Een van de meer recente publicaties die Vasari raadpleegde was *I Commentarii* (1448-50) van Lorenzo Ghiberti. Van hem nam Vasari onder meer het fictieve verhaal over van Giotto die als jonge schaapsherder naar de natuur tekent op een steen of in het zand [afb. 12]. Volgens Rubin wist Vasari dat deze anekdote niet bewezen kon worden. Kris wees er al op dat in levensbeschrijvingen apocriefe verhalen werden gebruikt om leemtes op te vullen:

'Critical studies of source material have indeed established beyond doubt that such typical reports – which I shall simply call biographical formulae – were regularly inserted where the biographer did not have access to factual data on his hero's life history and actually could not have access to them.'³²

I Commentarii is een uit drie boeken bestaande geschiedenis van de kunsten.³³ Het eerste boek bevat een kort overzicht van kunstenaars uit de Oudheid, gebaseerd op Plinius, Athenaeus en Vitruvius.³⁴ In het tweede boek beschrijft Ghiberti enkele (Toscaanse) schilders en beeldhouwers uit het Trecento sinds Cimabue en Giotto. Het derde en grootste deel bestaat uit theoretische beschouwingen over de kunsten en beschrijvingen van antieke beelden die Ghiberti zelf had gezien in Padua, Rome en Siena.

Ghiberti geeft steeds een oordeel over de werken die hij bespreekt. Vasari deed dit ook en vulde zijn eigen mening over kunstwerken aan met geciteerde uitspraken van anderen.³⁵ In het leven van Giotto is er sprake van erkenning in de vergrotende trap: eerst wordt hij ontdekt door Cimabue, later opnieuw door paus Benedictus. Als een boodschapper van de paus hem om een proeve van bekwaamheid komt vragen tekent Giotto met een enkele handbeweging een perfecte cirkel. In tegenstelling tot de onwetende boodschapper herkent de paus de vaardigheid van Giotto en geeft hem een belangrijke opdracht. De anekdote van de perfecte cirkel kan weer herleid worden tot het verhaal over de perfecte lijn van Apelles door Plinius (Duris).

³¹ Ernst Kris en Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, (1934) Frankfurt am Main 1995, p. 45.

³² Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, (1952) London 1953, p. 65.

³³ Julius von Schlosser dateert het boek in ieder geval na 1447 en de redactiefase rond 1450. Von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, II vols., Berlin 1912, vol. II, p. 10 en p. 59. Een recentere uitgave is *Lorenzo Ghiberti, I commentarii*, met een inleiding door Lorenzo Bartoli, Firenze 1998.

³⁴ Volgens Gombrich is dit deel zelfs 'little more than a paraphrase of Pliny's account of the rise of ancient art'. Ernst Gombrich, 'The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences', in *Gombrich on the Renaissance*, vol. I, *Norm and Form*, (1966) London 1993, pp. 1-10, p. 6.

³⁵ Rubin 1995, p. 172.

De retorische strategie van Vasari, het overtuigen van de lezer van de kwaliteiten van Renaissancekunstenaars, is onder meer op Cicero terug te voeren. Cicero's *Rhetorica ad Herennium* – een boek dat toentertijd aan hem werd toegeschreven – was voor veel Renaissanceauteurs een voorbeeld, evenals de *Parallele Levens* van Plutarchus, waarvan in 1545 een Italiaanse vertaling verscheen.³⁶ Klassieke en Middeleeuwse levensbeschrijvingen waren vooral een *exemplum*, een voorbeeld om na te leven en een lofrede over het onderwerp. Plutarchus beschreef, zoals eerder gezegd, in paren de levens en daden van belangrijke Griekse en Romeinse politici, krijgsheren en generaals. Beroemd is het hoofdstuk waarin hij de levens van Alexander de Grote en Julius Caesar tegenover elkaar plaatst. Plutarchus gebruikte de retorische strategie van het geven van goede en slechte voorbeelden, en gebruikte daarvoor vaak anekdotes.³⁷ Het moralisme in de levens van Plutarchus bestaat uit prijzen en beschuldigen.³⁸ De lezer moet oordelen over de goede en slechte eigenschappen en leert daarvan. De verschillende eigenschappen werden niet altijd over twee personen verdeeld, soms had ook een grote figuur donkere kanten.³⁹

Het retorische genre van de lofrede had een gestandaardiseerde structuur. De opbouw van de biografieën van Vasari vertoont gelijkenissen met de structuur van de levens van Plutarchus. De *Vite* bestaan steeds uit een beschrijving van de geboorte of afkomst, het onthullen van de persoonlijkheid door anekdotes uit de jeugd, opleiding, prestaties op het gebied van de kunsten vergezeld van een of twee climaxen (bij Plutarchus zijn dit doorgaans oorlogen of veldslagen), dramatische wisselingen van het lot, het leven erna en afsluitend ouderdom, dood, begrafenissen, grafredes en leerlingen (bij Plutarchus zijn dit kinderen).⁴⁰ Plutarchus varieerde tussen narratief en descriptief, een techniek waarvan Vasari ook gebruik maakte door dialogen en anekdotes die het karakter van de kunstenaar moesten verduidelijken af te wisselen met beschrijvingen van kunstwerken. In de aan Cicero toegeschreven verhandeling wordt een vergelijkbare retorische tekstopbouw beschreven.⁴¹ Een redevoering of oratie diende te bestaan uit een introductie, gevolgd door een beschrijving van de voorouders, geboorte, jeugd, leven, beroep, daden (de *res gestae*) en een conclusie.

Vasari gebruikte ook de literaire strategie van prijzen en beschuldigen, bijvoorbeeld door Uccello en Donatello tegenover elkaar te plaatsen.⁴² Uccello wordt door Vasari beschreven als een door het perspectief geobsedeerde kluisenaar, terwijl Donatello zich juist niet van de wereld afzonderde.⁴³ Zoals kunsthistoricus Andrew Ladis schrijft: '[...] such counterpoint brought tension and energy to Vasari's work, and it is present from the beginning of the Lives.'⁴⁴ Al in het eerste deel van de *Vite* vormt Buffalmacco de tegenpool voor Giotto, als voorbeeld van hoe een leven niet geleefd diende te worden.⁴⁵ Buffalmacco was lui, haalde grappen uit met anderen en verspilde zijn talent. Vasari gebruikt in het leven van Giotto daarentegen alleen anekdotes waarin deze iemand voor de gek houdt als metafoor voor Giotto's visuele talenten, zoals het schilderen van een levensechte vlieg op de neus van een figuur op een werk van zijn leermeester Cimabue. Cimabue representeert hier de oude en Giotto de nieuwe kijk op kunst. Rafaël had volgens Vasari een perfect karakter en zoveel

³⁶ Idem, pp. 156-157, noot 41.

³⁷ D.A. Russell, 'On reading Plutarch's Lives', in Scardigli (red.) 1995, pp. 75- 94, p. 90.

³⁸ Tim Duff, *Plutarch's Lives: Exploring Virtue and Vice*, Oxford 1999, p. 52.

³⁹ Idem, p. 65.

⁴⁰ Russell in Scardigli 1995, p. 88.

⁴¹ Rubin 1995, p. 158.

⁴² Idem, p. 347.

⁴³ Vasari 1987, vol. I, 'Life of Paolo Uccello', pp. 95-104, 'Life of Donatello', pp. 174-190.

⁴⁴ Andrew Ladis, 'The Sorcerer's "O" and the Painter Who Wasn't There', in Barriault, Ladis, Land et al. (red.) 2005, pp. 39-61, p. 41.

⁴⁵ Idem, pp. 46-47.

talent dat hij een levende god kan worden genoemd.⁴⁶ Hij beschrijft Rafaël als een elegante verschijning, ijverig en bescheiden, die door hard te studeren steeds beter werd en een eigen stijl wist te bereiken. Daaraan voorafgaand liet hij zich echter door andere stijlen inspireren, zoals door het werk van Michelangelo. Bij Rafaël loonde het harde werken omdat hij voldoende aangeboren talent had om vanuit andere voorbeelden een eigen stijl te ontwikkelen, dit in tegenstelling tot Pontormo die teveel vasthield aan één voorbeeld dat niet bij zijn natuurlijke talent paste, aldus Vasari.⁴⁷ Michelangelo staat in de *Vite* op eenzame hoogte.⁴⁸ Volgens Vasari schonk God Michelangelo aan de mensheid om de perfectie in het ware *disegno* te mogen aanschouwen.⁴⁹

Roem of individuele glorie speelt naast de morele voorbeeldfunctie en het kunstkritische en - theoretische element een belangrijke rol in de *Vite*. Dit is af te leiden uit de ruime aandacht die wordt besteed aan de relatie met opdrachtgevers. Vasari noemt talrijke invloedrijke of hoogstaande opdrachtgevers, waarbij relaties met hoven of het Vaticaan de meeste aandacht krijgen. Bij de dood van Rafaël zou zelfs de paus hebben gehuild. De nadruk op roem wordt ook versterkt door het opnemen van loftuitingen en grafredes. In het leven van Michelangelo zijn zelfs praktisch de hele begrafenisdienst in de Santa Croce en alle voorbereidingen ervan beschreven.

De *Vite* van Vasari zijn lange tijd een voorbeeld geweest voor geschiedschrijvers van de kunsten ook al waren ze geen betrouwbare bron; niet alleen vanwege het subjectiviteitgehalte van een deel van de informatie, maar ook door een bewuste sturing van de beeldvorming. Vasari geeft zichzelf bijvoorbeeld een belangrijke plaats in het leven van Michelangelo en doet het voorkomen alsof ze een hechte vriendschap hadden, terwijl ze elkaar waarschijnlijk alleen oppervlakkig kenden.⁵⁰ De eerste versie van het leven van Michelangelo schreef hij tijdens diens leven, de tweede na zijn dood.⁵¹ In de tweede versie nam hij pas de passage op dat hij door Michelangelo naar Andrea del Sarto werd doorverwezen toen Michelangelo zelf in december 1523 naar Rome moest. Dit kan echter niet zo gebeurd zijn, omdat Vasari op dat moment nog niet in Florence was. In het leven van Baccio Bandinelli, zijn eigen leermeester, komt Vasari echter maar één keer in de derde persoon voor, als hij een onvoltooid werk van Bandinelli moet voltooien.⁵² Associaties met de groten waren voor Vasari natuurlijk aantrekkelijker dan die met kleinere meester, maar Bandinelli stond bovendien bekend als een jaloerse man die zich onophoudelijk met Michelangelo vergeleek en zelfs een van diens tekeningen zou hebben verscheurd. In de tweede editie van de *Vite* gebruikte Vasari het leven van Bandinelli dan ook als tegenhanger van Michelangelo.⁵³

Vasari's levensbeschrijvingen vonden in Europa veel navolging. In Nederland verscheen in 1604 *Het Schilder-Boeck* van Karel van Mander. Van Manders doel was het onderwijzen van (jonge) schilders in alle aspecten van de schilderkunst en de verheffing van de kunsten tot de

⁴⁶ Vasari 1987, vol. I, 'Life of Rafaël of Urbino', pp. 284-324.

⁴⁷ Idem, p. 319. Zie tevens Shanon Gregory, 'The unsympathetic exemplar in Vasari's Life of Pontormo', *Renaissance Studies* 23 (2009) 1, pp. 1-32.

⁴⁸ Idem, 'Michelangelo Buonarroti', pp. 325-442.

⁴⁹ Idem, p. 325.

⁵⁰ Rubin 1995, pp. 80-81.

⁵¹ Vasari nam voor de versie uit 1568 gegevens over uit de biografie van Ascanio Condivi over Michelangelo uit 1553 die deze mogelijk in opdracht van de beeldhouwer heeft geschreven om de biografie over hem door Vasari te corrigeren. Zie Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, Düsseldorf 1966, p. 35.

⁵² Rubin 1995, p. 32.

⁵³ Zie Andrew Ladis, *Victims and Villains in Vasari's Lives*, Chapel Hill 2008.

artes liberales.⁵⁴ Net als Vasari ordende hij de levens in chronologische volgorde, waarbij hij ervan uitging dat de ontwikkeling van de kunst een stijgende lijn vertoonde en een hoogtepunt bereikte in de eigen tijd met Hendrick Goltzius.⁵⁵

De traditie van Vasari werd in de zeventiende eeuw voortgezet in Italië, Frankrijk en Duitsland met publicaties van onder meer Bellori, Passeri, Ridolfi, Félibien, de Piles en Sandrart en in de achttiende eeuw met kunstenaarsbiografieën van Houbraken, Campo Weyerman, Van Gool, Dezallier d'Argenville, Descamps en vele anderen. Eind zeventiende, begin achttiende eeuw vond echter een belangrijke verschuiving plaats. Boeken gewijd aan de beeldende kunst werden weliswaar nog steeds geordend op kunstenaar, maar het anekdotische element verloor aan relevantie. André Félibien wilde in zijn *Entretiens* (1685) bijvoorbeeld geen anekdotes opnemen, maar alleen gebeurtenissen die de directe aanleiding vormden voor een kunstwerk.⁵⁶ Hij vond Vasari te chauvinistisch, deze beschreef immers voornamelijk Toscaanse kunstenaars, en te zeer gericht op de eigenschappen van de persoon in plaats van het werk. In Félibiens boek nam het kennerschap een belangrijkere plaats in, evenals in de latere publicaties van Roger de Piles.

In de achttiende eeuw gold de biografie onder invloed van de Europese Verlichting en de opkomst van de natuurwetenschappen niet langer als volwaardig onderdeel van het vak. Er moesten meer objectieve en verifieerbare criteria komen om kunst mee te beoordelen en te ordenen. De biografische traditie in de kunstgeschiedenis werd dan ook afgewezen door kunstgeleerden als Giovanni Gaetano Bottari, Johann Joachim Winckelmann en Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt.⁵⁷ Deze streefden naar een ordening op basis van de kunstwerken in plaats van de kunstenaar.⁵⁸ Winckelmann, die doorgaans als de grondlegger van de kunstgeschiedenis als wetenschappelijk vak wordt aangeduid, wees een verzoek om de biografie van de schilder Antonio Tempesta te schrijven af met de woorden: 'Wir haben Leben der Maler zur Genüge. Nach meiner Meinung wäre es besser, sie durch neue Kunstgeschichten zu ersetzen'.⁵⁹

Kunstenaarslexicon

Het gevolg van de meer wetenschappelijke benadering van de kunstgeschiedenis was een opsplitsing van verzamelingen kunstenaarsbiografieën in verschillende genres, waarvan de onderlinge grenzen tot op de dag van vandaag diffuus zijn: de monografie, de oevrecatalogus, de meer wetenschappelijke 'dictionnaires' of kunstenaarslexica, de seriële kunstenaarsbiografie (individuele levensbeschrijvingen die achtereenvolgens in een serie verschijnen) en de individuele kunstenaarsbiografie. Overigens verdween de kunstenaarsbiografie in de geest van Vasari niet helemaal. Ondanks de roep om meer wetenschappelijkheid verschenen in de negentiende eeuw nog uitgaven als *The Lives of the most eminent British painters, sculptors and architects* (1829-33) door Allan Cunningham,

⁵⁴ Jan L. de Jong, 'Inleiding', in Karel van Mander, *Het schilderboek: Het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders in de vijftiende en zestiende eeuw*, (1604) editie J. L. de Jong, E. A. de Jong-Crane en D.F. Lunsingh Scheurleer jr., Amsterdam 1995 p. 10.

⁵⁵ De Jong in Van Mander 1995, pp. 11-12.

⁵⁶ Van der Grinten 1952, p. 45.

⁵⁷ Ingrid Vermeulen, *Picturing Art History: The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, (diss. Vrije Universiteit 2006), p. 3. In *In de schaduw van Vasari: Vijf opstellen over kunstgeschiedschrijving in 18^{de}-eeuws Italië* (diss. Universiteit Leiden 1992) noemt Edward Grasman Anton Maria Zanetti de Jonge and Luigi Lanzi als voorbeelden van het afwijzen van een biografische benadering in hun achttiende-eeuwse overzichtswerken van de (Venetiaanse) kunst, pp. 163-165.

⁵⁸ Vermeulen 2006, p. 7.

⁵⁹ Winckelmann in een brief aan de Akademie in Augsburg, 1 september 1756, geciteerd door Kultermann 1966, p. 102, noot 6.

die ook wel de Schotse Vasari werd genoemd.⁶⁰ Daarnaast werden Vasari's *Vite* herhaaldelijk opnieuw uitgegeven.

Eind zeventiende, begin achttiende eeuw verschenen de eerste moderne encyclopedieën. De bekendste is van de hand van Diderot en d'Alembert uit 1772. Tegelijkertijd ontstond het kunstenaarslexicon, een encyclopedisch naslagwerk over kunstenaars, zoals het *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* van Filippo Baldinucci (1681), *Abcedario Pittorico* van Pellegrino Antonio Orlandi (1704), de *Dictionnaire des Artistes* (1776) van Abbé de Fontenay en *The Gentleman's and Connoisseurs' Dictionary of Painters* van Matthew Pilkington (1770). Engeland had nog geen lange kunstbiografische traditie, zoals Italië, Frankrijk, Nederland en Duitsland. Horace Walpole's *Anecdotes of Painting* (1762-71) was de eerste volwaardige verzameling kunstenaarsbiografieën in de Engelse taal.⁶¹

Kunstenaarslexica voldeden in hun alfabetische opzet aan de wens van grotere wetenschappelijkheid. Pilkington kritiseerde in zijn inleiding het anekdotische karakter van veel kunstenaarsbiografieën en verklaarde zich te willen concentreren op feiten.⁶² De biografieën in kunstenaarslexica werden, evenals de *Vite* van Vasari, opgesteld volgens een min of meer vast model: naam, genre (portret, historiestuk), verifieerbare data als het geboorte- en sterfjaar van de kunstenaar, een korte biografische schets, beschrijvingen van de werkzaamheden en enkele representatieve werken van de kunstenaar en een korte bibliografie. De informatie per kunstenaar is in kunstenaarslexica doorgaans veel bondiger en zakelijker dan in de levens van Vasari en anekdotes of dialogen ontbreken.

De monografie

Een ander genre dat in de tweede helft van de achttiende eeuw opkwam en voortvloeide uit gebundelde kunstenaarsbiografieën, was de monografie. Dit genre kwam eveneens voort uit een verlangen naar meer feitelijkheid. De eerste geïllustreerde monografieën dateren van omstreeks 1745. Een van de vroegste monografieën gewijd aan één kunstenaar was *The Life of Massaccio* uit 1770 van Thomas Patch die tevens de platen graveerde.⁶³ Een monografie is een verhandeling over een specifiek onderwerp, in de kunstgeschiedenis is dit doorgaans het werk van één kunstenaar.⁶⁴ Verwarrend echter is het hanteren van soortgelijke *Life of ...* titels voor zowel biografieën als monografieën. Tot in de eenentwintigste eeuw worden dergelijke titels voor beide soorten publicaties gebruikt, hetgeen aangeeft dat het lastig is om de twee genres van elkaar te onderscheiden. Hierdoor kan onduidelijkheid ontstaan over de bedoeling van de auteur; wil deze het leven of het werk van een kunstenaar in kaart brengen?

In zijn dissertatie *The Identity of the Artist: a reading of monographic studies devoted to the old masters during the nineteenth century* (1995) gaat kunsthistoricus Gabriele Guercio dieper in op de ontwikkeling van de monografie als kunsthistorische tekstvorm in de late achttiende en negentiende eeuw en hij koppelt deze aan de rol van de identiteit van de kunstenaar.⁶⁵ Hij vraagt zich af hoe het concept van de individualiteit van de kunstenaar

⁶⁰ Julie Codell, *The Victorian Artist: Artists' Lifewritings in Britain ca. 1870-1910*, Cambridge 2003, p. 208.

⁶¹ Mark Broch, 'Matthew Pilkington: Een vergeten kunstenaarsbiograaf', *Kunstlicht* 25 (2004) 4, pp. 14-18, p. 15.

⁶² Idem, p. 16.

⁶³ Christopher Hamilton Lloyd, *Art and its Images: An Exhibition of Printed Books Containing Engraved Illustrations after Italian Painting*, Oxford 1975, tent. cat. The Ashmolean Museum en The Bodleian Library, p. 56. Patch vervaardigde overigens ook gravures voor monografieën van een aantal andere kunstenaars, waaronder *The Life of Giotto* en *The Life of Fra Bartolommeo* (beiden 1772).

⁶⁴ Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, Englewood Cliffs en New York 1994, p. 134. De term monografie wordt ook gebruikt voor een studie naar de kunst van een bepaald land of periode, of een groep kunstenaars. In dit onderzoek wordt vooral de monografie gewijd aan het werk van één kunstenaar besproken.

⁶⁵ Gabriele Guercio, *The Identity of the Artist: a reading of monographic studies devoted to the old masters during the nineteenth century*, (diss. Yale University 1995), 'Introduction', pp. i-iii. Het boek verscheen onlangs in een handelseditie: *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Massachusetts 2006.

functioneert in de kunstliteratuur en wijst er net als Wittkower en Gimpel op dat men kunstwerken is gaan aanduiden met de naam van de maker: ‘Dat is een vroege Rafaël’, of ‘Dat is een Titiaan’.

In vroege monografische studies werd Vasari’s aanpak overgenomen en aangevuld met nieuw materiaal, maar het waren volgens Guercio nog geen analyses van een oeuvre in zijn geheel.⁶⁶ De eigenschappen van vroege monografische studies verschillen per land in Europa.⁶⁷ Zo bevatten Italiaanse monografieën rond 1800 doorgaans zoveel mogelijk documenten die biografische gegevens konden onderbouwen, maar ontbrak als gevolg daarvan een zorgvuldige bespreking van de werken.⁶⁸ De auteurs bekeken niet alle kunstwerken zelf, maar bestudeerden kopieën of gravures naar de werken en beperkten zich vooral tot veel leeswerk. De Franse theoreticus Quatremère de Quincy was een van de eersten die werken afzonderlijk maar ook in samenhang met elkaar besprak, zoals een groep Madonna’s van Rafaël.⁶⁹ De grote vernieuwing van de monografie vond plaats in Duitsland, door de monografie van Gustav Friedrich Waagen over de gebroeders Van Eyck (1822).

Waagen was een van de eersten die de kunstwerken persoonlijk ging bestuderen en probeerde een chronologisch overzicht van het oeuvre te geven.⁷⁰ Het was de eerste monografie die werd geschreven door een connaisseur. Eerdere schrijvers van monografische studies waren volgens Guercio geneigd zich te beperken tot het lezen van voorafgaande publicaties, het oppervlakkig controleren van bronnen en het geven van subjectieve interpretaties. Waagen onderscheidde de oudste teksten echter van de latere teksten die daar zwaar op leunden. Hij vond de historische context belangrijk en verbond kunst aan de tijd en het land waarin ze geproduceerd werd. De persoonlijkheid van de kunstenaar blijft het centrale uitgangspunt. Guercio zegt hierover:

‘Connoisseurship and the monographic project in fact, not only seem to have shared a discourse but to have concurred towards the same ends: both were guided to the irreducible belief in the identity of the artist as the ultimate source of the artistic phenomenon and, thus, promoted and legitimized an understanding of art founded upon an intimate analogy between the domains of the artist’s life and his works.’⁷¹

De volgende belangrijke stap in de ontwikkeling van de monografie was volgens Guercio de reconstructie van het oeuvre van Rafaël (1839) door Johann David Passavant.⁷² Passavant deed niet alleen bronnen- en literatuuronderzoek, maar bekeek net als Waagen persoonlijk (bijna) alle werken die aan Rafaël werden toegeschreven. Ontwikkelingen van de werken werden gepresenteerd analoog aan ontwikkelingen in Rafaëls leven, zoals zijn leertijd bij Perugino, de Florentijnse periode of de periode dat hij in opdracht van paus Julius II en paus Leo X in Rome werkte. Passavants Rafaëlmonografie markeerde daarmee de opkomst van de moderne visie op een oeuvre ‘as a non-static, anthropocentric compound within which all the works by the artist can be placed in chronological order and exist both individually and collectively.’⁷³

⁶⁶ Guercio 1995, pp. 62-63.

⁶⁷ Idem, pp. 64-118.

⁶⁸ Guercio bespreekt monografieën van Carlo Amoretti over Leonardo da Vinci (1804), Stefano Ticcozi over Titiaan (1817) en Luigi Pungileoni over Correggio (1817-21).

⁶⁹ Guercio 1995, pp. 103-108. Guercio bespreekt van Quatremère de Quincy onder meer monografieën over Rafaël (1824) en Michelangelo (1835).

⁷⁰ Idem, hoofdstuk II, iv ‘Gustav Friedrich Waagen’s conversion of the monograph into a tool of art-historical investigation’, pp. 117-141.

⁷¹ Idem, p. 129.

⁷² Idem, hoofdstuk IV, ‘Representing the one and the many as a multidimensional compound: Johann David Passavant’s reconstruction of Rafaël’s oeuvre’, pp. 220-272.

⁷³ Idem p. 220.

De oeuvrecatalogus

Diverse vernieuwingen die Passavant in de monografie introduceerde, werden in latere oeuvrecatalogi overgenomen. Het genre van de catalogus met verzameld werk van één meester was in de achttiende eeuw ontstaan, maar was nog volop in ontwikkeling.⁷⁴ Passavant besprak in zijn Rafaëlmonografie zoveel mogelijk werken van de meester, deed toeschrijvingen en schreef entries bij de afzonderlijke werken, waarbij afmetingen, materiaal, techniek, fysieke staat, literatuurverwijzingen, illustraties en een beschrijving van het werk werden opgenomen. Hij gaf een chronologisch overzicht waarbinnen de werken gegroepeerd en geclassificeerd werden en besprak de werken zowel afzonderlijk als in hun onderlinge samenhang.

In het begin van de negentiende eeuw zijn de grenzen tussen monografie en oeuvrecatalogus nog diffuus. In monografieën werden soms zeer uitgebreide lijsten van kunstwerken opgenomen en in oeuvrecatalogi werd aanvankelijk niet helder gecategoriseerd en werd het oeuvre niet als een samenhangend totaal van de artistieke productie van één kunstenaar gepresenteerd. Halverwege de negentiende eeuw ontstaat een duidelijker onderscheid tussen de monografie en de oeuvrecatalogus. Bij de monografie komt de nadruk op het bespreken van leven en werk te liggen. Bij de oeuvrecatalogus gaat het steeds meer om het classificeren en toeschrijven van werken.

De catalogue raisonné of oeuvrecatalogus is in de twintigste en eenentwintigste eeuw nog sterker dan de monografie bedoeld voor de specialist. Toonaangevende kunsthistorici verdiepen zich jarenlang in het lokaliseren van kunstwerken en het al dan niet toekennen van werken aan een kunstenaar die vervolgens in een vaak meerdelig boekwerk worden opgenomen. Dit vormt weer belangrijk materiaal voor onderzoekers om het oeuvre te analyseren.⁷⁵ Het voornaamste doel van een oeuvrecatalogus is het in kaart brengen van alle werken die een kunstenaar heeft gemaakt, inclusief het registreren van de herkomst. De chronologische rangschikking van de werken is onherroepelijk aan het leven van de maker gerelateerd en verder wordt meestal een beknopte chronologie of biografie opgenomen. Een goede oeuvrecatalogus bevat daarnaast een zo volledig mogelijke bibliografie en eventuele teksten die de kunstenaar over het eigen werk heeft geschreven. Fragmenten uit brieven van de kunstenaar worden eveneens in een oeuvrecatalogus opgenomen wanneer zij belangrijk zijn voor de datering van een kunstwerk. Ondanks het aura van objectiviteit kan ook een oeuvrecatalogus deels subjectief zijn, bijvoorbeeld door bepaalde kunstwerken waarvan de echtheid ter discussie staat op te nemen of juist uit te sluiten.

De individuele kunstenaarsbiografie

Guercio constateert na 1850 een verschil in monografische benaderingen, waarbij ofwel de biografie ofwel het oeuvre als uitgangspunt wordt genomen.⁷⁶ Er verschijnen monografieën waarbij de nadruk op het leven van de kunstenaar, zijn persoon, karakter en tijd ligt, zoals John Addington Symonds' *The Life of Michelangelo Buonarroti based on studies of the Buonarroti family at Florence* (1892). Deze volgen de door Thomas Carlyle in *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1840) geformuleerde biografische traditie van een *History of Great Men*, de geschiedenis verteld middels mensen die grootse daden hebben

⁷⁴ Idem, pp. 155-156. Edmé-François Gersaints oeuvrecatalogus van de prenten van Rembrandt was volgens Guercio de eerste echte oeuvrecatalogus. Deze werd postuum gepubliceerd als Gersaint, Helle en Glomy, *Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint & mis au jour, avec les Augmentations nécessaires, par les Sieurs Helle & Glomy [...]*, Paris 1751.

⁷⁵ Walter Eugene Kleinbauer (red.), *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th Century Writings on the Visual Arts*, New York 1971, p. 46.

⁷⁶ Guercio 1995, pp. 274-275.

verricht of die anderszins belangrijk zijn geweest en de lezer derhalve tot voorbeeld dienen. Carlyle besprak overigens geen kunstenaars.⁷⁷ In andere monografische studies, zoals die van Julius Meyer over Correggio (1871), wordt steeds specialistischer op het oeuvre ingegaan, met het kennerschap als leidraad. Volgens Guercio spreekt de biografische benadering een groot, algemeen publiek aan, terwijl de monografische oevrestudies een meer gespecialiseerd lezerspubliek hebben.⁷⁸ Het onderscheid dat hij maakt binnen het genre van de monografie kan echter breder gezien worden als een genreverschil tussen de op het oeuvre gerichte monografie en de op het leven gerichte individuele kunstenaarsbiografie. De monografie met de nadruk op het biografische zou beter onder de noemer van de kunstenaarsbiografie kunnen vallen wanneer het oeuvre slechts zijdelings aan bod komt.

Het lezerspubliek van de vroege monografieën bestond overwegend uit verzamelaars, kenners, collega-kunstenaars en wetenschappers, maar dit verschuift in de negentiende eeuw naar een groter en breder publiek. Historicus Peter Gay beschrijft in *Pleasure Wars* (1998) hoe de negentiende-eeuwse Europese bourgeoisie ter lering en vermaak betaalbare reproducties van kunstwerken in huis haalde, piano speelde, de eerste musea bezocht en zowel biografieën als monografieën over grote componisten, schrijvers en kunstenaars las.⁷⁹ In *The Victorian Artist: Artists' Lifewritings in Britain* (2003) vermeldt kunsthistorica Julie Codell hetzelfde fenomeen van de zelfeducatie van een breed middenklassepubliek, maar zij noemt alleen de biografie, niet de monografie.⁸⁰ Andere publicaties in het kunstdiscours die Codell onderscheidt zijn kunsttijdschriften, seriële kunstenaarsbiografieën en 'historical and technical books on art and architecture.'⁸¹ Het lijkt erop dat Codell hiertoe alleen de categorie boeken rekent die volgens Guercio onder de meer specialistische benadering vallen en derhalve een kleiner publiek aanspreken. De biografie en biografische monografie spreken immers een veel groter publiek aan, zoals de zichzelf onderwijzende middenklasse. De genres van de monografie en biografie raken elkaar in de negentiende eeuw soms zo nauw dat ze dus zelfs door specialisten als Codell met elkaar worden verward.

In de negentiende eeuw namen aanvankelijk vooral biografieën over staatsmannen, koningen en wetenschappers in aantal toe, maar naarmate de eeuw vorderde werden ook steeds meer biografieën van kunstenaars en auteurs geschreven.⁸² Er was vooral een grote toename van de zogenaamde seriële biografie die opeenvolgend in boekvorm of in periodieken in de pers verscheen. Tussen 1880 en 1914 werden maar liefst zestig series over kunst en kunstenaars gepubliceerd in alleen al Groot-Brittannië.⁸³ Zowel oude als eigentijdse beroemde meesters waren onderwerp van series met titels als *The Makers of British Art* en *Illustrated Biographies of Great Artists*. Dergelijke series waren, in tegenstelling tot kunstenaarslexica en verzamelde kunstenaarsbiografieën, bestemd voor een massapubliek. Vaak verscheen een kunstenaarsbiografie in verschillende vormen en edities, luxe en goedkoop, in boekserie en in de pers. Over eigentijdse kunstenaars als Millais, Leighton, Watts en Rossetti werd bijvoorbeeld, net als over oude grootmeesters als Michelangelo en Raphael, veel gepubliceerd. In Engeland was er maar een beperkt aantal auteurs, doorgaans

⁷⁷ Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, (1840) London 1872, p. 1. Carlyle definieert in zijn 'lectures on heroworship' de held als mythische figuur, als profeet (bijvoorbeeld Mohammed), als dichter (Dante), als priester (Luther), als 'man of letters' (Johnson en Rousseau) en als koning (Napoleon). Zie voor een beknopte kritische bespreking Eric Homburger en John Charmley (red.), *The Troubled Face of Biography*, Basingstoke 1988, pp. 1-16, p. 2.

⁷⁸ Guercio 1995, pp. 274-275.

⁷⁹ Gay 1998, p. 54.

⁸⁰ Codell 2003, p. 6.

⁸¹ Idem, p. 7. Zie in dit verband ook Josephine Leistra, *Contouren van de Kunstgeschiedenis: het Musée de peinture et de sculpture (1828-1834)*, (diss. Vrije Universiteit Amsterdam 2004).

⁸² Codell 2003, pp. 1-2. Codell wijst erop dat er in de Victoriaanse tijd haast een obsessie met biografieën van wetenschappers en kunstenaars bestaat. In het laatste kwart van de negentiende eeuw zijn veel kunstenaars het onderwerp van een biografie, maar verschijnen ook veel seriële kunstenaarsbiografieën.

⁸³ Idem, p. 247.

journalisten, die zulke biografieën schreven en daarmee het imago van de kunstenaar bepaalden. Een van hen was Edmund Gosse, die onder meer voor *The Magazine of Art* schreef.⁸⁴ Uit de populariteit van series, het hergebruiken van biografische teksten in diverse uitgaven en de vele verschillende variaties die er verschenen, valt volgens Codell op te maken dat het genre financieel interessant was voor uitgevers en waarschijnlijk ook voor auteurs.⁸⁵

De biografie wordt, net als de monografie, in de negentiende eeuw beïnvloed door de roep om meer feitelijkheid, onder meer als reactie op de heroïserende, romantische biografieën. Onpartijdigheid en objectiviteit in het beschrijven van iemands leven worden belangrijke doelstellingen en er wordt gediscussieerd over de rol van de biograaf.⁸⁶ Mag deze aan de hand van anekdotes, dialogen en interviews met nabestaanden een beeld van de persoon geven, of moet hij zich tot de feiten beperken? Hoeveel informatie mag hij geven over het privéleven? Moet hij compromitterende zaken onthullen of versluieren?

Victoriaanse biografieën dienden nog steeds een morele voorbeeldfunctie, maar werden in tegenstelling tot hun voorgangers uit de Verlichting en de Romantiek een gecensureerde vorm van *hero-worship*.⁸⁷ Victoriaanse kunstenaarsbiografieën hebben meestal succesvolle levende of beroemde overleden kunstenaars als onderwerp. Zaken die het ideale beeld van een exemplarische kunstenaar verstoren, zoals seksuele escapades, geslachtsziektes of drankzucht, werden in dit soort biografieën verzwegen. Zeker in het Victoriaanse Engeland werd het onbeleefd gevonden als de biograaf zich te zeer verdiepte in het privéleven.⁸⁸ De volumineuze Victoriaanse biografieën zijn daardoor dikwijls gortdroge feitenverslagen. Kritiek hierop leidde er begin twintigste eeuw toe dat auteurs als Lytton Strachey en André Maurois het genre probeerden te vernieuwen. In het voorwoord van *Eminent Victorians* (1918) pleitte Strachey voor beknoptheid en een persoonlijke visie van de biograaf op de protagonist.⁸⁹ Volledigheid was niet langer het absolute doel. De focus verschuift van verzamelen naar selecteren en dus weer een beetje terug naar Vasari. De biografieën van Strachey en Maurois zijn veel korter dan de Victoriaanse, ze bestaan slechts uit één deel en zijn helder geschreven.

Waar het gevaar voor de feitenverzamelaars is dat ze te veel materiaal opnemen en daardoor onleesbare boeken publiceren – hetgeen Guercio overigens ook kritisch opmerkt over vroegnegentiende-eeuwse monografieën – is het risico van de tweede groep dat de feiten te makkelijk aan de kant worden geschoven omwille van de interpretatie. Volgens Maurois moet een persoonlijke visie wel een betrouwbare visie blijven.⁹⁰ De biograaf heeft namelijk een belangrijke invloed op de beeldvorming van de veelal reeds overleden hoofdpersoon. Hij stelde daarom regels op waaraan een biograaf zich moet houden.⁹¹ Zo kan de biograaf zelf selecteren welke historische documenten hij gebruikt en mag hij dagboeken en brieven samenvatten. Hij mag echter geen feiten weglaten die zijn visie tegenspreken, al kan hij wel dingen verzwijgen die nog levende familieleden of vrienden zouden kunnen beschadigen. Bij nieuwe feiten moet de biograaf zijn werk herzien. De feiten moeten niet droog of opsommend worden gepresenteerd, maar aan de hand van bijvoorbeeld thema's. Deze kan de biograaf relateren aan patronen die hij in het leven probeert te ontdekken. Tenslotte moet hij de

⁸⁴ Idem, p. 248.

⁸⁵ Idem, p. 249.

⁸⁶ James Clifford (red.), *Biography as an Art: Selected Criticism 1560-1960*, London 1962, p. xv.

⁸⁷ Gay 1998, p. 17. De term 'Victorian' wordt gebruikt vanaf 1839 (koningin Victoria regeerde van 1837 tot aan haar dood in 1901). Eerst was de term positief bedoeld, later werd het een negatieve term en betekende het hypocriet, preuts of duidend op slechte smaak. De term loopt niet parallel met het leven van koningin Victoria, maar met de tweede helft van de negentiende eeuw. De term is volgens Gay ook op andere landen van toepassing, omdat heel Europa te maken had met de nasleep van de Franse Revolutie.

⁸⁸ Ulick O'Connor, 'To tell or not to tell', in O'Connor, *Biographers and the Art of Biography*, Dublin 1991, pp. 40-48.

⁸⁹ 'Lytton Strachey', in Clifford (red.) 1962, pp. 121-122.

⁹⁰ 'André Maurois', in Clifford (red.) 1962, pp. 162-174, p. 162.

⁹¹ Idem, p. 166.

omgeving schetsen en het werk, de romans, gedichten of schilderijen, bespreken in relatie tot de persoon.

Begin twintigste eeuw heeft de in de late negentiende eeuw opgekomen psychoanalyse invloed op de ontwikkeling van de biografie.⁹² Het nadeel van de zogenaamde psychobiografische benadering is dat soms vergezochte of niet te onderbouwen verbanden worden gelegd tussen leven en werk. Een berucht voorbeeld is Freuds studie naar Leonardo da Vinci uit 1910, waarin hij ten minste twee van Da Vinci's schilderijen, de *Mona Lisa* (1503-06) en *St. Anna te drieën* (ca. 1510), bespreekt alsof het de fantasieën van een patiënt betrof. Aan de hand van een foutief vertaalde jeugdherinnering van Da Vinci meent hij een latente homoseksualiteit te herkennen die zich zou hebben geuit in het moeilijk kunnen voltooien van zijn beeldend werk.⁹³ Een psychobiografische analyse van een reeds overleden persoon is zonder meer problematisch te noemen. In plaats van de behandeling van een klinische casus, wordt immers een analyse gegeven op basis van egodocumenten als brieven of dagboeken, zonder onderbouwing door gesprekken met de betreffende persoon.⁹⁴ In de loop van de twintigste eeuw zijn biografen zich bewuster geworden van de gevaren van psychobiografische interpretaties, maar het leggen van suggestieve, moeilijk te onderbouwen verbanden komt nog altijd voor.

De grens tussen de monografie en de kunstenaarsbiografie blijft in de twintigste en eenentwintigste eeuw vaag. Catherine Soussloff schrijft in de historiografische studie *The Absolute Artist* (1997) zelfs dat de aanname dat er essentiële verschillen zouden bestaan tussen de biografie en de monografie van de kunstenaar in de praktijk niet opgaat.⁹⁵ Ze wijst erop dat zowel de catalogue raisonné als de monografie een *corpus* van kunstwerken presenteert, een *body of work*:

‘If we push these textual analogies between the originary genre, the biography of the artist, and professional genres that replicate many of the biographical tropes and rhetorical structures, we could state that the monograph of the artist is art history’s simulacrum of the biography of the artist.’⁹⁶

De belangrijkste verschillen tussen de monografie en de kunstenaarsbiografie in de geest van Vasari, zijn mijns inziens de verbeterde documentatie in de negentiende en twintigste eeuw, het opnemen van reproducties van de kunstwerken (aanvankelijk middels reproductiegrafiek, later fotografie), een streven naar volledigheid en feitelijkheid en het ontbreken van dialogen of anekdotes. Maar ook met deze criteria is het onderscheid soms moeilijk te maken. Want van welk genre spreken we als er in een biografie bijzonder veel reproducties zijn opgenomen en het werk kritisch wordt besproken of als er anekdotes over het leven van de kunstenaar worden aangehaald in een monografie? Het is voor de lezer van belang te weten om welk genre het gaat, omdat hij zich er dan van bewust is of het leven, dan wel het werk van een kunstenaar het uitgangspunt vormt. Hierdoor zal hij, al dan niet suggestieve, biografische verbanden beter kunnen waarnemen.

In de handelseditie van zijn dissertatie gaat Guercio kort in op de ontwikkeling van de monografie in de twintigste eeuw. De toename van monografieën van levende kunstenaars

⁹² Ira Bruce Nadel, *Biography: Fiction, Fact, Form*, London 1984, p. 111-115.

⁹³ Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig 1910. Over Freuds studie is veel geschreven, onder andere door Wayne Andersen, *Freud, Leonardo Da Vinci and the Vulture's Tail: A Refreshing Look at Leonardo's Sexuality*, New York 2001. Andersen onderzocht of de fout werkelijk bij Freud lag. Gombrich wees er eerder op dat Freud voorzichtiger was met psychoanalytische benadering van de kunsten dan zijn volgelingen, in ‘Freud's Aesthetics’, *Encounter* 26 (1966) 1, pp. 30-40.

⁹⁴ Catherine Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis 1997, p. 124.

⁹⁵ Idem, p. 27.

⁹⁶ Idem, p. 145.

was fenomenaal, maar volgens Guercio is het genre in verval geraakt. Het werd een standaardformule die kritiekloos werd overgenomen, een biografische benadering van het oeuvre stimuleerde en een steeds commerciëlere kunstwereld legitimeerde.⁹⁷ Het onderwerp verdient een diepgravende studie, terwijl het nu slechts het slotakkoord is van een studie naar de negentiende-eeuwse monografie. In het verlengde hiervan is het jammer dat Guercio geen aandacht heeft geschonken aan de solotentoonstelling, het retrospectief en de tentoonstellingscatalogus in de twintigste eeuw. De rol van tentoonstellingen en bijbehorende catalogi zal in het derde deel van dit proefschrift in de casussen van Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe en Francis Bacon uitvoerig worden besproken. Bij bekende kunstenaars worden tijdens het leven immers regelmatig solo- en overzichtstentoonstellingen georganiseerd, met bijbehorende geïllustreerde catalogi. Wanneer de kunstenaar bij dergelijke projecten wordt betrokken functioneren ze als een bijzonder krachtig invloedsmiddel op de beeldvorming.

Het volgende hoofdstuk vormt een uitgebreide uitstap naar de aanwezigheid van topoi of *biografische formulae* over kunstenaars in zowel levensbeschrijvingen van bestaande kunstenaars als fictieve kunstenaars in romans, toneel, opera en film. Dit sluit aan bij de topoi die door Vasari in de *Vite* werden gebruikt. In het laatste hoofdstuk van het eerste deel zal de problematiek van de biografische benadering verder worden uitgediept.

⁹⁷ Guercio 2006, p. 251. De hoofdstukken 'Fluctuations and Decline' en 'Reconsidering the Project', zijn toegevoegd aan de oorspronkelijke dissertatie en behandelen de twintigste-eeuwse monografie.

Hoofdstuk 3 *Kunstenaarstopoi*

In de biografische beeldvorming van kunstenaars spelen mythen een niet te onderschatten rol. De mythe van het wonderkind of het aangeboren talent, ook wel aangeduid als *infant prodigy* of *kindheitswunder*, komt bijvoorbeeld veel voor in levensbeschrijvingen van kunstenaars. Een fascinatie voor kleur in de jeugd, zoals bij de Duitse kunstenaar Max Beckmann die tinnen soldaatjes ruilde voor een verfdoois met kleurrijke napjes, zal in de biografie van een politicus niet worden benadrukt.¹ Over kunstenaars zijn tal van dergelijke mythen in omloop die in dit hoofdstuk zullen worden besproken. Deze blijken gedeeltelijk terug te voeren te zijn op helden- en godenmythen, maar zijn vaak evenzeer een reflectie van vooroordelen over kunstenaars. Hier wordt in plaats van de moeilijk te definiëren term mythe, de term *topos* (een vast of terugkerend motief) gehanteerd, waarbij het vooral gaat om de opvallende parallellen tussen anekdotes over het gedrag en karakter in levensbeschrijvingen van kunstenaars en helden- en godenverhalen.²

Die Legende vom Künstler

Op overeenkomsten tussen biografische topoi over kunstenaars en de heldenmythe werd door Ernst Kris en Otto Kurz gewezen in misschien wel het bekendste boek over het onderwerp, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* dat oorspronkelijk in 1934 verscheen.³ Zowel Kris als Kurz studeerde onder de Weense kunsthistoricus Julius von Schlosser. Deze wilde zich distantiëren van de *Kulturwissenschaft* waartoe historici als Jacob Burckhardt behoorden. In hun benadering van kunstenaarstopoi gebruiken Kris en Kurz biografische teksten dan ook anders dan de cultuurwetenschappers; niet als betrouwbare bronnen, maar als onderdeel van de constructie van het imago van de kunstenaar. Er is in deze teksten sprake van zowel een symbolische als een historische representatie van de kunstenaar.⁴ *Die Legende vom Künstler* zal in dit hoofdstuk vrij uitgebreid worden besproken, omdat veel van de door Kris en Kurz gedefinieerde kunstenaarstopoi terugkeren in anekdotes over moderne kunstenaars.

Hoewel Kris gefascineerd raakte door de Freudiaanse kunstbenadering (hij was bekend met Freuds studie over Leonardo) werd hun studie bij het verschijnen van de Engelse vertaling in 1979 juist geprezen vanwege het ontbreken van psychoanalytische ideeën.⁵ De auteurs geven in het voorwoord aan dat hun aanpak voornamelijk historisch en sociologisch zal zijn en dat Kris in een later te verschijnen publicatie zijn psychologische inzichten met betrekking tot dit onderwerp nader zal toelichten.⁶ In deze latere studie van Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), die weliswaar eerder in de Engelse taal verscheen dan de vertaling van *Die Legende vom Künstler*, is een psychoanalytische benadering nadrukkelijk wel aanwezig.⁷ Kunsthistoricus Ernst Gombrich, die in Wenen een tijd met Kris

¹ Mathilde Beckmann, *Mein Leben mit Max Beckmann*, (1980) München 1983, pp. 111-112.

² Doorgaans worden twee betekenissen gehanteerd: de mythe als een heilig, vaak fictief verhaal van een volk over zijn herkomst en godsdienst en de mythe als een ongegrond verhaal. De laatste betekenis komt voort uit de tegenstelling tussen de klassieke begrippen *mythos* en *logos*. Afgezet tegen *logos* en later *historia* kreeg de mythe steeds meer de betekenis van iets dat niet werkelijk kan bestaan; zie Mircea Eliade, *Myth and Reality*, New York 1963, pp. 1-2.

³ Ernst Kris en Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, (1934) Frankfurt am Main 1995, pp. 33-34. Kris en Kurz leggen verbanden tussen de kunstenaarsmythe en de Griekse mythologie van goden en helden, maar verwijzen ook naar overeenkomsten met oriëntaalse en Oost-Aziatische mythen.

⁴ Dit wordt onder meer opgemerkt door Soussloff 1997, p. 99.

⁵ Hanna Charney, 'Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist' by Kris and Kurz', *The Psychoanalytic Review* 67 (1980) 2, pp. 283-284, p. 283.

⁶ Kris en Kurz 1995, p. 17.

⁷ Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, (1952) London 1953 bevat een hoofdstuk over artistieke creativiteit, 'The Image of the Artist – A Psychological Study on the Role of Tradition in Ancient Biographies', waarin Kris onderdelen uit

werkte, prijst in het voorwoord bij de editie uit 1979 echter vooral de biografische motieven die de auteurs hebben weten te lokaliseren.⁸

Kris en Kurz onderzoeken in hun studie welke biografische topoi, of *biografische formulae* zoals zij dat noemen, in de levensbeschrijvingen van ‘typische’ kunstenaars voorkomen en wat de betekenis hiervan is. Het gaat hen niet om anekdotes die slechts aan één historische kunstenaar zijn verbonden, maar om universele anekdotes die steeds opnieuw worden verteld, in iets andere bewoordingen, over verschillende kunstenaars. Centraal daarin staan de jeugd van de kunstenaar en het effect van zijn werk op het publiek. Het waarheidsgehalte van de anekdotes is volgens Kris en Kurz onbelangrijk. Het gaat hen namelijk om de houding van de buitenwereld ten opzichte van de kunstenaar.⁹ Zij merken op hoe kunstenaarsanekdotes reeds bij Duris van Samos een stijlmiddel of ‘Kunstmittel’ waren.¹⁰ Desondanks zijn de verhalen wel plausibel en worden ze veelal geaccepteerd en gewaardeerd. De vraag is: waarom zijn ze zo populair?

De biografische formulae die Kris en Kurz signaleren in levensbeschrijvingen uit de Oudheid en de Renaissance verdelen zij onder in een aantal categorieën: het heroïseren van de kunstenaar, de voorstelling van de kunstenaar als magiër en de uitzonderingspositie die de kunstenaar inneemt in de maatschappij. De eerste categorie bestaat uit verschillende topoi, zoals de openbaring van het talent in de jeugd van de kunstenaar.¹¹ In 1952 schrijft Kris hierover: ‘The legend of the discovery of talent shows striking resemblances to sagas and myths, particularly to those which have come to be known as “Myths of the Birth of the Hero”.’¹² Als voorbeeld gebruiken Kris en Kurz onder meer het leven van Giotto uit Vasari. Giotto is nog een jonge herder als de gevierde kunstenaar Cimabue toevallig langsloopt en ziet hoe hij op een steen tekent [afb. 13]. Hij herkent het talent onmiddellijk en neemt hem onder zijn hoede als leerling. Het verhaal over de ontdekking van Giotto is echter geen historische gebeurtenis, maar een vrije invulling. Het idee dat Giotto een leerling was van Cimabue kwam van Dante en Boccaccio. Hoewel Dante werd gezien als een historische bron, was zijn *Divina Commedia* dat niet. Kunsthistorisch gezien is er geen concreet bewijs dat Cimabue Giotto’s leraar is geweest. Vasari paste later de topos van de ontdekking van het talent op vergelijkbare wijze in andere kunstenaarslevens toe, zoals bij Andrea del Castagno; die overigens eerst door een dorps schilder en later door Bernadetto de’ Medici wordt ontdekt, een patroon van dubbele erkenning in de vergrotende trap dat Vasari vaker hanteerde.¹³

Binnen de topos van de ontdekking van het talent is nog een aantal andere topoi te herkennen, zoals het tekenen in zand of op rotsen dat in veel biografische verhalen terugkeert, zo ook in de jeugd van Joris Hoefnagel door Karel van Mander: ‘Als de meester op school hem het papier had afgenomen, veegde hij het stof of zand op de vloer bij elkaar en tekende daarin met een stokje of zijn vinger.’¹⁴ Het ontwikkelen van talent en succes ondanks tegenslag vormt een ander typisch motief dat onder anderen door Vasari werd gehanteerd.

Het biografische motief van het wonderkind is overtuigend terug te voeren op heldenmythen zoals de jeugd van Herakles, en op heiligenlevens waarin de nadruk op de voorspellende tekenen in de jeugd wordt gelegd, zoals bij het leven van Maria.¹⁵ Het beroep

Die Legende vom Künstler overneemt. Een eerdere versie van dit hoofdstuk verscheen in 1935 onder de titel ‘Zur Psychologie älterer Biographik dargestellt an der des Künstlers’, in *Imago* 21 (1935), pp. 320-344.

⁸ Voorwoord van Gombrich in Kris en Kurz 1995, pp. 9-15.

⁹ Idem, p. 22.

¹⁰ Idem, p. 33.

¹¹ Idem, Hoofdstuk I, ‘Die Heroisierung des Künstlers in der Biographik’, pp. 37-86.

¹² Kris 1953, p. 69.

¹³ Vasari 1987, vol. II, ‘Life of Andrea del Castagno and Domenico Veneziano’, pp. 48-57, p. 49.

¹⁴ Van Mander 1995, p. 272.

¹⁵ Kris en Kurz 1995, p. 57.

van de jonge Giotto, herder, heeft overigens ook religieuze connotaties.¹⁶ Kris ziet verder overeenkomsten met het verhaal over de jonge Christus uit de apocriefe Bijbelverhalen van het Evangelie van Thomas. Jezus zou in zijn jeugd op een sabbat twaalf musjes van klei hebben geboetseerd. Toen Jozef hem erop aansprak dat hij hiermee het gebod van de sabbat had overtreden, klapte Jezus in zijn handen en liet de musjes snel wegvliegen.¹⁷

De verhalen van de openbaring van het talent in de jeugd, het gegeven van het *Kindheitswunder* of *infant prodigy*, worden door Kris en Kurz op interessante wijze geanalyseerd.¹⁸ Kris wijst er in 1952 op dat de moderne ontwikkelingspsychologie grote belangstelling heeft voor de kindertekening.¹⁹ De conclusie is dat veel kinderen weliswaar aanleg hebben voor tekenen als ze klein zijn, maar dat slechts weinigen ook daadwerkelijk kunstenaar worden. Deze verhalen zijn een biografische formule. Ze zijn zo populair bij biografen vanwege de schijnbare bevestiging van het vroege talent. Het is een verleidelijke, maar gevaarlijke cirkelredenering.

Het is overigens opmerkelijk hoeveel negentiende- en twintigste-eeuwse kunstenaars, wanneer zij over het eigen leven vertellen in bijvoorbeeld een interview of autobiografie, de nadruk leggen op de openbaring van hun talent door voortekenen, significante gebeurtenissen of fascinaties met bijvoorbeeld kleur en licht. Georgia O'Keeffe begint haar monografische autobiografie *Georgia O'Keeffe* (1976) zelfs met een herinnering aan kleur en licht van toen zij nog maar een baby van een maand of acht was. Redenerend vanuit de *egopsychology* stelt Kris dat kunstenaars, net als biografen, de onbewuste neiging kunnen hebben zich te identificeren met heersende opvattingen over dé kunstenaar.

'There exists a less 'deep', a more pragmatic, relationship. The biography sets up models. We are reminded of a simple incident to which we referred above, of the artist who told his first biographer 'the legend of the discovery of talent', as an account of his own youth. Whatever else we may think of this incident, in such distortion we can still recognize a widespread process which is frequently of considerable significance. I propose to call it the *enacted biography*.'²⁰

De macht van dit model is tot de dag van vandaag merkbaar. In een Noors onderzoek uit 2004 argumenteren de auteurs Røyseng, Mangset en Borgen dat de 'charismatische mythe' van de kunstenaar, zoals zij dat noemen, jonge Noorse kunstenaars beïnvloedt in de constructie van hun identiteit.²¹ Deze mythe is volgens de onderzoekers het idee dat kunstenaarschap een aangeboren talent is, kunstwerken origineel zijn en de kunstenaar buiten de maatschappij staat.²²

¹⁶ Idem, p. 58.

¹⁷ Kris 1953, p. 70. Zie ook Willy van der Helm, *Legenden van Moeder de Kerk*, Gorinchem 1990, p. 63.

¹⁸ Kris en Kurz 1995, p. 54.

¹⁹ Kris 1953, p. 68.

²⁰ Idem, p. 68.

²¹ Sigrid Røyseng, Per Mangset en Jorunn Spord Borgen, 'Not Just a Few Are Called, But Everyone', Montréal 2004, p. 10, noot 2. Zij zien deze mythe overigens als tijdgebonden en niet archetypisch zoals Kris en Kurz dat beschrijven in *Die Legende vom Künstler*.

²² Idem. Voor het onderzoek interviewden zij een aantal jonge Noorse kunstenaars. In hun conclusie stellen zij dat kunstacademiestudenten een ambigue houding hebben ten opzichte van de 'charismatische' mythe. Ze verheerlijken het onafhankelijke kunstenaarsleven en zijn verbaasd als ze geconfronteerd worden met de praktische kanten van het kunstenaarschap, zoals het aanvragen van subsidies of het onderhandelen met kopers of galeriehouders. Dit vergroot hun fascinatie voor het magische aspect van het kunstenaarschap. Hoewel ze niet echt geloven in aangeboren talent, zoeken ze wel naar tekenen dat ze uitverkorenen zijn. Ze zijn bang om zich door commerciële eisen te laten leiden en zijn zeer toegewijd aan hun beroep. Ondanks hun geloof in hard werken, kan inspiratie niet gestuurd of opgeroepen worden. Veranderen van professie is voor de meeste studenten uitgesloten, ook bij het uitblijven van succes.

Een ander typisch biografisch topos dat volgens Kris en Kurz bij de heroïsering van de kunstenaar hoort, is dat van de maatschappelijke stijging. In dit soort verhalen wordt de kunstenaar vaak als autodidact omschreven, zoals in de verhalen van Duris, waar de smid Lysippus van de ene op de andere dag besloot kunstenaar te worden nadat hij een uitspraak van een andere kunstenaar had gehoord. In diverse verhalen uit de *Historia Naturalis* van Plinius komen deze motieven terug, met name anekdotes over toevallige ontmoetingen die een stijging op de maatschappelijke ladder mogelijk maken, waarbij het overigens niet altijd autodidactische kunstenaars betreft. Het topos van het talent dat reeds in de jeugd aanwezig is komt minder voor, volgens Kris en Kurz vanwege de lage sociale positie van de kunstenaar in de antieke samenleving.²³

De toevallige ontmoeting met grote gevolgen en de sociaal maatschappelijke stijging als topos komen dus ook al in de Klassieke Oudheid voor, het aangeboren talent dat zich vroeg openbaart pas in de Renaissance.

‘Blicken wir zurück zur Fabel von Giottos Jugend und verbinden wie sie mit diesem Bericht über die Geburt des Michelangelo, so wird uns bewußt, daß, was diese Auffassung vom Künstler von der des Griechentums unterscheidet, auf deren Schultern sie sich erhebt, darin liegt, daß nun neben dem Mythos vom Helden ein Mythos vom Künstler getreten ist; ein Mythos freilich, der sich unter dem scharfen Lichte abendländischer Kultur der Neuzeit nicht zu eigener Form zu verfestigen vermochte, der aber das Gewebe der Biographik durchflieht. Die Heroisierung des Künstlers ist zum Ziel seiner Biographen geworden.’²⁴

De tweede categorie, van de kunstenaar als magiër, is opnieuw terug te voeren op de Klassieke Oudheid.²⁵ De anekdotes van de schilderwedstrijd tussen Zeuxis en Parrhasius, met de bedrieglijk realistisch geschilderde druiven en gordijn, en de anekdotes over Protogenes en Apelles zijn volgens Kris en Kurz typische biografische formulae. De verhalen van de schepping van Galatea door Pygmalion [afb. 14] en Pandora door Hephaistus in opdracht van Zeus zetten de kunstenaar als een magiër neer, al waren Apelles en Zeuxis historische en Pygmalion en Hephaistus mythische figuren. Het scheppen van de vrouw door een kunstenaar verwijst dan naar de goddelijke kwaliteiten van de kunstenaar. Er zijn diverse mythologische verhalen over mensen die verliefd worden op een kunstwerk. Van het kunstwerk zou een bepaalde macht uitgaan, de ziel van een persoon zou er zelfs in gevangen kunnen worden: een thema dat overigens ook later terugkomt, zoals in de roman *The Picture of Dorian Gray* (1891) van Oscar Wilde. Hier, en in vergelijkbare oude mythen, slaat de bewondering voor de kwaliteiten van de kunstenaar om in een negatieve kant, die van de kwade tovenaer.

De derde categorie tenslotte, is die van de bewondering voor de kunstenaar. Deze richt zich in eerste instantie op de kunde van de kunstenaar om de werkelijkheid waarheidsgetrouw na te bootsen, maar in de tweede plaats, en deze topos komt veelvuldig in biografische verhalen voor, op de snelheid van de werkende kunstenaar waarover de leek zich verbaast. Dergelijk anekdotes bestaan over Tintoretto, Tiepolo en Rembrandt, maar ze vormen tevens het uitgangspunt van twintigste-eeuwse documentaires waarin een kunstenaar aan het werk wordt getoond.²⁶ Slechts weinigen zullen de film *Le Mystère Picasso* (1955) van Henri-Georges Clouzot bekijken zonder zich te verbazen over de snelheid waarmee Picasso de beelden tevoorschijn lijkt te toveren (mede door de techniek van het werken op een inktdoorlatende ondergrond die vanaf de achterkant werd gefilmd) [afb. 15]. De verhouding tussen de kunstenaar en zijn publiek wordt ook belicht in anekdotes waarbij de kunstenaar het

²³ Kris en Kurz 1995, p. 51.

²⁴ Idem, p. 78.

²⁵ Idem, Hoofdstuk III, ‘Der Künstler als Magier’, pp. 89-120.

²⁶ Idem, p. 126.

vaak niet begrijpende publiek voor de gek houdt of bespeelt. Toen Bartolo Gioggi van zijn teleurgestelde opdrachtgever de vraag kreeg voorgelegd waarom hij zo weinig vogels in een landschap had geschilderd, antwoordde hij dat een bediende een raam open had laten staan waardoor er vogels waren weggevlogen.²⁷ Verder vormen conflicten tussen de kunstenaar en de opdrachtgever een regelmatig terugkerend motief, evenals de topos van de relatie van de kunstenaar met zijn model.

Andere topoi die in *Die Legende vom Künstler* aan bod komen en die de relatie van de kunstenaar met de buitenwereld typeren zijn de wedijver tussen kunstenaars en de kunstenaar die zo opgaat in zijn werk dat hij al het andere vergeet. Als voorbeeld van onderlinge concurrentie wordt vanzelfsprekend de wedstrijd tussen Zeuxis en Parrhasius besproken, maar ook Vasari's anekdote over de strijd tussen Brunelleschi en Donatello voor het maken van een crucifix en Van Manders beschrijving van een wedstrijd tussen Dürer en Van Leyden.²⁸ In dergelijke biografische formulae speelt het atelier een belangrijke rol, aldus Kris en Kurz; in het bijzonder het zich anoniem toegang verschaffen tot het atelier van een concurrent, zoals in het geval van Van Dijk die als anonieme opdrachtgever het atelier van Hals bezocht, volgens een anekdote uit *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718-21) van Houbraken. De concurrentiestrijd gaat in sommige verhalen zelfs zo ver dat er sprake is van moord, zoals in anekdotes over Pordenone en Baroccio door De Piles en over Van Leyden door Van Mander.²⁹

De topos van de kunstenaar als kluizenaar werd onder meer door Vasari beschreven, die veel aandacht besteedde aan Uccello's obsessie met het perspectief.³⁰ Zo vertelt hij de anekdote dat Uccello in antwoord op de vraag van zijn vrouw of hij eindelijk naar bed wilde komen uitriep: 'Oh, wat is het perspectief toch heerlijk!'³¹ In de Klassieke Oudheid kwam het motief ook al voor, onder andere in het verhaal over Protogenes die volgens Plinius gewoon doorwerkte terwijl Rhodos belegerd werd.³² Deze laatste formule, van de kunstenaar die in absolute afzondering wil werken of zo geconcentreerd is dat hij alles om zich heen vergeet en zelfs vergeet te eten en slapen (Brunelleschi, Messerschmidt, Uccello), wint na de Renaissance aan belang en zal in de negentiende eeuw, met de opkomst van de expressietheorie, nog vaker en dominanter voorkomen. Hiermee samenhangend is het motief van de kunstenaar die zo aan zijn werken is gehecht dat hij moeite heeft om ze af te staan aan kopers.

Tot slot noemen Kris en Kurz de topos van de kunstenaar die zelfmoord pleegt als zijn werk mislukt. Zo zou Giotto vrijwillig de dood hebben gezocht nadat hij fouten had ontdekt in de door hem ontworpen Campanile te Florence.³³ Deze topos komt vaker voor naarmate schepper en werk meer aan elkaar worden verbonden. In het kunstwerk ligt dan de ziel van de maker besloten. Karaktereigenschappen als gevoeligheid, ijdelheid en arrogantie stellen de kunstenaar volgens Kris en Kurz in een tragisch licht. De uitzonderingspositie van de kunstenaar treedt in dit aspect het meest naar voren, aangezien hij door zelfvernietiging een heroïsche houding krijgt toegeschreven. Doordat kunstenaar en kunstwerk in de biografische

²⁷ Kris en Kurz 1995, p. 134, deze anekdote is afkomstig uit het veertiende-eeuwse *Cento Novelle* van Franco Sacchetti, Nov. CLXX.

²⁸ Idem, pp. 153-154.

²⁹ Idem, pp. 154-155.

³⁰ Idem, pp. 157-158.

³¹ Vasari, vol. I, editie 1987, 'Life of Paolo Uccello', pp. 95-104, p. 104. In de Engelse vertaling is dit: 'Oh, what a lovely thing this perspective is!'

³² Kris en Kurz 1995, p. 157.

³³ Idem, pp. 162-164.

traditie zo vaak en zo onlosmakelijk met elkaar verbonden worden is ook de natuurlijke dood van de kunstenaar van belang, omdat de productie van kunstwerken dan definitief stopt.³⁴

Feit of fictie

Kris en Kurz beweren niet expliciet dat iedere anekdote is verzonnen of slechts bedoeld om invulling te geven aan ontbrekende informatie, maar impliceren wel dat de biografische formulae meestal niet naar de verifieerbare werkelijkheid verwijzen. Het begrip zegt het al, het is een biografische formule die op veel verschillende levens kan worden toegepast. Een tragisch levenseinde is een controleerbaar gegeven, maar de manier waarop dit beschreven wordt, bijvoorbeeld door het falen van de kunstenaar als reden voor zelfmoord te geven, kan een biografische formule zijn. Om op de topos terug te komen van het talent dat zich al in de jeugd openbaart; de betekenis die er achteraf aan wordt toegekend, heeft vooral te maken met de kennis die de biograaf of de kunstenaar zelf heeft. Bij een beroemd geworden kunstenaar is een dergelijke anekdote interessant, bij een boekhouder niet.

In een artikel over de manier waarop Caravaggio's dood in biografische en kunsthistorische teksten wordt besproken, geeft kunsthistoricus Philip Sohm kritiek op de analyses van Kris en Kurz.³⁵ Hij is van mening dat zij de biografie voornamelijk zien als een vorm van 'mythmaking' en dat zij anekdotes te snel als fictie interpreteren, omdat gebruik wordt gemaakt van een narratief middel. Sohm merkt op dat 'art history, as a relatively new literary genre in the seicento, needed to borrow from other dominant forms like hagiography, biography, poetry, and *novelle*.'³⁶ Hij benadrukt het onontkoombare gegeven dat iedere biografie gebaseerd is op andere teksten en documenten en in feite een constructie is. Geen enkel verhaal over het verleden kan de werkelijkheid beschrijven zoals zij is gebeurd, het is altijd een condensatie en het heeft een opgelegde structuur om de overdaad aan informatie te ordenen. Griselda Pollock legde ook al parallellen tussen kunstgeschiedenis en literatuur wat betreft het aanbrengen van structuur en het gebruikmaken van literaire tropen zoals condensatie en metaforen:

'The construction of an artistic subject for art is accomplished through current discursive structures – the *biographic*, which focuses exclusively on the individual, and the *narrative*, which produces coherent, linear, causal sequences through which an artistic subject is realized.'³⁷

Kunstgeschiedenis kan om die reden volgens Pollock eerder als literatuur worden gezien dan als geschiedenis of een historisch discours. Er zijn overeenkomsten tussen kritische beschouwingen over het gebruik van literaire technieken in de (kunst)historiografie en over de biografie. Gebruikmaking van literaire technieken wil echter nog niet zeggen dat er geen betrouwbare historische documenten en verifieerbare feiten zijn gebruikt om daarmee een betoog te onderbouwen. De literaire aspecten hebben toch vooral als doel om een kunsthistorische of biografische tekst helder en leesbaar te maken.

Sohm haalt de geschiedenistheoreticus Hayden White aan, die in *The Content of the Form* (1987) argumenteert dat het historisch narratief door middel van literaire codes, zoals een anekdote, echte gebeurtenissen een extra betekenis kan geven. Volgens White kan geschiedschrijving niet zonder meer gelijkgesteld worden aan literatuur. Er worden weliswaar narratieve technieken gebruikt, maar in tegenstelling tot literatuur wordt naar verifieerbare

³⁴ Zie voor een analyse van het einde van de kunstenaarsloopbaan, de *alterstil* en het laatste (al dan niet onvoltooide) werk, Carel Blotkamp, 'The End', *De Witte Raaf* 83 (januari 2000), pag. nrs. ontbreken.

³⁵ Philip Sohm, 'Caravaggio's Deaths', *Art Bulletin* 84 (2002) 3, pp. 449-468.

³⁶ Idem, p. 450.

³⁷ Pollock in Hayward (red.), London 1988, pp. 75-113, p. 77.

gebeurtenissen verwezen. De vorm is dan misschien hetzelfde als bepaalde literaire genres, de inhoud niet.

‘Precisely insofar as the historical narrative endows sets of real events with the kinds of meaning found otherwise only in myth and literature, we are justified in regarding it as a product of *allegoresis*. Therefore, rather than regard every historical narrative as mythic or ideological in nature, we should regard it as allegorical, that is, saying one thing and meaning another.’³⁸

Sohm probeert aan te tonen dat achter de anekdotes een kern van waarheid kan liggen, terwijl kunsthistoricus en criticus Carl Goldstein juist denkt dat de biografische formulae weinig hulp bieden bij het begrijpen van historische figuren.³⁹ Ze vertellen ons in feite wat we al weten: dat het om een groot kunstenaar gaat. Hij argumenteert dat de topoi moeten worden opgevat als elementen van de retorische traditie in levensbeschrijvingen, zoals in het tweede hoofdstuk werd besproken bij de *Vite* van Vasari. Kris en Kurz waren echter niet zozeer geïnteresseerd in de vraag of biografische formulae feit of fictie zijn. Veel meer lijken ze gefascineerd te zijn door de mate waarin dergelijke anekdotes in kunstenaarslevens voorkomen en welk effect dit had op de beeldvorming bij het publiek. Het is daarom vooral interessant om te onderzoeken waarom bepaalde topoi zo veelvuldig worden gebruikt, met welk effect, en of deze ook door de kunstenaar zelf kunnen worden beïnvloed.

Born under Saturn

Een tweede veel geciteerd boek over kunstenaarstopoi is *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (1963) van Rudolf en Margot Wittkower. In hun studie onderzoeken zij hoe over het karakter en gedrag van kunstenaars werd geschreven vanaf de Oudheid tot de Franse Revolutie. De nadruk ligt op de Italiaanse Renaissance en de uitlopers daarvan. Volgens de Wittkowers is het in de twintigste eeuw heel gebruikelijk geworden dat men kunstenaars ziet als ‘anders’:

‘[...] there is an almost unanimous belief among them [the general public] that artists are, and always have been, egocentric, temperamental, neurotic, rebellious, unreliable, licentious, extravagant, obsessed by their work, and altogether difficult to live with.’⁴⁰

Het doel van hun studie is daarom ‘to investigate when, where, and why an image of the typical artist arose in people’s minds, and what its distinguishing traits and varying fortunes have been.’⁴¹ Vooroordelen over excentriek gedrag bij kunstenaars worden door de Wittkowers herleid naar de veranderende relatie met opdrachtgevers in de Renaissance. Ze onderscheiden vanaf de Renaissance in feite twee typen kunstenaars: de academische kunstenaar die goede relaties met hoven onderhoudt en zich afficheert als edelman of *gentleman* en de kunstenaar die zich losmaakt van de gildenstructuur, de voorloper van de bohémien.⁴² De keuze van kunstenaars om zich los te maken van de gilden en zelfstandig te gaan werken en onderhandelen met opdrachtgevers is volgens de Wittkowers de belangrijkste

³⁸ Hayden White, ‘The Question of the Narrative in Contemporary Historical Theory’, in *The Content of the Form*, (1987) Baltimore 1989, pp. 26-57, p. 45.

³⁹ Carl Goldstein, ‘The image of the artist reviewed’, *Word & Image* 9 (1993) 1, pp. 9-18, p. 17.

⁴⁰ Wittkower 1969, p. xix.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Idem, p. 16.

reden voor het ontstaan van vooroordelen rondom de persoonlijkheid van de kunstenaar.⁴³ Zo menen zij dat Renaissancekunstenaars sommige opdrachten niet op tijd voltooiden door het belang dat ze aan het creatieve proces hechtten. Het publiek, over het algemeen de opdrachtgevers, interpreteerde dit juist als laksheid of luiheid en het beeld van de kunstenaars die van de maatschappij vervreemd is kwam op.⁴⁴ De Wittkowers zetten de verhalen van Vasari over hoe kunstenaars zo in hun werk opgingen dat zij alles om zich heen vergaten af tegen het boek van Johann Neudörfer, *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden* (1547), waarin soortgelijke anekdotes ook over ambachtslieden worden verteld. Zij interpreteren de focus van Vasari en zijn volgelingen op enkel kunstenaars als een poging om kunstenaars te onderscheiden van ambachtslieden.⁴⁵

In de Renaissance ontstaat de opvatting dat kunstenaars onder invloed van Saturnus staan en daardoor melancholiek zijn, zwaar op de hand en grillig.⁴⁶ Voorheen werden de kunsten en ambachten juist aan de Romeinse god Mercurius gekoppeld. Mercurius was de zoon van Jupiter en boodschapper van de goden. Hij is in de beeldende kunsten te herkennen aan de gevleugelde sandalen en hoed. Hij was onder andere de god van de reizigers en handel en werd in de Renaissance de personificatie van handelsgeest, cultuur, kennis en welsprekendheid. Saturnus daarentegen was oorspronkelijk de Romeinse god van de landbouw. De zeis die de landbouw symboliseerde, stond tevens voor het instrument waarmee de Tijd de levenden wegmaait [afb. 16]. Het is altijd een tweeslachtige god geweest; enerzijds was hij de god van cultuur en intellect, anderzijds symboliseerde hij de duistere kant van chaos, dood en verderf. In de leer van de temperamenten stond Saturnus voor de herfst van het leven en voor zwaarmoedigheid [afb. 17].⁴⁷

Onder invloed van het Humanisme en Neoplatonisme veranderde de betekenis die aan het Saturnische type werd gehecht. Dit werd door Marsilio Ficino in *De Vita Triplici* (1482-89) het meest uitgebreid verwoord. In plaats van een negatieve stemming werd de met Saturnus samenhangende melancholie een intellectuele kracht. Humanisten zochten immers een rechtvaardiging voor een leven gewijd aan studieuze in plaats van religieuze contemplatie.⁴⁸ Het dualistische karakter van Saturnus paste bij het dualisme van de humanistische mens die enerzijds autonoom is, maar ook losser komt te staan van het geloof en daardoor zekerheid mist.

Volgens Klibansky, Panofsky en Saxl in *Saturn and Melancholy* (1964) herleefde in de Renaissance zowel een Neoplatoonse interesse in Saturnus, namelijk de notie van intellect en de associatie met de hogere regionen van de menselijke ziel, als een Aristotelische kijk op het melancholische, waardoor het idee opkwam dat alle culturele en politieke grootheden een melancholisch temperament hebben.⁴⁹ Met terugwerkende kracht werd bijvoorbeeld Dante door Boccaccio een melancholisch temperament toegedicht.⁵⁰ Ficino was waarschijnlijk de eerste auteur die Plato's principe van de goddelijke waanzin en Aristoteles' visie van melancholie als eigenschap van grote intellectuelen met elkaar combineerde. Hoewel hij in

⁴³ Zie zowel Wittkower 1969, Hoofdstuk 2, 'Artists and Patrons: Remarks on a Changing Relationship', pp. 17-41, als het artikel van Rudolf Wittkower, 'Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem', *Journal of the History of Ideas* 22 (1961) 3, pp. 291-302, pp. 293, 298-299.

⁴⁴ Wittkower 1969, p. 41.

⁴⁵ Vasari 1987, vol. I, 'Life of Paolo Uccello', pp. 95-104, p. 96.

⁴⁶ Wittkower 1969, p. xxiv.

⁴⁷ Zie voor een uitgebreide ontwikkelingsgeschiedenis van de melancholie Jean Clair (red.), *Mélancolie: génie et folie en Occident*, Paris en Berlin 2005, tent. cat. Galeries nationales du Grand Palais en Neue Nationalgalerie.

⁴⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky en Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964, p. 259, noot 53, over Ficanos *Da Vita Triplici*. Voornamelijk deel III, 'Poetic Melancholy and Melancholia Generosa', is interessant met betrekking tot het Saturnische kunstenaarstype.

⁴⁹ Idem, p. 247.

⁵⁰ Idem, p. 254, noot 39, over Boccaccio in *Vita di Dante*.

zijn boek waarschuwt voor de negatieve kanten van het Saturnustype en de bijbehorende eigenschappen, is het boek in feite een verheerlijking van Saturnus geworden. De negatieve connotaties zouden later leiden tot het leggen van een verband tussen genie en waanzin.

De Wittkowers suggereren dat het melancholische Saturnustype een gevolg was van de veranderde maatschappelijke omstandigheden van Renaissancekunstenaars en constateren een terugkeer naar een stabiel en minder excentriek type kunstenaar in de late zestiende en zeventiende eeuw, wanneer de kunstacademies zijn gevestigd en het rationalisme opkomt.⁵¹ Dit type kan worden aangeduid als de academicus-, edelman- of gentleman-kunstenaar. Kris en Kurz gebruiken de term *Parnass* om dit type mee aan te duiden, maar het kan ook een Mercuriaans kunstenaarstype worden genoemd. In *Born under Saturn* wordt het type omschreven als ‘the conforming, well-bred, rational philosopher-artist, who is richly endowed by nature with all the graces and virtues.’⁵² De twee tegengestelde types zijn echter mijns inziens niet zo strikt aan afzonderlijke periodes gebonden, aangezien het academicustype al door Rafaël werd belichaamd, terwijl Michelangelo en Donatello in bepaalde opzichten als ‘bohémien’ getypeerd zouden kunnen worden.

Vervolgens zien de Wittkowers een parallel tussen de Renaissancekunstenaar die zich van de gilden losmaakt en de romantische kunstenaar die zich tegen de academie afzet en opnieuw getypeerd wordt door excentriciteit, naïviteit, spontaniteit, intuïtie, gevoel, et cetera.⁵³ De Nederlandse kunsthistoricus Jan A. Emmens wijst er in zijn bespreking van *Born under Saturn* op dat de moderne kunstenaar niet zonder meer een product is van de Renaissance.⁵⁴ Hij noemt Abrams’ *The Mirror and the Lamp* waarin wordt besproken hoe juist de Romantiek voor een andere visie van de kunstenaar heeft gezorgd, waarmee het concept van de ‘moderne kunstenaar’ opkwam. Het verschil tussen het melancholische genie van de Renaissance en de Romantiek wordt door de Wittkowers niet voldoende onderkend. Emmens merkt op dat zij sommige voorbeelden uit de Renaissance romantische trekken lijken te hebben gegeven. Dit fenomeen kwam overigens eveneens voor in de schilderkunst, waar Eugène Delacroix Michelangelo omstreeks 1849 afbeeldde als een melancholische kunstenaar [afb. 18].

Het ideaaltype kunstenaar dat Vasari in de *Vite* presenteerde was volgens Patricia Rubin overigens de succesvolle, geleerde ‘gentleman-painter’, of edelman-kunstenaar. Dit stelde hij tegenover de kunstenaar als ‘artisan’, ambachtsman en tegenover het beeld van de Saturnische, excentrieke kunstenaar.⁵⁵ Apelles, die een gevierd hofkunstenaar was en daarom als gentleman-kunstenaar zou kunnen worden getypeerd, werd door Vasari als uitgangspunt genomen voor de levens van onder andere Giotto en Rafaël. De tegenstelling met een meer grillig karaktertype valt in het geval van Vasari te verklaren door de retorische strategie van tegenpolen die hij soms gebruikte.

Het voornaamste doel van *Born under Saturn* lijkt te zijn om het ontstaan van de benoemde vooroordelen over kunstenaars te duiden en ze vervolgens naar het land der fabelen te verwijzen. Ook Emmens wijst op het ontkrachten van mythen door de Wittkowers, zoals het nuanceren van het aantal zelfmoorden onder kunstenaars, hun waanzin of hun geld- of drankproblemen. Deze kunstenaars zijn helemaal niet zo anders dan ‘gewone’ mensen en zelfmoord of ander excentriek gedrag kwam onder kunstenaars niet beduidend meer voor dan

⁵¹ Zie voor de ontstaansgeschiedenis van de kunstacademies het standaardwerk van Nikolaus Pevsner, *Academies of Art* (1940) New York 1973.

⁵² Wittkower 1969, p. 93.

⁵³ Idem, p. 95.

⁵⁴ Jan A. Emmens, ‘Born under Saturn’, *Kunsthistorische Opstellen, Verzameld Werk*, vol. IV, Amsterdam 1981, pp. 175-179, pp. 175-176. Meer recent wordt de complexiteit van de maatschappelijk positie van de Renaissancekunstenaar en de romantische visie die er tijdens de negentiende eeuw op hem worden geprojecteerd besproken door Patricia A. Emison in *Creating the “Divine” Artist: From Dante to Michelangelo*, Leiden en Boston 2004.

⁵⁵ Rubin 1995, p. 22.

bij ‘gewone’ mensen, zo luidt de conclusie.⁵⁶ Emmens vindt dat het probleem van de oorsprong van kunstenaarstopoi, zoals deze door Kris en Kurz werden gedefinieerd, door de Wittkowers wordt afgedaan als alleen maar topoi.⁵⁷ Met andere woorden: als een topos als zodanig wordt herkend, is hij niet meer relevant. Emmens vindt de topoi echter wel relevant, want ‘The discovery of one forces us to face a real problem: to what extent, and for how long, did the topos represent a living issue to the writers who used it?’⁵⁸ Vasari spiegelde Rafaëls leven misschien wel aan dat van Apelles, maar redenerend vanuit het principe van de *enacted biography* stelt Emmens daarbij de vraag: spiegelde Rafaël zich misschien niet juist zelf aan de beroemde Griekse schilder?⁵⁹ In dit opzicht sluit ik mij bij Emmens aan. Want als er stereotiepe patronen of topoi in kunstenaarslevens te herkennen zijn komen deze haast onherroepelijk terug in zowel kunsthistorische als meer populaire literatuur over de betreffende kunstenaar. Wat doet de auteur met een herkenbaar of stereotiep motief als de ontdekking van het talent of succes ondanks tegenslag? In de praktijk blijken deze topoi hardnekkiger te zijn dan de Wittkowers met het ontcrachten ervan in hun betoog suggereren.

Bronnen die de Wittkowers gebruiken en betrouwbaar achten zijn de categorie ‘neutrale documenten’, zoals contracten, rechtszaakverslagen en belastingaangiften, een categorie van dagboeken, brieven en autobiografieën van kunstenaars en als derde categorie theoretische en biografische teksten. Het streven was om zo direct mogelijke bronnen te gebruiken, maar ze zijn zich er wel van bewust dat verhalen van bekenden vaak onjuist zijn. De categorie van dagboeken en autobiografieën en wellicht in iets mindere mate brieven is echter minstens zo problematisch. Dit zijn geen objectieve bronnen en ze zijn lang niet altijd betrouwbaar wanneer het gaat om het achterhalen van de feiten. In een dagboek of een autobiografie geeft een kunstenaar tenslotte een gekleurde kijk op zijn leven. Sceptis met betrekking tot de betrouwbaarheid van deze genres is noodzakelijk. De Wittkowers merken echter niets op over het waarheidsgehalte van autobiografische teksten. Wel nuanceren ze de betrouwbaarheid van biografische teksten, hoewel ze er vooralsnog van uitgaan dat ook in stereotiepe verhalen een kern van waarheid kan zitten.⁶⁰

Ondanks deze kritiek op *Born under Saturn*, levert de doorwrochte studie wel inzicht in de vele stereotypen en topoi die in de beeldvorming over beeldende kunstenaars bestaan. Deze worden door de kunsthistoricus en theoloog Johannes Gaertner in het artikel ‘Myth and Pattern in the Lives of Artists’ (1970) kort, maar doeltreffend samengevat aan de hand van *Born under Saturn*. Gaertner is geïnteresseerd in de overeenkomsten die zich voordoen in de beschrijvingen van kunstenaarslevens. ‘In fact, the number of similarities is so great that one is tempted to order such biographies according to certain patterns.’⁶¹ Het gebruik van de term ‘patronen’ suggereert overigens een structuralistische kijk. Even later wijst Gaertner, evenals Emmens, op het belang van het herkennen van deze patronen:

‘The recognition of such biographical patterns is important, because, in a way, they constitute clichés of which we must be aware when we read (or write) of artists; also, as said before, because artists and perhaps even more so, artistically inclined amateurs, tend to live according to one or the other of these patterns.’⁶²

⁵⁶ Wittkower 1969, pp. 148-149.

⁵⁷ Emmens 1981, p. 178.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Idem, p. 179.

⁶⁰ Wittkower 1969, pp. xxi-xxii.

⁶¹ Johannes A. Gaertner, ‘Myth and Pattern in the Lives of Artists’, *Art Journal* 30 (1970) 1, pp. 27-30, p. 27.

⁶² Idem, p. 29.

Gaertner onderscheidt vier hoofdtypen of – patronen, zoals de *Frühvollendete* (het genie dat jong overlijdt), de bohémien, de grote kunstenaar en de tragische kunstenaar en een aantal subpatronen, zoals het wonderkind. Hij verbindt deze vervolgens met elkaar middels een aan Lévi-Strauss ontleend principe van ‘pattern and necessary counter-pattern’, want zo stelt hij, de mens is geneigd om in tegenstellingen te denken. Zo heeft volgens Gaertner het patroon van de gestoorde kunstenaar het patroon van een stabiele, succesvolle kunstenaar als tegenhanger. Tegenover het patroon van de goddelijk geïnspireerde kunstenaar, stelt hij dat van de kunstenaar als zakenman. Dit principe van polariserende basistypen is vanuit mijn vraagstelling bezien hoogst interessant, zeker wanneer we de door de Wittkowers gehanteerde tegenstelling tussen gentlemankunstenaar en bohémien en die van Kris en Kurz van *Parnass* en *Bohème* erbij betrekken.

In verschillende perioden en milieus genoten verschillende imago’s de voorkeur, zoals de Wittkowers opmerken. Hierdoor kan één type domineren, terwijl het andere wel aanwezig blijft. In de Renaissance streefde men naar het imago van edelman-kunstenaar, men zocht naar erkenning voor het vak en sociale status. Tijdens de Verlichting was een dergelijk imago ook wenselijk. Het tegengestelde imago komt in deze periodes ook voor, maar wordt negatief beoordeeld. Tijdens de Romantiek wordt het bohémientype populair en zet men zich juist af tegen de academiekunstenaars. Ook in de twintigste eeuw blijft het rebelse imago populair, het zich afzetten tegen de gevestigde orde lijkt zelfs een voorwaarde voor succes en acceptatie binnen de officiële kunstkringen. Hoewel ook hier een tegenbeweging te ontdekken is; in de jaren tachtig trad het type van de zakenman-kunstenaar aan, een subcategorie van de gentleman-kunstenaar.

Naast de vier hoofdpatronen beschrijft Gaertner in zijn artikel een eindeloze reeks andere stereotypen of topoi die naar mijn mening ook kunnen worden ingedeeld onder de zojuist beschreven twee tegengestelde basistypen van het zich afzetten tegen of het zich conformeren aan de gevestigde orde. Onder de grote kunstenaar bijvoorbeeld, kan een aantal soorten kunstenaars worden onderscheiden, zoals de kunstenaar als zakenman of de door Gaertner als *princely artist* omschreven kunstenaar. Dit is een kunstenaar met een bevoorrechte positie aan het hof, of zoals in de negentiende eeuw kunstenaars met een vergelijkbare status als Lord Leighton en de zogenaamde Malerfürsten. De *princely artist* is rijk, succesvol en leeft in luxueuze omstandigheden. Tot de grote of gentleman-kunstenaar rekent Gaertner ook de *rags to riches* kunstenaar die na een armoedig, moeilijk begin, toch succesvol wordt, oftewel de door Kris en Kurz gedefinieerde formule van de maatschappelijke stijging. Als laatste noemt hij de kunstenaar die beroemd is tijdens het leven, maar na zijn dood in de vergetelheid raakt.

Het bohémientype kan als leidende categorie voor de andere topoi worden gehanteerd. Zo kunnen de van de maatschappij vervreemde kunstenaar of de gestoorde kunstenaar die afwijkend gedrag vertoont als subcategorieën van de bohémien worden gezien. Het zieke genie, de primitieve en de decadente kunstenaar, de promiscue of homoseksuele kunstenaar en de kunstenaar die zelfmoord pleegt kunnen eveneens tot het bohémientype worden gerekend.

Het jong gestorven genie of *Frühvollendete*, dat volgens Gaertner een derde patroon vormt, kan onder beide basistypen vallen; zowel rebelse als succesvolle kunstenaars kunnen jong overlijden. De opvatting dat veel kunstenaars jong overlijden – door een tragisch ongeluk, ziekte of zelfmoord – is echter veeleer een stereotype dan dat het de werkelijkheid benadert. In fictie, zoals verderop in dit hoofdstuk zal blijken, komt dit naar verhouding veel vaker voor dan in de realiteit.

Gaertner noemt als vierde patroon de tragische kunstenaar, met als subcategorieën de miskende kunstenaar, de vervolgde kunstenaar of de kunstenaar in exil, de kunstenaar met een ongelukkig liefdesleven of huwelijk, en de kunstenaar in wiens leven sprake is van een

tragische ommekeer, zoals het verlies van fortuin, ziekte, een schandaal of de beslissing om uit het kunstenaarsvak te stappen. Interessant aan Gaertners analyse van patronen in kunstenaarslevens is het idee dat er altijd een tegenovergesteld patroon bestaat, zoals dat van de zieke en de gezonde of de miskende en de succesvolle kunstenaar. Bovendien merkt ook hij, in het verlengde van Kris' principe van de *enacted biography*, op dat sommige kunstenaars zichzelf stileren naar een bepaald voorbeeld en dat biografen de patronen gebruiken om kunstenaars te verheerlijken. Het heroïseren en de zelfstilering zijn, zoals in het tweede deel van dit proefschrift wordt benadrukt, inderdaad belangrijke middelen waarmee bijvoorbeeld de biograaf en de kunstenaar de beeldvorming kunnen beïnvloeden.

In de negentiende eeuw is er nog een ander type populair dat lastig in de tegenstelling van bohémien / edelman-kunstenaar is in te delen en dat Gaertner niet vermeldt. Dit is de kunstenaar als een puur, onbedorven kind dat vanuit de intuïtie werkt en behoefte heeft aan sturing. In het Victoriaanse Engeland was het John Ruskin die een dergelijke primitivistische kijk op kunstenaars promootte.⁶³ Onschuldige kunstenaars hielden zich niet bezig met de commerciële kant van hun vak, zij schilderden voor zichzelf en moesten beschermd worden tegen de buitenwereld. Patronage was nodig om een kunstenaar in vrijheid te kunnen laten werken. Het geld dat de kunstenaar ontving was meer liefdadigheid dan een betaling voor zijn diensten. Een dergelijke visie op de kunstenaar is ook terug te vinden in de manier waarop kunsthandelaar Alfred Stieglitz omging met de promotie van Georgia O'Keeffe. Tijdens de Romantiek werd de intuïtie van de kunstenaar ook benadrukt, evenals het zich afzetten tegen de commercie, waardoor het type toch bij het bohémientype kan worden ingedeeld. Natuurlijk is een te strikte tweedeling van de typen in kunstenaarslevens niet te handhaven, maar zij levert wel inzicht in de tegengestelde imago's van kunstenaars.

De tweedeling in polariserende kunstenaarstypen lijkt van alle tijden te zijn. In de Klassieke Oudheid werden Apelles en Zeuxis tegenover elkaar geplaatst en in de twintigste en eenentwintigste eeuw zijn er zowel kunstenaars die zich tegen de heersende conventies afzetten als kunstenaars die probleemloos functioneren in de wereld van subsidieverstrekking, galeriehouders en koperspubliek. Polariserende kunstenaarstypen kunnen ook bij één kunstenaar voorkomen, wat zowel bij de casus van O'Keeffe als die van Rodin wordt besproken. O'Keeffe introduceerde bijvoorbeeld een tegengesteld imago om zich van een eerder imago te bevrijden, en Rodin bleef een imago van miskend kunstenaar uitdragen ook toen hij al behoorlijk succesvol was. Bacon tenslotte is de belichaming van het kunstenaarstype dat niet alleen dominant is in de twintigste eeuw, maar ook een van de meest stereotype kunstenaarsimago's is: de bohémien.

De bohémien

Gezien de veelvuldigheid waarmee de topos van de bohémien in levensbeschrijvingen, maar ook in fictie voorkomt, is het zinvol hier dieper op in te gaan.⁶⁴ De term werd pas voor het eerst gebruikt in de negentiende eeuw, al is het type waarnaar het in ruime zin verwijst al veel ouder. De historicus Jerrold Seigel ziet de bohémien in samenhang met de bourgeoisie.⁶⁵ Het woord *Bohemia* vond omstreeks 1830 ingang en refereerde aanvankelijk aan de Parijse onderwereld van dieven, zigeuners, zwervers en rondtrekkende artiesten. Er bestaat een paradoxale wisselwerking in de houding van de bohémien tussen het afzetten tegen de bourgeoisie en het verlangen erdoor te worden opgenomen.⁶⁶ Peter Gay wijst er net als Seigel

⁶³ Codell 2003, p. 85.

⁶⁴ Zie George Levitine, *The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park en London 1978.

⁶⁵ Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, New York 1986, pp. 5 en 125.

⁶⁶ Idem, p. 11.

op dat sommige van de kunstenaars en schrijvers die zich het hardst tegen de bourgeoisie afzetten er zelf uit afkomstig waren, zoals Gustave Flaubert.⁶⁷ Het verzet is daarnaast ambigue, aangezien de afzetmarkt voor de werken van de kunstenaars dezelfde bourgeoisie was die zij verachten.

In zijn studie *Künstlermythen* (1986) argumenteert kunsthistoricus Eckhard Neumann dat het type van de gegoede burger of de *Philister* zoals hij dat noemt, net als de bohémien een stereotype is.⁶⁸ Het burgerleven werd tegenover het kunstenaarsleven geplaatst. Natuurlijk was niet elke gegoede burger hypocriet, op geld belust en ongeïnteresseerd waar het culturele producten betrof, veel kunstenaars werden zelfs structureel gesteund door vooraanstaande burgers die er progressieve opvattingen op nahielden.⁶⁹ Daarnaast merkt Gay op dat alleen de hogere middenklasse zich olieverfschilderijen kon permitteren en dat de minder bedeelden aangewezen waren op reproducties en kopieën van kunstwerken.⁷⁰

Volgens Gay liggen de wortels van het zich afzetten tegen de middelmatigheid, schijnheiligheid en gierigheid van de bourgeoisie al in de Verlichting en de Duitse Sturm und Drang, zoals door Goethe werd verwoord in *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). In de negentiende eeuw neemt de kritiek toe, onder meer door Nietzsche die de bourgeoisie spottend *Bildungsphilister* noemt (kuddedieren die het liefst culturele prestaties kleineren) en ook Balzac beschrijft de bourgeois als een egoïstische gierigaard in zijn *Comédie Humaine*, waaraan hij in 1834 begon.⁷¹

‘Thus the conviction spread that the supremely gifted must for the sake of their consecrated task distance themselves from the public that fed them. It was a strenuous ideal, but as it gained credibility, antibourgeois coteries, the party of the geniuses, secured ever new recruits.’⁷²

Kunst maakte men dus niet voor de markt, maar uit liefde voor de kunst. Volgens Bourdieu zette de kunstenaar zich af tegen de bourgeoisie, juist door te ontkennen dat werk werd gecreëerd om verkocht te worden. ‘This is the principle of a prodigious reversal which turns poverty into wealth refused, therefore spiritual wealth.’⁷³ Miskenning en armoede worden zo een legitimatie van het kunstenaarschap. Een verder afzetten tegen de maatschappij werd door Théophile Gautier verwoord als het *l’art pour l’art* principe.⁷⁴ Zoals Isaiah Berlin schrijft in het voorwoord voor *The Mind of the European Romantics* (1966):

‘Hence the worship of the artist, whether in sound, or word, or colour, as the highest manifestation of the ever-active spirit, and the popular image of the artist in his garret, wild-eyed, wild-haired, poor, solitary, mocked-at; but independent, free, spiritually superior to his Philistine tormentors.’⁷⁵

De Fransman Henry Murger zorgde met zijn *Scènes de la vie Bohème*, die in 1845-46 als verhalen in de krant verschenen, voor de koppeling van het tegendraadse gedrag aan de term *bohémien*.⁷⁶ Hij baseerde de verhalen op zichzelf en zijn vrienden. Hij probeerde als schrijver

⁶⁷ Gay 1998, pp. 29-32.

⁶⁸ Neumann 1986, p. 244.

⁶⁹ Gay 1998, p. 157.

⁷⁰ Idem, Hoofdstuk 1, ‘The Political Economy of Art’, pp. 46-74.

⁷¹ Idem, pp. 34-35.

⁷² Idem, p. 38.

⁷³ Bourdieu 1987, p. 97.

⁷⁴ Hans G. Schenk, *The Mind of the European Romantics: An Essay in Cultural History*, (1966) Oxford 1979, p. 27.

⁷⁵ Isaiah Berlin, ‘Preface’, in Schenk 1979, pp. xiii-xx, p. xvii.

⁷⁶ Gay 1998, Hoofdstuk 2, ‘A Country Explored: Murger’, pp. 31-58.

rond te komen, maar was erg arm. Juist door het verschijnen van de *Scènes de la Vie Bohème* kreeg Murger bekendheid en hierdoor toegang tot de bourgeoisie. In het voorwoord van de uitgave van de verzamelde verhalen in 1851 schrijft hij zelfs dat een kunstenaar niet te lang in *bohemia* moet vertoeven. Zijn toetreding tot de bourgeoisie werd hem echter door minder fortuinlijke kunstenaars verweten. Na Murger werd *bohemia* (onaangepast gedrag, linkse opvattingen, een caféleven en literaire passie) in toenemende mate aan kunstenaars en schrijvers gekoppeld. De gebroeders de Goncourt vielen in de roman *Manette Salomon* (1867) het bohémientype aan, maar dit had deels te maken met hun minachting voor Murger.⁷⁷

De typische kenmerken van een bohémien (vreemde kledij, lang haar, geen vaste woonplaats, seksuele vrijheid, drank en drugs) zijn niet exclusief op kunstenaars van toepassing.⁷⁸ De bohémien zou er radicale politieke ideeën op nahouden en verslaafd zijn aan het nachtleven. Hij tast de grenzen af van het burgerlijke leven. Volgens Neumann is het non-conformisme van de bohémien in feite een vorm van conformisme.⁷⁹ Hij argumenteert dat de bohémien of zijn moderne equivalent misschien naar buiten toe wel non-conformistisch optreedt, maar dat hij zich aanpast aan de heersende normen binnen de eigen gelederen. Als voorbeeld geeft hij de afkeuring binnen kunstenaarskringen van het verdienen van geld met kunstwerken voor de commerciële markt. Een kunstenaar die veel succes had bij een groot publiek werd door zijn vakgenoten vaak niet meer serieus genomen, omdat hij zijn originele geest zou verkwanselen. Jean-Léon Gérôme kreeg bijvoorbeeld kritiek te verduren van Emile Zola; hij zou zijn schilderijen enkel voor de reproductieopbrengsten maken.⁸⁰

Aan het einde van de negentiende eeuw kreeg het type van de bohémien verschillende varianten, zoals de decadente kunstenaar. De focus op de persoonlijkheid van de kunstenaar die de Romantiek op gang had gebracht, leidde ertoe dat sommige kunstenaars zich juist met een excentriek imago gingen profileren. Twintigste-eeuwse kunstenaars zijn misschien niet meer bohémiens te noemen in de zin van het sociologische fenomeen halverwege de negentiende eeuw, maar vertonen in bepaalde gevallen wel trekjes die eraan doen denken, zoals het leiden van een caféleven, het koesteren van een rebels imago en het benadrukken van individualiteit. Het eigenzinnige dat aan de bohémien kleeft, is haast een voorwaarde voor een 'echte' kunstenaar geworden. Volgens Neumann zijn in het moderne bewustzijn twee zaken diep verankerd. Enerzijds wordt van een kunstenaar verwacht dat hij een onconventionele levensstijl heeft en anderzijds wordt hij vrijwel altijd afgezet tegen de *philister-burger*, de kleinburgerlijke mens.⁸¹ Hoewel de bohémien als verschijnsel dus aan een bepaalde tijdsperiode gebonden is, is het motief van het zich afzetten tegen de gevestigde macht herkenbaar in veel anekdotes over afwijkend gedrag bij kunstenaars, ook lang voordat de term bestond.

Genie en waanzin

Naast de groeiende kloof tussen de kunstenaar en de maatschappij, ontstond er in de Romantiek een koppeling tussen genie en waanzin die ook aan kunstenaars werd gerelateerd. Het in de achttiende eeuw opgekomen geniebegrip was verbonden aan de opvatting dat de kunstenaar vanuit de inspiratie werkt. De poëtische inspiratie (of enthousiasme) zoals deze in de Klassieke Oudheid werd verwoord is de oudste opvatting omtrent inspiratie.⁸² In *Phaidros* schreef Plato over de begrippen *enthusiasmus* en *mania*. Hij verwees niet naar een klinische ziekte, maar naar de oude verering van Ekstase, waarbij door middel van rituele handelingen

⁷⁷ Idem, pp. 151-159.

⁷⁸ Seigel 1986, p. 12.

⁷⁹ Neumann 1986, p. 259.

⁸⁰ Gay 1998, pp. 38 en 72.

⁸¹ Neumann 1986, p. 258.

⁸² Abrams 1953, 'Unconscious Genius and Organic Growth', pp. 184-225, p. 189.

de inspiratie opgeroepen kon worden.⁸³ Deze begrippen werden overigens alleen aan de dichtkunst verbonden, aangezien de schilder- en beeldhouwkunst in de Oudheid als ambachten werden gezien en niet als bezigheden waarvoor het intellect nodig was. Het was Ficino die aan het einde van de vijftiende eeuw de van Aristoteles afgeleide melancholie van grote mannen verbond aan Plato's concept van creatieve waanzin. Sindsdien vormen de melancholie en het Saturnische temperament een terugkerend motief in de kunsten.

De grilligheid en onvoorspelbaarheid die aan de romantische inspiratie verbonden zijn, maken de weg naar een verband met waanzin eenvoudiger. De relatie met klinische waanzin, de opvatting dat grote genieën gedoemd zijn hun verstand te verliezen of lijden onder de zwaarte van het bestaan, ontstond pas in de vroege negentiende eeuw. Uiteindelijk was het Arthur Schopenhauer die in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) beweerde dat genie en waanzin nauw met elkaar verbonden zijn.⁸⁴ Het romantische geniebegrip werd aanvankelijk gekenmerkt door wildheid en plotselinge inspiratie, maar het beeld van de lijdende kunstenaar won geleidelijk aan belang. Schopenhauer schreef over het samengaan van genialiteit met lijden en kwalen. Ieder mens lijdt, maar het genie lijdt het meest.

De door Schopenhauer aangebrachte verbintenis tussen waanzin en genie heeft veel invloed gehad.⁸⁵ Zijn denken beïnvloedde niet alleen andere filosofen, maar ook psychologen en medische wetenschappers in de late negentiende en vroege twintigste eeuw. Zo beweerden zowel Friedrich Nietzsche als Cesare Lombroso in het beruchte *Genio e folia* (1864) dat kunstenaars een zwakker, gevoeliger gestel hebben dan gewone mensen.⁸⁶ Tegen het einde van de negentiende eeuw leidde deze opvatting naar het decadentisme, het benadrukken van de overgevoeligheid van de kunstenaar en de visie op genialiteit als degeneratie.

Hoewel Nietzsches vroege en late opvattingen over het genie sterk verschillen, zag hij aanvankelijk net als Thomas Mann ziekte als iets positiefs voor een kunstenaar. Een erfenis van deze twee mannen is volgens Neumann de uit de dieptepsychologie afkomstige *compensatietheorie*. Lijden en ziekte horen bij het kunstenaarschap, ze zijn er misschien wel een voorwaarde voor. De compensatie voor een ellendig en armoedig leven is de idealisering ervan. Miskenning en ziekte worden op die manier een teken van genialiteit.⁸⁷ Door de verheerlijking van het lijden en de miskenning door de bourgeoisie identificeren veel kunstenaars zich met Christus. Het martelaarschap wordt een rolmodel voor de kunstenaar.⁸⁸ Honoré de Balzac beschreef deze tendens al in het artikel 'Des Artistes' in het tijdschrift *La Silhouette* in 1830. De kunstenaar moet een messianistisch geloof in zichzelf hebben. Hij moet ervan overtuigd zijn dat hij anders is en hij heeft zowel een (kleine) gemeenschap nodig die in hem gelooft als een vijandige begriploze omgeving.⁸⁹ Erkenning komt volgens deze opvatting immers pas na de dood.⁹⁰ Er bestaan dientengevolge heel wat zelfportretten van kunstenaars uitgebeeld als Christus, zoals van Gauguin, Munch, Ensor en Van Gogh [afb. 19].⁹¹

⁸³ Neumann 1986, p. 14.

⁸⁴ Idem, p. 54.

⁸⁵ Zie ook Laura Bossi, 'Mélancolie et dégénérescence', in Clair (red.) 2005, pp. 398-411.

⁸⁶ Neumann 1986, pp. 60-62.

⁸⁷ In de studie van Franz Roh, *Der Verkannte Künstler: Studien zur Geschichte und Theorie des Kulturellen Mißverstehens*, München 1948, wordt de mythe van miskenning en armoede als een vorm van bewijs voor waar artistiek talent gevoed. Roh zegt dat vernieuwers in de kunsten zo ver vooruit lopen, dat ze eigenlijk nooit direct door tijdgenoten worden gewaardeerd. Zie zijn bespreking van Feuerbach, p. 243.

⁸⁸ Bätschmann 1997, p. 70.

⁸⁹ Idem, p. 71.

⁹⁰ Neumann 1986, p. 82.

⁹¹ Het thema van zelfportretten als Christus wordt onderzocht in het proefschrift van Joan Eileen Greer, *The Artist as Christ: The Image of the Artist in the Netherlands 1885-1902*, (diss. Vrije Universiteit Amsterdam 2000), evenals in het hoofdstuk 'Priest, Seer, Martyr, Christ', in Alexander Sturgis (red.), *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, tent. cat. National Gallery London, pp. 139-163. Zie in dit verband ook Robert Rosenblum, *Northern Painting and the Northern Romantic Tradition*, (1975) London 1994, pp. 63-64.

Na Lombroso zijn nog veel studies over het complexe fenomeen verschenen, zoals *Genie, Irrsinn und Ruhm* (1927) van Wilhelm Lange-Eichbaum. Er zijn verschillende benaderingen in de bestudering van waanzin en genialiteit, zoals het zoeken naar symptomen van psychopathologische syndromen in biografieën van ‘geniale’ kunstenaars en wetenschappers. Dit is een verre van betrouwbare methode. Ten eerste legt de biograaf al verbanden of beschrijft symptomen die niet verifieerbaar zijn. In de tweede plaats leggen de onderzoekers zelf verbanden waarbij ze uitgaan van een secundaire bron, de biografie, zonder de persoon waarover het gaat te hebben onderzocht.⁹² Een berucht voorbeeld is Van Gogh, van wie postuum een eindeloze reeks van diagnoses is gesteld van mogelijke (psychiatrische) ziektes, alleen op basis van de stijl van zijn schilderijen en ‘bewijsvoering’ uit zijn brieven.⁹³ Andere benaderingen zijn psychiatrisch en psychometrisch onderzoek.⁹⁴ Bij psychiatrisch onderzoek wordt voornamelijk naar nog levende geesteszieke, al dan niet succesvolle, kunstenaars gekeken, zoals in het onderzoek van A. Juda, *Genius and Psychosis* (1950). Hiermee kunnen echter nog geen verbanden worden aangetoond tussen creativiteit en waanzin, aangezien gezonde kunstenaars buiten beschouwing worden gelaten. Psychometrisch onderzoek bestaat uit het onderwerpen van kunstenaars aan allerlei tests, zoals de MMPI (Minnesota Multiphasic Personality Inventory) en de EPQ (Eysenck Personality Questionnaire). Een definitief verband tussen waanzin en genialiteit bij kunstenaars is echter nooit aangetoond. Ook al zouden kunstenaars volgens sommige onderzoeken hoger scoren dan niet-creatieve mensen of wetenschappers (die overigens ook afwijkende scores laten zien), deze scores zijn nog lang niet gelijk aan die van mensen die werkelijk een geestesziekte hebben.⁹⁵

De fictieve kunstenaar

Topoi met betrekking tot kunstenaars komen in fictie nog sterker voor dan in biografische teksten, en hebben veel invloed op de beeldvorming bij het publiek over ‘de kunstenaar’. De Wittkowers noch Kris en Kurz betrekken fictieve kunstenaars in hun onderzoek, terwijl dit uitgaande van de vraagstelling van de Wittkowers naar het vooroordeel van het publiek ten opzichte van kunstenaars, zeker interessant materiaal oplevert. De fictieve kunstenaar is volgens kunsthistoricus en Vasari-specialist Paul Barolsky ontstaan toen het element van fictie in de achttiende eeuw verdween uit de kunstgeschiedschrijving:

‘We no longer write history as fiction. For us there is a difference between history and the historical fiction of novelists. If Vasari combined documents and *novelle*, fact and fiction, to convey historical truth beyond the limits we define, today fiction about art and art history are two distinct genres.’⁹⁶

⁹² Er bestaan ook studies waarin de vermeende waanzin van reeds overleden kunstenaars aan de hand van in biografieën beschreven symptomen fysiologisch wordt uitgelegd, bijvoorbeeld als het gevolg van loodvergiftiging. Zie John Moffitt, ‘Painters “Born under Saturn”: The Physiological Explanation’, in *Art History* 11 (1988) 2, pp. 195-216.

⁹³ Pollock in Hayward (red.) 1988, p. 114. Zij noemt als vroegste voorbeeld Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, Leipzig 1922, waarin hij schreef dat Van Gogh schizofreen moet zijn geweest. In het boek van Tsukasa Kodera (red.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo en Amsterdam 1993, is door Elmyra van Dooren een heel hoofdstuk gewijd aan de vele diagnoses die postuum op Van Gogh zijn geprojecteerd; ‘Van Gogh – Illness and Creativity’, pp. 325-342.

⁹⁴ Zie voor een beschrijving van de drie methoden Dean Simonton, ‘Are Genius and Madness Related? Contemporary Answers to Ancient Questions’, *Psychiatric Times* 22 (2005) 7, geraadpleegd d.d. 27 januari 2006, <http://phychaitrictimes.com>, pag. nrs. ontbreken.

⁹⁵ Idem. Hij noemt onder meer studies van Frank X. Barron, *Creativity and Psychological Health*, Princeton 1963 en Hans J. Eysenck, *Genius: The Natural History of Creativity*, Cambridge 1995.

⁹⁶ Paul Barolsky, ‘Fear of Fiction: The Fun of Reading Vasari’, in Barriault, Ladis, Land et al. (red.) 2005, pp. 31-35, p. 33. Matthias Waschek wijst in zijn ‘Introduction: Les “Vies” d’artistes, une fiction?’, in *Actes du colloque international organisé par le Service culturel du Musée du Louvre*, Paris 1993, pp. 13-23, p. 21 eveneens op het ontstaan van de fictieve kunstenaar toen de kunstenaarsbiografie in de traditie van Vasari werd vervangen door meer wetenschappelijke genres als kunstenaarslexica.

In de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (2000) onder redactie van Koen Brams worden de levens van enkele honderden fictieve kunstenaars beschreven. In de bundel zijn 283 teksten vanaf Shakespeare (1605) tot het einde van de twintigste eeuw opgenomen. Hoewel een deel van de verhalen toneelstukken zijn, is het merendeel negentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse romans. De ordening in de bundel is alfabetisch op fictieve kunstenaar. Het ontstaan van de kunstenaarsroman kan opnieuw worden gekoppeld aan de kunstenaarscultus zoals die aan het einde van de achttiende eeuw opkwam. Met name in de Romantiek verschijnen veel kunstenaarsromans, waarbij Duitsland een voorloperpositie vervult.⁹⁷ En net als bij de heroïserende portretten van kunstenaars die zich in samenhang met de historieschilderkunst ontwikkelden, hangt de bloei van dit genre samen met de opkomst van de historische roman.

Opvallend in de door Brams samengesteld de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* is de dominante aanwezigheid van enkele van de hierboven beschreven topoi of biografische formulae in romans. Een beknopte analyse leert dat het motief van de kunstenaar die door zelfmoord of een tragisch ongeluk vroeg komt te overlijden het meest voorkomt. In *Crome Yellow* (1958) van Aldous Huxley pleegt de abstract schilderende Tschuplitski bijvoorbeeld zelfmoord nadat hij tot de conclusie is gekomen dat de absolute abstractie het lege witte doek is.⁹⁸ De Russische kunstenaar Piskarjow maakt in Nikolai Gogols *De Newski Prospekt* (1835) een eind aan zijn leven na een teleurstellende ontmoeting met een betoverend mooie vrouw. De beroemdste zelfdoding van een fictieve kunstenaar is waarschijnlijk de verhänging van Claude Lantier (die weliswaar is gemodelleerd naar de bestaande, toen nog levende kunstenaar Paul Cézanne) in zijn atelier in *l'Oeuvre* (1886) van Emile Zola. Deze 'vermeende wegbereider van het impressionisme' sloeg de hand aan zichzelf na een artistieke impasse, problemen met zijn vrouw en de dood van zijn zoontje. De dood vinden in een allesvernietigende wervelstorm overkomt Roderick Usher in Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher* (1839), en Aurora Zogoiby stort te pletter in Salman Rushdies *The Moor's Last Sight* (1995) als ze pirouettes draait op de klippen voor haar huis.

In fictie worden leven en werk vrijwel altijd aan elkaar gekoppeld. Een ongelukkige liefdesaffaire bijvoorbeeld heeft gegarandeerd een verwoestend effect op het werk van de kunstenaar. Na de dood van zijn model en verloofde maakt kunstenaar Christopher Ford in *An Adultery* (1987) van Alexander Theroux bijvoorbeeld geen kunst meer. Kunstenaars Blanche Glover werpt zich, gehuld in een met stenen verzwaarde jas, in een rivier in de roman *Possession* (1990) van A.S. Byatt. De reden hiervoor was waarschijnlijk het eindigen van de artistieke samenwerking met dichteres Christabel LaMotte (op wie ze hevig verliefd was) als gevolg van de affaire die LaMotte begon met de getrouwde dichter Randolph Henry Ash. Overigens scheidt Byatt met *Possession* een prachtig satirisch beeld van de obsessieve zoektocht naar gegevens over het leven van kunstenaars door wetenschappers, waarbij zelfs grafschennis niet wordt geschuwd. Schilder Hendrik van Otterloo stopt in *Het satijnen hart* (2006) van Remco Campert met schilderen nadat zijn vriendin Cissy, 'een rotwijf', hem heeft verlaten. Haar overlijden, waarvan hij in het begin van de roman bericht krijgt, is uiteindelijk de aanleiding voor zijn artistieke wedergeboorte; de roman eindigt met zijn besluit om het schilderen weer op te pakken.

Andere veelvuldig voorkomende topoi zijn het waanzinnige genie, de ziekelijke kunstenaar en de kunstenaar die aan een depressie lijdt of een inzinking krijgt. Phaëton uit de gelijknamige roman uit 1823 van Wilhelm Waiblinger wordt bijvoorbeeld waanzinnig en

⁹⁷ Zie Tim Graas, 'Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen', in Marc Adang (red.), *Met eigen ogen: Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé*, Amsterdam 1984, pp. 151-161, p. 154.

⁹⁸ Koen Brams, (red.), *Encyclopedie van fictieve kunstenaars, van 1605 tot heden*, Amsterdam 2000. De voorbeelden zijn via het uitgebreide register te vinden.

Roderick Hudson maakt in de gelijknamige roman van Henry James uit 1875 een existentiële crisis door omdat hij teveel teert op opwellingen van inspiratie. Hij komt overigens om het leven tijdens een storm in de Alpen. Topoi van excentriek gedrag zoals drankmisbruik of ongeremd gokken komen ook regelmatig voor. De beroemdste bohémien is waarschijnlijk Marcel uit Henry Murgers *Scènes de la Vie Bohème* (1851). Ander excentriek gedrag uit zich in de kunstenaar als eenling of kluizenaar, zoals Thomas Hudson in Ernest Hemingways *Islands in the Stream* (1970). Fictieve kunstenaars zijn zelden celibatair, vaker vertonen ze sterk promiscue gedrag. Ook het motief van het talent dat zich al in de jeugd openbaart komt regelmatig voor.

De mannelijke kunstenaar en zijn vrouwelijke model zijn net als in de schilderkunst een belangrijk thema in de literatuur. In de roman *Op slot* (2007) van Bernlef is model Nadia de muze en echtgenote van de schilder IJsbrand Blok. Blok overlijdt aan het begin van de roman op hoogbejaarde leeftijd en het verhaal wordt verteld door zijn dochter en een bevriend fotograaf. De relatie tussen kunstenaar en model was met de jaren verstand. Blok was Nadia altijd jeugdig blijven portretteren, terwijl zij geobsedeerd raakte door haar vervliegende schoonheid. Ze ging er psychisch aan onderdoor en hij liet haar opsluiten in een psychiatrische inrichting waar hij haar nooit meer bezocht. In de afgesloten kamer van Nadia in hun gezamenlijke woning werden na de dood van Blok tal van zelfportretten gevonden die zijn model (na een kortdurende ontsnapping uit het gesticht) met een stanleymes nauwkeurig doormidden had gesneden.

Meestal zijn in het leven van de fictieve kunstenaar meerdere motieven te bespeuren, zoals bij de kunstenaar Jesse Baltram uit *The good Apprentice* (1985) van Iris Murdoch die zich als kluizenaar terugtrekt, geestesziek wordt, homoseksuele verhoudingen zou hebben gehad en onder geheimzinnige omstandigheden om het leven komt. De fictieve Amerikaanse schilderes Edna Pontellier zondert zich in *The Awakening* (1899) van Kate Chopin eveneens van de buitenwereld af, geeft zich over aan seksuele uitpattingen, heeft last van stemmingswisselingen en beneemt zich uiteindelijk het leven.

Een opmerkelijke topos dat in fictie veel wordt gebruikt, is het vernietigen van het eigen werk door de kunstenaar. Het bekendste voorbeeld is wellicht de fictieve zeventiende-eeuwse schilder Frenhofer, die in *Le Chef d'oeuvre inconnu* (1831) van Honoré de Balzac jarenlang aan zijn meesterwerk *La belle noiseuse* werkt, maar dat hij aan niemand laat zien. Na de onthutsende onthulling ervan aan de gefictionaliseerde, bestaande kunstenaars Porbus en Poussin, vernietigt hij al zijn werk en overlijdt. Ook de duivelskunstenaar Víctor Mons verbrandt al zijn werk, op zijn laatste zelfportret na, in *Monstruario* van Julián Ríos (1999). In sommigen gevallen wordt het werk juist door anderen vernield, zoals een zelfportret van Van Otterloo in *Het satijnen hart*.

In verschillende romans komen bestaande kunstenaars voor als personage, soms als hoofdpersoon, soms als een bijfiguur. Opnieuw zijn voornamelijk grote meesters uit het verleden het onderwerp, zoals Rembrandt, Dürer, Michelangelo, Cellini, Rafaël of Rubens.⁹⁹ Vooral wanneer de bestaande kunstenaar de hoofdpersoon is speelt de moeilijkheid dat verifieerbare gebeurtenissen worden gedramatiseerd, zoals de periode die Vincent van Gogh met Paul Gauguin in Arles samenleefde in Irving Stones *Lust for Life* (1934), waardoor er een valse schijn van authenticiteit kan ontstaan. In de roman van Tracey Chevalier, *Girl with a Pearl Earring* (1999) is Johannes Vermeer een van de hoofdpersonen. Over zijn leven is weinig bekend, wat Chevalier de vrijheid gaf veel zelf in te vullen. Soms is de bestaande kunstenaar een secundair personage, zoals de beeldhouwer Auguste Rodin in *La Ville Lumière* (1904) van Camille Mauclair. Zijn atelier aan de Rue de l'Université wordt bezocht door een van de hoofdpersonen, de impressionist Julien Rochès. Mauclair kende Rodin

⁹⁹ Graas in Adang (red.) 1984, p. 158.

persoonlijk en geeft een realistische beschrijving van het kale atelier vol met witte, gipsen beelden dat inderdaad in die periode door veel mensen werd bezocht. Rodin zelf, die uitgebreid praat over zijn werk en zich afvraagt of zijn *La tour du travail* (1889-99) ooit af zal komen, is geloofwaardig getypeerd.¹⁰⁰

De stereotypering van kunstenaars is in romans aanwezig, maar ook in het zogenaamde vaudevilletheater en in de opera en *opéra comique*.¹⁰¹ In de negentiende eeuw zijn vooral Renaissancemeesters populaire onderwerpen. Zo draait *Michel-Ange* (1802) van Nicolò (Nicolas Isouard) om de beroemde Florentijnse beeldhouwer. Ook beeldhouwer Benvenuto Cellini is een geliefd onderwerp, mede vanwege het verschijnen van een Franse vertaling van zijn autobiografie in 1822. Hij is de hoofdpersoon in Hector Berlioz' *Benvenuto Cellini* (1838) en figureert tevens in *Ascanio* van Camille Saint-Saëns (1890). Het atelier van de kunstenaar speelt in de opera's een centrale rol in de decors: als plaats van creatie, als plaats van verkoop en als plaats van handeling. Fictieve kunstenaars komen onder meer voor in *La Bohème* (1896) van Giacomo Puccini. Deze baseerde zijn opera op Murgers *Scènes de la vie Bohème*. Murger had in 1849 overigens zelf samen met vaudevilleschrijver Théodore Barrière de verhalen bewerkt tot een toneelstuk met muziek.¹⁰² De dichter Rodolfo en schilder Marcello wonen samen op een zolderkamer in het Parijse Quartier Latin en zijn zo arm dat ze geen geld hebben voor stookhout. Zij vertegenwoordigen de prototypische bohémiens. In Puccinis *Tosca* (1900) heeft de schilder Cavaradossi een tragische liefdesaffaire met de zangeres Tosca en komt om het leven voor een vuurpeloton.

In de late achttiende eeuw werden kunstenaars vaker het onderwerp voor toneelstukken. De verhalen gaan over onmogelijke liefde, geldproblemen en de kunstenaar wordt als gemene figuur in een bijrol neergezet, is afhankelijk van een patroon of vergeet door drankproblemen het eigen werk. Net als in de opera worden er gefictionaliseerde toneelstukken over bestaande kunstenaars geschreven, zoals over David Teniers II en Rembrandt door respectievelijk Jean-Nicholas Bouilly en Joseph Pain. Beide stukken zijn uit 1800 en laten de kunstenaar zijn 'dood' ensceneren om zo financieel voordeel uit zijn werk te halen.¹⁰³

Het vaudevilletheater was in de negentiende eeuw zowel in Europa (met name in Frankrijk) als in de Verenigde Staten erg in trek bij het gewone volk, terwijl de opera meer een aangelegenheid was voor de gegoede burgerij. Het was gebruikelijk dat een melodrama werd voorafgegaan door een steeds wisselend vaudevillestuk. Sommige theaters waren daarentegen geheel aan het genre gewijd, zoals *Variétés* en *Vaudeville* in Parijs. In de negentiende eeuw was het misschien wel het meest populaire theatergenre, tenminste als we moeten afgaan op de hoeveelheid stukken die werden geschreven en opgevoerd.¹⁰⁴ Vaudeville bevat geen duidelijke plot of verhaallijn, maar bestaat uit verschillende onderdelen zoals goocheltrucs, acrobatiek, dans, muziek, korte sketches. In Amerika ontwikkelde het genre zich meer richting variété: in Frankrijk was het vaak een verzameling korte sketches of parodieën, vergezeld van liedjes.¹⁰⁵ Als een kunstenaar als 'typetje' in een sketch voorkwam, vertegenwoordigde hij meestal het stereotype van de excentrieke kunstenaar die zijn emoties niet in bedwang kan houden, aan de drank is en schulden heeft.¹⁰⁶ Het vaudevilletheater werd uiteindelijk vervangen door cabaret, musical en film.

¹⁰⁰ Camille Mauclair, *La Ville Lumière*, Paris 1904, p. 56.

¹⁰¹ Met dank aan de lezing van Christiane Dotal, 'L'atelier d'artiste sur la scène au XIXe siècle', over het atelier van de Renaissancekunstenaar in negentiende-eeuwse opera's en de opera comique tijdens het congres *La Maison de l'Artiste* in Poitiers, Frankrijk, 8-10 november 2005, georganiseerd door Gherico.

¹⁰² Seigel 1986, p. 31.

¹⁰³ Levitine 1978, pp. 26-27.

¹⁰⁴ John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London 1993, p. 113.

¹⁰⁵ Idem, p. 115.

¹⁰⁶ Levitine 1978, p. 29.

Al sinds het begin van de cinematografie (circa 1895) zijn er korte stomme films waarin kunstenaars voorkomen. Deze zijn nauw gerelateerd aan het vaudevillegenre en bestaan voornamelijk uit komische scènes, of romantische of tragische incidenten.¹⁰⁷ Zoals te verwachten valt, wordt het stereotiepe beeld van de arme, excentrieke en onaangepaste kunstenaar opnieuw uitgebuut. In 1896 verscheen bijvoorbeeld *The Painting Contest*. In deze korte film gemaakt door de ontdekkers van de cinematografie, de gebroeders Lumière, is een kunstenaar zo teleurgesteld over het verliezen van een schilderwedstrijd dat hij een van zijn schilderijen kapot slaat op het hoofd van een jurylid.¹⁰⁸

In *Art and Artists on Screen* (1993) beschrijft kunsthistoricus en criticus John A. Walker enkele titels uit de vroege cinema waarin fictieve kunstenaars voorkomen, zoals: *The Jealous Painter*, waarin een kunstenaar witkalk over een rivaal uitgiet en *The Artist's Model* (beide omstreeks 1898), waarin het model een gat in een doek snijdt en daar haar hoofd doorheen steekt. *The Sculptor's Jealous Model* (1904) is een tragedie waarin een jaloez model met liefdesverdriet de kunstenaar neersteekt en vervolgens zelfmoord pleegt. Een andere film met de titel *The Artist's Model* (1907), die net als de eerder genoemde films werd gemaakt door Robert William Paul, verhaalt over het model van een arme kunstenaar die door een rijke patroon wordt weggelokt. In 1910 maakte A.E. Coleby *The Sculptor's Dream*, een trucagefilm waarin een beeldhouwer zijn model probeert te omhelzen, wat mislukt omdat zij telkens van vorm verandert. Walker merkt op dat het thema van de kunstenaar en zijn model populair was in de vroege cinema, waarschijnlijk omdat het de mogelijkheid bood voor vrouwelijke naakt, melodrama en leuke trucages. In *The Starving Artist* (1907), van Vitagraph uit Brooklyn, steelt een arme, hongerige kunstenaar worstjes die hij vervangt door een schilderij van worstjes.

De vroege fictionele films over kunstenaars, die eerst slapstickachtige verhaaltjes zijn zonder een echt plot, worden vanaf de jaren veertig van de twintigste eeuw steeds langere (speel)films met uitgewerkte verhaallijnen, zoals *The Fountainhead* (1948) en *The Rebel* (1960), waarin de kunstenaar het belangrijkste personage is. In *The Fountainhead* van King Vidor naar de roman en het scenario van Ayn Rand wordt de hoofdpersoon, een modernistische architect gespeeld door Gary Cooper, gedwarsboomd door een journalist die tegen zijn vernieuwende kunst is.¹⁰⁹ Hij wordt uitgebeeld als een onbegrepen genie dat rotsvast gelooft in zijn eigen kunnen. De vooruitstrevende ontwerpen van Howard Roark worden keer op keer afgewezen omdat hij categorisch weigert om zijn werk aan te passen aan de heersende neoclassicistische smaak [afb. 20]. Dankzij enkele kenners die zijn werk wel appreciëren weet hij een succesvolle carrière op te bouwen. Wanneer hij anoniem voor een andere architect (die wel steeds concessies doet en daardoor geen eigen stijl weet te ontwikkelen) een ontwerp maakt voor een gebouwencomplex, wordt dit zonder zijn toestemming 'verfraaid' met balkons en klassieke ornamenten. Hij blaast het complex op met dynamiet en verdedigt zichzelf vervolgens in een zinderende rechtbankscène. Uiteraard wordt hij vrijgesproken en krijgt hij de vrouw van zijn dromen. In de slotscène zoekt zij in een lift omhoog naar de top van de enorme wolkenkrabber, 'The Fountainhead', waar hij triomfantelijk op haar staat te wachten. Hoewel de film geen tragische kunstenaar als

¹⁰⁷ John Walker, *Art and Artists on Screen*, Manchester 1993, Hoofdstuk 2, 'Films about fictional artists', pp. 91-141, p. 91-92.

¹⁰⁸ Gedurende enkele jaren was er op internet een online database van 'The Program for Art on Film' te vinden: <http://www.artfilm.org/>. In deze database waren bijzonder veel films opgenomen, zowel fictie als documentaires van de vroegste jaren van de cinema tot heden. Deze site werd bijgehouden van 1984 tot 1997 en was online te gebruiken tot circa 2005. De site wordt helaas niet langer ondersteund. Het archief is nu te raadplegen in het Getty Institute: 'Program for Art on Film (New York, N.Y.). Records, 1951-1999, undated (bulk 1984-1997)'. De juiste franse titel van de film van de gebroeders Lumière is mij onbekend.

¹⁰⁹ Zie Walker 1993, pp. 95-105 en Julian Petley, 'The Architect as Übermensch', in Hayward (red.), second revised edition 1998, pp. 141-52.

onderwerp heeft, is het thema wel een typisch voorbeeld van de vernieuwende kunstenaar die moet vechten tegen het onbegrip, desinteresse en rancune van critici, klanten, publiek en zelfs collegae. Overigens werd Roark deels gemodelleerd naar de modernistische architect Frank Lloyd Wright, die werd benaderd om de gebouwen voor de film te ontwerpen. Hij wees het voorstel af toen filmproducent Warner Bros. zijn gage van 250.000 dollar te hoog vond.¹¹⁰

In *The Rebel* van Robert Day wordt de moderne kunst behoorlijk op de hak genomen.¹¹¹ De hoofdpersoon, Anthony Hancock (tevens de naam van de komiek die hem speelt), is een Britse kantoorklerk die wil ontsnappen aan de sleur van alledag door kunstenaar te worden. Wanneer zijn kunst als rommel wordt bestempeld, besluit hij zijn geluk in Parijs te beproeven alwaar hij naam maakt met vage praat over de betekenis van zijn werk. De eerder beschreven compensatietheorie (kunst van een groot genie wordt pas postuum begrepen) wordt in de film belachelijk gemaakt en het kunstenaarsmilieu bestaat vrijwel alleen uit excentrieke figuren die bijvoorbeeld in een aquarium slapen. Deze naar surrealisten (Dali) en existentialisten gemodelleerde figuranten vormen trouwens een even uniforme groep (bijvoorbeeld zwarte kleding, witte make-up) als de in pak en met paraplu en aktetas gewapende bureaucraten waar Hancock zich tegen af wil zetten. Zonder scrupules neemt Hancock ideeën over van anderen en doet zelfs letterlijk een gooi naar het abstract expressionisme door een emmer verf op een op de grond gelegen doek te smijten en er vervolgens rondjes overheen te fietsen [afb. 21].

Ook in de jaren zeventig en tachtig verschijnen films waarin typisch aan kunstenaars gerelateerde topoi voorkomen, zoals promiscue gedrag in *Manhattan* (1979) van Woody Allen.¹¹² De hoofdpersonen in deze film zijn geen beeldend kunstenaars maar schrijvers en filmmakers, al bezoeken ze wel regelmatig kunstgaleries en musea waarbij uitvoerig over kunst wordt gepraat. De film *Legal Eagles* (1986) van Ivan Reitman draait om de vermeende moord op kunstenaar Sebastian Deardan. Nadat hij bij een brand onder verdachte omstandigheden is omgekomen wordt een groot gedeelte van zijn werk door zijn galeriehouder verdonkermaand om de verzekeringspremie te kunnen incasseren. Daryl Hannah speelt in een van de hoofdrollen de dochter van Deardon die als achtjarig meisje haar vader zag sterven in het brandende huis. Zij is een excentrieke performancekunstenaar geworden die zichzelf en de brand tot centraal thema van haar (autobiografische) kunst heeft gemaakt.

Het merendeel van de fictieve kunstenaars in film figureert in een bijrol, zoals Chelsea Dreardon in *Legal Eagles* en Maud Lebowksi in *The Big Lebowski* van Joel en Ethan Coen (1998). Deze feministische kunstenaars maakt werk dat 'has been commended as being strongly vaginal'.¹¹³ Leonardo Di Caprio speelt overigens wel een kunstenaar in een van de hoofdrollen in de kaskraker *Titanic* van James Cameron (1997). Zijn kunstenaarschap wordt vooral gebruikt om zijn onconventionele gedrag te verklaren, en daarnaast dient het als excuus om tegenspeelster Kate Winslet (Rose DeWitt Bukator) naakt te tekenen. Rose neemt vanuit Parijs moderne kunst mee naar Amerika. Hiermee wordt haar vrijgevochten karakter verklaard. Als we de film mogen geloven, is Picasso's *Les Femmes d'Alger (O.J. Version O)* (1907) met de *Titanic* meegezonden naar de bodem van de zee.

De speelfilm heeft, net als de roman en het theaterstuk, vaak juist de promiscue, tragische of bohémien-kunstenaar als onderwerp. In films waarin bestaande kunstenaars als personage voorkomen, soms in een bijrol, soms in de hoofdrol, worden zulke topoi eveneens nadrukkelijk uitgelicht. Biografische speelfilms over bestaande kunstenaars zullen in hoofdstuk zes aan bod komen. Het benadrukken van stereotiepe opvattingen over kunstenaars

¹¹⁰ Petley in Hayward (red.) 1998, p. 150.

¹¹¹ Walker 1993, pp. 105-112.

¹¹² Idem, p. 130.

¹¹³ Zie <http://www.imdb.com/character/ch0003519/>, geraadpleegd d.d. 15 juli 2009.

in fictie is voor een groot deel bepalend voor het beeld dat het algemene publiek van ‘de kunstenaar’ krijgt. Als dan in een levensbeschrijving of -verfilming van een bestaande kunstenaar herkenbare topoi worden uitgelicht die hierop lijken, wordt het vooroordeel bevestigd.

In de beeldvorming rondom bestaande en fictieve kunstenaars spelen zoals gezegd kunstenaarstopoi een niet te onderschatten rol. De topoi worden zo vaak gebruikt, omdat ze een legitimerende functie hebben. De biografische formulae in de verhalen van Plinius en Vasari, zoals de ontdekking van het talent, voortekenen in de jeugd of een anekdote over de kunstenaar die met zijn verbluffende vaardigheden indruk maakt op een toevallige voorbijganger, dienen onder meer om de lezer ervan te overtuigen dat het om grote kunstenaars gaat.¹¹⁴ Overeenkomstige anekdotes over moderne kunstenaars hebben een soortgelijke functie en worden soms bewust ingezet. Een bekende anekdote uit Vasari is het verhaal over hoe Andrea del Verrochio het palet neerlegde toen hij geconfronteerd werd met het superieure talent van zijn leerling Leonardo da Vinci [afb. 22]. Picasso op zijn beurt vertelde herhaaldelijk de anekdote dat zijn vader hem vroeg om de poten te schilderen van een duif op een van zijn schilderijen, waarna de jonge Picasso – hij was toen een jaar of veertien – dat zo indrukwekkend deed, dat zijn vader hem zijn palet en penselen overhandigde en stopte met schilderen. Biograaf John Richardson ontkrachtte echter deze en andere anekdotes uit Picasso’s jeugd; zijn vader bleek bijvoorbeeld nog jaren nadat zijn zoon het huis was uitgegaan te hebben geschilderd.¹¹⁵ In de loop der tijd is de functie van bepaalde topoi verschoven. Waar Vasari het benadrukken van excentriek gedrag nog gebruikt als negatieve tegenhanger van een deugdzaam voorbeeld, wordt het onder invloed van de Romantiek juist een trend om de topos van het miskende genie, of van een zich tegen de maatschappij afzettende kunstenaar, te gebruiken als bewijs van het ware kunstenaarschap.

Kunstenaarstopoi voeden de gedachte dat leven en werk van kunstenaars nauw met elkaar zijn verbonden. De beeldvorming van de fictieve kunstenaar is hierbij van minstens zo grote invloed als die van de bestaande kunstenaar. Bepaalde vooroordelen over kunstenaars, zoals het idee dat echte kunstenaars een tragische dood hebben, komen in fictie beduidend meer voor dan in de werkelijkheid. Het leggen van biografische verbanden wordt daarnaast bevorderd door de kunstenaar die zich spiegelt aan het leven van voorgangers en door het feit dat leven en werk in zeker zin ook echt met elkaar zijn verbonden; wanneer de kunstenaar sterft, stopt tenslotte ook zijn productie. Het biografisch benaderen van kunst is echter niet zonder risico. In het volgende hoofdstuk zal dieper op de problematiek van de biografische benadering in de kunstgeschiedenis worden ingegaan. Hierbij wordt de vraag gesteld of de centrale positie die de kunstenaar in het artistieke veld inneemt eigenlijk wel ter discussie staat.

¹¹⁴ Hierop werd ook gewezen door Goldstein 1993, p. 18.

¹¹⁵ John Richardson, *A Life of Picasso*, vol. I, New York 1991, p. 51.

Hoofdstuk 4 *De biografische benadering*

In de voorafgaande twee hoofdstukken is verduidelijkt hoe de biografische traditie in de kunstgeschiedenis is ontstaan, welke genres uit de kunstenaarsbiografie zijn voortgekomen en op welke manier kunstenaarstopoi bijdragen aan de stereotypering, maar evenzogoed legitimering van het kunstenaarschap. In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de biografische benadering in de kunstgeschiedenis in de twintigste eeuw, de problematiek van intentionaliteit en auteurschap en op de modellering van het moderne institutionele kunstsysteem rondom de kunstenaar.

De biografische benadering is onlosmakelijk verbonden met de naam van de kunstenaar. Als de maker van een kunstwerk bekend is, zullen andere interpretaties worden gegeven dan wanneer hij anoniem blijft. In de achttiende eeuw werd de kunstgeschiedschrijving als een genealogie van kunstenaarslevens afgezworen ten gunste van meer wetenschappelijke benaderingen. Desondanks nam de aandacht voor de persoonlijkheid van de kunstenaar, zoals in het eerste hoofdstuk werd besproken, alleen maar toe. Dit resulteerde in een cultus van de kunstenaar. Deze cultus is nog steeds voelbaar in de twintigste en eenentwintigste eeuw, vooral in de zin dat leven en werk onophoudelijk aan elkaar worden gerelateerd door publiek, kritiek en wetenschap. Het leggen van biografische verbanden leidt echter vaak tot onjuiste conclusies.

Een kunstenaar bij wie leven en werk vergaand aan elkaar werden gerelateerd, is Picasso. In het essay 'In the Name of Picasso' (1985) stelt kunstcritica Rosalind Krauss het biografisch interpreteren van Picasso's werk door kunsthistoricus William Rubin ter discussie.¹ Rubin koppelde stijlveranderingen in zijn werk rechtsreeks aan Picasso's tumultueuze liefdesleven. Met uitzondering van het kubisme zouden alle stijlen van de meester onlosmakelijk verbonden zijn met zijn biografie:²

'So the Rubin case is particularly instructive, all the more because in his account the personal, the private, the biographical, is given in a series of proper names: Olga, Marie-Thérèse, Dora, Françoise, Jacqueline. And an art history turned militantly away from all that is transpersonal in history – style, social en economic context, archive, structure – is interestingly and significantly symbolized by an art-history as a history of the proper name.'³

De *proper name* of 'eigenaam' is een term die veel wordt gehanteerd in de literatuurwetenschappen.⁴ Het is geen zelfstandig naamwoord met een algemene betekenis, zoals 'mens' of 'kunstenaar', maar verwijst doorgaans naar één bepaalde bestaande persoon, hoewel er personen met dezelfde naam zijn. Daarnaast kan een 'eigenaam' bredere associaties oproepen dan enkel een persoon, maar ook diens beroep of betekenis, zoals bij 'Jezus', 'Plato' of 'Darwin'.⁵

Krauss heeft kritiek op een biografische benadering van het werk van Picasso, omdat deze volgens haar andere interpretaties in de weg staat. Als voorbeeld beschrijft zij

¹ Rosalind Krauss, 'In the name of Picasso', in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (1985) Cambridge 1986, pp. 23-40. Rubin organiseerde in 1980 een groot Picassoretrospectief voor het Museum of Modern Art in New York wat volgens Krauss leidde tot een 'flood of critical and scholarly essays on Picasso, almost all of them dedicated to "Art as Biography".'

² Idem, pp. 24-25.

³ Idem, p. 25.

⁴ Zie Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, (1975) Paris 1996, pp. 33-34.

⁵ Krauss 1985, p. 26, Kraus verwijst in noot 5 naar de taalfilosoof John Searle, 'Proper Names and Descriptions', in Paul Edward (red.), *The Encyclopedia of Philosophy*, New York 1967, p. 487. In noot 6 verwijst ze naar filosoof Bertrand Russells 'Descriptions' in Jay Rosenberg en Charles Travis (red.), *Readings in the Philosophy of Language*, (1971) en in noot 7 onder meer naar Searle, 'Proper Names', *Mind* 67 (april 1958), pp. 166-173.

verschillende interpretaties van het werk *La Vie* (1903) uit de blauwe periode [afb. 23]. Tot het moment dat men ontdekte dat op het werk een bestaande persoon stond afgebeeld, te weten de Spaanse schilder en vriend van Picasso, Casagemas, werd het werk geïnterpreteerd als een allegorie op het fin-de-siècle. De identificatie van de man op het schilderij, die ook nog eens zelfmoord bleek te hebben gepleegd, leidde tot speculatieve interpretaties; zo zou de man verscheurd zijn tussen de twee vrouwen op de voorgrond van het schilderij.⁶ Krauss vergelijkt de kunstgeschiedenis of esthetica van 'eigen namen' met het kraken van een code, zoals in de zogenaamde 'whodunnit' literatuur. Als deze is opgelost zijn er geen geheimen meer te ontrafelen. Krauss concludeert:

'For an art historian of the proper name, form has become so devalued as a term (and suspect as an experience), that it simply cannot be a resource for meaning. Each of the studies on Picasso-via-the-proper-name begins with announcing the insufficiencies of an art history of style, of form.'⁷

Dit laatste is nogal categorisch gesteld. Een kunsthistoricus die verwijzingen naar bestaande personen meeneemt in de interpretatie van een kunstwerk zal niet automatisch de vorm negeren.

De eigennaam is binnen de context van dit onderzoek op twee manieren relevant: in de eerste plaats in de functie van de kunstenaarsnaam die gekoppeld wordt aan de waarde van en de waardering voor zijn werk en in de tweede plaats de eigennaam als uitgangspunt om biografische verbanden te leggen. De eigennaam, erkend en geregistreerd door de burgerlijke stand (en in zekere zin ook pseudoniemen waarvan bekend is welke eigennaam erachter schuilt), verwijst immers naar een bestaande persoon. Hierdoor kunnen feiten worden geverifieerd, zoals geboortejaar, huwelijksaktes, testamenten, inschrijvingen op opleidingen, et cetera.⁸

Een kunstwerk kan op verschillende manieren biografisch worden benaderd. Naast het leggen van verbanden tussen afgebeelde figuren op een kunstwerk en bestaande personen, worden ook vaak gebeurtenissen uit het leven van de kunstenaar of emoties van de kunstenaar gekoppeld aan diens kunst. Plausibel is bijvoorbeeld de invloed van Michelangelo's stijl op de beelden van Auguste Rodin nadat deze Florence en Rome had bezocht en uren tekenend had doorgebracht in de indrukwekkende Medicikapel. Verhuizingen, stilistische invloeden door leermeesters, opleidingen of reizen, ziekte en ongeluk, zijn allemaal elementen die werkelijk terug te vinden kunnen zijn in het oeuvre. In sommige gevallen worden de gelegde verbanden echter suggestief. Zo kan bijvoorbeeld niet zonder meer worden vastgesteld dat de kinderloos gebleven Frida Kahlo haar papegaaien en aapjes in haar zelfportretten schilderde als substituut-kinderen [afb. 24]. En de zelfmoord van Mark Rothko kan evenmin achteloos worden gekoppeld aan zijn late abstracte schilderijen met grote donkere kleurvlakken [afb. 25].

Er is veel kritiek geuit op de biografische benadering. De historicus John Christie en kunsthistoricus Fred Orton argumenteren in het artikel 'Writing on a text of the Life' (1988) dat interpretaties van het schilderij *Red on Maroon* (1959) van Rothko als een uitdrukking van gevoelens van somberheid, gekweldheid en verdriet, zijn ingegeven door de gevoelens die het werk bij de toeschouwer oproept, maar evenzeer door de voorkennis die deze heeft van het leven van de kunstenaar.⁹

⁶ Idem, p. 29.

⁷ Idem, p. 40.

⁸ Zie in dit verband ook Lejeune 1996, p. 31.

⁹ John R.R. Christie en Fred Orton, 'Writing on a Text of the Life', *Art History* 11 (1988) 4, pp. 545-564, p. 553.

‘Discourse making critical and stipulative expression claims is necessarily concerned with a biography of the individual artist – Rothko, for example – [...]. Expression claims which stick emotions to paintings are claims inferred from what critics know or conjecture about the life of the person who made them.’¹⁰

Kunstwerken worden dus pas biografisch uitgelegd – in de zin van een poging tot het duiden van emoties of intenties van de maker of als verwijzing naar een historische gebeurtenis – als de interpretator de levensloop van de kunstenaar kent, bijvoorbeeld door het lezen van een biografie of autobiografie.

In dit verband is het zinvol kort in te gaan op het begrip ‘autobiografische ruimte’ dat door autobiografietheoreticus Philippe Lejeune werd geformuleerd.¹¹ Lejeune denkt dat lezers die bekend zijn met ander werk van een auteur een autobiografie beter kunnen plaatsen, de schrijver is dan immers geen onbekende. Na lezing van de autobiografie zullen zij eerder autobiografische elementen herkennen in de rest van het oeuvre die er niet expliciet in aanwezig zijn. Stel dat een schrijver in de Tweede Wereldoorlog in een concentratiekamp heeft gezeten. Wanneer deze schrijver een roman schrijft over de oorlog, waarin de hoofdpersoon in een concentratiekamp terecht komt, zal de lezer geneigd zijn te denken dat het boek over de schrijver zelf gaat. Op deze manier kunnen tal van romans en gedichten, maar ook kunstwerken worden geïnterpreteerd als autobiografisch. In het verlengde van Lejeunes begrip kan worden gezegd dat ook een ‘biografische ruimte’ bestaat. In dit geval gaat het niet om een autobiografie, maar een biografie die de lezer informatie geeft over de levensloop van een kunstenaar. Na lezing van de biografie van iemand als Kahlo, zal de lezer annex kijker eerder biografische verbanden leggen tussen de miskramen en de zelfportretten waarop Kahlo zich met dieren omringt.

Een ander aspect van de biografische benadering is het koppelen van persoonlijkheid aan stijl. Zwaarmoedigheid zou zich uiten in het gebruik van donkere kleuren; gefragmenteerde vormen worden in een dergelijke redenertrant geschilderd door een zieke geest. Over dit onderwerp is al veel geschreven, zoals vanuit de grafologie, maar het blijft een drassig gebied. Grafologisch onderzoek, zoals Ludwig Klages beschreef in *Handschrift und Charakter* (1917), richt zich op de persoonlijkheidsstructuur van de schrijver. De grafologie is nauw verbonden met de fysionomie, het uitleggen van het karakter van een persoon aan de hand van zijn gezicht. De achttiende-eeuwse grondlegger hiervan was Johann Caspar Lavater. Gombrich kritiseerde de ‘graphological approach’ en de ‘physiognomic fallacy’.¹² Wanneer een individuele stijl gekoppeld kan worden aan het karakter van een persoon, zou het fenomeen van een collectieve stijlperiode zoals de barok immers verklaard moeten worden door een collectieve gemoedstoestand.¹³ Gezichten zijn ook lang niet altijd representatief voor het achterliggende karakter: terroristen en moordenaars bijvoorbeeld zien er vaak doodgewoon uit.¹⁴ Gombrich benadrukte dat de interpretatie voornamelijk bij de toeschouwer ligt. Deze reageert namelijk, zij het instinctief, op de uitdrukking van gezichten of op kleuren en vormen. ‘The reason why Lavater’s method of physiognomic intuition results in nonsense is not that he explores his own response, but that he treats it like an infallible oracle that is in

¹⁰ Idem, p. 553.

¹¹ Lejeune 1996, p. 22.

¹² Ernst Gombrich, ‘On Physiognomic Perception’, in *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, (1963) London 1978, pp. 45-55, p. 22 en Ernst Gombrich, ‘Ornament as Art’, in *The Sense of Order*, (1979) Oxford 1980, pp. 43-44.

¹³ Gombrich 1980, pp. 43-44.

¹⁴ Kunstenaar Marlene Dumas onderzocht in de tentoonstelling *Man Kind* (galerie Paul Andriessse, Amsterdam 2006) hoe bevooroordeeld het publiek is wanneer het gewone mannen met een mediterraan uiterlijk en een baardje ziet, een beeld dat de afgelopen jaren door de media is geproblematiseerd en dat associaties oproept met terreur en gevaar.

no need of corroboration.’¹⁵ Daarnaast denkt Gombrich dat mensen het makkelijker vinden om de expressie van een werk te interpreteren wanneer zij bekend zijn met de kunstenaar, dan wanneer zij geen referentiekader hebben. Hiermee zijn we weer terug zijn bij de stelling van Christie en Orton over de biografische voorkennis van de toeschouwer bij het toeschrijven van expressieclaims aan kunstwerken.¹⁶

De opvatting dat literatuur en kunst de emoties of de persoonlijkheid van de maker tot uitdrukking brengen ontstond in de Romantiek. Abrams beschrijft in *The Mirror and the Lamp* (1953) hoe men literatuur als een ‘revelation of the personality’ ging zien. Hij geeft een omschrijving van drie soorten biografische interpretaties zoals die in de Romantiek werden gehanteerd: ‘One looks to an author for the explanation of his work; another reads an author out of his work; and the third reads a work in order to find its author in it.’¹⁷ De eerste benadering noemt hij *explanatory*; het werk wordt verklaard aan de hand van het karakter van de maker, zijn uiterlijk, familieachtergrond, religie, sociale milieu, levensomstandigheden, et cetera. Als een van de belangrijkste vertegenwoordigers noemt hij de befaamde negentiende-eeuwse historicus en literatuurcriticus Charles-Augustin Sainte-Beuve en diens principe ‘tel arbre, tel fruit’, zoals de boom is het fruit. De tweede benadering is *biographical*. Hierbij wordt het leven van de kunstenaar gereconstrueerd en wordt het werk alleen gebruikt om inzicht in het leven en karakter van de kunstenaar te krijgen. Het werk dient dan uitsluitend als (auto)biografische bron. Als laatste onderscheidt Abrams een *appreciative* kijk. Volgens deze benadering zou het werk een blik geven in de ziel van de maker. Abrams gebruikt in zijn studie voorbeelden van biografische benaderingen waarbij de mens William Shakespeare werd afgeleid uit zijn oeuvre, maar sluit af met de opmerking dat volgens sommigen vooral de auteur Shakespeare werd onthuld en dat hij als mens voor altijd een mysterie blijft.¹⁸

Diverse wetenschappers hebben geargumenteed dat de kunstgeschiedenis zwaar op de biografische traditie leunt. Een van de felste aanvallen werd geformuleerd door de marxistische kunsthistoricus Nicos Hadjinicolaou in *Art History and Class Struggle* (1973). Hadjinicolaou pleit voor een kunstgeschiedenis waarbij ideologie en klassenstrijd worden meegenomen in het onderzoek. Als een van de grootste obstakels hiervoor wijst hij de kunstgeschiedenis als een geschiedenis van kunstenaars aan.¹⁹ Binnen die geschiedenis onderscheidt hij een psychologische uitleg, een psychoanalytische lezing en een uitleg waarbij de kunstenaar aan zijn milieu wordt gekoppeld en verwijst daarbij naar Hippolyte Taines positivistische principe van *race, milieu en moment*. Alle drie de benaderingen gebruiken de kunstenaar als uitgangspunt en beschouwen de wereld als een coherent geheel.²⁰ Een mengeling van deze theorieën ziet Hadjinicolaou terug in de monografie, welke hij als zeer problematisch beschouwt. De kunstgeschiedenis die zich op de kunstenaar concentreert is volgens hem een onderdeel van de bourgeoisideologie in een kapitalistische maatschappij.²¹

De feministische kunsthistorica Griselda Pollock kritiseert eveneens het feit dat in de kunstgeschiedenis het individu van de kunstenaar stevast centraal wordt gesteld.²² Kunst wordt volgens Pollock uit haar historische context gehaald door haar alleen te koppelen aan de creatieve persoonlijkheid van de kunstenaar. Zij wijst er terecht op dat het kunsthistorische discours grotendeels gemodelleerd is rondom het individu:

¹⁵ Gombrich 1978, p. 49.

¹⁶ Idem, p. 54.

¹⁷ Abrams 1953, p. 227.

¹⁸ Idem, pp. 244-249.

¹⁹ Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle, (Histoire de l'art et lutte des classes)* (1973) London 1978, pp. 19-43.

²⁰ Idem, p. 34.

²¹ Idem, p. 40.

²² Pollock in Hayward (red.) 1988, pp. 75-113.

‘Indeed art history has been defined as a humanist discourse enshrining its belief in individual human agency in its dominant written and exhibited forms, the monograph, the catalogue raisonné, the one person exhibit, and in its primarily narrative and psycho-biographical emphases.’²³

In haar pleidooi voor een gedemythologiseerde kunstgeschiedenis, die niet langer de persoon maar de historische en maatschappelijke context als kader hanteert, negeert Pollock echter dat een dergelijk kader niet perse ontbreekt in een individualistische benadering van de kunstgeschiedenis. In een kunstenaarsmonografie of -biografie kan immers ook veel aandacht zijn besteed aan de historische en maatschappelijke context waarin de kunstenaar zich ontwikkelde.

De biografische traditie is ook aanwezig in het gebruik van biografieën of (auto)biografische teksten als bronnenmateriaal voor kunst- of cultuurhistorische teksten. Catherine Soussloff wijst in de historiografische studie *The Absolute Artist* (1997) op de invloed van de negentiende-eeuwse Duitse *Kulturwissenschaft* op de kunstgeschiedenis van vandaag de dag en de culturele constructie van de kunstenaar.²⁴ De Duitse cultuurhistoricus Jacob Burckhardt gebruikte bijvoorbeeld voor zijn boek *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch* (1860) voornamelijk Renaissancebiografieën als bron. Dergelijke bronnen zijn natuurlijk nuttig, maar hierbij speelt altijd het probleem van de vermenging van feit en fictie. Vanwege deze combinatie worden de *Vite* van Vasari tegenwoordig als historische bron lager gewaardeerd: het gebruik van fictieve elementen zorgt er echter wel voor dat de meeslepende verhalen worden herinnerd.²⁵

Kunsthistoricus Greg M. Thomas ziet het biografische model als een van de meest fundamentele methodologieën van de kunstgeschiedenis. Hij bemerkt een vergaand effect van het biografische discours; vanaf de jaren veertig van de negentiende eeuw werden in Frankrijk in toenemende mate herinneringen van overleden kunstenaars gepubliceerd, ‘making biography the established vehicle for ordering and interpreting an artist’s output.’²⁶ Niet alleen herinneringen of memoires (die vaak uit losse aantekeningen bestaan of slechts een klein deel van het leven beschrijven), maar ook andere zogenaamde egodocumenten als brieven of dagboeken en autobiografieën vormen voor kunsthistorici belangrijk bronnenmateriaal.²⁷ Thomas concludeert: ‘And while new methodologies have supplanted formalism and iconology, the tools of biographical discourse continue to prevail in art and art history alike.’²⁸ Voor het gebruik van beide typen bronnen, biografische en egodocumenten, geldt echter dat het geen objectieve feitenverslagen zijn, maar subjectieve verhalen waarin kunstmatig structuur is aangebracht. Desondanks is het nog steeds gebruikelijk om te proberen uit egodocumenten en zelfs uit zelfportretten en atelierscènes de intentie van de kunstenaar te destilleren.²⁹

Christie en Orton schrijven in het eerder genoemde artikel dat de biografie problematisch is omdat:

²³ Pollock, in Orton en Pollock (red.) 1996, pp. 315-342, p. 316.

²⁴ Soussloff 1997, p. 78.

²⁵ Paul Barolsky wijst hierop in ‘Fear of Fiction: The Fun of Reading Vasari’, in Barriault, Ladis, Land et al. (red.) 2005, pp. 31-35, p. 34. Biograaf Richard Holmes bespreekt het probleem van de vermenging van feiten en fictie ook in ‘Inventing the Truth’, in Batchelor (red.) 1995, pp. 15-25.

²⁶ Greg M. Thomas, ‘Instituting Genius. The formation of biographical art history in France’, in Elizabeth Mansfield (red.), *Art History and Its Institutions: Foundations of a discipline*, London en New York 2002, pp. 260-270, pp. 260-261.

²⁷ Het begrip egodocument werd door Jacques Presser in Nederland geïntroduceerd. Zie Rudolf Dekker, ‘Egodocumenten en (Literatuur)geschiedenis. Een inleiding’, *Biografie Bulletin* 3 (1993) 2, pp. 102-112, p. 102.

²⁸ Thomas in Mansfield (red.) 2002, p. 261.

²⁹ Soussloff 1997, p. 21.

‘Biography has been a genre of historical writing which has promoted, and still does promote, some of the assumptions which need to be remaindered, like over-individualized accounts of artistic creation, and reductive explanations in terms of talent or genius, or incorrigible psychoanalytic explanations.’³⁰

Zij halen de stroming van het superstructuralisme aan (waaronder zij het hele veld aan structuralistische benaderingen rekenen, de semiotiek inclusief) om aan te geven dat er diverse ‘linguistic signifiers’ zijn in de biografische benadering van kunstwerken.³¹ In de eerste plaats hetgeen de kunstenaar er zelf over heeft gezegd (primaire bron) en ten tweede de uitspraken van zijn naasten en anderen die hij op zijn pad tegenkwam (secundaire bron). Beide leveren geen honderd procent betrouwbare informatie op. Verder geven ook ‘buitenstaanders’ als de kunsthistoricus en criticus een visie in hun geschriften.

Ondanks de terechte kritiek die op een biografische benadering kan worden gegeven is het niet zinvol deze geheel te verwerpen. Literatuurwetenschapper Sem Dresden schreef dat kritiek op het *biografisme* – zoals hij een biografische benadering binnen de literatuurwetenschappen noemt – heeft geleid tot het besef dat bepaalde biografische benaderingen geen zin hebben voor een beter begrip van het werk.

‘Maar dit betekent geenszins dat nu geen enkele vorm van biografie meer van betekenis zou zijn. [...] de verhouding tussen leven en werk [kan] niet door een eenrichtingverkeer worden aangeduid. [...]. Bovendien is het heel goed mogelijk dat het werk het leven beïnvloedt, zodat er reeds van twee richtingen gesproken zou moeten worden.’³²

Het werk kan dus het leven beïnvloeden, bijvoorbeeld wanneer een kunstenaar besluit om naar een bepaalde stad te verhuizen omdat hij lessen wil volgen bij een meester die daar woont, of als hij besluit juist uit een stad te vertrekken om in de natuur naar nieuwe inspiratiebronnen te zoeken.

Het leven van de kunstenaar helemaal negeren is onmogelijk, want mensen zijn in essentie narratieve wezens. We vertellen allemaal achteraf verhalen over gebeurtenissen die we hebben meegemaakt. De mens, aldus Christie en Orton, leidt een ‘plural-biographical’ leven.³³ Niet alleen de biograaf brengt structuur aan, ieder mens is geneigd om het eigen leven in belangrijke periodes in te delen en te denken in termen van een begin, een midden en een einde.

Een kunstgeschiedenis zonder namen

De persoon van de kunstenaar in de afgelopen eeuwen steeds belangrijker geworden voor de interpretatie van zijn werk. Zelfs als bewust gekozen wordt de maker zoveel mogelijk buiten beschouwing te laten, zoals in een formalistische kunstbenadering, speelt de kunstenaar altijd een rol. De kunsthistoricus heeft voortdurend te maken met de eigenaam van de kunstenaar, zijn opleiding, achtergrond en andere biografische gegevens. Het is nog maar de vraag of dit in de toekomst zal veranderen, hetgeen zich zou moeten vertalen naar een kunstgeschiedenis zonder naamsvermeldingen.

Hoe radicaal dit idee ook klinkt, het werd reeds in de vroege twintigste eeuw geformuleerd door Heinrich Wölfflin, die ook wel de vader van de moderne kunstgeschiedenis wordt genoemd. Wölfflin definieerde het principe van tegengestelde

³⁰ Christie en Orton 1988, p. 558.

³¹ Idem, pp. 555-556.

³² Sem Dresden, ‘De zin der biografie’, in *Over de biografie*, (2001) Amsterdam 1987, pp. 158-183, pp. 176-177.

³³ Christie en Orton 1988, p. 559.

stijlbegrippenparen waarbij hij de persoonlijke bedoeling of intentie van de maker buiten beschouwing wilde laten.³⁴ In het hoofdstuk ‘Kunstgeschichte ohne Namen’ (1958) beweert de socioloog-kunsthistoricus Arnold Hauser dat Wölfflins argument om de externe omstandigheden te negeren niet houdbaar is.³⁵ Volgens Hauser zal niet iedere kunstenaar uit een bepaalde tijdsperiode met dezelfde oplossing komen voor een schilderkunstig probleem:

‘Die Annahme jedoch, daß das, was sie tun, unbedingt getan werden muß und wenn nicht von Peter, so von Paul getan wird, bleibt unbeweisbar und gehört zu den Mythen der romantischen Geschichtsphilosophie. Es ist viel wahrscheinlicher, daß Paul nichts genau so wie Peter tun wird. Wie entscheidend aber auch der Anteil des besonderen Talents und der eigenen Zielsetzung des Künstlers an der Entstehung eines Kunstwerks oder Kunststils sein mag, es ist unverkennbar, daß jede künstlerische Leistung in einer allgemeinen Entwicklung wurzelt und von anderen Leistungen vorbereitet wird.’³⁶

Wel kan sprake zijn van een meer universele tendens, zoals een stijl die zich min of meer gelijktijdig bij meerdere kunstenaars ontwikkelt conform het Hegeliaanse principe van een *Zeitgeist* en de persoonlijke invulling die de kunstenaar hieraan geeft. Ondanks de impact van Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) op de kunstgeschiedenis en de formalistische kunsttheorie, werd een kunstgeschiedenis zonder namen niet gerealiseerd.

In het kunsthistorische discours heeft, ondanks kritiek die er op een biografische benadering is geuit, de kunstenaar als maker nooit werkelijk ter discussie gestaan. Met name binnen de literatuurwetenschap, de semiotiek en het poststructuralisme werd in de tweede helft van de twintigste eeuw een discussie gevoerd over de rol van de auteur. Hierbij ging het niet om de vraag of de sociaaleconomische context waarin kunst ontstaat wel wordt meegenomen in de analyse ervan, maar om de vraag naar het belang van auteurschap in de interpretatie van teksten. Sinds het ontstaan van de moderne opvatting over het auteurschap in de Romantiek werd de auteur gezien als bepalend voor de betekenis van een werk.³⁷ De auteur geldt sindsdien als iemand met een bewuste intentie, een eigen stijl, een persoonlijkheid en als een individu dat subjectieve waarheden uitdrukt in zijn werk.³⁸ Een dergelijke visie op het auteurschap stimuleert een intentionele of biografische lezing van het werk. De discussie werd voornamelijk over intentionaliteit en subjectiviteit van de auteur gevoerd, maar kan ook op de persoon van de beeldend kunstenaar worden toegepast.

Een van de belangrijkste anti-intentionalistische stromingen in de literatuurwetenschap is het zogenaamde *New Criticism*. In het invloedrijke essay ‘The intentional Fallacy’ (1946) kritiseren W. K. Wimsatt en Monroe C. Beardsly de neiging om werk uit te leggen aan de hand van kennis van het leven van de maker, hetgeen volgens hen ontaardde in een roddelachtige atmosfeer binnen de literatuurkritiek van de jaren veertig.³⁹ Ze beweren niet dat de auteursintentie niet bestaat, maar pleiten ervoor deze buiten beschouwing te laten en puur te kijken welke intentie er van het kunstwerk uitgaat. Deze stroming werd in de jaren zestig weer gekritiseerd door onder meer de literatuurtheoreticus E.D. Hirsch die beweert dat de

³⁴ Overigens werd Wölfflin ook stevig door Hadjinicolaou onder vuur genomen. De kunstgeschiedenis als een geschiedenis van kunstwerken ziet hij als het derde obstakel voor de marxistische kunstgeschiedenis; ook dat is een onderdeel van de bourgeoisieideologie, pp. 58-68.

³⁵ Arnold Hauser, ‘IV Geschichtsphilosophie der Kunst: “Kunstgeschichte ohne Namen”’, in *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, pp. 127-306, p. 128 en pp. 132-134.

³⁶ Idem, pp. 135-136.

³⁷ Bennett, *The Author*, London en New York 2005, p. 7.

³⁸ Idem, pp. 41-42. Overigens merkt Bennett op dat het romantische auteurbegrip paradoxaal is. Enerzijds benadrukt het de autonomie van de auteur, door het werk als expressie van de emoties van de maker te zien, anderzijds wordt deze expressie vaak omschreven als een onbewust proces, iets dat de auteur overkomt en niet gestuurd of opgeroepen kan worden, zie ook pp. 66-67.

³⁹ Idem, p. 76.

betekenis van een werk door het weglaten van de auteur datgene wordt wat de criticus er in ziet.⁴⁰

Rond de tijd van Hirschs *Validity in Interpretation* (1967) verschenen twee andere teksten die de aanleiding vormden voor een langdurige polemiek: ‘The Death of the Author’ van Roland Barthes uit 1967 en ‘What is an Author?’ uit 1969 van Michel Foucault.⁴¹ Barthes wijst er in zijn spraakmakende artikel eveneens op dat de auteur een moderne figuur is, een product van onze westerse maatschappij zoals deze zich na de Middeleeuwen heeft ontwikkeld.⁴² Hij merkt op:

‘The *author* still reigns in histories of literature, biographies of writers, interviews, magazines, as in the very consciousness of men of letters anxious to unite their person and their work through diaries and memoirs. The image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centred on the author, his person, his life, his tastes, his passions, while criticism still consists for the most part in saying that Baudelaire’s work is the failure of Baudelaire the man, Van Gogh’s his madness, Tchaikovsky’s his vice.

The *explanation* of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of fiction, the voice of a single person, the *author* ‘confiding’ in us.’⁴³

Barthes argumenteert in het artikel dat de taal spreekt, niet de auteur. De verteller kan in deze optiek wel bestudeerd worden, maar niet langer de persoon van de auteur en zijn intenties. Deze invalshoek gaat lijnrecht in tegen de gedachte dat literatuur (kunst) de expressie is van de gevoelens van de auteur (kunstenaar). Volgens Barthes is de tekst niet langer relevant als de boodschap van een auteur-God, maar is deze een multidimensionale ruimte waarin vele interpretaties mogelijk zijn.⁴⁴ De lezer moet volgens hem de nieuwe focus worden van tekstanalyse en om dat te bereiken moet de auteur sterven.⁴⁵

Foucault nuanceert in zijn essay de stelling dat de auteur dood is. Deze stelling is niet zo radicaal als zij lijkt, maar eerder een verschuiving van de macht van de auteur naar de verteller.⁴⁶ Ondanks de discussie over de rol van auteurschap, wordt er nog steeds over auteurs – en kunstenaars – geschreven en de classificatie van literatuur en kunst geschiedt nog steeds aan de hand van de namen van de makers. De naam van de auteur heeft volgens Foucault meer impact dan alleen de referentie naar een bestaande persoon en hij noemt daarbij het voorbeeld van oeuvres en toeschrijvingen. Wanneer, zoals wel is gespeculeerd, achter de auteursnamen William Shakespeare en de filosoof Francis Bacon dezelfde persoon zou blijken te schuilen, zou dit de interpretaties van de twee afzonderlijke oeuvres ingrijpend veranderen.⁴⁷

De auteursnaam vervult in het narratieve discours een functie; Foucault noemt dit de *Author Function*. Deze representeert onder meer het (intellectueel) eigendom van teksten

⁴⁰ Salas (red.) 2007, p. 7. Bennett 2005, pp. 76-79 wijst erop dat de twee visies van Wimsatt en Beardsley en die van Hirsch niet zo tegengesteld zijn als ze lijken. Beide kanten erkennen het bestaan van de auteursintentie, ze willen er alleen anders mee omgaan.

⁴¹ Bennett 2005, pp. 9-10. Barthes’ artikel verscheen voor het eerst in het Engels in *Aspen Magazine* vol. 5-6, en vervolgens pas in het Frans in *Mantéïa* 5 (1968) 4. In 1977 werd het essay opgenomen in *Image-Music-Text* en daarna is het nog talloze malen opgenomen in andere studies.

⁴² Barthes 1987, p. 142.

⁴³ Idem, p. 143.

⁴⁴ Idem, p. 146.

⁴⁵ Idem, p. 148.

⁴⁶ Michel Foucault, ‘What is an Author?’, in Paul Rabinow (red.), *The Foucault Reader*, (1984) New York 1986, pp. 101-120, pp. 104-105.

⁴⁷ Idem, p. 106.

waaraan de auteur rechten kan ontlenuen.⁴⁸ Daarnaast verwijst zij niet alleen naar een eenduidig, bestaand individu, maar naar meerdere *selves*.⁴⁹ In navolging van Barthes vindt Foucault dat er anders naar de auteur gekeken zou moeten worden, bijvoorbeeld door deze te bestuderen als een variabele en complexe functie binnen een discours en niet langer vanuit het idee van de auteur of kunstenaar als geniale schepper van een werk. Volgens Foucault is de auteurfunctie over de eeuwen aan verandering onderhevig en zal hij in de toekomst wellicht verdwijnen, met als gevolg dat:

‘We would no longer hear the questions that have been rehashed for so long: Who really spoke? Is it really he and not someone else? With what authenticity and originality? And what part of his deepest self did he express in his discourse? Instead, there would be other questions [...] What difference does it make who is speaking?’⁵⁰

In de studie *Death and Return of the Author* (1992) valt literatuurtheoreticus Seán Burke de ideeën omtrent auteurschap van Barthes, Foucault en Derrida aan.⁵¹ Zo wijst hij op de paradox dat Barthes in zijn artikel juist een auteur – Mallarmé – aanwijst als degene die de dood van de auteur inluidde.⁵² Daarnaast vindt Burke het ironisch dat de drie auteurs die het hardst aan de grondvesten van het auteurschap hebben gemorrelt, zelf het onderwerp zijn geworden van tal van studies. Volgens hem is het auteurschap impliciet in iedere studie naar een tekst aanwezig. Als voorbeeld stelt hij dat Nietzsches en Schopenhauers visies op de wil niet afzonderlijk van elkaar gelezen kunnen worden zonder daarbij de invloed van Schopenhauer op Nietzsches ideeën mee te nemen.⁵³ Een interessant punt dat Burke naar voren brengt, is het principe dat men de auteur wel dood kan verklaren, maar dat dit een bewuste, kritische keuze is. De auteur als persoon bestaat immers wel: ‘The decision as to whether we read a text with or without an author remains an act of critical choice governed by the protocols of a certain way of reading rather than any “truth of writing”.’⁵⁴ Het is overigens zeer aannemelijk dat de drie de criticasters van het auteurschap zich daarvan bewust waren.

De discussie over de dood van de auteur lijkt het debat over auteurschap alleen maar verder te hebben gestimuleerd en de laatste decennia zijn stromingen ontstaan, zoals het *New Historicism*, waarbij de maker opnieuw nadrukkelijk aanwezig is. New Historicism is gerelateerd aan marxistische, feministische of postkoloniale wetenschappelijke benaderingen, waarbij altijd de sociale, economische, politieke of *gendered* context waarbinnen een werk ontstaat wordt betrokken. In dit geval is de identiteit van de maker opnieuw van belang, al wordt de romantische notie van het scheppende genie afgewezen. De ‘nieuwe historici’ concentreren zich wel op auteurs, maar dan als ‘social beings’.⁵⁵ Een bekend voorbeeld van een dergelijke benadering is de studie *Renaissance Self-Fashioning* (1980) van Stephen Greenblatt.

⁴⁸ Bennett 2005, pp. 49-50. Bennett gaat in op het ontstaan van het auteursrecht in de achttiende eeuw en de daaraan verbonden sociale en commerciële veranderingen en hogere waardering voor de schrijver.

⁴⁹ Foucault 1986, pp. 108-113.

⁵⁰ Idem, pp. 119-120.

⁵¹ Voor kritieken van Burkes studie zie Ellis David, ‘Death and Return of the Author’, *The Cambridge Quarterly* 22 (1993) 3, pp. 331-337 en Ian Saunders, ‘Reviews’, *RES New Series* XLVI (1995) 183, pp. 448-450.

⁵² Seán Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, (1992) Edinburgh 1998, p. 8.

⁵³ Idem, p. 173.

⁵⁴ Idem, p. 176.

⁵⁵ Bennett 1995, pp. 90-91.

Intentionaliteit

Tot slot is het gezien bovenstaande discussie van belang in te gaan op het begrip van de auteursintentie of intentionaliteit. De leer van de intentionaliteit neemt een belangrijke plaats in in de fenomenologie van de twintigste-eeuwse filosoof Edmund Husserl en is nauw verbonden met waarneming. Zo bestaat er de waarneming van een bepaald object, alsmede het object zelf dat ook bestaat als het niet wordt waargenomen. De waarneming van het object en het reële object hebben weliswaar betrekking op elkaar, maar zijn niet perse wezenlijk met elkaar verbonden.⁵⁶ Husserl denkt dat intentionaliteit is gerelateerd aan tijdsoriëntering; de waarneming vindt plaats in het heden, maar heeft een eindeloos verleden en een open toekomst voor zich.⁵⁷ Dit element wordt ook naar voren gebracht door kunsthistoricus Michael Baxandall in *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (1985) waarin hij beweert dat intentionaliteit geen statisch, maar een procesmatig begrip is:

‘A static notion of intention, supposing just a preliminary stance to which the final product either more or less conforms, would deny a great deal of what makes pictures worth bothering about, whether for us or for their makers. It would deny the encounter with the medium and reduce the work to a sort of conceptual or ideal art imperfectly realized. There is not just an intention but a numberless sequence of developing moments of intention – ’.⁵⁸

Hij doelt hiermee op de eindeloze reeks van keuzes die een schilder maakt terwijl hij aan het werk is. Daarnaast heeft een kunstenaar ook een ‘retrospective intention’ of een ‘retrospective statement of intention’.⁵⁹ Zo kan een kunstenaar bijvoorbeeld eerst vinden dat een werk is voltooid, om daar later weer op terug te komen. Baxandall kiest ervoor om intentionaliteit vooral met het schilderij of artefact te verbinden en niet zozeer met de schilder.⁶⁰ Intentie is volgens hem geen ‘reconstructed historical state of mind’, maar een relatie tussen het object en zijn omstandigheden. Een schilderij staat voor Baxandall niet op zichzelf, maar heeft een relatie met werken van andere kunstenaars of met ander werk van de kunstenaar zelf. Een kunstenaar kan een artistiek probleem dat hij in schilderij A niet kon oplossen, opnieuw aanpakken in schilderij B.

Gedragswetenschapper Raymond Gibbs pleit er in zijn studie *Intentions in the Experience of Meaning* (1999) voor om kunstproducten als schilderijen, beeldhouwwerken, maar ook literatuur en theater te beschouwen als communicatieve intenties. Hij denkt dat de kijker, zelfs wanneer de identiteit van de maker onbekend is, van een communicatief doel uitgaat.⁶¹ Het is voor veel lezers en kijkers moeilijk te negeren dat er een ‘echte’ maker is, behalve in het geval van wetten of bepaalde wetenschappelijke artikelen.⁶² Gibbs wil evenmin als Baxandall de intentie enkel bij de maker leggen, maar hij stelt voor om de dynamische relatie tussen de kunstenaar, het werk en de kijker te onderzoeken.⁶³ Hij merkt op dat de kijker soms dingen uit een werk haalt die de kunstenaar er niet bewust heeft ingelegd en trekt daarbij een parallel met mondelinge communicatie waarbij de bedoeling van de een verkeerd wordt opgevat door de ander. Een andere opvallende observatie die hij doet betreft het recht om uitleg te geven bij het eigen werk dat zo sterk wordt verdedigd in de moderne kunst.⁶⁴

⁵⁶ Reinout Bakker, *De geschiedenis van het fenomenologisch denken*, Utrecht 1977, p. 110.

⁵⁷ Idem, p. 112.

⁵⁸ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, (1985) New Haven en London 1986, p. 63.

⁵⁹ Idem, p. 66.

⁶⁰ Idem, p. 42.

⁶¹ Raymond W. Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge 1999, p. 18.

⁶² Idem, p. 188.

⁶³ Idem, Hoofdstuk 11, ‘Understanding Art’, pp. 293-322, p. 294

⁶⁴ Idem, p. 296.

Kunstenaars geven tegenwoordig vaak heel specifieke aanwijzingen over hoe hun werk gepresenteerd of geïnterpreteerd dient te worden. Bovendien is de vraag naar de oorspronkelijke bedoeling van de kunstenaar ook een belangrijk aandachtspunt in onder meer restauratieonderzoek, waarbij Gibbs het voorbeeld van de Sixtijnse kapel aanhaalt.⁶⁵ Kunsthistoricus en criticus Sven Lütticken wees er op dat de fixatie op intentieverklaringen in combinatie met het koppelen van leven en persoonlijkheid van de kunstenaar aan zijn werk sinds de Romantiek in toenemende mate voorkomt. Hij noemt dit ‘de instrumentalisering van de kunstenaarsmythe’.⁶⁶

Concluderend kan worden opgemerkt dat een breed publiek behoefte heeft aan een maker of een communicatieve intentie achter een kunstwerk of roman. De kunstenaar op zijn beurt wil doorgaans de mogelijkheid hebben het eigen werk te verklaren of interpretaties te corrigeren die hem niet aanstaan, al zijn er ook kunstenaars die weigeren uitleg te geven bij hun werk. Tot slot heeft het institutionele kunststelsel bekende ‘namen’ nodig. Een doodverklaring van de kunstenaar of auteur heeft alleen dan zin, wanneer deze behoeften niet langer bestaan.

De behoefte aan de kunstenaar

De discussie die zich binnen de literatuurwetenschappen afspeelde rondom de demystificatie van het auteurschap is nauwelijks doorgedrongen in de kunstgeschiedenis. De theoretische implicatie van de vraag naar het auteurschap voor de kunstgeschiedenis is volgens Pollock dan ook ‘simply to reveal just how central the author system remains to the mass of critical, art historical and art practical discourses and to the production, economic consumption and historical appraisal of the visual arts.’⁶⁷ Niet alleen het discours concentreert zich voornamelijk op de persoon van de kunstenaar, de mythologische status van de kunstenaar is zelfs een voorwaarde voor een florerende kunstmarkt. Dit laatste geldt overigens evenzogoed voor andere kunsten, zoals de literatuur en de muziek, bijvoorbeeld wanneer uitgeverij zich profileert met ster auteurs. Soussloff onderstreept eveneens dat de kunstgeschiedenis niet werd geprovoceerd door de discussie rondom de dood van auteurschap: ‘We may well be forced to draw the conclusion that society requires this unexamined position for the visual artist’.⁶⁸ Ook zij wijst op het belang van de mythologische status van de kunstenaar voor de kunstmarkt:

‘In addition, the dominance of the (mythic) reality of the artist in narrative context, such as biographies, plays into the needs of the marketplace to authenticate works of art and establish attribution to named artists, thereby increasing the value of ‘art objects’ or commodities.’⁶⁹

In zijn lezing *De mythe van het kunstenaarschap* (2006) argumenteerde kunsthistoricus Camiel van Winkel dat de mythe nodig is om de positie van de kunstenaar in de maatschappij te legitimeren.⁷⁰ Naast de kunstmarkt zijn veel instanties en subsidieverstrekkingen erop ingesteld. Het opheffen van de mythologische status van de kunstenaar zou verstrekkingen gevolgen hebben. Kunsthistoricus Nicholas Green vond eveneens een verklaring in de economische basis van de kunstwereld om het biografische model niet los te laten.⁷¹ Hij legt

⁶⁵ Gibbs 1999, p. 305-306.

⁶⁶ Sven Lütticken, ‘De onmisbaarheid van de kunstenaar. Over kunstenaarsmythen en intentieverklaringen’, *De Witte Raaf* 71 (1998), pag. nrs. ontbreken.

⁶⁷ Pollock 1996, pp. 315-342, p. 324.

⁶⁸ Soussloff 1997, pp. 142-143.

⁶⁹ Idem, pp. 143-144.

⁷⁰ Lezing Camiel van Winkel, ‘De mythe van het kunstenaarschap’, in Artis, ‘s-Hertogenbosch, 6 oktober 2006.

⁷¹ Nicholas Green, ‘Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century’, *Art History* 10 (1987) 1, pp. 59-78, p. 60.

een verband tussen de zich ontwikkelende kunsthandel in Frankrijk halverwege de negentiende eeuw en de toename van biografische teksten over kunstenaars die door een bepaalde kunsthandel, zoals Durand-Ruel, of een veilinghuis werden gepromoot. Overigens worden de kunsthandelaar, de criticus, de kunsthistoricus en de museumdirecteur allemaal gelegitimeerd als ‘namen’. Niet alleen de instituten hebben echter baat bij een individualistische benadering, ook de kunstenaar doet er zijn voordeel mee. Pollock merkt op dat de moderne kunstenaar een ondernemer is geworden ‘and his marketing manager, the dealer, and publicist, the critic are in constant and unpredictable negotiation with the buying publics.’⁷² Individualiteit wordt dan een handelsmerk, een manier om de aandacht van het publiek te vangen.

Ondanks de kritiek op het auteurschap binnen de literatuurwetenschappen, wordt de positie van de maker in de tweede helft van de twintigste eeuw vanuit een andere discipline juist versterkt. In de filmwetenschappen werd vanaf de jaren vijftig een auteurtheorie ontwikkeld, waarbij de filmregisseur een soortgelijke artistieke positie werd toegedicht als de kunstenaar.⁷³ In de vroege twintigste eeuw gold film nog als een commercieel medium dat tot stand kwam door een samenwerkingsverband tussen regisseur, cameraman, scenarioschrijver en producent, maar zoals Andrew Bennett in *The Author* (2005) opmerkt, ‘in order to be taken seriously as an art, alongside literature and the visual arts, it needed its own version of the myth of the solitary genius.’⁷⁴ Cultuursocioloog Bart Hofstede vat de auteurtheorie als volgt samen:

‘Films zijn in de eerste instantie het product van een regisseur en daarna pas van anderen (producent, cameraman, schrijver). Regisseurs zijn geen uitvoerende ambachtslieden, maar scheppende kunstenaars: auteurs. Hun auteurschap blijkt uit een uniek cinematografisch handschrift, dat niet in het verhaal besloten ligt, maar daarachter, in een visuele stijl. Het bestaan van dit handschrift bewijst dat de regisseur de belangrijkste persoon is in het productieproces van een film.’⁷⁵

Films trekken publiek omdat het de nieuwe Tarrantino, Scorsese of Von Trier is. Desondanks is binnen de filmwetenschappen ook kritiek op de auteurtheorie, omdat er zoveel gespecialiseerde mensen meewerken aan de totstandkoming van het eindresultaat en productiemaatschappijen een stevige vinger in de pap hebben.⁷⁶

Concluderend kan worden vastgesteld dat de positie van de kunstenaar als persoon met bijzondere gaven binnen het institutionele systeem van kunsthandel, subsidieverstrekking overheden, musea, kunstkritiek en de kunstgeschiedenis nauwelijks ter discussie staat. Daarnaast heeft het publiek een fascinatie voor het leven van kunstenaars. Wanneer de identiteit van de kunstenaar bekend is, is het onvermijdelijk dat bepaalde facetten uit zijn levensloop worden betrokken bij de interpretatie van zijn werk. Dat neemt niet weg dat het belangrijk is goed te kijken naar wat er daadwerkelijk uit een schilderij of beeld kan worden afgeleid zonder voorkennis over het leven van de kunstenaar. De intentie van de maker is vaak moeilijk te achterhalen, aangezien er altijd een kans is op misinterpretatie van iemands

⁷² Pollock 1996, p. 335.

⁷³ Soussloff 1997, p. 31 wijst op het belang van auteurtheorie in filmstudies voor de kunstgeschiedenis. De auteurtheorie werd onder meer ontwikkeld door een aantal cineasten van de *Nouvelle Vague* zoals François Truffaut en Jean-Luc Godard, die voor *Cahiers du Cinéma* schreven. Het begrip werd in de jaren zestig door onder meer de filmcriticus Andrew Sarris verder uitgewerkt.

⁷⁴ Bennett 2005, p. 106.

⁷⁵ Bart Hofstede, *Nederlandse cinema wereldwijd. De internationale positie van de Nederlandse film*, Amsterdam 2000, p. 14.

⁷⁶ Gibbs 1999, p. 223.

communicatieve bedoelingen en de intentie geen statisch gegeven is. Hoe vergaand leven en werk aan elkaar worden gekoppeld door de buitenwacht hangt samen met een aantal aspecten: kennis over het leven van de kunstenaar, de beschikbaarheid van autobiografische bronnen van de kunstenaar (zoals brieven, dagboeken en zelfportretten), een tragische of anderszins opmerkelijke levensloop, gebeurtenissen die overeenkomsten vertonen met kunstenaarstopoi en de bekendheid van de kunstenaar. Hoe groter zijn roem, hoe meer gegevens over de kunstenaar bekend zijn en des te meer biografische interpretaties van zijn oeuvre lijken te worden gegeven.

In het tweede deel van deze studie zal worden onderzocht hoe de biografische beeldvorming van kunstenaars in de negentiende en twintigste eeuw kan worden beïnvloed, door wie, met welk doel en welke visuele en tekstuele middelen daartoe worden ingezet. De motivatie is echter geen constant gegeven. Een kunstenaar kan in de loop van zijn leven anders gaan denken over zijn imago, doet op verschillende momenten andere of zelfs tegenstrijdige uitspraken over het autobiografische gehalte van zijn werk of is helemaal niet bewust bezig met het effect dat een bepaald middel zal hebben op de beeldvorming. Daarnaast kan de kunstenaar wel een bepaald doel voor ogen hebben, maar het gewenste effect niet bereiken doordat de middelen van anderen invloedrijker blijken. En tenslotte speelt het door Kris geformuleerde element van de ‘enacted biography’ een belangrijke rol. Aan welk rolmodel denkt de kunstenaar dat hij in zijn leven moet voldoen en welke elementen benadrukt hij al dan niet bewust als hem naar gebeurtenissen uit zijn leven of de betekenis van zijn werk wordt gevraagd?

Deel 2

Het representatieve leven

Hoofdstuk 5 *Introductie van een methodologisch raamwerk*

In het voorgaande hoofdstuk is betoogd dat kritiek, publiek en wetenschap niet om de kunstenaar als maker heen kunnen. Kennis van de identiteit van de kunstenaar en van gebeurtenissen uit zijn leven, leidt vaak tot het leggen van biografische verbanden. Deze verbanden kunnen nuttig zijn en door de kunstenaar worden gebruikt om zijn werk kracht bij te zetten, maar ze kunnen ook tot stereotypering leiden of een interpretatie van het werk waarin de kunstenaar zich niet kan vinden. Daarom is een van de vragen waarop dit proefschrift een antwoord wil geven, de vraag of de kunstenaar in staat is om de biografische beeldvorming blijvend te beïnvloeden.

Woord of beeld?

Om inzicht te krijgen in de wijze waarop de biografische beeldvorming van een kunstenaar wordt beïnvloed, wordt in dit onderzoek onderscheid gemaakt tussen visuele en tekstuele middelen die de kunstenaar of anderen kunnen inzetten. Dit onderscheid is nogal kunstmatig. In veel gevallen zullen woord en beeld tezamen de beeldvorming beïnvloeden, zoals in het geval van een tentoonstellingscatalogus die de kunstenaar heeft samengesteld en heeft voorzien van een door hem- of haarzelf geschreven tekst. De keuze voor dit onderscheid is zinnig, omdat op die manier alle invloedsmiddelen in kaart worden gebracht die van invloed zijn op de beeldvorming. Dit wordt in dit hoofdstuk verduidelijkt aan de hand van twee tabellen.

Toch wordt er veel gedebatteerd over de vraag of het woord dan wel het beeld meer invloed heeft. In de kunstgeschiedenis speelt de tegenstrijdige situatie dat de analyse van beelden met woorden wordt geschreven. Daarnaast zijn in de tweede helft van de twintigste eeuw veel studies over de beeldende kunst geschreven juist vanuit taalkundige benaderingen zoals de semiotiek. Literatuurwetenschapper en kunsthistoricus W.J.T. Mitchell verwijst in *Picture Theory* (1994) naar de *linguistic turn*; kunstwerken werden benaderd als een discours, beeldtaal als een tekensysteem.¹ Aan het einde van de twintigste eeuw is volgens Mitchell echter sprake van een *pictorial turn*, een hernieuwde concentratie op het beeld. Hij wijst hierbij op een interessante paradox; mensen worden tegenwoordig overspoeld met beelden, maar de impact ervan op de toeschouwer wordt minder. Kijkers schakelen bijvoorbeeld snel over van gruwelijke nieuwsbeelden naar beelden die minder confronteren. Van Winkel nuanceert eveneens de beeldcultuur door te suggereren dat er zelfs sprake is van een visueel tekort. Er is een continue druk om beelden te produceren: 'Succes betekent zichtbaarheid en zichtbaarheid succes'. Binnen het primaat van de zichtbaarheid wil iedereen bekeken worden, maar is er niemand die (kritisch) kijkt.² Volgens Mitchell draait het bij de *pictorial turn* niet om een terugkeer naar de mimesis, maar om het problematiseren van de rol van de toeschouwer, de functie van *spectatorship*, die net zo complex is als de verschillende manieren waarop een kunstwerk 'gelezen' kan worden.³

In een later essay probeert Mitchell een fundamenteel onderscheid tussen het woord en het beeld te maken, bijvoorbeeld in het nogal eenvoudige onderscheid tussen horen en zien.⁴ Hij concludeert echter dat 'woord en beeld' het beste opgevat kan worden als een dialectische troep. Het is de figuurlijke condensatie van een heel scala aan overeenkomsten en verschillen. Er kan geen overstijgende term worden gevonden die beide onderdelen dekt. Mitchell gaf in 1994 al aan dat een nieuwe *picture theory* altijd dialectisch zou moeten zijn. En dan niet

¹ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, p. 14.

² Camiel van Winkel, *Het primaat van de zichtbaarheid*, Rotterdam 2005, pp. 15 en 32.

³ Mitchell 1994, p. 16.

⁴ W. J. T. Mitchell, 'Word and Image', in Robert S. Nelson en Richard Shiff (red.), *Critical Terms for Art History: Second Edition*, (1996) Chicago 2003, pp. 51-61, p. 59.

dialectisch in Hegeliaanse zin om van een these en antithese uiteindelijk tot een synthese te komen, maar vanuit het principe van een continue tegenstelling.⁵ Woord (taal) en beeld zijn oneindig met elkaar verbonden.⁶ Mitchell gebruikt het begrip *re-presentatie* in plaats van 'beeld' of 'kunstwerk'. De term impliceert dat er iets weerkaatst wordt naar de toeschouwer, dat er sprake is van een wisselwerking. Kunsthistorici en critici die zich met deze representaties bezighouden geven een *interpretatie*, wat op zichzelf ook een 'act of representation' is, aldus Mitchell.⁷

In dit onderzoek worden de visuele en tekstuele middelen die door de kunstenaar en anderen (kunnen) worden ingezet eveneens opgevat als een continue wisselwerking tussen het woord en het beeld; echter niet zozeer met betrekking tot kunstwerken, maar tot de teksten en beelden die bijdragen aan de beeldvorming rond de kunstenaar. Vaak beïnvloedt het woord het beeld en vice versa, bijvoorbeeld in het geval van het imago van een kunstenaar dat sterk door een criticus wordt bepaald en dat later door een fotograaf wordt bevestigd in een fotosessie met de kunstenaar. De foto's op hun beurt kunnen weer als bronnenmateriaal dienen voor een verfilming of worden opgenomen in een biografie. Deze kruisbestuiving tussen het woord en het beeld zal worden verduidelijkt in de bespreking van de casussen in het derde deel van dit proefschrift. Biografische beeldvorming wordt dus opgevat als een proces dat tot stand komt onder verschillende invloeden en dat afhankelijk is van zowel de kunstenaar als andere partijen.

Onder historici is de rol van het woord en het beeld al een aantal decennia onderwerp van gesprek. Hayden White onderscheidt naar aanleiding van het artikel 'History in Images / History in Words' (1988) van Robert A. Rosenstone twee begrippen: *historiophoty* en *historiography*.⁸ Het eerste is de representatie van de geschiedenis en onze gedachten erover in visuele beelden en een filmisch discours. Het tweede is de traditionele representatie van de geschiedenis in verbale beelden en een geschreven discours. White stelt daarbij de vraag of het mogelijk is een geschreven verslag van een historische gebeurtenis te vertalen naar een visueel-auditief equivalent zonder verlies van de inhoud. Kan een filmische bewerking de complexiteit en kritische reflectie van het historisch denken over gebeurtenissen adequaat weergeven? Visuele beelden dienen anders geanalyseerd te worden dan tekstuele bronnen, omdat zij andere eigenschappen hebben. Soms, zo merkt White op, zijn visuele beelden in de vorm van illustraties nodig om een historiografisch verhaal mee te ondersteunen, omdat sommige zaken treffender in beelden dan in woorden kunnen worden gevat. Ze vormen in de traditionele historiografie echter nooit het hoofdmedium.

De historicus Rosenstone, die aanvankelijk nogal sceptisch ten opzichte van het medium film stond, vraagt zich net als White af of het mogelijk is om historische verhalen door middel van film te vertellen zonder de professionele en intellectuele insteek van de historicus te verliezen.⁹ Hierbij gaat hij zowel in op de historische (Hollywood) speelfilm als de documentaire. Volgens Rosenstone kan film namelijk 'most directly render the look and feel of all sorts of historical particulars and situations'.¹⁰ Hij gebruikt in zijn artikel onder andere het voorbeeld dat een collectief evenement zoals een veldslag beter in film kan worden gevat dan in woorden. En niet alleen in de zin van het verbeelden van de emotionele lading, het kan misschien ook een accurater beeld geven. White ondersteunt deze visie met de opmerking dat een beschreven historische gebeurtenis, net zo min als een verfilmde versie

⁵ Mitchell 1994, p. 418.

⁶ Idem, p. 6.

⁷ Idem, pp. 420-422.

⁸ Hayden White, 'Historiography and Historiophoty', *The American Historical Review* 93 (1988) 5, pp. 1193-1199, p. 1193.

⁹ Robert Rosenstone, 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film', *The American Historical Review* 93 (1988) 5, pp. 1173-1185, p. 1175.

¹⁰ Idem, p. 1179.

ervan de werkelijkheid exact spiegelt: 'Every written history is a product of processes of condensation, displacement, symbolization, and qualification exactly like those used in the production of a filmed representation.'¹¹

Volgens White kan film vanwege de opeenvolgende filmische sequenties en het gebruik van montage en close-up, meer dan het stilstaande beeld, vergeleken worden met geschreven of gesproken tekst.¹² Rosenstone beschouwt film eveneens als een narratief met een begin, een midden en een einde. Historiografie is net als verfilmde geschiedenis een representatie van de werkelijkheid. In zowel filmisch als geschreven narratief speelt het gekozen genre een rol: de geschiedenis kan ironisch, tragisch, heroïsch of romantisch worden verteld.¹³ En tenslotte bevatten beide discoursen elementen van elkaar. Geschreven tekst kan visuele beelden oproepen of er letterlijk gebruik van maken door middel van illustraties. Film bevat naast de opeenvolgende beelden doorgaans ook gesproken tekst in de vorm van dialogen of een voice-over die toelichting geeft op de zichtbare gebeurtenissen.¹⁴

De opvatting dat een van de twee middelen sterker zou zijn dan de andere, bestaat echter ook. Communicatiewetenschapper Mitchell Stephens constateert in *The rise of the image, the fall of the word* (1998) de dominantie van het beeld in de twintigste eeuw als gevolg van wat hij de derde communicatierevolutie noemt; de ontwikkeling van het bewegende beeld.¹⁵ De twee eerdere revoluties die hij onderscheidt zijn de ontdekking van het schrift (spijkerschrift en hiërogliefen) in het vierde millennium voor Christus en de ontdekking van de boekdrukkunst in Europa in de vijftiende eeuw.¹⁶ Eeuwenlang domineerde het woord het beeld, maar daar is volgens Stephens een einde aan gekomen. Mitchell merkt de dominantie van het beeld in de twintigste eeuw eveneens op, maar hij nuanceert dit met het argument dat de toeschouwer anders op de overvloed van beelden is gaan reageren.

Hoewel Stephens zowel op fotografische sequenties (zoals de bekende foto's van galopperende paarden van Muybridge), als op film en de in de jaren veertig opkomende commerciële televisie ingaat, ligt de nadruk van zijn betoog bij een nog te realiseren medium dat hij *the new video* noemt.¹⁷ Hij omschrijft *the new video* als een mix van bewegende beelden, geluid, tekst, achtergronden en stilstaande beelden en wijst daarbij op een nieuw medium als internet.¹⁸ *The new video* zal volgens hem snel zijn, zeer gecondenseerde informatie bevatten en het zal rijk zijn aan 'pictures [...], narration, music and text.'¹⁹ Hiermee ondersteunt hij echter indirect de opvatting van Rosenstone en White dat film (of in dit geval *the new video*) een mengeling is van een verbaal en een visueel discours. Zo bezien is bij *the new video* helemaal geen sprake van dominantie van het beeld ten koste van het woord, maar opnieuw van een wisselwerking tussen beide.

Invloeden op de biografische beeldvorming

Uitgangspunten voor het methodologische raamwerk van dit onderzoek zijn de opkomst van de massamedia, de wisselwerking tussen tekstuele en visuele middelen en een breed spectrum aan invloeden op de biografische beeldvorming. In de inleiding werd al kort ingegaan op de wijze waarop het begrip biografische beeldvorming in dit proefschrift wordt geïnterpreteerd. Daarbij werd opgemerkt dat beeldvorming een mentaal proces is dat ontstaat in de hoofden van mensen en dat het ontstane beeld bijzonder hardnekkig kan zijn. Cultuurwetenschappers

¹¹ White 1988, p. 1194.

¹² Idem, p. 1196.

¹³ Rosenstone 1988, p. 1180.

¹⁴ White 1988, p. 1198.

¹⁵ Mitchell Stephens, *The rise of the image the fall of the word*, Oxford 1998, p. 11.

¹⁶ Idem, p. 16, 28.

¹⁷ Idem, p. xii en pp. 77, 80, 83.

¹⁸ Idem, p. 168.

¹⁹ Idem, p. 185.

Anneke Smelik, Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer schrijven in *Effectief Beeldvormen* (1993) dat deze mentale beeldvorming voor een groot deel door beelden en teksten in gang wordt gezet.²⁰ Zij onderscheiden drie niveaus binnen de beeldvorming: materialiteit, effect en beïnvloeding. Onder het eerste verstaan ze de concrete teksten en beelden die een bepaalde beeldvorming tot gevolg hebben. Het tweede element is het effect ervan; de totstandkoming van mentale beelden. En tenslotte kan een poging worden ondernomen de beeldvorming te beïnvloeden. Om dit te bereiken zijn weer nieuwe teksten en beelden nodig.

Zoals zij in hun boek over beeldvorming van mannen, vrouwen en etnische minderheden aantonen, vervalt beeldvorming al gauw in stereotypen. Een stereotype is een vast en onveranderlijk mentaal beeld, voortkomend uit generaliseringen. Smelik, Buikema en Meijer noemen dit verstarde beeldvorming.²¹ In de publieke opinie over het imago van de kunstenaar spelen stereotypen een grote rol, zoals in het eerste deel van dit proefschrift werd besproken. Verstarde beeldvorming heeft volgens de auteurs een reproducerend karakter.²² Met andere woorden, een bepaald vooroordeel wordt voortdurend herhaald en daardoor schijnbaar bevestigd. Bij de bespreking van de fictieve kunstenaar bleek al dat bepaalde stereotypen, zoals de kunstenaar die zelfmoord pleegt of een bohémienleven leidt, veelvuldig voorkomen. Stereotypen zijn zo hardnekkig, doordat de meerderheid van de mensen niet doorheeft dat het stereotypen zijn.²³

De auteurs van *Effectief Beeldvormen* maken een interessant punt door verstarde beeldvorming te interpreteren als een ‘structuur van hiërarchische tegenstelling’. Als voorbeeld hierbij laten zij zien hoe de pers verschillend schrijft over mannelijke en vrouwelijke politici. Kwaliteiten die bij mannen bijvoorbeeld als daadkrachtig of betrokken worden omschreven, worden bij vrouwen getypeerd als hardvochtig (Margaret Thatcher als de *Iron Lady*) of emotioneel.²⁴ De auteurs gaan voornamelijk in op stereotiepe associaties rond sekse, maar er kan ook gedacht worden aan de tegenstelling tussen de kunstenaarstypes van edelman-kunstenaar en bohémien zoals in hoofdstuk drie beschreven is. Deze twee basistypes, die zoals eerder opgemerkt is gerelateerd lijken te zijn aan het zich afzetten tegen of conformeren aan de maatschappij, worden in de beeldvorming rond kunstenaars oneindig vaak herhaald. Zo kunnen invloedrijke, aan het Parijse *Institut* verbonden negentiende-eeuwse Franse kunstenaars, die konden bepalen wie aan de Salon mocht deelnemen, tegenover groepen in de marge worden geplaatst die moesten vechten voor hun bestaansrecht, zoals de realisten en impressionisten die een *Salon des Refusés* organiseerden. Het principe van insluiting en uitsluiting komt overigens ook aan bod in de theorieën van Bourdieu, die denkt dat er in het veld van culturele productie sprake is van een krachtenveld en een strijdveld.²⁵ Degenen die belangrijke posities innemen spannen zich in om deze te behouden, terwijl de gemarginaliseerde groep worstelt om een betere positie te verwerven.

Volgens Smelik, Buikema en Meijer vindt beeldvorming op verschillende niveaus plaats: bij de maker, de ontvanger en het product. Deze drie niveaus kunnen ook in dit onderzoek worden onderscheiden. In de eerste plaats hebben we te maken met de maker (de kunstenaar of een ander) die voor een bepaald visueel of tekstueel middel kiest om iets te communiceren. In de tweede plaats kan de vraag worden gesteld op welk publiek (ontvanger) een visueel of tekstueel middel is gericht. En tenslotte, zijn er de visuele en tekstuele middelen (producten), die (kunnen) worden ingezet om de biografische beeldvorming mee te

²⁰ Anneke Smelik, Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer, *Effectief beeldvormen: Theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*, Assen 1999, pp. 3 en 6.

²¹ Idem, p. 23.

²² Idem, p. 37.

²³ Idem, p. 44.

²⁴ Idem, p. 40.

²⁵ Bourdieu 1993, p. 30.

beïnvloeden. Zo worden oeuvrecatalogi doorgaans voor een specialistischer publiek geschreven dan monografieën of tentoonstellingscatalogi en zijn biografische speelfilms over kunstenaars over het algemeen voor een redelijk groot, zij het art house, publiek gemaakt. De vraag naar het beoogde publiek is ook van belang bij de middelen die de kunstenaar zelf inzet. Brieven worden meestal niet geschreven met de bedoeling dat veel mensen ze lezen, terwijl dit bij een autobiografie wel het geval is.

Zoals in het eerste hoofdstuk is besproken, wordt de waarde van en waardering voor het werk van een kunstenaar door veel verschillende personen en instanties beïnvloed. In dit onderzoek is Bourdieus concept van het veld van culturele productie relevant omdat zal worden gekeken naar uiteenlopende visuele en tekstuele middelen die van invloed zijn op de biografische beeldvorming. Bourdieu zou deze middelen typeren als de ‘manifestaties van sociale agenten die deelnemen aan het veld’.²⁶ In de drie casussen zal worden bestudeerd hoe dergelijke middelen worden ingezet, wie de biografische beeldvorming probeert te beïnvloeden, met welk doel en met welk recht van spreken. Een kunstcriticus of kunsthistoricus heeft bijvoorbeeld meer autoriteit dan vrienden of bekenden van de kunstenaar, al kunnen die weer beweren te weten hoe de kunstenaar ergens ‘echt’ over dacht. Naast de kunstenaar zullen andere personen en instanties in de analyse worden meegenomen, variërend van kunsthistorici tot biografen, en van filmregisseurs tot archivariissen.

Visuele en tekstuele middelen

De onderstaande twee tabellen geven een overzicht van de verschillende invloeden op de biografische beeldvorming. De tabellen zijn onderverdeeld in de tekstuele en visuele middelen die de kunstenaar en anderen kunnen inzetten. In de volgende twee hoofdstukken zal overigens blijken dat de middelen niet altijd alleen door de kunstenaar of door een ander worden ingezet, maar dat regelmatig sprake is van wederzijdse beïnvloeding, zoals in het geval van een geautoriseerde biografie of een persoonlijk museum dat in samenspraak met een kunstenaar wordt gerealiseerd.

Buiten de tabellen om zijn twee rode draden gedefinieerd die dwars door de visuele en tekstuele middelen heenlopen. Dit zijn de biografische formulae of topoi en het begrip sturing. Het belang van het aspect van de terugkerende biografische motieven in beschrijvingen of verfilmingen van (fictieve) kunstenaarslevens moge duidelijk zijn, na de bespreking ervan in het derde hoofdstuk. In de casussen zal worden onderzocht of en op welke manier heersende opvattingen of stereotiepe noties over kunstenaars een rol spelen bij de biografische interpretatie van de kunst en het publieke imago van de kunstenaar.

De andere leidraad binnen de middelen is ‘sturing’. Dit heeft betrekking op de medewerking of tegenwerking van de kunstenaar of diens belangenbehartigers, vaak nabestaanden, aan projecten van anderen, zoals het meewerken aan een documentaire film. Staat de kunstenaar het toe dat een team in zijn of haar huis komt filmen? Laat hij zich interviewen en wordt er toestemming gegeven om vrienden en bekenden te interviewen? Is de kunstenaar bereid om te poseren voor foto’s? Doneert hij zijn correspondentie aan een archief? Wordt er medewerking verleend aan een biografie? In het geval van tegenwerking is er vrijwel altijd sprake van censuur, de kunstenaar of zijn nabestaanden zien bepaalde dingen liever niet vermeld. Soms wordt het de biograaf zelfs verboden om afbeeldingen van kunstwerken te gebruiken in zijn boek, bijvoorbeeld in het geval van de biografie van Jill Johnston over de Amerikaanse kunstenaar *Jasper Johns: Privileged Information* (1996). Het leggen van restricties op de inzage van archieven kan het onderzoekers eveneens gedurende langere tijd behoorlijk lastig maken.

²⁶ Ibidem.

Tabel 1. Tekstuele middelen

Kunstenaar	Anderen
Dagboek Brieven Autobiografie Geautoriseerde biografie Kunstenaarstekst Archief Testament	Kunstkritiek / interview (tijdens leven) Kunstwetenschappelijke publicaties (monografie / catalogue raisonné / tentoonstellingscatalogus) Geredigeerde uitgaven van brieven / dagboek / essays (vaak postuum) Necrologie (postuum) Biografie (vaak postuum)

Tabel 2. Visuele middelen

Kunstenaar	Anderen
Woon- geboorte- of sterfhuis Atelier Persoonlijk of monografisch museum / mausoleum Kunstcollectie Samenstellen van een tentoonstelling of catalogus Kleding / omgeving Zelfportret Verandering van stijl of thematiek van eigen beeldend werk	Portret Cartoon / spotprent Fotografie Documentaire film Biopic of biografische speelfilm (vaak postuum)

In bovenstaande tabellen is geen onderlinge hiërarchie aangebracht in middelen die meer of minder invloed zouden kunnen hebben. Omdat dit per casus kan verschillen, kan het geen leidraad vormen voor een indeling. Hoewel fotografie en film bijzonder machtige invloedsmiddelen lijken, zijn ze dat niet altijd. Als van een kunstenaar, zoals van Van Gogh, maar een enkele foto is genomen, terwijl er stapels brieven zijn bewaard en uitgegeven, heeft het laatste veel meer invloed op de beeldvorming. Ook kan niet zonder meer worden gesteld dat bepaalde middelen, zoals een dagboek, dichterbij de kunstenaar staan dan andere, bijvoorbeeld een catalogustekst. Gestreefd is om een zo breed mogelijk terrein van visuele en tekstuele middelen te bestrijken. Toch kan het zijn dat de samenstelling in de loop der tijd moet worden aangepast. Weblogs bijvoorbeeld, of andere communicatievormen middels internet zijn niet opgenomen, omdat deze in de twintigste eeuw nog geen grote rol speelden. Met betrekking tot hedendaagse kunstenaars kunnen dit echter nuttige middelen zijn om in de analyse mee te nemen. Samenvattend moeten de volgende vragen in de bestudering van de totstandkoming van het imago van de kunstenaar worden gesteld:

- 1) Welk middel is ingezet?
- 2) Wie heeft het geproduceerd?
- 3) Als het om een ander dan de kunstenaar gaat; in welke relatie staat deze tot de kunstenaar?
- 4) Wat is de wisselwerking met andere visuele of tekstuele middelen?
- 5) Zijn er soortgelijke middelen waarmee een visueel of tekstueel middel kan worden vergeleken (andere biografieën, andere foto's, andere films)?
- 6) In welke mate heeft de kunstenaar mee- of tegengewerkt?
- 7) Is er nog sprake van een andere vorm van manipulatie of censuur?
- 8) Op welk moment is het middel ingezet (tijdens het leven van de kunstenaar of postuum)?
- 9) Hoe is het middel ontvangen door de pers?
- 10) Is er een bepaald kunstenaarstopos in het middel aanwezig?
- 11) Waarom wil men de beeldvorming beïnvloeden?

De laatste vraag is een bijzonder lastige. Het is vaak moeilijk te achterhalen waarom men de beeldvorming van een kunstenaar wil beïnvloeden. De beeldvorming wordt lang niet altijd bewust gestuurd of met een eenduidig doel. Soms ligt een bepaalde bedoeling voor de hand of heeft degene die het middel heeft ingezet zich hierover uitgesproken. Biografen willen dikwijls het leven van een kunstenaar demythologiseren, terwijl een regisseur wellicht met het in beeld brengen van het werkproces van de kunstenaar wil verduidelijken dat deze veel zorgvuldiger te werk gaat dan zijn schilderstijl doet vermoeden. Een criticus of conservator kan het werk van een bepaalde kunstenaar willen legitimeren, maar kan het ook afkeuren en daardoor (onbedoeld) de markt ervoor verslechteren. Kortom, er zijn veel verschillende motieven om de beeldvorming van een kunstenaar te willen beïnvloeden. Ook de kunstenaar zelf heeft zo zijn eigen beweegredenen. Hij kan een onwelgevallig imago willen corrigeren of de biografische uitleg van zijn werk proberen te weerleggen, maar kan de beeldvorming ook zo proberen te sturen dat hij opvalt en een succesvolle carrière kan opbouwen, die overgaat in postume glorie. Een pragmatische reden als het in stand proberen te houden van de marktwaarde van het werk kan ook een drijfveer zijn. Nabestaanden hebben dikwijls soortgelijke motieven als de kunstenaar, al kunnen deze soms ook lijnrecht staan ten opzichte van diens wensen. Zo verschillen de meningen over hoe Francis Bacon zou hebben gedacht over de verplaatsing van zijn schildersatelier van Londen naar Dublin. In het voorwoord van het fotoboek van 7, *Reece Mews: Francis Bacon's Studio* van Perry Ogden (2001) schrijft John Edwards, een goede vriend van Bacon, dat Bacon hem had verteld dat hij het atelier zou erven. Bacon vroeg hem regelmatig wat hij ermee zou gaan doen. Volgens Edwards zou de keuze om het atelier naar Dublin te verplaatsen Bacon hebben doen bulderen van het lachen. Gilbert Lloyd van de Marlborough Fine Arts Gallery, die Bacon vanaf 1958 tot zijn dood vertegenwoordigde, denkt juist dat hij zich zou hebben omgedraaid in zijn graf.²⁷

²⁷ Gesprek van auteur met Gilbert Lloyd te Maastricht, 12 maart 2006.

Hoofdstuk 6 De invloed van anderen op de biografische beeldvorming

Zoals in de inleiding werd opgemerkt, hebben naast de kunstenaar veel persoonlijkheden in de kunstwereld invloed op het maken of breken van reputaties, alsmede op de manier waarop het werk wordt geïnterpreteerd. Een van de bedoelingen van dit proefschrift is om er achter te komen of een kunstenaar de beeldvorming kan corrigeren of sturen, bijvoorbeeld wanneer anderen een uitleg aan zijn werk geven, of biografische verbanden leggen, waarmee hij het niet eens is. In dit hoofdstuk worden de visuele en tekstuele middelen besproken die anderen, zoals de familie en vrienden van de kunstenaar, de biograaf, de kunsthistoricus of de filmregisseur, ter beschikking staan. Zij hebben het voordeel dat ze de beeldvorming ook nog kunnen beïnvloeden wanneer de kunstenaar is overleden en zelf geen nieuwe pogingen tot beïnvloeding kan ondernemen. Een flink aantal van de in hoofdstuk vijf genoemde tekstuele en visuele middelen wordt in de regel pas postuum ingezet, zoals de necrologie, de biografie en geredigeerde edities van verzamelde correspondentie. Het verfilmen van een kunstenaarsleven gebeurt eveneens meestal pas na de dood. Wanneer een beroemdheid is overleden, heeft het publiek eindelijk de gelegenheid tot ‘permanent posthumous romancing’, zo meent criticus Richard Sickel. Het docudrama, de roman, de biopic en de geromantiseerde kunstenaarsbiografie ziet hij als ‘modern funerary art [...]. They are instruments by which, after death, we are finally allowed to take full possession of these lives.’¹

Tekstuele middelen

Tot de tekstuele middelen die door anderen kunnen worden ingezet behoren de kunstkritiek, kunstwetenschappelijke publicaties, geredigeerde uitgaven van brieven, dagboeken of essays, de necrologie en de biografie. Kunstwetenschappelijke publicaties als de monografie en de oevrecatalogus kwamen in hoofdstuk twee al uitgebreid aan de orde. Kunstkritiek speelt sinds de negentiende eeuw een grote rol in de (biografische) beeldvorming van kunstenaars bij een vrij groot publiek. Niet alleen wordt daarin het werk kritisch besproken, maar in veel kritieken – in populaire tijdschriften misschien nog meer dan in gespecialiseerde tijdschriften en krantenrubrieken – speelt ook de persoonlijkheid van de kunstenaar een rol. Diens publieke imago en opvattingen en heersende vooroordelen over zijn privépersoon schemeren in kritieken door. Daarnaast speelt de criticus een belangrijke rol in het legitimeren van de kunstenaar en diens werk en het al dan niet toekennen van waarde aan een oeuvre. De kunstercriticus geeft, zoals door Bourdieu werd opgemerkt, niet alleen een oordeel, maar claimt ook het recht om te oordelen.²

Kunstkritiek / interview

Een tekstueel middel dat gerelateerd is aan de kunstkritiek, is het interview. Dit kan de vorm aannemen van een letterlijk uitgeschreven interview, een tot artikel verwerkt interview of een essay op basis van een gesprek met de kunstenaar. Een interview kan bovendien op film of geluidsband (voor de radio of voor archieven) zijn opgenomen. Volgens Soussloff wordt het interview binnen de kunstgeschiedenis gelijkgesteld aan de autobiografie en memoires, in de zin dat het in kunsthistorische teksten dikwijls wordt gebruikt als eerste persoon narratief.³ Tijdens een interview kan de kunstenaar weliswaar veel invloed op het resultaat uitoefenen, maar in de bewerking ervan kan de journalist of redacteur flink ingrijpen. Men moet zich derhalve afvragen of de bron werkelijk betrouwbaar is. In hoeverre zijn transcripties van interviews bijvoorbeeld door de interviewer of door de kunstenaar in kwestie geredigeerd?

¹ Schickel 2000, p. 129.

² Bourdieu 1993, p. 36.

³ Soussloff 1997, p. 20.

Er bestaat een verschil tussen kunstenaarsinterviews die voor publicatie in een tijdschrift of als zelfstandige publicatie zijn bedoeld en interviews die puur dienen als bronnenmateriaal voor onderzoekers. Binnen de traditie die men 'oral history' noemt, worden interviews met kunstenaars om verschillende redenen afgenomen. In sommige interviews vertelt de kunstenaar bijvoorbeeld hoe zijn kunstwerken tentoongesteld dienen te worden. Andere interviews vormen het bronnenmateriaal voor een te schrijven biografie en komen pas naderhand in een archief terecht. Het afnemen van interviews is in de twintigste eeuw toegenomen en vergemakkelijkt door de ontwikkeling van eenvoudig te bedienen audioapparatuur, zoals de cassette recorder in de jaren zestig.

De 'oral history' traditie wordt steeds vaker zelf onderwerp van onderzoek. In 2006 werd er bijvoorbeeld op het jaarlijkse congres van de Engelse Association of Art Historians een aantal dagen gewijd aan het subthema *The Artist Interview: Contents and Contentions in Oral History / Art History*.⁴ Onderwerpen die aan bod kwamen waren onder andere door de BBC geproduceerde televisie-interviews met kunstenaars, het *Artists' Lives oral history project* van de National Life Stories Collection (tegenwoordig National Life Stories) en een kritische beschouwing over de rol van de interviewer.⁵ Centraal stond de vraag hoe betrouwbaar interviews zijn als bron voor kunsthistorisch onderzoek. Er moet altijd worden gekeken naar de positie van de interviewer en het beeld dat de kunstenaar van zichzelf en zijn kunst geeft. Zo weigert kunstenaar Robert Morris een-op-een-interviews te geven. Hij heeft de voorkeur voor interviews per e-mail, waardoor hij tijd creëert om te kunnen reflecteren op een antwoord.⁶ Dit voorbeeld geeft overigens aan dat het interview een sterke wisselwerking is tussen de vragensteller en de kunstenaar en daardoor een invloedsmiddel van beiden kan zijn.

Kunstkritiek speelt als invloedsmiddel een belangrijke rol tijdens het leven van de kunstenaar. Maar ook postuum bespreken critici onder meer retrospectieve tentoonstellingen, waarbij de presentatie van nieuwe feiten nog flinke veranderingen in de perceptie van de kunstenaar teweeg kan brengen. Verder kan de criticus na de dood van de kunstenaar ingaan op veilingprijzen, nieuwe publicaties over de kunstenaar en zijn werk en bijvoorbeeld discussies over de nalatenschap.

Kunstwetenschappelijke publicaties / geredigeerde uitgaven

Kunstwetenschappelijke publicaties zijn vaker dan de kunstkritiek en het interview (met uitzondering van het interview dat voor 'oral history' projecten wordt afgenomen) gericht op een gespecialiseerd publiek. Oeuvrecatalogi zullen voor een belangrijk deel juist postuum verschijnen. Monografieën daarentegen worden evenals tentoonstellingscatalogi zowel postuum als tijdens het leven gepubliceerd. In dit laatste geval kan de kunstenaar zelf bewust invloed uitoefenen, bijvoorbeeld door al dan niet informatie te geven, redactierecht te eisen of de publicatie van reproducties van kunstwerken of studies te verbieden. Postuum hebben auteurs meer vrijheid en vaak toegang tot voorheen ontoegankelijk materiaal.

De samensteller van geredigeerde uitgaven van brieven, essays en dagboeken kan deze tekstuele middelen, die in eerste instantie een invloedsmiddel van de kunstenaar waren, ook zelf inzetten. Natuurlijk bestaan er edities waarbij de redacteur zich kosten nog moeite heeft gespaard om een publicatie te bezorgen die zo trouw mogelijk blijft aan het bestaande

⁴ Het congres werd georganiseerd in samenwerking met de Universiteit van Leeds en het Henry Moore Institute.

⁵ Zie het programmaboek van het congres: AAH 32rd annual conference 5-7 april 2006, *Art & Art History: Contents. Discontents. Malcontents*, pp. 87-90: Session 25: *The Artist Interview: Contents and Contentions in Oral History / Art History*. Op internet is het project te vinden via <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/sound/ohist/ohnls/nationallifestories.html>.

⁶ AAH conference 2006, p. 88, dit kwam aan bod in de lezing van Brain Winkenweder, 'Finding Homometric Equilibrium: Robert Morris and the E-Interview'.

materiaal. Maar er zijn ook talloze postume uitgaven van brieven, essays of dagboeken grondig door een redacteur of een familielid onder handen genomen. De dagboeken die de schilder Max Beckmann de laatste tien jaar van zijn leven had bijgehouden werden, na zijn voortijdige dood in New York in 1950, uitgetypt en geredigeerd door zijn tweede vrouw, Mathilde (Quappi) Beckmann. Deze editie verscheen in 1955 als *Tagebücher 1940-1950*. Quappi kortte de teksten in om er een handzame editie van te maken, maar ze liet ook bewust bepaalde zaken weg 'aus discretion'.⁷ Kunsthandelaar Curt Valentin schreef aan museumdirecteur Perry T. Rathbone (beiden stonden op goede voet met Beckmann) nadat hij met Quappi had geluncht: '(c) I.v.m. copyright is dit citaat niet online beschikbaar'.⁸ Beckmanns weduwe was zich zeer bewust van de lastige taak en schreef in haar eigen dagboek regelmatig over de vorderingen: '(c) I.v.m. copyright is dit citaat niet online beschikbaar'.⁹ Quappi droeg Beckmann op handen, zoveel blijkt wel uit *Mein Leben mit Max Beckmann*, dat pas in 1980 zou verschijnen.¹⁰ Ze polijste zorgvuldig het imago van een groot en visionair kunstenaar zonder noemenswaardige tekortkomingen en kon om die reden het idee niet verdragen dat het dagboek in de toekomst wellicht ongecensureerd voor anderen te lezen zou zijn.¹¹ Hoewel Mathilde Beckmann het materiaal intact liet, komt het voor dat nabestaanden de dagboeken of brieven zelf redigeren, bijvoorbeeld door er pagina's uit te scheuren, passages door te strepen of brieven te verbranden.

Necrologie

De necrologie is een interessant samenvattend middel om te kunnen constateren wat de heersende beeldvorming omtrent een kunstenaar is ten tijde van diens overlijden. Net als de kunstkritiek is het een journalistiek genre dat in de late achttiende eeuw opkomt.¹² De necrologie vindt zijn oorsprong in de Middeleeuwen, toen het gebruikelijk was om overledenen te prijzen tijdens een kerkdienst. In de negentiende eeuw verschijnen in kranten overlijdensberichten, maar pas tegen het einde van de eeuw is het een vaste rubriek van de krant geworden. Het genre is vooral in Engeland en Amerika populair, maar bestaat ook in Europese landen, zoals Frankrijk en Nederland. De necrologie kan variëren van korte tot langere verhalen waarin het leven van de overledene wordt geschetst. In de negentiende eeuw worden daarin vaak fragmenten opgenomen uit grafredes en informatie over de laatste woorden en doodsoorzaak van de overledene. In de twintigste eeuw wordt het genre minder gebaseerd op grafredes en lofprijzingen, maar wordt dieper ingegaan op de receptie van het werk van de overledene.

De necrologie kan als een opmaat voor een biografie worden gezien: de thema's die een leven kenmerken en die in veel biografieën zullen terugkeren zijn meestal al aanwezig in de necrologie. De auteur is soms een goede bekende van de kunstenaar of in ieder geval iemand, een criticus of conservator, die al veel over de kunstenaar heeft geschreven. Typische

⁷ Mathilde Q. Beckmann Diaries 1941-1974, in de Archives of American Art (AAA), Washington D.C. De originele dagboeken van Quappi en Max Beckmann bevinden zich in de Rare Book and Manuscript Library van Columbia University, New York. De AAA heeft de dagboeken op microfiche. Zie de notities in haar dagboek van 16 en 17 augustus 1951 waar ze schrijft dat ze sommige dingen weglaat (ze schrijft niet wat) en dat er over honderd jaar maar een volledige uitgave moet verschijnen; op 18 en 19 november 1951, schrijft ze opnieuw dat ze bepaalde zaken weglaat 'aus disrection', Mathilde Q. Beckmann diaries, Diaries 1948-1952, AAA.

⁸ Brief van Curt Valentin aan Perry T. Rathbone of 'Chinook', 1 oktober 1951, Perry Thownsend Rathbone Papers, corr. 1950-1952, AAA.

⁹ Notities van 19 en 20 februari, 1951, Mathilde Q. Beckmann diaries, Diaries 1948-1952, AAA.

¹⁰ Mathilde Q. Beckmann, *Mein Leben mit Max Beckmann*, München 1980.

¹¹ Notities van 18 en 19 november 1951, Mathilde Q. Beckmann diaries, Diaries 1948-1952, AAA.

¹² Informatie over het ontstaan van de necrologie als journalistiek genre dank ik aan de lezing van Arina Makarova tijdens het openingscongres van het Groningse Biografie Instituut, *Necrologie en Biografie*, 9 maart 2005.

anekdotes of citaten die belangrijk zijn geweest voor de manier waarop het werk en de kunstenaar in de kunstcritiek werden beschreven zijn in de necrologie terug te vinden. Dikwijls wordt ingegaan op de marktwaarde van het werk en de erkenning die de kunstenaar kreeg in de vorm van onderscheidingen die hij heeft ontvangen of grote tentoonstellingen die aan zijn werk werden gewijd.

Biografie

De kunstcritiek is een van de eerste tekstuele middelen van anderen die invloed kan uitoefenen op de biografische beeldvorming van een kunstenaar, de biografie is vaak een van de laatste. In haar studie naar *lifewritings* van Victoriaanse kunstenaars in Groot-Brittannië bespreekt kunsthistorica Julie Codell het aandeel van de biografie in het proces van *image making* of *image shaping* dat in de negentiende eeuw sterk op gang kwam.¹³ Een Victoriaanse biografie werkte statusverhogend voor de kunstenaar, die hierdoor tot een nationaal voorbeeld werd verheven. Onder 'lifewritings' verstaat Codell zowel biografieën als autobiografieën. Het laatste genre valt in het Nederlands onder de zogenaamde egodocumenten, of autobiografische teksten, waartoe tevens de genres van het dagboek, het reisverslag, de memoires en brieven worden gerekend.¹⁴ In de negentiende eeuw is de biografie erg populair, mede onder invloed van de biografische traditie van de *History of Great Men*. Nietzsche sprak zelfs van een biografische epidemie in Europa.¹⁵ Zoals in het tweede hoofdstuk werd besproken, bestonden er in de negentiende eeuw diverse soorten biografieën: van de heldenverering van het romantische genie tot duimendikke, van compromitterende zaken gezuiverde feitenverslagen.

In het Victoriaanse Engeland verschenen veel kunstenaarsbiografieën die Codell onderverdeelt in diverse subgenres. Een van de genres die zij onderscheidt is die van de familiebiografie. Volgens Codell kan deze als typisch Victoriaans worden gezien.¹⁶ Het betreft doorgaans zeer subjectieve levensbeschrijvingen, geschreven door kinderen, partners, broers of zussen van de kunstenaar, bedoeld om de kunstenaar op een voetstuk te plaatsen of om de markt voor diens werk te behouden na zijn dood.¹⁷ De zoon van John Everett Millais schreef in 1899 een biografie waarin hij het succes van zijn vader beschreef na aanvankelijke kritiek en miskenning.¹⁸ In familiebiografieën wordt vaak weinig op de atelierpraktijk of artistieke opvattingen ingegaan. Zo liet de zoon van Charles West Cope de technische informatie uit het dagboek van zijn vader weg en concentreerde hij zich op het sociale- en familieleven.¹⁹ Andere auteurs, zoals Georgiana Burne-Jones in *Memorials* (1906) schreven een geïdealiseerd levensverhaal: 'Georgiana sanctified her husband and his art-making and carefully negotiated his public persona; she never mentioned his notorious affair with Marie Zambaco, for instance, nor hinted at [Edward] Burne-Jones's own reservations about marriage.'²⁰

De weduwe wordt in de biografietheorie als een fenomeen op zich gezien, iemand die niet alleen haar visie op schrift vast kan leggen, maar die het de biograaf bijzonder moeilijk kan maken. Literatuurcriticus en biograaf Edmund Gosse schreef over haar:

'The Widow, whom I have in another place ventured to describe as the survival of the unfittest in biographical literature, almost always desires that her deceased hero should be presented as

¹³ Codell 2003, p. 5.

¹⁴ Dekker 1993, p. 102.

¹⁵ Codell 2003, p. 266.

¹⁶ Idem, hoofdstuk 4 'Family Biographies: [...]', pp. 172-203.

¹⁷ Idem, p. 175.

¹⁸ Idem, p. 179.

¹⁹ Idem, p. 182.

²⁰ Idem, p. 187.

exactly like all other respectable men, only a little grander, a little more glorified. She hates, as only a bad biographer can hate, the telling of the truth with respect to those faults and foibles which made the light and shade of his character.'²¹

De medewerking en inmenging van nabestaanden is iets waarmee biografen zonder uitzondering te maken hebben, tenzij ze een biografie over een kunstenaar schrijven die al veel langer dood is. Gosse noemde het de *Widow factor*, naar 'the Widow, anxious to conceal the faults of the deceased.'²²

Codell is het niet eens met Gosses negatieve beeld van de weduwe.²³ Volgens haar worden er weliswaar affaires verzwegen, maar schiep de populaire Victoriaanse familiebiografie een voor de lezers en kunstkopers toegankelijke kunstenaar. De toegevoegde foto's in deze biografieën, van de kunstenaar in zijn huiselijke omgeving of atelier, ondersteunen het doel van het 'normaliseren' van de kunstenaar. In levensbeschrijvingen van schrijvers die geen persoonlijke band met de hoofdpersoon hadden worden weinig snapshots opgenomen, omdat deze het beeld van de 'great man' zouden kunnen verstoren. Naar Codells mening geven kinderen en echtgenotes in de rol van biograaf weliswaar een geïdealiseerd en gecensureerd beeld, maar ook een authentiek beeld.

Desalniettemin is het een subgenre dat met grote voorzichtigheid benaderd dient te worden. Dergelijke biografieën verschijnen hoogst zelden tijdens het leven van een kunstenaar, behalve als deze er zelf om heeft gevraagd. Natuurlijk is het voor een lezer verleidelijk en boeiend om het verhaal vanuit de blik van intimi te lezen en het zal ongetwijfeld informatie opleveren die anders niet boven tafel komt. De interpretator van dergelijke teksten moet zich echter afvragen wie de biografie heeft geschreven en met welk doel. Het is opvallend hoeveel biografieën van 'goede vrienden' of (ex)geliefden postuum, soms zelfs binnen een jaar na iemands dood, worden gepubliceerd. Zo verscheen *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon* (1994) door Daniel Farson binnen twee jaar na het overlijden van de schilder. De auteur, die zich beroept op een lange vriendschap met de kunstenaar, portretteert Bacon en zijn omgeving op een stereotype manier, zonder veel inzicht te geven in diens werk. Het is de vraag of een vriendschap een dergelijke biografie zou overleven als de hoofdpersoon er nog kennis van had kunnen nemen. Overigens verschijnt in een enkel geval een dergelijke biografie nog tijdens het leven van de kunstenaar, zoals Françoise Gilots *Life with Picasso* (1964).

Niet alleen de weduwe, nabestaanden of vrienden schrijven biografieën of bemoeien zich met de projecten van andere biografen, soms probeert een kunstenaar zelf een biografie tegen te houden of te bepalen wie zijn biograaf wordt. Picasso probeerde de publicatie van Gilot te verhinderen, maar faalde en Whistler op zijn beurt vroeg een vriend om zijn biografie te schrijven toen er versies van zijn leven verschenen waarmee hij het niet eens was.²⁴ De biografie van Joseph en Elizabeth Pennell uit 1903 had als doel om Whistlers reputatie recht te zetten. Om dit te bereiken vielen de auteurs anderen aan, zoals Laurens Alma-Tadema, Lord Frederic Leighton en de Royal Academy.

Biografieën worden meestal postuum geschreven. Het voordeel hiervan is dat de biograaf weet hoe het met de kunstenaar is afgelopen en achteraf rode draden kan aanbrengen in de levensbeschrijving. Daarnaast vermijdt de biograaf de mogelijke tegenwerking van een nog levende kunstenaar. Veel biografieën van levende kunstenaars die als een geautoriseerde biografie starten, blijken namelijk lastig te voltooien omdat de kunstenaar zich niet in de visie

²¹ Clifford (red.) 1962, 'Edmund Gosse', pp. 113-119. Het citaat is afkomstig uit Edmund Gosse, 'The Ethics of Biography', in *The Cosmopolitan*, juli 1903, pp. 317-323.

²² Norman White, 'Pieties and Literary Biography', in Batchelor (red.) 1995, pp. 213-225, p. 214.

²³ Codell 2003, pp. 195-202.

²⁴ Idem, p. 190.

of aanpak van de biograaf kan vinden. Als ze wel worden gepubliceerd, klinkt de mening van de kunstenaar vaak zozeer door in de uiteindelijke biografie dat kritische reflectie ontbreekt, zoals in de Karel Appelbiografie van Cathérine van Houts die na het voortijdig overlijden van de biografie onvoltooid verscheen in 2000.²⁵ De biograaf heeft naast tegenwerking of al te grote sturing door zijn onderwerp ook te maken met de mate waarin materiaal beschikbaar wordt gesteld. Ook kunnen er hinderlijke voorgangers of concurrenten zijn die gelijktijdig aan een biografie werken. Hij heeft geluk als hij als eerste bepaalde documenten kan raadplegen in het geval van een beroemde kunstenaar, want meestal is dit niet het geval.

In de inleiding van *The Art of Literary Biography* (1995) zegt John Batchelor over de moeilijke positie van de biograaf:

‘The literary biographer must perform a balancing act. He / she must keep the balance between objectivity and personal engagement, reliance on documentary evidence (letters, journals, and memoirs) and intuitive re-creation, between the subject’s under-documented childhood and his / her well-monitored but perhaps tedious years of elderly distinction. The literary biographer needs the skills of an intellectual and cultural historian, a literary critic, a novelist, and a psychiatrist. Where the record is fragmentary he / she should add to that the abilities of an archivist, an archaeologist, and a sleuth.’²⁶

Volgens Richard Holmes moet de biograaf met een aantal zaken rekening houden; zoals de vraag in hoeverre het geoorloofd is in iemands privéleven rond te neuzen.²⁷ Hoewel de censuur van compromitterende zaken allang niet meer zo dominant is als in de negentiende eeuw, zal de biograaf wel tactvol met bepaalde gegevens moeten omgaan in het geval van nog levende betrokkenen; niet in de laatste plaats om vervelende rechtzaken te voorkomen. Daarnaast moet niet alleen de lezer, maar vooral de biograaf zich ervan bewust zijn dat zijn bronnen subjectief zijn, of dit nu primaire bronnen als dagboeken en brieven of interviews met nabestaanden betreft.

En tenslotte heeft de biograaf te maken met de bekendheid van zijn protagonist. Het is een gegeven dat over bekende figuren vaak meerdere biografieën worden geschreven; soms vanwege de ontdekking van nieuwe feiten of de openbaarmaking van bijvoorbeeld correspondentie, maar ook omdat iedere biograaf een eigen invalshoek heeft waarmee hij het onderwerp wil benaderen.²⁸ Een van de voornaamste redenen waarom biografen nog een biografie over een bekende persoon schrijven, is het ontkrachten van mythen of stereotiepe opvattingen over (in dit geval) de kunstenaar. Literatuurwetenschapper Ira Bruce Nadel schrijft hierover in *Biography: Fiction, Fact and Form* (1984):

‘However, the ambiguity of ‘myth’ is a handicap: on the one hand it suggests the essence of a person and on the other, the legend that person has created. For biography this is especially problematic because it finds itself with a dual activity, one assigned, the other assumed. The first is the desire to revise the myth; the second is its own unconscious creation of new myths. Biography is essentially a demythologizing form. Consistently, it functions to correct, restate or reinterpret false or distorted accounts of the subject.’²⁹

²⁵ Zie Ed Korlaar, ‘De bombarie van een integer mens: Een heiligenleven van Karel Appel’, *NRC Boeken*, 8 september 2000, pag. nr. ontbreekt.

²⁶ Batchelor (red.) 1995, pp. 4-5. Batchelor noemt in zijn inleiding met betrekking tot literaire nalatenschappen en problemen voor biografen de studies van Ian Hamilton, *Keepers of the Flame: Literary Estates and the rise of biography from Shakespeare to Plath*, London 1994 en Michael Millgate, *Testamentary Acts: Browning, Tennyson, James, Hardy*, Oxford 1992.

²⁷ Holmes in Batchelor (red.) 1995, pp. 15-25.

²⁸ Nadel 1984, p. 107.

²⁹ Idem, p. 176.

Nadel lijkt er in bovenstaand citaat van uit te gaan dat de mythe die ontkracht moet worden voornamelijk door de protagonist zelf wordt gecreëerd, maar een biograaf heeft ook te maken met mythen die door andere personen, zoals eerdere biografen, kunsthistorici, kunstcritici of nabestaanden, de wereld in zijn geholpen. Het is met betrekking tot dit onderzoek van belang na te gaan welke mythen, of liever gezegd topoi, er in levensverhalen over kunstenaars voorkomen. Deze hebben immers een aanzienlijke invloed op de beeldvorming, zoals nader zal worden onderzocht in de casussen.

Nadel onderscheidt drie soorten vertellers in de biografie: een dramatisch expressief type, een objectief academisch type en een interpretatief analytisch type.³⁰ Het eerste type verteller schrijft in de eerste persoon en is nadrukkelijk aanwezig in het verhaal, eventueel zelfs als personage. Een voorbeeld hiervan is Vasari. Dit type verteller is snel subjectief, vaak is er een persoonlijke band met de hoofdpersoon. Onder deze verteltrant vallen dus ook de meeste biografieën die geschreven zijn door familieleden en vrienden. Het tweede type verteller neemt juist afstand ten opzichte van de lezer. Door middel van de presentatie van feitenmateriaal en een onpersoonlijke verteltrant bereikt de biograaf een accuraat verslag, maar de hoofdpersoon komt niet tot leven. Het wordt al gauw een saai, opsommend verhaal. De laatste verteller die Nadel definieert is de analytische verteller. Deze is niet als personage aanwezig in het verhaal, maar wel als commentator en als gids voor de lezer. Deze drie soorten biografische narratieven zijn niet altijd zo duidelijk van elkaar gescheiden, ook combinaties van typen vertellers komen voor.

Volgens politiek econoom en biograaf Robert Skidelsky worden biografieën geschreven omdat mensen een uitzonderlijk leven hebben geleid en niet perse omdat het zulke grote politici of kunstenaars waren.³¹ Het gaat er in een biografie om een geloofwaardig beeld van een persoon op te roepen en om iemand uit het verleden als het ware opnieuw tot leven te wekken. Juist vanwege de positie van de biograaf, de inmenging van nabestaanden en de eventuele sturing of censurering door de kunstenaar is de biografie van groot belang voor de invloed op de beeldvorming. In een biografie wordt immers een portret geschetst van een bestaande persoon waarover op den duur alleen nog maar verhalen overblijven.

In de twintigste eeuw is veel over het genre van de biografie gediscussieerd, waarbij de vraag werd opgeworpen of het schrijven van een biografie in de eerste plaats een vak is of een kunst. Een van de bekendste deelnemers aan deze polemiek was Virginia Woolf, die de grenzen van het genre onderzocht in het magistrale *Orlando: a biography* (1928).³² De biografie is nog steeds een omstreden genre. Volgens literatuurwetenschapper Sem Dresden komt dit doordat de biografie een mengeling is van kunst en wetenschap, nauwer geformuleerd van verhalend proza en geschiedschrijving.³³ De socioloog François Simiand verzette zich begin twintigste eeuw heftig tegen de geschiedschrijving als een geschiedenis van individuen en pleitte er zelfs voor om de biografie onder te brengen bij de anekdotische geschiedenis en de historische roman.³⁴ Tot eind jaren zeventig werd de biografie beschouwd als een randverschijnsel van het vak van de geschiedschrijving.³⁵ De biografie had een slecht imago, omdat ze vanwege de anekdotiek en de subjectiviteit van

³⁰ Idem, pp. 170-172.

³¹ Robert Skidelsky, 'Only Connect: Biography and Truth', in Homberger en Charmley (red), 1988, pp. 1-17, p. 13.

³² In 1927 noemde Woolf in het artikel 'The New Biography', *The New York Herald Tribune*, 30 oktober 1927, de moderne biograaf een kunstenaar, anno 1939 kwam ze hier in 'The Art of Biography', *The Atlantic Monthly* (april 1939) op terug en beschreef hem in essentie als een ambachtsman. Zie Clifford (red.) (1962), p. xvi en pp. 126-134.

³³ Dresden 1987, p. 28.

³⁴ Lezing door biografietheoreticus François Dosse tijdens een symposium gewijd aan de internationale biografie van de werkgroep Biografie in Maison Descartes, Amsterdam, 30 september 2005.

³⁵ Ibidem.

de biograaf als onwetenschappelijk werd gezien en in zou spelen op de sensatiezucht van het grote publiek. Sinds de jaren tachtig is volgens biografietheoreticus François Dosse sprake van een terugkeer van de biografie in het historisch onderzoek in Frankrijk.³⁶ Er is de laatste jaren eveneens een toename te constateren van wetenschappelijk onderbouwde kunstenaarsbiografieën, zoals die over De Kooning, Matisse en Picasso van respectievelijk Marc Stevens en Annalyn Swann, Hilary Spurling en John Richardson in samenwerking met Marilyn McCully.³⁷

Iedere biograaf zal structuur moeten aanbrengen in het leven van zijn onderwerp om het te kunnen vormen tot een voor de lezer aantrekkelijk verhaal. Selectie en condensatie zullen altijd een rol spelen. Nadel pleit er in zijn poging tot theorievorming van de biografie voor om de biografie als een literair genre te zien, in navolging van de discussie die begin twintigste eeuw woedde, en niet puur als een empirisch en objectief genre. Net als in de roman wordt in de biografie gebruik gemaakt van figuratieve taal en de vier ‘meester’tropen van de metafoer, metonymie, synecdoche en ironie.³⁸ Door het gebruik van metaforen kan een biograaf eenheid in zijn verhaal aanbrengen en een historisch verhaal naar het heden halen. Nadel gebruikt Stracheys *Eminent Victorians* (1918) als voorbeeld van een biografie waarin deze veel dieren- en militaire metaforen heeft verwerkt, bijvoorbeeld door zijn onderwerpen als zwaan, havik of adelaar te typeren of door te spreken van een aanval, verlies of regering.³⁹ Metonymie is daarnaast de belangrijkste troep binnen de biografie omdat zij condensatie mogelijk maakt. De auteur kan bijvoorbeeld verbanden leggen tussen een belangrijke historische gebeurtenis zoals het uitbreken van een oorlog of een natuurramp en een ontwikkeling in het leven van de protagonist, zonder dat er een causale relatie tussen beide bestaat, om het belang van de gebeurtenis te onderstrepen. Terugkerende thema’s geven een levensverhaal een heldere structuur. Een biografie wordt vaak in overzichtelijke periodes ingedeeld, waarin bepaalde ontwikkelingen centraal staan, al zal de protagonist dit tijdens het leven lang niet altijd als zodanig hebben ervaren. De benadering van de biografie als literair genre doet overigens denken aan de eerder genoemde discussie over het beschouwen van de kunstgeschiedenis als literatuur in plaats van geschiedschrijving. Bij beide genres wordt verwezen naar de verifieerbare werkelijkheid. Fictieve elementen, narratieve structuren en stijlfiguren zorgen er voornamelijk voor dat de informatie leesbaar en overdrachtelijk wordt.

Concluderend kan worden opgemerkt dat de biografie een unieke positie inneemt wat betreft de beïnvloeding van de beeldvorming. In de eerste plaats vertegenwoordigt de biografie de visie van een ander op het leven van de protagonist, of het nu gaat om een wetenschappelijke of een meer populaire biografie. Deze heeft zich tot doel gesteld het leven van de kunstenaar te reconstrueren. De biograaf kan teruggrijpen op de eigen ervaring als hij de kunstenaar goed heeft gekend en op zeer divers bronnenmateriaal dat varieert van interviews met de kunstenaar en anderen tot dagboeken, brieven en autobiografieën. Juist door het gebruik van zoveel verschillende middelen is de biografie zo belangrijk voor de biografische beeldvorming van kunstenaars. In de tweede plaats heeft de kunstenaar, doordat

³⁶ Ibidem.

³⁷ *De Kooning: An American Master*, 2004 bestaat uit één deel, de Matissebiografie is tweedelig: *The Unknown Matisse: Man of the North (1869-1908) Vol. I*, New York 1999 en *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse: The Conquest of Colour (1909-1954). Vol II*, New York 2005. De biografie van Picasso bestaat tot dusver uit drie delen: *A Life of Picasso, Vol. I (1881-1906)* London 1991 en *A Life of Picasso, Vol. II (1907-1916)* London 1996, *A Life of Picasso, Vol. III (1917-1932)*, London 2007.

³⁸ Nadel 1984, p. 157, verwijst naar Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (1945) waarin deze vier *Master Tropes* worden beschreven.

³⁹ Idem, pp. 161-162. Voor theorievorming over de metafoer verwijst Nadel onder andere naar Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975.

er gebruik wordt gebruikt van een primaire bron – zijn dagboek –, toch een indirecte invloed op de biografie; zelfs als hij zich niet persoonlijk met de inhoud heeft kunnen bemoeien.

Visuele middelen

Wanneer een kunstenaar grote bekendheid geniet, worden er niet alleen veel tekstuele middelen, maar ook veel visuele middelen gebruikt. De visuele middelen die door anderen kunnen worden ingezet zijn het portret, de cartoon of spotprent, de fotografie, de documentaire film en de biografische speelfilm. In alle gevallen hebben ze de (fictieve) kunstenaar als onderwerp, maar ze variëren in hun authenticiteitsclaim.

Portret

In de theorievorming over het portret wordt doorgaans ingegaan op de mate waarin het portret een gelijkenis vertoont met het model, het inzicht dat er al dan niet kan worden gegeven in de persoonlijkheid van de geportretteerde, de blik, de rol van en interactie met de toeschouwer en het narratieve element.⁴⁰ Wat vertelt het schilderij ons over de geportretteerde middels de omgeving, kleding of attributen? Is er sprake van een verhalend element of kijken we naar een geïsoleerd fragment, stilstaand in de tijd? Een portret is niet alleen een kunstzinnig object, maar het is ook de representatie van een persoon. Gombrich schreef in dit verband over de problematiek van herkenning en gelijkenis in portretten.⁴¹ De kijker moet zich realiseren dat degene die het portret heeft vervaardigd, het kan hebben geïdealiseerd of anderszins aangepast. Het problematische waarheidsgehalte van een (zelf)portret vertoont daardoor sterke overeenkomsten met de vraag naar authenticiteit in (auto)biografieën.

Dat we ons niet altijd even gemakkelijk voelen bij het bekijken van een gezicht wijt filosoof Bart Verschaffel aan de *blik*.⁴² De ogen kijken en wie kan er tegen om onophoudelijk te worden aangestaard? Lange blikken behoren tot het domein van intimiteit en intimidatie. Een blik is actief en passief; men kijkt en wordt bekeken. Kunsthistoricus Norman Bryson maakt een onderscheid tussen de vluchtige en de starende blik in de portretkunst: de *glance* en de *gaze*.⁴³ Beide blikken kunnen zowel voorkomen bij de kijker, de afgebeelde persoon als bij de kunstenaar. De *glance*, de vluchtige blik, staat voor de manier waarop de toeschouwer zijn ogen over een doek laat dwalen wanneer hij een afbeelding in zich opneemt. Ook de kunstenaar gebruikt deze blik wanneer hij tijdens het werken verschillende elementen van de compositie bestudeert. Bryson spreekt van een vluchtige blik bij het model wanneer deze de toeschouwer niet direct aankijkt, maar voor zich uit lijkt te kijken. Bij de *gaze* kijkt het model de kijker wel direct aan, soms zelfs confronterend, conform het type van Christus als de Salvator Mundi of alziende God. Voor de toeschouwer en de kunstenaar houdt de *gaze* in dat de voorstelling in één oogopslag wordt overzien, de *glance* vereist meer tijd.

Hoewel er volgens Verschaffel een basisformule kan worden gedefinieerd voor de uitbeelding van een (mannelijk) portret (één persoon, een buste, donker gekleed, tegen een egale, lege achtergrond), bestaan er vele varianten, zoals het figuurstuk ten voeten uit, het dubbelportret en het groepsportret.⁴⁴ Het kunstenaarsportret kan vanzelfsprekend in meerdere media worden gevangen. Niet ieder portret van een bestaande kunstenaar is gebaseerd op de

⁴⁰ Zie Bart Verschaffel, 'Kleine theorie van het portret', *De Witte Raaf* 14 (1999) 81, pp. 1-5.

⁴¹ Ernst Gombrich, 'The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art', *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* London 1982, pp. 105-136. Dit essay gaat verder op een eerdere tekst van Gombrich over 'The Experiment of Caricature', in *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, (1960) London 1962, pp. 330-358.

⁴² Verschaffel 1999, p. 2. Voor een theorie over de blik en het kijken verwijst Verschaffel naar de studie van Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris 1980.

⁴³ Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London 1983, pp. 87-131.

⁴⁴ Idem, p. 4.

waarneembare werkelijkheid, soms worden historische figuren afgebeeld waarvan men niet met zekerheid weet hoe ze eruit zagen.

Het groepsportret van een ‘gemeenschap van grote geesten’ kan gerekend worden tot dit genre van historische portretten. Op een dergelijk gefantaseerd groepsportret worden kunstenaars en andere figuren uit allerlei tijden en windstreken bij elkaar gevoegd. Zo schilderde Ingres *L’Apothéose d’Homère* (1827) [afb. 27], waarop Renaissancekunstenaars als Raphael en Michelangelo, tezamen met de antieke kunstenaars Apelles en Pericles en filosofen als Socrates en Plato zijn uitgebeeld. Dit type groepsportret was vooral in de negentiende eeuw populair in Europa, en met name in Frankrijk, toen men gefascineerd was door illustere voorgangers uit de Klassieke Oudheid en de Renaissance. Het genre van de verheerlijkende schilderijen van oude meesters werd al in het eerste hoofdstuk besproken. Bij gefantaseerde groepsportretten van grote geesten speelden beeldende kunstenaars evenwel slechts een bijrol, naast de literaire grootheden.⁴⁵

Een andere vorm van gefantaseerde portretten zijn verbeeldingen van anekdotes over antieke kunstenaars, zoals Apelles of Parrhasius. Deze kunstenaars hebben werkelijk bestaan, maar van hen zijn geen eigentijdse portretten overgeleverd. Enkele voorbeelden van dit type gefantaseerde portretten zijn geschilderd door Giorgio Vasari in zijn woningen in respectievelijk Arezzo (1542 en 1548) [afb. 26] en Florence (1573) en door Domenico Beccafumi voor het plafond van het Palazzo Bindi Sergardi in Siena (omstreeks 1520).⁴⁶ Deze schilderijen hebben naast de functie van een eerbetoon aan voorgangers uit het verleden, het doel om de status van de kunstenaar te vergroten.⁴⁷ Zowel Beccafumi als Vasari baseerde zich op antieke teksten als bron voor de geschilderde anekdotes.

Het schilderen van een eerbetoon aan andere kunstenaars is door de eeuwen heen een geliefd thema gebleven. De schilderijen van Henri Fantin-Latour *Hommage à Delacroix* (1864) en Maurice Denis *Hommage à Cézanne* (1900) [afb. 28] zijn net als de schilderijen van Vasari en Beccafumi hommages, zij het dat het hier om een bekentenis van de schatplichtigheid aan het werk van een andere kunstenaar gaat. Emmens wees er op dat het verschil met *L’Apothéose d’Homère* van Ingres hierin ligt dat Ingres, zoals velen voor hem, de antieken als vanzelfsprekende voorouders aannam, terwijl Fantin-Latour zijn eigen voorouder koos, in dit geval Delacroix.⁴⁸ Een ander verschil met gefantaseerde groepsportretten en de decoraties van anekdotes over antieke kunstenaars is het feit dat Fantin-Latour wist hoe Delacroix eruit zag.

Het leeuwendeel van de kunstenaarsportretten betreft portretten van kunstenaars die poseerden voor het werk of van wie de portretschilder of – beeldhouwer in ieder geval het uiterlijk kende van prenten, schilderijen, foto’s of door persoonlijke contacten. De vroegste kunstenaarsportretten waren herdenkingsportretten en werden gemaakt voor graftombes van architecten, beeldhouwers of schilders. Kunsthistorica Catherine King bespreekt in *Representing Renaissance Art* (2007) nieuwe typen van zogenaamde ‘commemorative portrayals’ van kunstenaars.⁴⁹ In de vijftiende eeuw beginnen mecenasen en andere kopers schilderijen en prenten met portretten van zowel overleden als nog levende kunstenaars te verzamelen; met name Dürer en Michelangelo waren geliefde onderwerpen.⁵⁰ Vervolgens werden portretten van eigentijdse meesters gegroepeerd op een voorstelling, werden

⁴⁵ Dit wordt door Emmens opgemerkt in ‘Kinderen van Homerus’ in Emmens 1981, vol. IV, p. 94.

⁴⁶ Zie voor een gedetailleerde iconografische studie van de decoraties van Vasari’s woningen in Arezzo en Florence, Liana Cheney, *The Paintings of the Casa Vasari*, New York en London 1985.

⁴⁷ Juerg Albrecht, ‘Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz’, in Eduard Hüttinger (red.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, pp. 83-100, p. 83.

⁴⁸ Emmens 1981, vol. IV, pp. 94-95.

⁴⁹ Catherine E. King, ‘New types of commemorative portrayals’, in *Representing Renaissance Art, c. 1500- c. 1600*, Manchester 2007, pp. 103- 145, p. 103.

⁵⁰ Idem, p. 109.

kunstenaarsportretten opgenomen in biografieën en werden ze een onderdeel van de decoratieschema's van kunstenaarshuizen, zoals in de huizen van Vasari in Arezzo en Florence.⁵¹ Sindsdien is het kunstenaarsportret alom tegenwoordig in de kunstgeschiedenis.

Bekende kunstenaars worden vaak meer dan eens geportretteerd door collegae, zoals de Deen Bertel Thorvaldsen in busteportretten door Rudolph Suhrlandt in 1810, C.W. Eckersberg in 1820, C.A. Jensen in 1839, Friedrich von Amerling in 1842 en Angelika Kauffmann omstreeks 1843, met geen of slechts kleine verwijzingen naar zijn professie. Thorvaldsen werd ook regelmatig in zijn atelier uitgebeeld, bijvoorbeeld door Joachim Ferdinand Richardt in *Thorvaldsen in zijn atelier aan de Academie der Schone Kunsten te Kopenhagen* (circa 1839) [afb. 29]. Hij is echter nooit aan het werk. Op het schilderij van Richardt is Thorvaldsen weliswaar afgebeeld met de attributen van een beeldhouwer en omgeven door sculpturen, maar zelf is hij met zijn gedachten ergens anders. Hij belichaamt hier de archetypische representatie van goddelijke inspiratie.⁵² De beeldhouwwerken in het atelier dateren uit verschillende periodes en geven zo een promotioneel overzicht van zijn loopbaan. De *Christus* werd bijvoorbeeld gemodelleerd in 1821, terwijl het monumentale *Mars en Cupido* uit 1810 stamt en het reliëf *De drie gratiën met Cupido* in 1831 werd gemaakt.⁵³ Er zijn ook talloze voorbeelden van beroemde kunstenaars die elkaar portretteerden, zoals Vincent van Gogh en Paul Gauguin of Camille Claudel en Auguste Rodin [afb. 31 en 32]. In sommige gevallen is daarbij sprake van een ingenieus dubbelportret, de schilder Horace Vernet portretteerde Thorvaldsen omstreeks 1795 bijvoorbeeld terwijl deze aan zijn buste 'werkte' [afb. 30].

De manier waarop een kunstenaar in een (groeps)portret of figuurstuk wordt uitgebeeld kan, net als in het zelfportret, sterk verschillen. Naast de hierboven omschreven basisformule waarop een figuur, meestal een buste, vrij neutraal wordt geportretteerd, is een ander veelgebruikt thema dat van de kunstenaar (ten voeten uit of driekwart) in diens atelier met ezel, palet en penselen, gekleed in schilderschort en –muts. De vele uitbeeldingen van Sint Lucas die de Madonna schildert vormen de voorlopers van dit type.⁵⁴ Andere veelvoorkomende thema's zijn de kunstenaar met zijn model of de kunstenaar omringd door zijn leerlingen en, zoals in het eerste hoofdstuk aan bod kwam, de onderwerpen van hooggeplaatst bezoek bij de kunstenaar in zijn atelier en de kunstenaar op zijn sterfbed. Er zijn ook tal van portretten waarop de kunstenaar juist als gentleman, zonder verwijzing naar zijn beroep is afgebeeld. Het voert te ver om hier alle variaties op het thema te benoemen. Interessanter voor de invloed van anderen op de beeldvorming is te kijken naar wat de overeenkomsten en verschillen zijn in de manier waarop een kunstenaar zichzelf uitbeeldt en het portret dat een ander van hem maakt. Een kunstenaar kan zichzelf bijvoorbeeld heel zakelijk uitbeelden, in een net kostuum met een sigaret in de hand, de blik serieus en zonder verwijzingen naar zijn werk, terwijl een ander hem portretteert voor een donker woelig doek, met een gekwelde blik in de ogen, wilde haren en verfromfaaide kleding.

Cartoon / spotprent

Een cartoon is een uitvergroete vorm van portretteren. Het fenomeen van de spotprent of cartoon is nauw verbonden met de kunstkritiek. Met name in de late negentiende eeuw verschijnen er veel spotprenten over kunst en kunstenaars in dagbladen en tijdschriften.⁵⁵

⁵¹ Zie Michael Levey, *The Painter Depicted: Painters as Subjects in Painting*, London 1981, pp. 30-31, Hans-Peter Schwarz, 'Giorgio Vasari, Florence', in *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies* (diss. Philipps-Universität 1982), Braunschweig 1990, pp. 194-196, p. 194 en Cheney 1985, p. 116.

⁵² Bättschmann 1997, p. 87.

⁵³ Wolfgang Pülhorn (red.), *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der Dänische Bildhauer und Seine deutsche Freunde*, Nürnberg 1991, tent. cat. Germanisches Nationalmuseum, cat. nr. 9.2, p. 699.

⁵⁴ Levey 1981, pp. 15-18, geeft een beknopte geschiedenis van de Sint Lucasschilderijen.

⁵⁵ Burns 1996, Hoofdstuk 9, 'Dabble, Daub and Dauber, Cartoons and Artistic Identity', pp. 277-299, p. 278.

Cartoonisten en critici die het bourgeois publiek vertegenwoordigden uitten hun onvrede over en onbegrip van moderne kunstpraktijken in negatieve kritieken en spotprenten.⁵⁶ Na het besluit van Gustave Courbet om een solotentoonstelling aan zijn eigen werk te wijden tijdens de Wereldtentoonstelling van 1855, werd niet alleen zijn realistische stijl op de hak genomen, ook het uiterlijk van de kunstenaar werd bespot in een serie spotprenten van Quillenbois in *L'Illustration*.⁵⁷ Courbets baard steekt als een scherpe punt naar voren, zijn ogen zijn donker omrand en de wangen ingevallen. Anderzijds konden cartoonisten ook het publiek belachelijk maken met hun prenten. Zo publiceerde Honoré Daumier in 1852 een spotprent waarop een bourgeois publiek geschrokken terugdeinst bij het zien van voor de kijker onzichtbare, maar voor hen zeer afschrikwekkende moderne kunstwerken, met daaronder de tekst: 'liefhebbers van klassieke kunst, in toenemende mate overtuigd van het feit dat de kunst verloren is in Frankrijk' [afb. 34].⁵⁸

Een cartoon of spotprent vertelt veel over de heersende beeldvorming van een kunstenaar en diens werk. Burns gaat in haar studie bijvoorbeeld in op het imago van James Abbott McNeill Whistler.⁵⁹ In de late negentiende eeuw besteedden veel schrijvers aandacht aan de uiterlijke kenmerken van een kunstenaar, een tendens die in twintigste eeuw werd voortgezet. Over Whistlers verschijning werd opmerkelijk veel geschreven, niet in de laatste plaats omdat hij een excentrieke en zeer publieke figuur was. Op spotprenten zoals die van Ernest Haskell uit *The Critic* (januari 1901) is Whistler uitgebeeld als een langgerekte gestalte, met een geaffecteerde houding, een gek hoedje op het hoofd, een monocle in het rechteroog en een wandelstok elegant in de hand [afb. 33]. Het bevestigt de topos van de kunstenaar als vreemde snuiter. Ook iemand als Alfred Stieglitz werd veelvuldig getekend. Deze was met zijn zwarte loden cape, borstelige snor en ronde brilletje een opvallende figuur in het New Yorkse straatbeeld en bij velen bekend vanwege de spraakmakende tentoonstellingen in zijn galerie '291'. Het uiterlijk en het imago van Georgia O'Keeffe werd eveneens in een karikatuur uitvergroot. Miguel Covarrubias tekende haar in 1929 voor *The New Yorker*, naar een van haar favoriete onderwerpen voor bloemschilderijen, de aronskelk [afb. 35]. O'Keeffe droeg in de jaren twintig vaak zwarte kleding en het haar naar achter gebonden. In sommige recensies schreven critici verbaasd dat deze kunstenaress er uit zag als een schooljuffrouw in plaats van een wilde bohémienne.⁶⁰ Zij is op de cartoon erg streng uitgebeeld, de haren strak naar achteren, de neus, kin en nek zijn harde, langwerpige, geometrische lijnen, de ogen dichtgeknepen, het lichaam een rigide, rechte lijn. De kunstenaress komt koel en onaantastbaar over.

Kenmerkend voor cartoons is dat de bijbehorende tekst of de titel vaak nodig is om de satire te begrijpen. Zoals in de tekening *Equal to the Occasion* van George du Maurier voor *Harper's New Monthly Magazine* uit juni 1893 waarop een dame een schilderij bekijkt dat door de kunstenaar rechtop wordt gezet. In de begeleidende tekst roept ze: 'Oh!oh!oh! Why, that way it is even more lovely still.'⁶¹ Na 1900 verschenen minder cartoons in de Verenigde Staten, de Armory Show in 1913 zorgde echter voor een opleving. John T. McCutcheon tekende de spotprent 'How to become a Post-Impressionist Paint Slinger' voor *The Evening Sun* van 6 maart 1913. Op de uit acht plaatjes bestaande cartoon zien we een kunstenaar die

⁵⁶ George Melly, 'Jokes about Modern Art', in George Melly en John R. Graves-Smith (red.), *A Child of Six Could Do It! Cartoons about Modern Art*, London 1973, tent. cat. The Tate Gallery, pp. 9-14, p. 9. Zie voor andere voorbeelden van cartoons over moderne kunst *The Museum of Modern Art Book of Cartoons*, New York 2006 en Robert Mankoff (red.), *The New Yorker Book of Cartoons*, New York 2005.

⁵⁷ Bättschmann 1997, pp. 122-124.

⁵⁸ Idem, p. 122.

⁵⁹ Burns 1996, p. 225.

⁶⁰ Barbara Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, London 1989, p. 285. De criticus in kwestie was B. Vladimir Berman, het artikel verscheen 12 mei 1928 in *New York Evening Graphic*, 3M.

⁶¹ Burns 1996, p. 283.

eerst een paar flinke slokken drank achterover slaat, vervolgens een leeg doek als een abstract expressionist avant-la-lettre te lijf gaat en tenslotte zijn kat aan de staart beetpakt en het arme beest al rondjes zwaaiend door de verf haalt. Op het laatste plaatje wordt zijn werk bewonderend door kunstliefhebbers bekeken. Onder de cartoon staat een tekst waarin in acht stappen wordt beschreven hoe men een 'Post-Impressionist Paint Slinger' kan worden: 'First imbibe eight (8) quarts of absinth quickly.' Daarna dient de kunstenaar zoveel mogelijk verschillende media te gebruiken (waaronder dus zijn kat) en in de laatste regel wordt de tip gegeven om het werk een ingewikkelde titel te geven en 'the critics will rave about it.'⁶² Burns gaat in op de functie die de cartoon in de negentiende en twintigste eeuw voor de lezer heeft gehad.⁶³ Enerzijds moest de lezer een zekere mate van culturele ontwikkeling hebben om de grap of satire te begrijpen, anderzijds werd de moderne kunstenaar vaak voorgesteld als een entertainer die niet serieus genomen hoefde te worden.

Hoewel het uiterlijk van de kunstenaar, zijn kunstwerk of zijn werkwijze met regelmaat worden bespot, tekende Peter Arno in 1953 juist een cartoon voor *The New Yorker* die eerder de draak lijkt te steken met de serieuze theoretische en kritische respons op het werk van *action painter* Jackson Pollock dan met het werk zelf. De tekening toont enkele keurig in pak gestoken heren, de een de handen op de rug, de ander leunend op een stok die een werk van Jackson Pollock staan te bespreken [afb. 36]. Een van hen lijkt erg op de vooraanstaande criticus Harold Rosenberg. Het motto *His spatter is masterful, but his dribbles lack conviction*, doet de rest.⁶⁴

Cartoons kunnen dus op verschillende manieren worden ingezet; als aanval op een kunstenaar en diens werk of juist ter verdediging ervan, zoals in de prent van Daumier uit 1852 waarin hij het bourgeoispubliek belachelijk maakt vanwege hun behoudendheid. Vaak zijn spotprenten grappig en onschuldig, soms zijn ze erg venijnig. In ieder geval wordt de heersende beeldvorming er door uitvergroot, wat de spotprent tot een interessant onderzoeksobject maakt.

Fotografie

De ontdekking van de fotografie in 1839 zorgde voor een omwenteling op veel terreinen van de beeldende kunsten. Het nieuwe medium betekende serieuze concurrentie voor portretschilders en –beeldhouwers. De fotografie werd door kunstenaars echter al snel ingezet ten dienste van het eigen werk en ontwikkelde zich in de twintigste eeuw tot een zelfstandig artistiek medium. De fotografie verving daarnaast de reproductiegrafiek in kunstboeken, op posters of ansichten. Ze leverde ook tal van nieuwe mogelijkheden op voor de beeldvorming van de kunstenaar. Niet alleen kon het uiterlijk van de kunstenaar nu nauwkeurig worden vastgelegd, maar ook zijn huis, atelier en omgeving en zijn vrienden.

De fotografie is zowel een invloedsmiddel van de fotograaf als van de kunstenaar. De kunstenaar moet bereid zijn om voor de fotograaf te poseren en kan invloed uitoefenen op het eindresultaat door de manier waarop hij bijvoorbeeld zijn atelier in beeld laat verschijnen, de kleding die hij aandoet voor de poseersessie en de houdingen die hij aanneemt. De regie ligt echter grotendeels bij de fotograaf die de kunstenaar vraagt een bepaalde pose aan te nemen of op een gegeven moment roept: 'niet bewegen!' Verder maakt de fotograaf de

⁶² Idem, pp. 298-299.

⁶³ Burns verwijst naar Thomas Inge, 'The New Yorker Cartoon and the Modern Graphic Humor', in *Studies in American Humor* 3 (voorjaar 1984) 1, pp. 61-73.

⁶⁴ Zie Graham Birtwistle, 'Actie, oordeel en authenticiteit. Hoofdstukken uit de geschiedenis van het schildergebaar', *Jong Holland* 19 (2003) 4, pp. 22-29, p. 22. De cartoon staat ook in de meesterlijke kleine tentoonstellingscatalogus van Melly en Graves-Smith (red.), *A Child of Six Could Do It! Cartoons about Modern Art*, London 1973, tent. cat. The Tate Gallery, plaat 86, p. 78.

compositorische selectie van de opname en kiest hij welke foto gepubliceerd zal worden, al dan niet in overleg met een redacteur.

In de dissertatie *Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen* (1995) beschrijft kunsthistoricus Michael Klant de ontwikkelingsgeschiedenis van foto's van kunstenaars die voornamelijk in hun atelier zijn genomen. De eerste foto's waarop beeldende kunstenaars te zien zijn, stammen uit de vroegste jaren van de fotografie. Reeds in 1842 of 1843 maakte de uitvinder van de daguerreotypie Louis Jaques Mandé Daguerre een opname van een kunstenaar.⁶⁵ De foto, waarvoor de kunstenaar wiens naam niet bekend is poseerde met een palet en penselen in de hand, werd door Daguerre gesigineerd. De belichtingstijden waren in die tijd nog te lang om beweging te kunnen registreren; in 1839 was dat acht tot tien minuten en in 1843 nog een tot vier minuten. De Deense beeldhouwer Thorvaldsen was waarschijnlijk de eerste beroemde kunstenaar die op de gevoelige plaat werd vastgelegd. Een daguerreotypie van Aymard-Charles-Theodore Neubourg is gedateerd omstreeks 1840. Hierop zien we de beeldhouwer poseren in een tuin, naast een ezel waarop een reliëf van Diana en Jupiter staat [afb. 38]. Net als andere tijdgenoten die voor de vroegste foto's poseerden, maakt Thorvaldsen met zijn hand een gebaar om het boze oog af te weren.⁶⁶

Tussen 1843 en 1847 werden de eerste foto's van een kunstenaar 'aan het werk' gemaakt. Deze calotypies of talbotypies (naar ontdekker Henry Fox Talbot) hadden weliswaar een kortere belichtingstijd dan de daguerreotypie, maar waren desalniettemin erg gearrangeerd.⁶⁷ De foto's zijn nog in het atelier van de fotograaf genomen. De kunstenaar werd niet ten voeten uit afgebeeld, maar tot zijn knieën. Een veelvoorkomende motief halverwege de negentiende eeuw is de kunstenaar poserend voor een landschapsachtergrond (op een doek geschilderd), met een schetsblok op schoot en een potlood in de hand.⁶⁸ De foto's lijken nog sterk op de manier waarop kunstenaars in de schilder- en beeldhouwkunst werden afgebeeld. Zowel schilders als beeldhouwers poseren op deze vroege foto's alsof zij aan het werk zijn; de beeldhouwer met een beitel in de hand, bij een sculptuur die soms niet eens van zijn hand is [afb. 37]. Het gezicht is peinzend van het werk weggedraaid, de kunstenaar lijkt te zijn getroffen door een moment van inspiratie of contemplatie.

De calotypie werd opgevolgd door het natte collodiumprocédé op een glasplaatnegatief. Omstreeks 1850 werden de zogenaamde *Cartes de visites* populair. Door het gepatenteerde procédé van Disdéri om op één groot glasplaatnegatief meerdere kleinformat opnamen te maken, konden relatief goedkoop in grote getale fotootjes van ongeveer 8,5 x 6 cm worden gedrukt.⁶⁹ Deze werden gebruikt als visitekaartjes, maar evenzogoed voor privéfotoalbums. Vanwege de interesse voor beroemdheden bij het publiek werden cartes de visites van bekende mensen ook gepubliceerd in tijdschriften en verzameld in series. Een voorbeeld van een dergelijke serie is het *Album der Zeitgenossen* (vanaf 1857) van de Duitse portretfotograaf Franz Hanfstaengl, waarbij soms beknopte biografieën van de

⁶⁵ Michael Klant, *Künstler bei der Arbeit: Von Fotografen gesehen*, (diss. Universiteit Heidelberg 1991) Ostfildern-Ruit 1995, pp. 15-17.

⁶⁶ Zoals een foto van Luswergh van de architect Luigi Canina in Pierro Becchetti (red.), *Rome in early photographs: The age of Pius IX. Photographs 1846-1878 from Roman and Danish collections*, vertaald door Ann Thornton, tent. cat. 1977, Copenhagen (Thorvaldsen Museum) 1977, no. 99. Zie tevens Marie-Louise Berner, *Bertel Thorvaldsen: A Daguerrotype from 1840*, Copenhagen 2005.

⁶⁷ De calotypie, die in 1841 door Fox Talbot werd gepatenteerd, was de eigenlijke voorloper van de moderne fotografie, althans, tot de opkomst van de digitale fotografie. Het calotypieproces had als basis een negatief en een positief, terwijl de daguerreotypie uniek was. Van een calotypienegatief konden dan ook meerdere afdrukken worden gemaakt, doorgaans waren dit zoutdrukken op papier. De daguerreotypie werd op een koperen plaat gemaakt die was bestreken met een dunne laag zilver en vervolgens met een laagje jodium. De daaropvolgende chemische reactie maakte de plaat lichtgevoelig. Het ontwikkelingsprocédé met kwikzilver leverde een permanent, maar zeer kwetsbaar beeld op. Zie Gordon Baldwin, *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*, Los Angeles 1991, pp. 15-16, 35.

⁶⁸ Klant 1995, p. 23.

⁶⁹ Idem, p. 27.

beroemdheden, waaronder kunstenaars, werden opgenomen.⁷⁰ In Engeland verscheen de zesdelige serie *Portraits of Men of Eminence in Literature, Science and Art* (1863-67) van Edward Walford. De Parijse kunsthandel Goupil gaf vanaf 1870 de serie *Galerie Contemporaine* uit.

De eerste foto's van kunstenaars in hun eigen ateliers zijn opnieuw erg geposeerd; vaak staat er een reeds voltooid werk op de ezel en doet de kunstenaar alsof hij aan het werk is, vergelijkbaar met de voorgangers die in het atelier van de fotograaf werden genomen. Volgens Klant is de foto die Etienne Carjat van Gustave Courbet maakte omstreeks 1866, waarop Courbet aan *L'Hallali du cerf* werkt, de eerste waarop een onvoltooid schilderij te zien is.⁷¹ Courbet zit zelfs met zijn rug naar de toeschouwer toe en lijkt de fotograaf niet eens op te merken. Het maken van foto's op locatie, of dit nu het atelier van het kunstenaar was, zijn huis of opnames van kunstenaars die in de buitenlucht werkten, werd pas eenvoudiger toen in 1878 de door Charles Bennett ontwikkelde techniek van droge kunststof platen die met bromide gelatine-zilver bewerkt moesten worden om ze lichtgevoelig te maken, de natte collodium glasplaten konden vervangen.⁷² Hierdoor hoefde een fotograaf niet langer de donkere kamer met zich mee te slepen wanneer hij op locatie wilde werken. Wel was nog steeds een statief nodig en waren de camera's zwaar en onhandig in het gebruik.

In 1888 verscheen de eerste Kodakcamera met rolfilm van George Eastman op de markt, waardoor ook het gewone publiek kon fotograferen. De camera was licht, klein, had een korte sluitertijd en was beter scherp te stellen. De gebruiker hoefde de film niet zelf voor te bereiden of te ontwikkelen en kon de afdrukken door een ander laten maken. Eastmans slogan was: 'You press the button – we do the rest.' In de jaren twintig van de twintigste eeuw zorgde de ontwikkeling van de kleinbeeldfilm en van camera's als de Leica, Ermanox (beiden 1925) en Rolleiflex (1929) voor een verdere toename van de mogelijkheden.⁷³ Tot na de Tweede Wereldoorlog bleven dit de standaardcamera's. Door de grotere lichtgevoeligheid van de kleinbeeldfilms werden momentopnames mogelijk.

In de jaren veertig en vijftig werden belangrijke fotoagentschappen opgericht, zoals Magnum in 1947 (tot de oprichters behoorden onder anderen de fotografen Robert Capa en Henri Cartier-Bresson) en kwamen er steeds meer rijkelijk met foto's geïllustreerde week- en maandbladen op de markt, zoals *Life* magazine, *Paris-Match*, *Stern*, *The Sunday Times* en *The New York Times*.⁷⁴ Deze moderne vorm van fotojournalistiek werd de belangrijkste publicatievorm voor kunstenaarsfoto's. Tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw werd de kleurenfilm verder ontwikkeld en werden films steeds lichtgevoeliger. In de jaren tachtig volgde de nieuwste revolutie: de digitale fotografie. Deze techniek werd eerst nog afgewezen vanwege de inferieure beeldkwaliteit, maar wordt inmiddels door veel professionele (en amateur)fotografen omarmd. Met de digitale fotografie is het manipuleren van een beeld en daardoor de beeldvorming nog eenvoudiger geworden.

De voortschrijdende technologie van de fotografie creëerde nieuwe mogelijkheden. Spiegelden fotografen zich eerst nog aan voorbeelden uit de schilderkunst en waren ze gebonden aan lange belichtingstijden en weinig mobiliteit, later konden zij steeds meer gebruik gaan maken van de voordelen van de techniek zelf, zoals het maken van razendsnelle momentopnamen of het registreren van beweging. Kunsthistoricus Hans Locher merkte overigens op dat de momentopname lange tijd beter werd uitgebeeld in de beeldende kunst.⁷⁵

⁷⁰ Ibidem. Hans L. Locher bespreekt de 'cartes de visite' in 'Het fotoportret, kunst en volkskunst', in *Vormgeving en structuur: over kunst en kunstbeschuwing in de negentiende en twintigste eeuw*, (diss. Rijksuniversiteit Leiden 1974), Amsterdam 1973, p. 140.

⁷¹ Klant 1995, pp. 38-39.

⁷² Idem, hoofdstuk 'Plein air-Aufnahmen', pp. 41-55.

⁷³ Idem, p. 110.

⁷⁴ Idem, p. 145.

⁷⁵ Locher 1973, pp. 133-134.

Volgens Locher duurde het zeker tot 1900 voordat fotografie een zelfde gevoel van een momentopname kon oproepen als bijvoorbeeld Goya in zijn late grafiek. Hij signaleert veel overeenkomsten tussen de fotografie en de schilderkunst. Genres die uit de schilderkunst werden overgenomen waren de kunstenaar in zijn atelier en het (zelf)portret met palet en penselen, dikwijls gecombineerd met een kunstwerk op de ezel. Ook de genres van hoog bezoek in het atelier, zoals in *Las Meninas* van Velázquez (1656) of het groepsportret van kunstenaars (soms als hommage aan een andere kunstenaar of in de vorm van een tekenklas) werden in de fotografie overgenomen. De kunstenaar met zijn model was en bleef een geliefd genre, ook in de twintigste eeuw. Zo werden kunstenaars als Henri Matisse en Alberto Giacometti talloze malen met een model gefotografeerd [afb. 39].

Toen criticus George Besson in opdracht van Stieglitz kunstenaars interviewde over hun visie op fotografie als kunstvorm voor een speciaal nummer van *Camera Work*, zei Matisse tegen hem:

‘Photography can provide the most precious documents existing and no one can contest its value from that point of view. If it is practised by a man of taste, the photograph will have an appearance of art. But I believe that it is not of any importance in what style they have been produced; photographs will always be impressive because they show us nature, [...]. Photography should register and give us documents.’⁷⁶

Fotografie werd lange tijd niet als een artistiek medium beschouwd. De meeste kunstenaars die de fotografie wel accepteerden, deden dit vanwege de documentaire kwaliteiten, zoals Rodin en Matisse, al zou Rodin door de foto's van Edward Steichen tot de conclusie komen dat ze wel degelijk een artistieke waarde konden hebben en gebruikte Matisse foto's wel eens als inspiratiebron voor zijn werk. Dat laatste gold overigens voor veel kunstenaars.⁷⁷

Kunstenaars kunnen foto's daarnaast gebruiken om het artistieke werk mee vast te leggen of met als doel de foto's te verkopen. Voor kunsthistorici zijn de eerste soort foto's van groot belang. Reportages over het ontstaan van een kunstwerk, zoals de foto's die Dora Maar maakte van Picasso terwijl hij aan *Guernica* (1937) werkte, geven veel inzicht in de werkwijze van de kunstenaar. Kunsthistoricus Carel Blotkamp baseerde zich in zijn analyse van het schilderij *De maaltijd der vrienden* (1932-33) van Charley Toorop op verschillende foto's van Eva Besnyö en John Fernhout waarop het werk in wording te zien is.⁷⁸ Daarnaast bestaan er talloze fascinerende foto's van kunstenaars aan het werk. Naast de documentaire waarde hebben ze meestal een behoorlijke invloed op de beeldvorming. Zo werd de beeldhouwer Alberto Giacometti omstreeks 1960 zowel door Ernst Scheidegger als door René Burri met gesloten ogen vastgelegd, terwijl hij aan het werk was aan een sculptuur [afb. 40]. De gesloten ogen zouden geïnterpreteerd kunnen worden als een moment van goddelijke inspiratie of het werken vanuit het gevoel in plaats van de waarneembare werkelijkheid. Blotkamp merkt echter op dat Giacometti misschien wel per ongeluk met zijn ogen knipperde op het moment dat de foto werd genomen.⁷⁹ De invloed van de fotograaf op de beeldvorming blijkt dan uit het feit dat zowel Scheidegger als Burri de keuze maakte om juist een foto van de kunstenaar met gesloten ogen te publiceren.

In de jaren vijftig was het fotografische kunstenaarsportret zeer geliefd, mede vanwege de vraag ernaar van tijdschriften als *Life* en *Vogue*. Fotograaf Arnold Newman werd sinds de

⁷⁶ Henri Matisse, 'Statement on Photography', in Jack Donald Flam (red.), *Matisse on Art*, (1973) Berkeley 1995, p. 44. Oorspronkelijk gepubliceerd in *Camera Work*, (oktober 1908) 24, p. 22.

⁷⁷ Zie Flam (red.) 1995, p. 44.

⁷⁸ Carel Blotkamp, 'Verborgen achter De maaltijd der vrienden', *Jong Holland* 11 (1995) 1, pp. 42-47 en Blotkamp, 'De Werkplaats: Eva Besnyö fotografeert Charley Toorop', *Kunstschrift* 38 (1994) 3, pp. 48-49.

⁷⁹ Blotkamp, 'De Werkplaats: Ernst Scheidegger fotografeert Giacometti', *Kunstschrift* 37 (1993) 6, pp. 48-49.

jaren veertig gefascineerd door beeldende kunstenaars. Hij fotografeerde ze bij voorkeur in hun atelier, zowel voor zijn privécollectie als in opdracht. Zijn foto's vertonen vaak opvallende overeenkomsten met het werk van de kunstenaar zelf. Het portret dat hij in 1942 van Mondriaan maakte in zijn New Yorkse atelier is bijna net zo streng geometrisch als de schilderijen van de meester zelf [afb. 41]. In de inleiding van *Artists: Portraits from Four Decades* (1980) schrijft hij dat hij niet zozeer in de documentaire waarde van de foto is geïnteresseerd, maar in het vangen van het individu. Dit wordt ook wel *environmental portraiture* genoemd.⁸⁰ Hij blaast het principe van het relateren van karakter en persoonlijkheid aan stijl nieuw leven in met de woorden: 'Their personalities, and their faces, often related to their art, and my photographs could show it.'⁸¹ Toch probeerde Newman mensen niet te laten poseren:

'I don't pose people. I just let them fall into positions that are natural to them. I fool around and scratch my side and keep the chatter going. Gradually they get bored or relaxed, and then I see something and say, 'Hold it! Don't move!', and it works.'⁸²

De schedel op de foto van Pollock uit de reportage die Newman in 1949 in opdracht van *Life* magazine van hem maakte, lag al in het atelier en is volgens de fotograaf geen verwijzing naar de sterfelijkheid zoals in *Vanitas* stillevens. Hij maakte echter wél de selectie voor een dergelijke foto, die in het geval van Pollock verwijst naar zijn dynamische werkwijze, ruige imago (gerimpelde hoofd, stoere blik, werkkleding en sigaret) en, alleen achteraf gezien, naar zijn voortijdige einde in 1956.

Newman fotografeerde meer dan tweehonderd Amerikaanse en Europese kunstenaars. Andere fotografen die veelvuldig kunstenaars portretteerden zijn Richard Avedon, Brassai (*Les Artistes de ma Vie* 1982), Robert Doisneau (*Portraits of the Artists* 2008), Philippe Halsman, Yousuf Karsh, Alexander Liberman, Ugo Mulas (*New York: The New Art Scene* 1967), Hans Namuth (*Fifty-two Artists* 1973), Lord Snowdon (*Private View: The Lively World of British Art* 1965) en Edward Steichen.

Voor Alexander Liberman was het atelier van de kunstenaar een heilige plaats en de kunstenaar een genie. Althans, dit valt op te maken uit de begeleidende tekst die hij bij *The Artist in his Studio* (1960) schreef. De foto's zijn minder mystificerend dan de teksten doen vermoeden. De meeste van de overwegend Franse, mannelijke kunstenaars die hij fotografeerde waren al oud toen hij ze bezocht. In het geval van reeds overleden kunstenaars fotografeerde hij alsnog het atelier, zoals het bijzonder krappe en onhandige atelier van Pierre Bonnard. Liberman beschrijft het uiterlijk van de kunstenaars, gaat in op hun perkamentachtige huid of andere tekenen van ouderdom en probeert door het vertellen van anekdotes een intieme blik te geven in het leven van de kunstenaar. Over Picasso meldt hij bijvoorbeeld dat deze niet wil dat er ook maar iets wordt weggegooid en suggereert als reden hiervoor de angst om zijn inspiratie te verliezen.⁸³ Liberman vermeldt dikwijls dat de oude meesters speciaal voor hem uit bed komen, zoals de zieke Matisse. Zijn foto's variëren van een overzichtsshot van het atelier waarin de kunstenaar soms poseert, tot close-ups van in het atelier uitgestalde objecten, penselen en palet, de handen van de kunstenaar of de kunstenaar poserend met vrienden en bekenden. Op sommige pagina's laat hij in een reeks kleine foto's opnames van het atelier en palet afwisselen met opnames van de kunstenaar. Matisse zit bijvoorbeeld aan zijn werktafel met een vel vol knipsels voor zich, maar is duidelijk druk tegen Liberman aan het praten op het moment dat deze afdrukt [afb. 42]. Dramatiek is

⁸⁰ Arnold Newman, *Artists: Portraits from Four Decades*, London 1980, p. 12.

⁸¹ Idem, pp. 12-13.

⁸² Henry Geldzahler in Newman 1980, p. 7 citeert een uitspraak van Newman.

⁸³ Alexander Liberman, *The Artist in his Studio*, (1960) London 1969, p. 112.

Liberman overigens niet vreemd. Over Matisse's late knipselcollages schrijft hij: 'This was the courage of an old man, a genius who knew that he would soon die and who had everything to gain exploring the preoccupations of his whole life – color and line.'⁸⁴

Het atelier van de kunstenaar was al in de negentiende eeuw een favoriet onderwerp voor fotografen. Foto's van de kunstenaar in zijn atelier, huis of tijdens recreatieve momenten werden dikwijls opgenomen in biografieën en autobiografieën, maar er verschenen ook series die speciaal aan het atelier waren gewijd als *Artists at Home* (1884) met foto's van Joseph Parkin Mayall en korte biografische schetsen door Frederick George Stephens en Ralph Robinsons *Members and Associates of the Royal Academy of Arts, 1891, Photographed in their Studios* (1892).⁸⁵ In Frankrijk maakte de vergeten fotograaf E. Bénard in de jaren tachtig meer dan zeventig atelierbezoeken aan succesvolle kunstenaars in Parijs, zoals Alexandre Cabanel.⁸⁶ In Duitsland kwamen dergelijke series niet op de markt, maar er bestaan wel atelierfoto's uit de jaren negentig van onder andere Franz von Stuck.⁸⁷ In Nederland werden soortgelijke atelierfoto's gemaakt van onder andere de kunstenaarsbroers Willem en Jacob Maris en de portretschilderes Thérèse Schwartze (1903).⁸⁸

In het voorwoord van *Artists at Home* verwoordde Stephens de fascinatie met het atelier als volgt: 'In biographical and historical interest no pictures surpass views of the interior of the artists' studios', conform de opvatting dat de persoonlijkheid van de kunstenaar zichtbaar zou zijn in zijn werkplaats.⁸⁹ Foto's van negentiende-eeuwse kunstenaarsateliers laten doorgaans een heel atelier zien dan de manier waarop het atelier in romans wordt beschreven. In romans overheerst het beeld van het atelier als een geheimzinnige en ontoegankelijke plek. Bénard en Mayall portretteerden academische schilders in rijkelijk gedecoreerde ateliers. Op de foto's zijn doorgaans gipsmodellen, luxueus meubilair, één of meerdere ezels en schilderijen of beeldhouwwerken te zien [afb. 43 en 44]. De werken zijn vaak al ingelijst, al houdt de schilder soms wel een palet en penseel vast, wat de suggestie moet wekken dat hij nog aan het werk is. Het atelier is over het algemeen keurig opgeruimd en de kunstenaar draagt een net kostuum. Er was overigens kritiek op de titel van het boek *Artists at Home*, die immers impliceert dat de kunstenaars in hun huiselijke en niet hun werkomgeving waren geportretteerd. Desondanks werden niet alle kunstenaars temidden van hun kunst geportretteerd, Millais poseert bijvoorbeeld zittend voor het haardvuur [afb. 45]. Ook vond men de foto's te geposeerd en gemanipuleerd.⁹⁰ Het imago zoals dat van de academische kunstenaars werd geschapen door de atelierfoto's was dat van succesvolle, professionele kunstenaars die zich grote, luxueuze ateliers konden veroorloven. Er werd niet gerefereerd aan enige vorm van *bohemia*. In de twintigste eeuw tonen atelierfoto's de kunstenaar vaker aan het werk en staan kunstwerken minder dominant opgesteld dan de etalageachtige manier van presenteren op de meeste Victoriaanse foto's.

Het mythische beeld van de magische scheppingsplaats komt begin twintigste eeuw eveneens voor, bijvoorbeeld in de foto's die Edward Steichen maakte van kunstenaars als Rodin [afb. 118 en 119] en Matisse. Volgens Klant verdwijnt de mystificatie van de kunstenaarsfoto rond de Eerste Wereldoorlog. Als voorbeeld noemt hij de 'gewone' portretten die Alfred Stieglitz van kunstenaars als Arthur Dove [afb. 138] en Marsden Hartley maakte.

⁸⁴ Idem, p. 55.

⁸⁵ Codell 2003, p. 197. De National Portrait Gallery in Londen heeft veel van de foto's van Mayall in haar collectie, zie <http://www.npg.org.uk/collections>.

⁸⁶ Klant 1995, p. 58.

⁸⁷ Idem, p. 63.

⁸⁸ Het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag heeft een groot aantal foto's van Nederlandse kunstenaars in hun atelier in de collectie. Deze zijn te vinden middels de database *RKDimages*, <http://website.rkd.nl/Databases/RKDimages>.

⁸⁹ Codell 2003, p. 44.

⁹⁰ Idem, p. 59.

Hij zet Stieglitz af tegen Steichens *pictorial photography*. In Steichens sferische, schilderachtige kunstenaarsfoto's ziet hij de verbeelding van enkele kunstenaarstopoi, zoals de kunstenaar die alles om zich heen vergeet, alleen werkt en niemand tot zijn atelier toelaat en de vanuit het innerlijk scheppende kunstenaar.⁹¹ Steichen was echter nauw gelieerd aan Stieglitz. Hij was betrokken bij de in 1902 door Stieglitz opgerichte Photo-Secession (die de picturale fotografie vertegenwoordigde) en werkte intensief met Stieglitz samen voor diens Little Galleries of the Photo-Secession (1905-1917). Stieglitz maakte indringende portretten van de kunstenaars uit de kring rond zijn galerie '291', maar hij fotografeerde ze inderdaad niet aan het werk of in het atelier en ze zijn minder schilderachtig dan de foto's van Steichen. De talloze foto's die hij vanaf 1917 van Georgia O'Keeffe nam hebben daarentegen een enorm mystificerend effect gehad op het publiek, de kritiek en zelfs de wetenschap. Dit zal in hoofdstuk negen nader worden toegelicht.

Na de Tweede Wereldoorlog kreeg de geniecultus in de kunstenaarsportretfotografie volgens Klant een opleving; het valt echter te betwijfelen of dit tijdens het interbellum volledig was verdwenen. Als voorbeelden voor de mystificatie van de kunstenaar noemt Klant het inzoomen op de handen en het palet als symbolen van scheppingskracht, en foto's van kunstenaars die werken tot aan de dood, zoals de zieke Kahlo die vanuit haar bed schilderde en Matisse die vanuit zijn rolstoel werkt. Het dermate toegewijd zijn aan het vak dat er wordt doorgewerkt tot aan de dood wordt overigens ook gesuggereerd door de vele foto's die van ateliers worden gemaakt vlak na het overlijden van een kunstenaar, met een laatste onvoltooid werk op de ezel.⁹²

Zoals uit het bovenstaande kan worden opgemaakt, kan een fotograaf veel invloed uitoefenen op de beeldvorming van een kunstenaar. Er zijn ook kunstenaars die nauw samenwerk zoeken met fotografen, met een duidelijke beeldvorming voor ogen. Een goed voorbeeld is het samenwerkingsverband tussen Salvador Dali en Philippe Halsman met *Dali's Mustache: a Photographic Interview* (1954). De foto's van Dali in dit boekje staan volledig in dienst van zijn imago van surrealistisch kunstenaar en zijn rotsvaste vertrouwen in zichzelf als genie. Andere kunstenaars zien de fotografie als een zinvol middel ter promotie van hun werk, zoals Rodin en Courbet dat deden, of nemen ter ondersteuning van hun imago foto's op in hun autobiografie. De bekendheid van de kunstenaar speelt uiteraard een niet te verwaarlozen rol in de hoeveelheid foto's die er van hem of haar zijn. Beroemde kunstenaars zullen ook door een groter aantal personen worden geportretteerd dan de mindere goden. Zoals Locher opmerkt zijn moderne fotoportretten veelvormig:

'Steeds meer en steeds verschillender verschijningsvormen van één individu worden in het fotoportret vastgelegd, en steeds meer mensen krijgen deze verschijningsvormen onder ogen. Het begrip veelheid of meervoudigheid is voor de ontwikkeling van het fotoportret essentieel, zowel in kwalitatieve als in kwantitatieve zin'.⁹³

De onderlinge vergelijking van foto's die door verschillende fotografen van dezelfde kunstenaar zijn genomen of van de foto's die door één fotograaf op diverse momenten van een kunstenaar zijn gemaakt kan veel inzicht geven in de heersende beeldvorming bij het publiek of het imago (of de imago's conform het postmodernistische principe van de meerdere *selves*) dat de kunstenaar zelf presenteert. Verder is het relevant te weten wie de opdracht voor de foto's heeft gegeven, een tijdschrift of uitgever, of dat het een initiatief van de fotograaf of de kunstenaar is. Een ander onderwerp van studie betreft de relatie tussen de

⁹¹ Klant 1995, p. 89.

⁹² Zie ook Blotkamp 2000.

⁹³ Locher 1973, p. 153.

kunstenaar en de fotograaf; respecteren ze elkaar als gelijkwaardige collegae of ziet de kunstenaar de fotograaf als een vakman die hij naar believen kan inschakelen? Is er sprake van een goede vriendschap of intieme relatie tussen de fotograaf en zijn model? Tot slot is het van belang op welke locatie de kunstenaar poseert. Rodin liet zich bijvoorbeeld dikwijls portretteren bij zijn werk, maar ook in zijn tuin temidden van zijn verzameling antieke kunst, O'Keefe poseerde veelvuldig *in* haar inspiratiebron, het landschap van New Mexico, en Bacon poseerde voornamelijk temidden van zijn bronnenmateriaal in zijn notoir chaotische atelier.

Documentaire

Binnen het medium film zijn er diverse genres waarmee anderen de biografische beeldvorming van een kunstenaar kunnen beïnvloeden; deze variëren van documentaires van de kunstenaar aan het werk tot psychobiografische documentaires en van zogenaamde *profile-* of profieldocumentaires tot de *biopic* of biografische speelfilm. Een documentaire heeft een hogere authenticiteitsclaim dan een speelfilm. De toeschouwer neemt aan dat in een documentaire de echte kunstenaar en kunstwerken in beeld komen, in een speelfilm verwacht men een acteur in de rol van de kunstenaar. Toch is het in een documentaire niet altijd duidelijk of de kunstwerken die worden getoond gefilmd zijn naar het werk zelf of naar foto's of dia's en wordt er bij speelfilms zelden vermeld welke kunstwerken we zien; *remakes* door andere kunstenaars, opnames van reproducties of filmbeelden van de echte werken. Bovendien speelt de manier waarop een kunstwerk, met name een sculptuur, wordt belicht altijd een belangrijke rol, evenals het formaat. Een kleine tekening kan in de bioscoop een enorm werk lijken. Het is daarom relevant of de regisseur veel close-ups of ook totaalshots van de werken in beeld brengt.⁹⁴

Verder worden in documentaires soms scènes uit het leven van de kunstenaar nagespeeld door acteurs of worden de brieven van een kunstenaar op gedragen toon voorgelezen door een acteur, waardoor het dramatisch gehalte van de documentaire wordt vergroot.⁹⁵ Heel zelden speelt een kunstenaar zelf een scène uit zijn leven na. *Out of Chaos* uit 1943 van Jill Craigie, een documentaire over enkele Britse oorlogskunstenaars, bevat een scène waarin beeldhouwer Henry Moore op zoek naar modellen door de Londense ondergrondse loopt, te midden van mensen die voor de Duitse bombardementen schuilen [afb. 46].⁹⁶ Hij maakt een schets van twee vrouwen en schrijft erbij: 'Remember two women sleeping'. Vervolgens zien we hoe hij de schets in zijn atelier verder uitwerkt. De sequentie is echter geheel in scène gezet. De opnames in de ondergrondse vonden weliswaar tijdens de oorlog plaats, maar de Blitz was meer dan twee jaar voor de opnames in 1943.

In het derde hoofdstuk werd opgemerkt dat fictieve kunstenaars sinds het ontstaan van de cinematografie geliefde onderwerpen waren, maar ook bestaande kunstenaars werden al vroeg vastgelegd op film. De uit 1915 daterende documentairefilm van acteur en toneelschrijver Sacha Guitry *Ceux de Chez Nous* is waarschijnlijk het vroegste voorbeeld daarvan. Deze met een amateur-camera opgenomen korte film bevat beelden van onder andere Claude Monet die met een sigaret in de mond aan een van zijn beroemde waterlelieschilderijen werkt, de door artritis gekwelde maar nog immer schilderende Auguste Renoir, Auguste Rodin en een op straat wandelende Edgar Degas, die overigens had

⁹⁴ Zie Walker 1993, 'Arts Documentaries', pp. 178-192.

⁹⁵ Zoals in *Vincent: the Life and Death of Vincent van Gogh* (1987) van Paul Cox, waarin acteur John Hurt de brieven van Van Gogh voorleest.

⁹⁶ Fragmenten van deze moeilijk te verkrijgen documentaire werden vertoond door John Wyver tijdens zijn lezing 'Filming Creation: The Making of the Moment of the Making of' op het symposium *Showing Making* in het Filmmuseum, Amsterdam, 18 en 19 juni 2009.

geweigerd mee te werken en stiekem werd gefilmd.⁹⁷ Het is geen documentaire met een samenhangend of chronologisch verhaal, maar veeleer een opeenvolging van interessante korte opnames van beroemde artistieke tijdgenoten. Naast beeldende kunstenaars, figureren namelijk ook acteurs, schrijvers en componisten in *Ceux de Chez Nous*.⁹⁸ De fascinatie voor de kunstenaar en het aanschouwen van een genie aan het werk, spreken duidelijk uit de stille zwart-wit film, die overigens voor het eerst werd vertoond in het *Théâtre des Variétés* in Parijs. In de proloog voor de versie uit 1939 zegt Guitry over zijn besluit de kunstenaars te filmen:

‘Je me suis dit: Quelle émotion nous aurions si, tout à coup, on nous montrait Michel-Ange sculptant son *Moïse*, Léonard de Vinci peignant *la Joconde*, [...] Si nous pouvions voir ces visages, les regards de ces hommes, leurs gestes familiers, comme ce serait beau ! [...] Or, en 1914, j’avais réuni ceux qui, dans toutes les branches de l’art, m’avaient semblé incarner le génie français.’⁹⁹

De kunstwerken komen in Guitrys korte film echter amper in beeld, het ging hem duidelijk niet om het vastleggen van een werkproces. Bij de scène waarop we Monet zien werken aan zijn waterlelies, wordt hij bijvoorbeeld vanaf de zijkant gefilmd. Op de achtergrond is de tuin in Giverny te bewonderen, maar van het doek krijgt de kijker pas een glimp te zien op het afsluitende overzichtshot waarop Monet wegloopt van de ezel. Het doek is te ver weg om het goed te kunnen zien. Wel is het aardig te zien dat de schilder twee parasollen zo heeft opgesteld dat ze het doek beschermen tegen het felle zonlicht en tevens Monets zicht erop verbeteren.

De documentaire werd pas in de jaren twintig als een zelfstandig genre gezien. Filmwetenschappers David Bordwell en Kristin Thompson onderscheiden drie tendensen: de exotische film (beelden van verre landen), de compilatiedocumentaire en de documentaire als poging om de realiteit te vangen.¹⁰⁰ Onder deze laatste categorie vallen onder meer documentaires van kunstenaars aan het werk. Hans Cürlis maakte tussen 1923 en 1926 een serie korte, stomme zwart-wit films getiteld *Schaffende Hände*.¹⁰¹ Hiervoor filmde hij onder andere Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt, Otto Dix en Max Pechstein. De films duren ieder ongeveer tien minuten en tonen de kunstenaar aan het werk. Cürlis volgde een min of meer vast patroon van totaal- en halftotaalshots van de kunstenaar, een close-up van het hoofd (meestal en profiel), een close-up van het werk beginnend met een leeg doek of vel papier en als belangrijkste categorie de handen aan het werk, waarbij eventueel een stukje van de armen zichtbaar is. De filmpjes van de schilders eindigen zonder een shot van het voltooide werk, in tegenstelling tot de film over de beeldhouwer Ernesto di Fiori.¹⁰²

⁹⁷ De stille zwart-witfilm verscheen ook onder de titel *Those of Our Land* in de Verenigde Staten en werd in 1939 en 1952 (voor de televisie) opnieuw uitgegeven met commentaar van Guitry zelf. Bron: <http://www.chez.com/robysavia/frceux.html> d.d. 22 oktober 2003. In 2007 organiseerde de Cinémathèque Française in Parijs het retrospectief *Sacha Guitry une vie d’artiste* ter gelegenheid van zijn vijftigste sterfdag. In het kader van deze tentoonstelling werd *Ceux de Chez Nous* (tot die tijd zeer moeilijk te verkrijgen) opnieuw uitgegeven op DVD.

⁹⁸ Dit zijn Octave Mirbeau, Anatole France, Sarah Bernhardt, Edmond Rostand, Antoine, Camille Saint-Seans, Maître Henri-Robert en Lucien Guitry.

⁹⁹ Bron: <http://www.chez.com/robysavia/frceux.html>, geraadpleegd d.d. 22 oktober 2003.

¹⁰⁰ David Bordwell en Kristin Thompson, *Filmhistory: An Introduction*, (1994) New York 2003, p. 184.

¹⁰¹ Karl Stamm, ‘Der Künstler im Dokumentarfilm. Aspekte der Authentizität’, in Helmut Korte en Johannes Zahlten (red.), *Kunst und Künstler im Film*, Hameln 1990, pp. 63-68. Het Filmmuseum in Amsterdam heeft een groot deel van deze films in haar collectie, waaronder *Schaffende Hände: Die Maler*, 35 mm, zwart-wit, ca. 11 minuten, 1926. Films van Cürlis kunnen nog besteld worden via het Instituut voor wetenschappelijke film te Göttingen: IWF Wissen und Medien of bij Peter Cürlis Filmproduktion, Berlijn.

¹⁰² Hans Cürlis, *Schaffende Hände: Die Bildhauer*, Ernesto di Fiori, 35 mm, zwart-wit, 9 minuten, 1927, Filmmuseum Amsterdam.

De serie *Schaffende Hände* bestond uit diverse onderdelen. Niet alleen was er een serie *Schaffende Hände: Die Maler* en een *Die Bildhauer*, maar Cürlis filmde ook glasblazers, goud- en zilversmeden en andere ambachtslieden. Ze bevatte verder nog films over het maken van etalagepoppen, glasmozaïeken en antieke lijsten, emailleren, et cetera. De nadruk ligt, zowel bij de schilders en beeldhouwers als bij de glasblazers en edelsmeden op het materiaal, de handen en het gereedschap. Het beeld dat we van de kunstenaar krijgen is er een van de vakman. Cürlis' doel met de films was volgens filmwetenschapper Karl Stamm voornamelijk didactisch.¹⁰³ Zelf schreef Cürlis over de serie in 1926:

‘Es galt nicht darzutun “wie entsteht ein Kunstwerk”. Daß der eigentliche Schöpfungsprozeß nicht vom Film erfaßt werden kann, ist selbstverständlich, da er außerhalb des Manuellen und des Schaubaren liegt. Aber was innerhalb des Manuellen vor sich geht, was ich an der Hand sehen kann, “was die Hand tut”, das sieht auch der Filmapparat [...] Die Hand als vornehmstes Instrument des Künstlers will der Film Zeigen und wird sie oft als völlig selbständige Gestalterin ausweisen. Hier kommt eine grundlegende Eigenschaft des Filmapparates hinzu: der Apparat sieht unbeirrt und absolut kontinuierlich. Er ist völlig objektiv und kennt keine Ermüdung oder Flüchtigkeit.’¹⁰⁴

Volgens Cürlis is filmen een volledig objectief gebeuren, omdat de camera alleen registreert en niet interpreteert. Naar zijn mening wordt de registratie direct op de toeschouwer overgebracht, alsof deze zelf in het atelier aanwezig is. De rol van de regisseur, de montage, cameravoering enzovoorts, liet Cürlis in zijn redentie buiten beschouwing. Hij was zich er wel van bewust dat de kunstenaar anders zou kunnen handelen onder invloed van de aanwezige camera en filmploeg, maar hij verdedigde de stelling dat de kunstenaar in zijn documentaires geen rol speelt, niet ‘acteert’.¹⁰⁵

Stamm haalt in zijn essay de Duitse filmmaker Erwin Leiser aan, die er op wijst dat bij een kunst documentaire in feite twee ontstaansgeschiedenissen te zien zijn: die van een kunstwerk en die van een film. De regisseur heeft volgens Stamm wel degelijk invloed op hoe de kunstenaar en zijn werk overkomen bij het publiek, al is zijn streven nog zo objectief en didactisch verantwoord. Hij zal, net als de fotograaf, mogelijk suggesties doen over de plaats waar gefilmd wordt, hoe het werk en de kunstenaar in beeld komen en hij kan de kunstenaar op zijn gemak proberen te stellen of juist prikkelen. Leiser, die onder meer documentaires maakte over Willem de Kooning en Hans Richter, zei: ‘Ich liefere ihm [de kunstenaar] Stichworte, entspanne ihm, provoziere ihm, ringe mit ihm.’¹⁰⁶

De films en foto's die de Duits-Amerikaanse fotograaf Hans Namuth in 1950 maakte van Jackson Pollock zijn een treffend voorbeeld van de mogelijk destructieve invloed van een regisseur en zijn om die reden ook al frequent besproken. Pollock werd eind jaren veertig beroemd vanwege zijn unieke schildertechniek: het laten druipen van verf op een op de grond gelegen doek, soms door met een in een verblik gedoopt stokje de verf op het doek te laten druipen, dan weer direct gietend vanuit de pot. Hierbij was de schilder voortdurend in beweging. Door de harde kritiek die hij naast alle lof over zijn werk te verduren kreeg was Pollock onzeker over zijn ‘echtheid’ of authenticiteit als schilder.¹⁰⁷ De zwart-witfoto's en de zwart-witfilm die Namuth in de zomer van 1950 in Pollocks atelier van hem maakte hadden

¹⁰³ Stamm in Korte en Zahlten (red.) 1990, p. 63.

¹⁰⁴ Idem, p. 64.

¹⁰⁵ Idem, p. 65.

¹⁰⁶ Idem, p. 67. De film die Leiser over De Kooning maakte is *Willem de Kooning and the Unexpected* (1979), over Richter *Ich lebe in der Gegenwart – Versuch über Hans Richter* (1973). Zie voor informatie over Leisers films: <http://www.imdb.com>.

¹⁰⁷ Birtwistle 2003, p. 22.

schijnbaar geen negatief effect op zijn concentratie en eigenwaarde [afb. 47]. Namuth zelf schreef erover dat de schilder tijdens de eerste sessie de sluiters van de camera niet eens leek te horen.¹⁰⁸ Pollock en zijn vrouw, de kunstenares Lee Krasner, waren volgens hem enthousiast over het resultaat en nodigden hem uit terug te komen. Namuth was overigens niet de eerste fotograaf die de beroemde *dripping*techniek registreerde, Arnold Newman en Martha Holmes gingen hem voor, maar de intensieve samenwerking tussen de fotograaf en de kunstenaar in 1950 was wel uitzonderlijk.¹⁰⁹ Pollocks dynamische werkwijze leende zich er echter nóg beter voor om te worden vastgelegd op film, hetgeen resulteerde in een korte zwart-witfilm van de schilder in actie.

De kleurenfilm die Namuth vervolgens in het najaar met financiële steun van producent Paul Falkenberg van Pollock aan het werk maakte, had in tegenstelling tot de eerdere fotografische en filmische opnamen wel een verwoestend effect op het zelfvertrouwen van de kunstenaar. Kunsthistoricus Graham Birtwistle vat de bij specialisten heersende opvatting hierover als volgt samen:

‘In de latere filmsessies werkten de geforceerde situatie en Namuths strategieën als regisseur (onder andere het liggen met zijn camera onder een horizontale glasplaat waarop Pollock moest schilderen) bij Pollock de vrees dat zijn schildergebaren niets méér waren dan het op afroep schilderen van ‘Pollocks’. Zijn vrouw, Lee Krasner, memoreerde later dat Pollock zich, na de laatste filmsessie met Namuth, aan de whisky te buiten ging, de eettafel omvergooide en herhaaldelijk tegen Namuth riep: ‘I’m not a phoney. You’re a phoney.’ Vergeleken met Pollocks improviserende schilderwijze had het filmen van Namuth iets kunstmatig en geconstrueerd en de vele heropnames – mede veroorzaakt door het onvoorspelbare gedrag van de dunne vloeibare verf op de winderige buitenlocatie – moeten Pollocks toch al wankel zelfgevoel hebben ondermijnd.’¹¹⁰

Vertaald naar het Nederlands betekent een ‘phoney’ iemand die onecht is, nep.¹¹¹ Birtwistle gaat in relatie tot het begrip *action painting* in op de tweeledige betekenis die het werkwoord *to act* heeft in de Engelse taal, namelijk die van een handeling en van toneelspelen.¹¹² Namuth zelf gaf in zijn tekst voor *Pollock Painting* (1980) aan dat hij wanneer hij later kunstenaars fotografeerde waarmee hij via Pollock in contact was gekomen, zoals Franz Kline of Barnett Newman, vaak het gevoel had in het theater te zijn: ‘[...] of watching, and directing.’¹¹³ Over de Pollockfilm merkt Walker in *Art and Artists on Screen* (1993) op: ‘Another reason why viewers should be sceptical of such documentaries is that artists do not normally work while being filmed, consequently the very presence of the camera may cause a stilted performance.’¹¹⁴ In de biografische speelfilm *Pollock* (2000) die acteur en regisseur Ed Harris over de schilder maakte [afb. 48], wordt de regie van Namuth extra benadrukt doordat de kijker hem ziet filmen en aanwijzingen hoort roepen. Zo stelt hij aan de schilder voor om onder het oog van de camera zijn met verf besmeurde werkschoenen aan te trekken. In de

¹⁰⁸ Hans Namuth en Barbara Rose, *Pollock Painting*, New York 1980, pag. nr. ontbreekt.

¹⁰⁹ Peppe Karmel in Kirk Varnedoe en Peppe Karmel, *Jackson Pollock*, New York 1998, tent. cat. The Museum of Modern Art, pp. 87-137, pp. 89-90, en noot 10. Zie ook Fred Orton en Griselda Pollock, ‘Jackson Pollock: Painting, and the myth of photography’, *Art History* 6 (1983) 1, pp. 114-122, pp. 117-118.

¹¹⁰ Birtwistle 2003, p. 23.

¹¹¹ Idem, noot 5. Birtwistle verwijst onder meer naar de biografie van S. Naifeh en G. White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York 1989.

¹¹² Idem, p. 25. Zie voor de tweeledigheid van de betekenis ook Harold Rosenbergs beroemde essay, ‘The American Action Painters’, *Art News* 51 (december 1952), pp. 22-23, 48-50, ook verschenen in Rosenberg, *The Tradition of the New*, (1959) New York 1965, pp. 23-39.

¹¹³ Namuth 1980, pag. nr. ontbreekt.

¹¹⁴ Walker 1993, p. 185.

speelfilm *Pollock* is ook de woedeuitbarsting van de schilder na de laatste draaidag opgenomen.

De circa tien minuten durende 16 mm kleurenfilm werd gedurende een aantal weekends in september en oktober 1950 met één camera in de buitenlucht opgenomen. Dit was een financiële keuze van Namuth en Falkenberg, die onvoldoende geld hadden voor de belichtingsapparatuur die nodig was om in het atelier te kunnen filmen.¹¹⁵ Pollock zelf werkte nooit buiten. In de film werkt hij aan twee schilderijen; een op de grond gelegen langgerekt rood doek dat verloren is gegaan en een op een verhoging geplaatste glasplaat die hij twee keer beschildert omdat de eerste poging mislukt. Namuth lichtte de keuze, zijn keuze, voor de glasplaat toe: 'I wanted to show the artist at work with his face in full view, becoming part of the canvas, inside the canvas, so to speak – coming at the viewer – through the painting itself.' Een zelfde tactiek werd gehanteerd door Jan Vrijman voor zijn film *De Werkelijkheid van Karel Appel* (1962), alleen stormde Appel met verftubes in de hand op een schildersdoek af waarin een met glas afgedekt gat voor de camera was gemaakt.¹¹⁶ Dit schilderij is in de uiteindelijke film niet in zijn geheel te zien. De illusie blijft intact.

In de Namuthfilm is ook een shot gefilmd van de schilder en zijn vrouw kijkend naar zijn werk in de Betty Parsons Gallery. Lee Krasner wordt echter niet geïntroduceerd, evenmin als Elaine de Kooning in de documentaire *The Painter Willem de Kooning* die Namuth en Falkenberg in 1964 opnamen.¹¹⁷ Naast de bij tijden nogal agressieve cellomuziek, heeft Namuth ook een door Pollock zelf, monotoon ingesproken voice-over opgenomen. Dit heeft overigens een praktische reden: gesynchroniseerde geluidsopname was technisch nog niet mogelijk. De tekst werd door Pollock en Namuth samengesteld aan de hand van eerdere interviews en teksten van Pollock. Namuth wijt de terugval van de schilder in zijn drankverslaving en de uitbarsting na de laatste opnamedag aan de spanning die het filmen opleverde, maar relateert deze niet aan het probleem van authenticiteit. Het contact tussen beiden bleef voortbestaan, zo nu en dan fotografeerde hij Pollocks werk op verzoek van de schilder. Hij wilde echter geen foto's van Pollock meer maken: 'I did not wish to show a great and tragic artist in his declining years.'¹¹⁸

De foto's en de films die Namuth van Pollock maakte hadden en hebben nog steeds veel invloed op de beeldvorming van de kunstenaar. Ze bevestigden Pollocks imago van ruige, rebelse kunstenaar. Een typische Amerikaan; werkend in T-shirt en jeans, sigaret in de mondhoek, poserend zoals Marlon Brando in zijn jonge jaren.¹¹⁹ In de film zien we Pollock weinig reflecteren op zijn werk. Het lijkt alsof hij zich geheel door zijn instinct of inspiratie laat leiden zonder intellectuele overwegingen, werken gaat haast vanzelf, een continue proces zonder onderbrekingen. Het tempo waarin hij te werk gaat en de haast rituele dans rondom het op de grond gelegen doek, doen sterk denken aan de klassieke topos van de kunstenaar als magiër.¹²⁰ Het publiek verwondert zich over de snelheid en de vaardigheid van de kunstenaar, hoewel in het geval van Pollock ook werd gespot met zijn werkwijze. De suggestie van het werken vanuit het onderbewuste werd niet alleen door de film en de foto's gewekt, maar was

¹¹⁵ Namuth 1980, pag. nr. ontbreekt.

¹¹⁶ Zie Jan Vrijman, *De Werkelijkheid van Karel Appel*, Amsterdam 1962, p. 36. Caroline A. Jones noemt in *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago en London 1996, p. 77 het voorbeeld van de film die Namuth en Falkenberg van Willem de Kooning maakte in 1964. Voor deze documentaire werd eveneens gebruik gemaakt van een doek waarin een gat was gemaakt voor de lens van de camera.

¹¹⁷ Jones 1996, p. 78.

¹¹⁸ Namuth 1980, pag. nr. ontbreekt.

¹¹⁹ Zie voor Pollocks imago als *rebel hero*, conform de bioscoophelden uit jaren vijftig: James Dean, Marlon Brando en Montgomery Clift, Ellen Landaus biografie, *Jackson Pollock*, New York 1989.

¹²⁰ Karmel in Vaernedoe 1998, p. 90 noemt het motief van de sjamaan met betrekking tot het mythische beeld van Pollock. Namuth had echte sjamanen gefotografeerd tijdens een reis naar Guatemala in 1947. Een andere kunstenaarstopos die in deze film wordt uitgedragen is volgens Jones 1996, p. 77, de geïsoleerde kunstenaar in zijn atelier; deze topos werd volgens haar omarmd door de abstract expressionisten.

al door teksten in gang gezet, zoals in het artikel ‘Jackson Pollock: Is he the greatest living American painter?’ uit 1949 van Dorothy Seiberling voor *Life* en werd in latere teksten, geïllustreerd met foto’s van Namuth, verder benadrukt.¹²¹ Tekst en beeld zorgden dus tezamen voor een stereotiep imago dat Pollock niet meer van zich kon afschudden.

De kijker krijgt door de film geen echt inzicht in de werkwijze van Pollock. Het rode doek waarop hij in het begin van de film werkt, wordt pas getoond als de structuur al redelijk dicht is (in de biopic is deze aanvankelijk nog vrij open). Van het tweede werk in de film, dat op glas, wordt steeds alleen een detail getoond en ligt de nadruk meer op Pollocks gezicht dan op het werk. Het is kennelijk verleidelijker om de kunstenaar met zijn werk te identificeren dan om de opbouw van het werk te bestuderen. Peter Namuth schonk de contactafdrukken van alle negatieven van de zwartwitfoto’s van zijn vader aan het Museum of Modern Art in New York.¹²² De zwart-wit- en kleurenfilms zijn vervolgens op video getransponeerd. Met de moderne videoteknieken kan de film per frame worden bekeken. Voor kunsthistorici die inzicht in Pollocks werkwijze willen krijgen is dit interessanter materiaal om te bestuderen dan alleen de selectie foto’s die werd gepubliceerd.

De vraag naar de authenticiteit van de kunstenaar die tijdens zijn werk wordt gefilmd, is opnieuw relevant in het geval van een film die Henri-Georges Clouzot in 1955 maakte, *Le Mystère Picasso*. De beroemde Spaanse meester maakte, net als Pollock, werken speciaal voor de film. De opnames voor de 78 minuten durende film vonden plaats in de Victorine filmstudio’s in Nice, gedurende een aantal dagen in de zomer van 1955. Net als bij de Pollockfilm is het opmerkelijk dat er niet in het atelier van Picasso werd gefilmd. Het publiek moet inzicht zien te verkrijgen in de werkwijze van een kunstenaar zonder hem in zijn eigenlijke werkomgeving te zien. In verband met authenticiteit en beeldvorming is het zeer relevant de opnamelocatie in de analyse mee te nemen, aangezien vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw veelvuldig documentaires worden gefilmd op locatie in bestaande kunstenaarsateliers.

Le Mystère Picasso toont de op dat moment 73 jaar oude schilder aan het werk. De film opent met een opname van Picasso die gehuld in korte broek en onderhemd in een atelierstelling zit en schijnbaar nadenkt over wat hij gaat maken. We zien hoe hij bij een ezel met een wit doek gaat zitten, een stift pakt en begint te tekenen. Dan pas komen de *credits* in beeld. Vervolgens zien we de voorstelling ontstaan op de achterkant van het inktdoorlatende doek, waardoor de kijker de lijnen en vormen als het ware uit het niets tevoorschijn ziet komen. De hand van de kunstenaar is niet te zien en het kader van het doek vervangt dat van het beeldscherm. De camera is statisch en er is geen muziek. Alleen het omgevingsgeluid van de op het doek krassende stift is hoorbaar. Picasso maakt in totaal 21 werken tijdens de documentaire. Pas bij het derde werk wordt de speciaal voor de film gecomponeerde muziek van George Auric ingezet. Wat later in de film is een opnamescène waarbij de studio in beeld komt en we Picasso (het bovenlijf is inmiddels ontbloot, want vanwege de zomer is het bloedheet in de studio) met regisseur Clouzot zien overleggen alsof het scenario ter plekke wordt bedacht. De kijker krijgt door deze scène inzicht in het procédé van het filmen van de achterkant van het doek. In een overzichtshot zien we hoe Picasso links achter de ezel zit met om hem heen schildersmaterialen en dat de camera een paar meter verderop, recht tegenover de ezel staat opgesteld [afb. 15]. Vervolgens zien we shots, genomen met een *stop-motion* camera, waarbij we over de rechterschouder van de kunstenaar meekijken naar het doek. Eerst zien we elke afzonderlijke penseelstreek, later in de film juist alleen verschillende stadia van een schilderij. De losse fragmenten die dit opleverde zijn achteraf aan elkaar gemonteerd.

¹²¹ Idem, pp. 91-92.

¹²² Idem, pp. 106-107.

De film maakt veel indruk omdat Picasso alsmaar nieuwe ideeën uitwerkt en daar eerdere stadia voor wegveegt. Opnieuw wordt het beeld van de magische schepper gecreëerd, die met een ongelooflijke snelheid werkt en de toeschouwer schokt door schijnbaar perfecte afbeeldingen uit te vegen en te vervangen door nieuwe. De kijker heeft voortdurend de neiging om 'stop!' te roepen, maar de schilder is hem te vlug af is en verandert in een oogwenk de voorstelling of zelfs de stijl. Dit gebeurt vooral bij het schilderen van een liggend naakt, dat zich onder Picasso's handen ontwikkelt van een academisch naar een gestileerd kubistisch werk waarvan hij het gezicht eindeloos bewerkt.

Tijdens de film onderbreekt de regisseur duidelijk. De hoeveelheid restfilm bepaalt op een gegeven moment het tempo en de mate waarin Picasso een werk kan verfijnen. Het lijkt zo nu en dan eerder een race tegen de klok dan een registratie van zijn werkwijze, waarbij het vooral gaat om het tonen van zijn sublieme vaardigheid. Clouzot stelde achteraf dat hij geen close-ups van Picasso's werk in wording had gefilmd omdat hij niet wilde manipuleren, maar desondanks is de film niet bepaald vrij van regie. De kijker is zich hier echter wel van bewust, juist door de opnames van de studiosituatie die tussen de gefilmde teken- en schildersessies zijn gemonteerd. De film eindigt met een enorm doek waarop Picasso zijn naam schildert, zich omdraait en tegen de camera zegt: 'Vu bien, c'est fini'.

Geluid speelt bij kunstenaarsdocumentaires een belangrijke rol. Muziek, voice-over, omgevingsgeluid en gesprekken met de kunstenaar leveren veel indirecte informatie over de intentie van de regisseur. De introductie van de geluidsfilm in 1927 maakte het mogelijk om geluiden uit het atelier of een gesprek met de kunstenaar op te nemen. Walker onderscheidt twee soorten beeld/geluidsmontages bij een documentaire. Enerzijds het principe van *anchorage*: het geluid gaat parallel met de beelden en bevestigt wat de kijker ziet. Anderzijds de *relay*: de woorden en muziek leveren betekenis door extra informatie te geven.¹²³ Eerst werd geluid apart opgenomen en waren voice-over en muziek de meest gangbare auditieve begeleiders van een documentaire, halverwege de jaren vijftig werd het technisch mogelijk om beeld en geluid gelijktijdig te registreren, wat de documentaire waarde van film vergrootte. In de jaren vijftig werd naast lichtere camera's, ook draagbare geluidsapparatuur ontwikkeld, hetgeen voor een grote toename van kunstenaarsdocumentaires en gefilmde interviews zorgde. De nieuwe stijl die door deze technische ontwikkelingen mogelijk werd, wordt als *Direct Cinema* aangeduid.¹²⁴ De opkomst van de televisie, met daaraan gerelateerd, educatieve kunstprogramma's of documentaires die speciaal voor de televisie werden gemaakt, was eveneens een stimulans. Voorheen waren kunstdocumentaires voornamelijk bedoeld voor vertoning in bioscopen, musea of galleries, vanaf de jaren zestig bereikten zij een in potentie veel groter publiek. Bovendien werden steeds meer documentaires over afzonderlijke kunstenaars gemaakt, in de Verenigde Staten vond de grootste toename plaats tussen 1960 en 1965.¹²⁵ De recessie in de jaren zeventig zorgde voor een afname van het aantal documentaires met sindsdien enkele ervaringen toen nieuwe productiemaatschappijen als Blackwood Productions of Illuminations (onder leiding van auteur en producent John Wyver) en individuen als Perry Miller Adato actief werden.

Naast de documentaire van de kunstenaar aan het werk zijn diverse categorieën documentaires relevant voor dit onderzoek; zoals de psychobiografische documentaire en de zogenaamde *profile* documentaire. Onder de eerste categorie kan de circa twintig minuten

¹²³ Idem, pp. 181-182.

¹²⁴ Bordwell en Thompson 2003, 'New technology for the new documentary', pp. 484-485.

¹²⁵ Jones 1996, zie tabellen op p. 65. Documentairefilms over kunstenaars worden volgens Jones een erkend genre in de jaren vijftig, beleven een piek in de jaren zestig, gevolgd door een verval in de jaren zeventig vanwege de recessie.

durende film worden gerekend die Alain Resnais in 1948 maakte over Vincent van Gogh.¹²⁶ Na een korte introductie vertelt een voice-over het levensverhaal van de schilder, begeleid door beelden van zijn schilderijen en dramatische muziek. De werken dienen zuiver ter illustratie van de biografie, de voice-over en muziek hebben een *relay* functie. De voice-over (in dit geval de Nederlandse stem van Jaques Besse) vertelt, terwijl de kijker een serie close-ups van gezichten ziet, hoe Van Gogh portretten van vrienden maakte ‘zonder zichzelf te sparen’. Vervolgens wordt ingezoomd op details van schilderijen, zoals kraaien, schaduwen, glazen met drank of zelfportretten. Een zelfportret en een stilleven van zonnebloemen wisselen elkaar steeds sneller af. ‘Het leven begint hem te overheersen’, vertelt de dramatisch ingehouden stem. De muziek wordt heftiger bij de passage waarin we horen dat Van Gogh zijn oor afsneed. De film eindigt, terwijl details van verschillende werken worden getoond, met de door de voice-over gesproken tekst:

‘27 juli 1890. Nog voor het hem gegund is om de grootsheid van zijn schepping te doorgronden, staande op de akker voor zijn ezel, kogel door zijn hart, schilder van het eeuwige!! Hierin heeft God iets van zijn ongebroken kracht geopenbaard!’¹²⁷

In het beeld verschijnt de tekst: *FIN*. Resnais herhaalt in dit fragment overigens de door auteur Irving Stone in *Lust for Life: A Novel of Vincent van Gogh* (1935) de wereld in geholpen misvatting dat Van Gogh voor zijn ezel in een korenveld stond toen hij zichzelf dodelijk verwondde. Muziek, close-up, suggestieve montage en voice-over versterken in deze psychobiografische documentaire het stereotiepe beeld van de waanzinnig geworden kunstenaar. Hoewel dit beeld voor veel kijkers vanwege de vele herhalingen van de interpretatie in diverse media geloofwaardig zal overkomen, is het een melodramatische manipulatie van de biografische beeldvorming en ondersteunt het de opvatting dat het werk van een kunstenaar als een dagboek, een autobiografie of de directe expressie van zijn gevoelens kan worden gezien.¹²⁸ De stijl van Resnais om schilderijen zo te filmen dat het picturale door het filmische wordt versterkt, ondersteund door een dramatische montage en camerabeweging, werd overigens al eerder toegepast door regisseurs als Luciano Emmer en Enrico Gras.¹²⁹

Het *profile* is een documentaire waarbij meer op het leven dan op het werk wordt ingezoomd en is als genre vergelijkbaar met de meer biografisch georiënteerde monografie.¹³⁰ Deze documentairevorm bevat, naast close-ups of totaalshots van kunstwerken, foto’s van de kunstenaar en zijn omgeving en – indien beschikbaar – filmfragmenten uit interviews met de kunstenaar of beelden van de kunstenaar aan het werk, ook veel zogenaamde *talking heads*. Dit zijn mensen die de kunstenaar goed kennen of gekend hebben, zoals familie en vrienden, collega-kunstenaars, kunsthandelaren, museumdirecteuren en kunstcritici. In dit soort documentaires wordt dikwijls meer over de kunstenaar gepraat dan dat de kunstenaar zelf aan het woord is. Een kunstenaar is niet altijd welbespraakt of bereid om een uitgebreide toelichting op zijn werk te geven. Opvallend is wel dat kunstenaars die hun ideeën mondeling goed kunnen verwoorden, zoals Alberto Giacometti, vaker het onderwerp worden van meerdere documentaires. In de documentaire *Giacometti, un homme parmi les hommes* van Jean-Marie Drot zijn zwart-witbeelden uit 1963 opgenomen van Giacometti in zijn Parijse

¹²⁶ De versie van de documentaire die ik heb geraadpleegd is aanwezig in de collectie van het Filmmuseum in Amsterdam en bevat de Nederlandstalige voice-over van Jaques Besse, in plaats van de Franse stem van Claude Dauphin.

¹²⁷ Nederlandse voice-over van Besse in Resnais 1948.

¹²⁸ Walker 1993, p. 181.

¹²⁹ Hayward (red.) 1988, ‘Introduction’, pp. 1-25.

¹³⁰ Walker 1993, p. 182.

atelier. Terwijl hij antwoord geeft op de vragen van de interviewer werkt Giacometti zelfs gewoon door aan een sculptuur.

Hoewel profiledocumentaires de realiteit dicht kunnen benaderen zijn er ook nadelen. Op zich hebben vrienden en bekenden de informatie uit eerste hand; zij kennen de kunstenaar of zijn werk immers goed. Maar deze mensen zijn niet altijd zonder bijbedoelingen: sommigen willen hun relatie met de kunstenaar in een gunstiger daglicht stellen dan deze in werkelijkheid was en dit geldt nog sterker in het geval van een postuum gemaakte documentaire. De rol van de regisseur is echter het belangrijkste. Zijn invalshoek bepaalt hoe de kunstenaar op het publiek overkomt. Hij kan streven naar een zo objectief mogelijke documentaire, maar kan ook zijn persoonlijke mening laten doorschemeren. Wanneer de regisseur de kunstenaar bijvoorbeeld erg bewondert en de kunstenaar aan de film heeft meegewerkt, kan het resultaat een kritiekloze documentaire zijn.

Biografische speelfilm

Een tweede categorie films over kunstenaars die hier zal worden besproken is de biografische bioscoopfilm, de zogenaamde *biographical picture* of *biopic*.¹³¹ Een biopic heeft doorgaans het leven van een beroemde (meestal mannelijke) persoon, zoals een politicus, wetenschapper, religieus leider of een artiest als onderwerp, hoewel tegenwoordig ook biopics, met name voor televisie, worden gemaakt over 'gewone' mensen die een ziekte overwinnen of een moeilijke adoptiezaak voeren. De vroegste biopics over beeldende kunstenaars verschijnen in de jaren dertig. Een van de bekendste is Alexander Korda's *Rembrandt* uit 1936, met Charles Laughton in de rol van de Nederlandse schilder.¹³²

De biopic als genre beleefde volgens de Amerikaanse filmwetenschapper George Custen zijn hoogtijdagen in de jaren vijftig, daarna was er een afname en een geleidelijk verval en verschoof de focus naar televisie.¹³³ Biografische speelfilms die speciaal voor de televisie worden gemaakt hebben vaker onbekende mensen en vaker vrouwen als onderwerp. Toch lijkt het erop dat de biografische bioscoopfilm de laatste decennia, met name in Amerika en Engeland, een tweede opmars beleeft. Niet alleen verschenen tal van biopics over het leven of een periode uit het leven van historische figuren als *Gandhi* (John Briley 1982), *Malcolm X* (Spike Lee 1992), Hitler (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel 2004) en Ché Guevara (*Diarios de motocicleta*, Walter Salles 2004). Ook de levens van sporters (*Ali*, Michael Mann 2001), popsterren (*The Doors*, Oliver Stone 1991), couturiers (*Coco avant Chanel* van Anne Fontaine 2009) en componisten en musici als Cole Porter (*De-Lovely*, Irwin Winkler 2004) en Johnny Cash (*Walk the Line*, James Mangold 2005) werden veelvuldig verfilmd.¹³⁴

Daarmee samenhangend lijkt er sprake te zijn van een toename van biografische films over beeldende kunstenaars. Vanaf 1996 verschenen onder meer *Basquiat* van Julian Schnabel en *Surviving Picasso* van James Ivory (1996), *Artemisia* van Agnès Merlet (1997) over de zeventiende-eeuwse kunstenaress Artemisia Gentileschi, *Love is the Devil* over Francis Bacon van John Maybury (1998), *Pollock* van Ed Harris in 2000, *Frida* van Julie Taymor over de Mexicaanse kunstenaress Frida Kahlo (2002) en *Paradise Found* van Mario Andreacchio (2003) over het leven van Gauguin. In 2004 verscheen Mick Davis' *Modigliani* en in 2006 draaiden *Klimt* van Raoul Ruiz met John Malkovich als de Weense schilder en *Factory Girl* over Edie Sedgwick en Andy Warhol van George Hickenlooper in de bioscopen.

¹³¹ Zie Sandra Kisters, 'Faction en Film: Reflecties op de verfilmde kunstenaarsbiografie', *Jong Holland* 21 (2005), 1, pp. 23-31.

¹³² Zie ook Walker 1993, pp. 19-28.

¹³³ George Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick 1992, p. 2. In 2000 publiceerde Custen opnieuw over de biopic, 'The Mechanical Life in the Age of Human Reproduction: American Biopics, 1961-1980', in G. Man (red.), *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 23 (winter 2000), pp. 127-159.

¹³⁴ Zie de Internet Movie Database <http://us.imdb.com>.

Peter Greenaway tenslotte, maakte in 2007 *Nightwatching* over Rembrandt.¹³⁵ Ondanks deze schijnbare overvloed zijn kunstenaars als onderwerp voor biopics in de minderheid. Custen onderzocht circa 300 biografische films tussen 1927 en 1960 waarvan 36 % ‘kunstenaars’ als onderwerp hadden, maar daaronder verstaat hij naast beeldend kunstenaars ook entertainers, schrijvers en componisten.¹³⁶

Interessant in dit verband is het type kunstenaar dat als onderwerp voor een biografische speelfilm wordt gekozen. Kunsthistoricus Jeroen Damen wijst erop dat de kunstenaars meestal lang voor de film beroemd waren, al geruime tijd overleden zijn en bijna altijd een bewogen leven leidden.¹³⁷ Het lijkt er inderdaad op dat kunstenaars minder vanwege hun artistieke prestaties dan vanwege het stereotype dat zij vertegenwoordigen worden gekozen. Het stereotype van de bohémien (*Modigliani*), obsessie met werk (*Pollock*), alcohol- en drugsverslaving (*Pollock*, *Basquiat*, *Factory Girl*), tragedie, geniale gekte of zelfmoord (*Lust for Life*, evenals *Camille Claudel* uit 1988 van Bruno Nuytten), vroege dood (*Basquiat*), dramatische ziekte en overspel (*Frida*), maar ook succes ondanks tegenslag, zijn in meer of mindere mate aanwezig in het leven van een typische biopic-kunstenaar.¹³⁸ De keuze voor beroemde kunstenaars en de concentratie op de dramatiek zijn elementen die de aantrekkingskracht van de film op het publiek vergroten. Filmcriticus Parker Tyler is uitermate kritisch over de stereotype manier waarop kunstenaars in films worden uitgebeeld.¹³⁹ Hij vindt zelfs dat kunstenaars niet serieus worden genomen en dat de manier waarop ze worden geportretteerd een vorm van afgunst is van het publiek over de creativiteit en de levenswijze van kunstenaars. Films zouden hen omlaag halen; zij zijn ook maar een van ons, niet meer en niet minder (conform Freuds ‘suppressed desire to devalue greatness’). Tyler is echter behoorlijk generalistisch in zijn uitspraken. Deze hebben zowel betrekking op kunstenaars in documentaires, als op bestaande en fictieve kunstenaars in speelfilms. Zijn mening is ook gedateerd, sinds de jaren zestig zijn films en documentaires verschenen waarin meer nadruk op authenticiteit ligt en ernaar wordt gestreefd om stereotypen te vermijden. Desalniettemin worden er nog steeds biopics gemaakt waarin de kunstenaar erg clichématig wordt geportretteerd.

Bij films uit de jaren dertig tot zestig speelt in de (stereo)typering van de kunstenaar de censuur van de Hollywoodstudio’s mee. Deze films hadden wellicht sterker dan hun moderne opvolgers, een voorbeeldfunctie voor de kijker. In de uit 1946 daterende biopic *Night and Day* bijvoorbeeld, werd de biseksualiteit van componist Cole Porter weggelaten. Porter wordt geportretteerd als een gedreven musicus die door hard werken de top bereikt. De wrijvingen tussen hem en zijn vrouw Linda worden toegeschreven aan het feit dat hij de muziek voor alles laat gaan. In de tweede verfilming van het leven van Porter (*De-Lovely* van Irwin Winkler 2004), dit keer met Kevin Kline in de hoofdrol, is er wel aandacht voor zijn biseksualiteit. In modernere biopics speelt de inmenging van de studio’s op ethische gronden

¹³⁵ De kunstenaar Matthieu Laurette organiseerde in 2008 voor SMART Project Space in Amsterdam een tentoonstelling over kunstenaarsbiopics waarbij veel van deze titels werden vertoond.

¹³⁶ Custen 1992, p. 206. Voor de tentoonstelling *Het levende beeld van de kunstenaar* in het Drents Museum in Assen (1986) werd een inventarisatie gemaakt van 25.000 speelfilms (waaronder biografische, maar niet exclusief) waarbij kunsthistoricus Jeroen Daamen de conclusie trok dat slechts 160 films over kunstenaars gaan, waarvan 30 over beeldende kunstenaars. Hieronder vallen ook nog diverse *remakes*, Rembrandts leven werd bijvoorbeeld naast door Korda nog door Steinhoff (1942) en Stelling (1977) verfilmd. Het totale aantal historische kunstenaars dat van 1920 tot 1986 in biopics voorkomt stelt Daamen op 20. Het onderzoek is echter niet volledig. In 2000 schrijft Custen dat ongeveer 9% van de biografische speelfilms tussen 1961 en 1980 kunstenaars als onderwerp heeft. Samengenomen met ‘entertainers’ gaat het dan om 23 % (in de jaren zestig) en 39 % (in de jaren zeventig). Zijn onderzoek eindigt bij 1980.

¹³⁷ Daamen in Han Crombach, Jeroen Daamen en Jan Jaap Heij (red.), *Het levende beeld van de kunstenaar: De beeldend kunstenaar in speelfilm en televisieserie*, Assen 1986, tent. cat. Drents Museum, Assen, p. 5.

¹³⁸ Kisters 2005, p. 27.

¹³⁹ Parker Tyler, ‘The Artist Portrayed and Betrayed’, in *The Three Faces of Film. The Art, the Dream, the Cult*, (1960) New York en London 1967, pp. 49-55.

misschien minder een rol, maar het doel blijft om een zo groot mogelijk publiek te bereiken. Hiervoor zijn drama en genialiteit belangrijke ingrediënten. De hoofdpersoon van de typische Hollywoodbiopic uit de jaren dertig en veertig moest zowel herkenning als bewondering oproepen bij de kijker. Custen schrijft hierover: ‘this attempt to ‘normalize’ genius is a critical part of the construction of the well-adjusted, successful biopic hero.’¹⁴⁰ Deze tendens doet sterk denken aan het principe om de geschiedenis te beschouwen als een *History of Great Men*. De hoofdpersoon in een biopic werd vrijwel altijd neergezet door een bekende Hollywood ster; de charmante Cary Grant speelde bijvoorbeeld Porter, Charlton Heston portretteerde Michelangelo in *The Agony and the Ecstasy* van Carol Reed uit 1965. Het sterrensysteem van Hollywood doubleerde de exemplarische beroemdheden uit het verleden. Tegenwoordig gelden mensen die bekend zijn geworden door sport, televisie, muziek of film als de sterren. Deze verschuiving van ‘idols of production’ naar ‘idols of consumption’ werd overigens al in de jaren veertig door de socioloog Leo Lowenthal met betrekking tot biografieën in populaire tijdschriften opgemerkt.¹⁴¹

Een biopic start in de regel op het moment dat de kunstenaar aan het begin van zijn artistieke carrière staat. De hoofdpersoon is al een jonge man of vrouw en ondergaat in de film een belangrijke ontwikkeling, vergelijkbaar met de *Bildungsroman*. Een geschreven biografie daarentegen start meestal met een genealogie. Hoe beroemder de kunstenaar, des te verder terug in de tijd lijkt zijn familiegeschiedenis te worden uitgezocht. Het verfilmde en het geschreven levensverhaal van een kunstenaar eindigen beide meestal met de dood van de hoofdpersoon. Echter, niet altijd wordt het gehele (volwassen) leven van de kunstenaar uitgebeeld, soms wordt alleen een bepaalde periode uitgelicht, zoals bij de films *Surviving Picasso* en *Factory Girl*, waarin respectievelijk de relatie van Françoise Gilot met Pablo Picasso en de vriendschap tussen Edie Sedgwick en Andy Warhol centraal staan. Custen wijst op de dominante aanwezigheid van liefdesrelaties in een voor het witte doek verfilmd leven.¹⁴² Over de relatie tussen Georgia O’Keeffe en Alfred Stieglitz werden maar liefst twee verfilmingen gemaakt; een aflevering van American Playhouse getiteld *A Marriage Georgia O’Keeffe and Alfred Stieglitz* (1991) met Jane Alexander en Christopher Plummer als O’Keeffe en Stieglitz en recentelijk de film *Georgia O’Keeffe* (2009) van Bob Balahan voor het televisiekanaal Lifetime met Joan Allen en Jeremy Irons in de hoofdrollen.¹⁴³ In beide films concentreert het verhaal zich op de ruim 25 jaar dat de twee kunstenaars samen waren en eindigt het met de dood van Stieglitz. Wie O’Keeffe was voor ze Stieglitz leerde kennen en wat ze deed in de veertig jaar die zij nog leefde na zijn dood, wordt niet uitgewerkt. Het gaat om haar (liefdes)leven, niet om haar schilderijen. De reclameslogan voor *Georgia O’Keeffe* was dan ook: ‘Her life was a work of art’.¹⁴⁴

De meeste biografische speelfilms worden pas gemaakt als de hoofdpersoon al overleden is. Het onderwerp kan dan immers geen bezwaar meer maken tegen de interpretatie die de regisseur van zijn leven geeft. Zoals altijd zijn ook hier uitzonderingen. Het gekuiste *Night and Day* (1946) van Michael Curtiz over het leven van Porter werd met toestemming

¹⁴⁰ Custen 1992, p. 17.

¹⁴¹ Idem, p. 25. Lowenthal’s artikel, ‘Biographies in Popular Magazines’ werd gepubliceerd in Paul Lazarsfeld en Frank Stanton (red.), *Radio Research 1942-1942*, New York 1944.

¹⁴² Idem, p. 163.

¹⁴³ De aflevering van American Playhouse werd geregisseerd door Edwin Sherin, de biopic voor Lifetime door Bob Balahan. Helaas was *Georgia O’Keeffe* nog niet beschikbaar op DVD of te zien in Europese bioscopen ten tijde van de voltooiing van dit proefschrift, anders was de biopic uitgebreider besproken in de casus van O’Keeffe in hoofdstuk 9.

¹⁴⁴ Opmerkelijk is dat er op locatie mocht worden gefilmd in de woningen van O’Keeffe in Ghost Ranch en Abiquiu, New Mexico. Ghost Ranch is namelijk niet toegankelijk voor bezoekers. Ook mochten reproducties van echte werken van O’Keeffe worden gefilmd en was Barbara Buhler Lynes, de directeur van het Georgia O’Keeffe Museum Research Center, de ‘historical consultant’ voor de film. Zie *ARTNET NEWS*, 3 september 2009, www.artnet.com, geraadpleegd 7 december 2009.

van de componist gemaakt, hij kreeg er zelfs veel geld voor.¹⁴⁵ Anderzijds worden nabestaanden met regelmaat bij de productie betrokken, waarbij net als bij geautoriseerde biografieën de moeilijkheid speelt van inmenging of censuur.

Hoewel een biopic minder waarheidsgetrouw lijkt te zijn dan een documentaire, omdat de hoofdpersoon nu eenmaal moet worden nagespeeld door een acteur, heeft ze toch een zekere waarheidsclaim. De geportretteerde protagonist is geen fictieve maar een bestaande persoon, wiens echte naam wordt gebruikt. Veel van de gebeurtenissen in het verfilmde leven zijn verifieerbare feiten, zoals geboortedata, huwelijken, opleidingen en woonplaatsen. Hierdoor zal het publiek er vanuit gaan dat het verhaal de werkelijkheid dicht benadert, ook al is de film niet volledig historisch correct. Een groot deel van de kennis van het publiek over het leven van de hoofdpersoon of een bepaalde historische gebeurtenis berust op de films die men erover heeft gezien.¹⁴⁶ En niet iedere toeschouwer zal de vakliteratuur er na afloop op naslaan om te onderzoeken wat de omissies of vertekeningen zijn. Het imago van Van Gogh is bijvoorbeeld ontegenzeggelijk beïnvloed door *Lust for Life* (1956), de gedramatiseerde bioscoopfilm die Vincente Minnelli naar de roman van Stone over de kunstenaar maakte. Overigens zijn er van geen enkele kunstenaar zoveel biografische speelfilms en biografisch georiënteerde documentaires gemaakt als van Van Gogh.¹⁴⁷

Om de waarheidsclaim te versterken gebruikten de Hollywoodstudio's diverse tactieken. In de eerste plaats werd benadrukt hoeveel onderzoek tijdens de voorbereiding van de film was verricht, al concentreerde dit onderzoek zich volgens Custen tussen de jaren dertig en zestig voornamelijk op kostuums, attributen en decors en minder op de historische feiten.¹⁴⁸ Hoewel het studiosysteem niet langer in deze vorm bestaat, wordt in historische speelfilms nog steeds opvallend veel aandacht aan deze elementen besteed, ongeacht de accuratesse van de verbeelding van de daadwerkelijke gebeurtenissen. Het publiek is dan ook dol op het ontdekken van 'fouten' in de historische representatie, zoals een horloge om de pols van een acteur in een spektakelfilm die zich in de Romeinse tijd afspeelt. Ook de titel speelt een rol in de suggestie van het benaderen van de werkelijkheid. Veel biopics hebben om die reden de naam van de hoofdpersoon als titel.

Andere manieren waarop de producenten en regisseurs kunnen benadrukken dat ze de werkelijkheid dicht benaderen, is door foto's van de kunstenaar en diens omgeving als uitgangspunt te nemen voor bepaalde scènes, door op bestaande locaties te filmen of door te wijzen op de grote overeenkomsten in uiterlijk tussen de acteur en de hoofdpersoon. In het geval van de film *Frida* (2002) van Julie Taymor, werd bijvoorbeeld ten dele op locatie in het beroemde Casa Azul gefilmd, het blauwe huis in Coyoacán waar Kahlo vele jaren heeft gewoond. In dezelfde film werden diverse foto's geciteerd, die eerder waren gepubliceerd in de biografie over Kahlo van Hayden Herrera (1983). De nagespeelde foto waarop Kahlo in kostuum en als man gecoufferd poseert voor een familieportret, wordt door de lezer van de biografie waarschijnlijk direct herkend. Het hierdoor opgeroepen gevoel van authenticiteit zegt echter weinig over de betrouwbaarheid van de verfilming.¹⁴⁹ De gelijkenis tussen de acteur en de protagonist werd bij *Frida* benadrukt door in de publiciteitscampagne foto's van de actrice Salma Hayek en van Kahlo zelf naast elkaar te publiceren. Maar ook in het geval van *Lust for Life* zijn er verhalen van mensen die dachten Van Gogh te herkennen toen ze

¹⁴⁵ Custen 1992, p. 119.

¹⁴⁶ Custen wijst hier ook op, p. 16. Hij noemt in dit verband de studie van Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, New York 1966.

¹⁴⁷ Zie Norbert Grob, 'Unglaubliches Blau, Grün wie von geschmolzenen Smaragden. Vincent van Gogh im Film: Bilder, Assoziationen, Lektüren', in Jürgen Felix (red.), *Genie und Leidenschaft: Künstlerleben im Film*, Sint Augustin 2000, pp. 77-94, Kees Pinxteren, 'Van Gogh in eighty-seven films and videos', in Kodera (red.) 1993, pp. 197-206 en Pollock in Hayward (red.) 1988.

¹⁴⁸ Custen 1992, pp. 35-36.

¹⁴⁹ Kisters 2005, p. 27.

hoofdrolspeler Kirk Douglas met zijn rood geverfde haren en baard door de straten van Arles zagen lopen [afb. 49 en 50].¹⁵⁰

De nadruk op het 'waargebeurde' verhaal wordt aan het begin van de film vaak letterlijk in beeld gebracht door een tekstuele vermelding dat het scenario gebaseerd is op een biografie. In het geval van *Pollock* is dit de biografie *Jackson Pollock: An American Saga* (1989) van Steven Naifeh en Gregory White Smith, maar een biografie is op zichzelf natuurlijk al een reconstructie van de werkelijkheid. Een film die een biografie als uitgangspunt heeft zal daarom altijd de gekleurde visie van de biograaf meenemen. Custen onderzocht welke narratieve modellen werden gebruikt voor biografische speelfilms tussen 1927 en 1960 en kwam tot de volgende conclusie:

'Rather than being inspired by first-hand account of a life, Hollywood biopics are usually based on secondary, mediated structures. At times, this second-hand observation bears the imprint of kinship; the scripts for both *Madam Curie* and *Jack London* were based on books written by the daughter and wife, respectively, of the leading figures.'¹⁵¹

De meest voorkomende narratieve bron voor een Hollywoodbiopic is volgens Custens inventarisatie het korte verhaal, gevolgd door memoires of autobiografieën, toneelstukken, en verder onder meer biografieën en herinneringen van nabestaanden. Dit laatste geldt bijvoorbeeld voor de verfilming van het leven van Jean-Michel Basquiat, die voornamelijk gebaseerd lijkt te zijn op de herinneringen en opvattingen van regisseur en collega-kunstenaar Julian Schnabel. De verhaallijn van de gemiddelde biografische speelfilm is niet alleen gebaseerd op een secundaire bron, en daardoor een intertekstuele reconstructie, maar wordt vervolgens naar een vaste formule vertaald. Custen onderscheidt binnen de Hollywoodbiopic: een beperkt aantal bronnen voor het verhaal, een logische narratieve structuur die bepaald wordt door de tijdsduur van de film, een steracteur in de hoofdrol waardoor de film ook een bevestiging van diens status is en een dramatische ontknoping of lotswisseling, zoals een doorbraak in de kunstwereld of een tragische dood.¹⁵² Custen wijst op de ironie van de Hollywoodstudio's die het genie wilden verheerlijken middels een vaste formulefilm.

In de publiciteit rondom de film *Pollock* werd benadrukt hoe intensief regisseur en hoofdrolspeler Ed Harris zich in de schildertechniek van de kunstenaar had verdiept [afb. 48]. Hij volgde lessen van kunstenaar Michael Bidlo om de druipetechniek van Pollock onder de knie te krijgen. Bidlo op zijn beurt had zich in de jaren tachtig beziggehouden met performances waarin hij de techniek van Pollock imiteerde.¹⁵³ Het in beeld brengen van een schilderende kunstenaar is evenals het uitbeelden van een blinde zanger/pianist op het toneel (Ray Charles door Jamie Foxx in *Ray* van Taylor Hackford uit 2004) of een topsporter in actie een probleem an sich in het genre van het verfilmde (kunstenaars)leven. Hoe kunnen kunstwerken, kunstwerken in wording en de werkwijze van de kunstenaar zo realistisch mogelijk in beeld worden gebracht? Harris deed duidelijk een poging om de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen en dat is hem vrij aardig gelukt. In andere films zien we de handen in beeld van een anonieme kunstenaar en niet de acteur zelf, die in een bepaalde scène een tekening of schilderij maakt. Dit is het geval in *Moulin Rouge* (1952) van John Huston,

¹⁵⁰ Custen 1992, pp. 198-199.

¹⁵¹ Idem, pp. 178-179.

¹⁵² Idem, p. 182.

¹⁵³ Birtwistle 2003, p. 28. Zie voor een interessante analyse van dit principe van *reenactment*, Sven Lütticken (red.), *Life, once more: forms of reenactment in contemporary art*, Rotterdam 2005, tent. cat. Witte de With. Overigens wordt er in de 'making of' documentaire bij de DVD van *Pollock* met geen woord over Bidlo gerept en komt naast Harris zelf, 'painting coach' Lisa Lawley aan het woord.

waarin meestervervalser Marcel Vertes de tekenende handen van Henri de Toulouse-Lautrec verbeeldde en acteur José Ferrer de kunstenaar, omdat hij zo op hem leek.¹⁵⁴

Voor het filmen van 'echte' werken, al dan niet in de vorm van een reproductie of replica, krijgt vrijwel geen enkele regisseur toestemming. Schnabel koos voor de drastische oplossing om zelf 'Basquiats' te maken voor zijn persoonlijke visie op het leven van de graffitikunstenaar en de New Yorkse kunstscène, toen hem verboden werd de echte werken te filmen. Deze ingreep, en het feit dat zijn eigen kunst veel in beeld komt middels scènes in tentoonstellingen en in het atelier van zijn filmische alter ego Milo, kwam Schnabel op de kritiek te staan dat hij het oeuvre en leven van Basquiat in zijn eigen picturale universum inpaste.¹⁵⁵

Een andere mogelijkheid die veel regisseurs benutten is het verwijzen in de scènes naar de beeldtaal of soms letterlijk naar bestaande schilderijen van de kunstenaar. Walker merkt daarover op: 'The device of recreating for the camera scenes depicted in paintings was to become typical of films about artists, whether the factual works of art were show nor not.'¹⁵⁶ In de film *Frida* zien we Kahlo en haar beroemde echtgenoot, de Mexicaanse muurschilder Diego Rivera, tijdens hun huwelijksfeest precies zo poseren als op het dubbelportret van hen beiden dat Kahlo voor Albert Bender schilderde in 1931 [afb. 52 en 53].¹⁵⁷ De kijker die bekend is met haar schilderijen, zal dit beeld onmiddellijk herkennen. Regisseur Taymor gaat echter nog veel verder en heeft ook scènes in de film opgenomen waarin Kahlo's schilderijen letterlijk worden uitgebeeld. Actrice Salma Hayek poseert bijvoorbeeld in een perspectivische set die het *Zelfportret met afgeknipt haar* (1940) voorstelt, haar gezicht beschilderd met 'penseelstreken' van speciale make-up. En dan beweegt ze plotseling, waardoor de suggestie van een tweedimensionaal beeld wordt overgenomen door het driedimensionale. Een dergelijke gedurfde verbeelding van het oeuvre van een kunstenaar komt niet vaak voor in biopics, maar wel wordt regelmatig verwezen naar specifieke werken of de beeldtaal van de kunstenaar. Zo is er veel aandacht voor licht- en schaduwwerking in Korda's verfilming van het leven van Rembrandt en wordt *De Aardappeleters* (1885) geciteerd in *Lust for Life*.¹⁵⁸

In veel gevallen is er weinig aandacht voor de werkwijze of de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar, in de meeste biopics wordt voornamelijk op het leven ingezoomd, bij voorkeur op een dramatisch gegeven als ziekte, een verslaving met noodlottige afloop of overspel. Kirk Douglas zet een handenwringende, gekwelde Van Gogh neer in *Lust for Life* en gaat het doek in het kraaienveld te lijf alsof zijn leven ervan af hangt. We zien hem slechts een paar woeste streken neerzetten en zijn vingers omklemmen het penseel op een grove manier die iedere kunstenaar vreemd zal voorkomen. In *Surviving Picasso* domineert het liefdesleven van de kunstenaar zodanig, dat zijn werk en werkwijze amper worden getoond. De scène waarin acteur Anthony Hopkins als Picasso [afb. 51] aan de *Guernica* (1937) werkt wordt overheerst door Dora Maar en Marie-Thérèse Walter die op de achtergrond ruziën om de gunsten van de schilder. Het schilderij komt in deze scène slechts heel beperkt in beeld. Er is van bovenaf gefilmd. Picasso staat op een grote tafel te schilderen, boven in beeld is een reepje van het doek te zien, maar de focus ligt op de omgeving achter de schilder. Walker argumenteert:

'In general, bio-pics focus upon the artist not the art – a curious inversion of priorities, since it is the art which makes the artist famous in the first place. It is not only the artist's work that is

¹⁵⁴ Walker 1993, pp. 29-40, pp. 32-33.

¹⁵⁵ Brooks Adams, 'Basquiat-Movie-reviews', *Art in America*, september 1996, pag. nrs. ontbreken.

¹⁵⁶ Walker 1993, p. 24.

¹⁵⁷ Zie voor meer uitgewerkte voorbeelden uit *Frida* en *Girl with a Pearl Earring*, Kisters 2005, pp. 30-31.

¹⁵⁸ Walker 1993, pp. 19 en 43.

marginalized: history, social context and the infrastructure of the art world also tend to receive short shrift. Even when art is featured, it tends to be represented as an aspect of the artist's personality and biography: a limited conception of art as subjective expression, diary or autobiography.¹⁵⁹

Niets alleen de erfgenamen van Picasso probeerden de film tegen te houden, ook auteur en voormalig geliefde Françoise Gilot maakte bezwaar tegen de verfilming van *Life with Picasso*. Gilot ervoer de film, waarvan Ivory haar het script had toegestuurd, als een inbreuk op haar privacy.¹⁶⁰

Biografische speelfilms of romans over kunstenaars worden veel kritischer bekeken door kunsthistorici en -critici dan het publiek waarvoor ze bedoeld zijn. Ondanks de problematiek van het in beeld brengen van werk en werkwijze en de nadruk die wordt gelegd op het persoonlijke leven ten koste van het werk en de sociale of historische context, is een biopic niet perse veel onbetrouwbaarder dan een documentaire. De Britse regisseur Peter Webber maakte aanvankelijk vooral documentaires voor de BBC. In een lezing tijdens het symposium *The Artist's Biography on Film* (2004) over zijn eerste speelfilm, *Girl with a Pearl Earring* (2003), die losjes op het leven van Johannes Vermeer is geïnspireerd maar voornamelijk een fantasie is over de mogelijke totstandkoming van het beroemde schilderij, ging hij onder meer in op het manipuleren van de werkelijkheid in documentaires en fictie.¹⁶¹ Een documentaire bevat volgens hem namelijk veel meer fictionele elementen dan het publiek aanneemt. Net als bij een bioscoopfilm wordt voor een documentaire in de regel met een scenario gewerkt, kiest de regisseur zelf de fragmenten uit het door hem gefilmde beeldmateriaal (waarbij misschien heel relevante uitspraken van een kunstenaar worden weggesneden of ingekort) of heeft hij juist de beschikking over zeer beperkt beeldmateriaal.¹⁶² Daarnaast speelt de montage van de beelden en geluidsfragmenten een grote rol in de te leggen verbanden. Uiteindelijk gaat het erom of een geloofwaardig beeld wordt neergezet van een kunstenaar, of dit nu in een biopic, een fictionele historische film of een documentaire gebeurt.

De Amerikaanse historicus Robert Rosenstone ging zich in de historische representatie in film verdiepen nadat twee van zijn boeken, waaronder een biografie van John Reed, waren verfilmd.¹⁶³ Na aanvankelijke problemen met het genre vanwege de aanpassingen die worden gedaan wanneer tekst wordt omgezet in beeld, kwam hij tot de slotsom dat men bij een biopic dezelfde vragen kan stellen als bij een biografie. Hoe betrouwbaar is het beeld dat er van de hoofdpersoon wordt opgeroepen, van zijn omgeving en zijn werk? Het spreekt voor zich dat een biografische speelfilm, evengoed als een biografie, een reconstructie is van het verleden. Een levensverhaal van vele jaren moet tot twee uur film of driehonderd pagina's tekst worden gereduceerd. De toevoeging van kleur, beweging, geluid en drama is het belangrijkste verschil van een verfilming met een biografie. De filmische principes van flashback en flashforward kunnen ook onderdeel van een biografie zijn, evenals de dialoog, al zal dit laatste veel meer in film (of gefictionaliseerde romans over het leven van de kunstenaar) voorkomen, met als doel dat het publiek zich beter in het verhaal kan inleven. Hierdoor bevat een biopic onherroepelijk

¹⁵⁹ Idem, p. 19.

¹⁶⁰ Zie <http://www.merchantivory.com/picasso.html>, geraadpleegd d.d. 17 augustus 2009.

¹⁶¹ Dit symposium, *The Artist's Biography on Film*, vond op 1 november 2004 plaats in het Filmmuseum te Amsterdam. De overige sprekers waren Robert A. Rosenstone, Ansjie van Beusekom en Sandra Kisters. Organisatie Sandra Kisters en Ivo Blom.

¹⁶² Zie ook Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge 1995, p. 32.

¹⁶³ *Romantic Revolutionary: a Biography of John Reed*, New York 1975 werd verfilmd als *Reds* (1981) van en met Warren Beatty in de hoofdrol en *Crusade of the Left: The Lincoln battalion in the Spanish Civil War*, New York 1969 werd verfilmd als *The Good Fight* (Noel Buckner, Mary Dore en Sam Sills 1984).

meer fictie dan een biografie, wat Rosenstone niet als een nadeel ziet, maar juist als de kracht van het genre.¹⁶⁴

Biografische speelfilms krijgen in de regel veel kritiek. De kritiek gaat meestal over het ontbreken van belangrijke figuren uit het leven van de kunstenaar in de film en het weglaten van belangrijke gebeurtenissen. Hiertoe is de regisseur echter genoodzaakt. Een kijker kan niet in twee uur de betrekkingen tussen een groot aantal personen volgen en niet elke gebeurtenis kan in een dergelijk tijdsbestek worden opgenomen. Om een interessant, samenhangend verhaal te maken moet de filmmaker er structuur in aanbrengen en het van een logisch plot voorzien. Op de overeenkomsten tussen geschreven en gefilmd historisch discours wees ook Hayden White, zoals in hoofdstuk vijf werd besproken.¹⁶⁵ Rosenstone maakt hier vanuit de 'narration theory' enkele opmerkingen over.¹⁶⁶ De regisseur kiest voor een bepaalde visie op zijn onderwerp, door de nadruk op de tragiek of de romantiek te leggen of juist door het verhaal met distantie en ironie te vertellen. Eenzelfde argument, een eigen interpretatie geven in plaats van een overdaad aan feiten, werd ook door Strachey en Maurois gehanteerd bij hun pleidooi voor kortere biografieën. Het geconstrueerde levensverhaal met een begin, midden en einde komt vanzelfsprekend niet overeen met de manier waarop mensen in werkelijkheid leven. Verder is de verfilmde, net als de geschreven geschiedenis een vertelling over het verleden en niet het verleden zelf. Inventie is daarom altijd een onderdeel van historische films. 'On the screen, history must be fictional in order to be true', aldus Rosenstone.¹⁶⁷ Alleen al het uitbeelden van hoe iemand zich privé gedroeg, zoals hoe iemand zich bewoog in de kleding van toen, is altijd gedeeltelijk een eigen invulling. In dit verband onderscheidt Rosenstone 'true invention' van 'false invention': het tonen van onwaarheden maakt een biopic ongeloofwaardig (iedereen weet dat Van Gogh zelfmoord pleegde, een 'happy end' waarbij hij de schotwond overleeft is niet geloofwaardig), maar iets verduidelijken door toevoeging van een fictieve dialoog, verrijkt een film juist.¹⁶⁸ Het gaat erom hoeveel vrijheid een regisseur zich veroorlooft. Wordt enkel het stereotiepe beeld van een kunstenaar herhaald of probeert de regisseur inzicht te geven in de persoon, zijn leven en zijn werk en de historische of sociale context, zonder de werkelijkheid te veel geweld aan te doen?

Zoals uit het bovenstaande kan worden opgemaakt, kunnen veel personen die de biografische beeldvorming van een kunstenaar door middel van film beïnvloeden. De belangrijkste is de regisseur, maar de invloed van de scenarioschrijver en de auteur van de tekstuele bron waarop een biopic is gebaseerd moet niet worden onderschat. Familie, vrienden of nabestaanden kunnen daarnaast invloed uitoefenen door hun medewerking aan een film of documentaire te geven, dan wel het project tegen te werken. Niet alleen het algemene publiek wordt beïnvloed in zijn beeldvorming van een kunstenaar, kunsthistorici zullen zich eveneens van de verstrekkende invloed van film en televisie bewust moeten zijn. In het essay 'Die Kunsthistoriker und der Film' (1990) pleit Johannes Zahlten voor de erkenning van film als onmisbare bron voor de kunsthistoricus.¹⁶⁹ Hij verwijst onder meer naar Erwin Panofsky en Rudolf Arnheim die in de jaren dertig al over het mogelijke belang van het medium voor de

¹⁶⁴ Rosenstone gaat uitvoeriger in op zijn geloof in de waarde van historische films in de publicatie *History on Film, Film on History*, Harlow 2006. In dit boek besteedt hij aparte hoofdstukken aan de documentaire en de biografische speelfilm, zij het dat hij meer algemeen geschiedenis als uitgangspunt neemt en niet op kunstenaars ingaat.

¹⁶⁵ White 1988, p. 1194.

¹⁶⁶ Rosenstone 1995, p. 35.

¹⁶⁷ Idem, pp. 67-69.

¹⁶⁸ Kisters 2005, p. 26 en Rosenstone 1995, p. 73.

¹⁶⁹ Zahlten, 'Die Kunsthistoriker und der Film. Historische Aspekte und Künftige Möglichkeiten', in Korte en Zahlten (red.) 1990, pp. 13-19, p. 13.

kunsthistoricus schreven.¹⁷⁰ Toch wordt film als kunsthistorische bron nog lang niet serieus genoeg genomen. Documentaires kunnen in bepaalde gevallen veel informatie opleveren over de werkwijze van de kunstenaar, zijn atelier en leefomgeving of over verloren gegane werken. Daarnaast geven zowel documentaires als biopics ons een beeld van de manier waarop in een bepaalde periode over een kunstenaar werd gedacht en kunnen ze verstrekkende gevolgen hebben voor de biografische beeldvorming van de kunstenaar.

Afsluitend kan worden vastgesteld dat anderen grote invloed hebben op de biografische beeldvorming van de kunstenaar. Tijdens het leven van de kunstenaar is de kunstcritiek een van de eerste tekstuele middelen die wordt ingezet. Vooral in kunstcritieken in het begin van de loopbaan van een kunstenaar kan een imago worden gelanceerd of een interpretatie worden gegeven die een langdurige invloed heeft. Het publiek weet immers nog niets van de kunstenaar en moet zich nog een beeld vormen van de persoon en diens werk. Kunstcritiek is een middel dat schijnbaar alleen bij de criticus ligt, maar wanneer deze de kunstenaar persoonlijk spreekt kan zijn mening toch door de kunstenaar worden gestuurd. In de realisatie van tentoonstellingscatalogi wordt eveneens vaak met de kunstenaar samengewerkt, net als bij interviews. Andere tekstuele middelen worden meestal pas postuum ingezet en zijn daardoor een eenzijdiger invloedsmiddel, zoals geredigeerde postume uitgaven van brieven en dagboeken, necrologieën en de meeste biografieën.

Bij de visuele middelen kan ook een onderscheid worden gemaakt of ze tijdens het leven van de kunstenaar of na zijn dood zijn ingezet. Een biopic verschijnt doorgaans postuum, maar geschilderde, gebeeldhouwde of fotografische portretten van de kunstenaar worden bij leven gemaakt, evenals sportprenten en cartoons. Deze portretten reflecteren in sterke mate het imago van een kunstenaar, waarbij hij opnieuw invloed kan uitoefenen door de manier waarop en de locatie waarin hij poseert. Op de spotprent daarentegen heeft de kunstenaar weinig invloed. Ondanks de schijnbaar grote invloed van de kunstenaar op de middelen van anderen, is het niet altijd even makkelijk om de beeldvorming te sturen. Wanneer een imago een reflectie is van stereotiepe opvattingen over kunstenaars, is deze moeilijk te corrigeren. In het volgende hoofdstuk komen de tekstuele en visuele middelen aan bod die de kunstenaar tot zijn beschikking heeft. Veel van deze middelen kunnen echter op hun beurt weer door anderen worden beïnvloed.

¹⁷⁰ Zahlten verwijst op p. 13, noot 2 naar Panofskys, 'Style and Medium in the Motion Picture' (1934) dat anno 1967 in *Filmkritik* 11 verscheen als 'Still und Stoff im Film', p. 344. Rudolf Arnheim schreef in 1932 *Film als Kunst*, Berlin 1932.

Hoofdstuk 7 De invloed van de kunstenaar op de biografische beeldvorming

‘Throughout the nineteenth century artists came to control their public image and to intervene in public art discourse directly and indirectly to address the public on matters of taste, value, technique, theory and national culture. Increasingly better educated and more literate than the majority of their eighteenth-century antecedents, they became their own agents for the circulation and reproductions of their identities as well as of their works. They nurtured intimate friendships with critics, journalists, and dealers through whom artists indirectly shaped their public images.’¹

Julie Codell (2003)

Kunstenaars gaan tegenwoordig zelfbewust de dialoog aan met het publiek. Zoals in hoofdstuk één en vier al aan bod is gekomen, mengen kunstenaars zich in de negentiende en twintigste eeuw steeds vaker in het debat over de betekenis van hun werk en hun publieke imago. In dit hoofdstuk staan de tekstuele en visuele middelen centraal die kunstenaars zelf kunnen inzetten om de biografische beeldvorming te sturen, alsmede andere manieren waarop ze de beeldvorming kunnen sturen. Veel kunstenaars onderhouden bijvoorbeeld contacten met critici of museumdirecteuren en in sommige gevallen is zelfs sprake van een hechte vriendschap, zoals tussen Auguste Rodin en de Britse criticus William Ernest Henley. De goede verstandhouding tussen Georgia O’Keeffe en museumdirecteuren Daniel Catton Rich en Lloyd Goodrich zorgde ervoor dat deze invloedrijke mannen haar visie op haar werk uitdroegen. Kunstenaars gaan gewoonlijk zorgvuldig met dergelijke contacten om, zoals blijkt uit tal van briefwisselingen tussen kunstenaars en critici waarbij dank wordt uitgesproken voor een positieve recensie of de critici worden uitgenodigd voor een diner of een bezoek aan het atelier.²

Het investeren in contacten met critici, museumdirecteuren en conservatoren is een indirecte manier om de eigen beeldvorming te beïnvloeden, aangezien het gaat om teksten of uitspraken van anderen over de kunstenaar of tentoonstellingen die door conservatoren worden ingericht. Een effectieve manier om hier meer invloed op te hebben, is het bedingen van redactierecht op catalogusteksten en medezeggenschap over de selectie van de kunstwerken en de zaalinrichting. De kunstenaar kan biografische verbanden of andere zaken die hem niet zinnen laten verwijderen uit de tekst. Het kan zelfs zover komen dat de kunstenaar tot censuur overgaat en een tekst uit een catalogus laat verwijderen, of anderszins restricties oplegt voor het te gebruiken bronnenmateriaal. De interesse van kunstenaars voor wat er over hen wordt geschreven blijkt tevens uit de knipselboeken die ze hebben bijgehouden en bewaard.³ In veel gevallen zijn alleen die passages uitgeknipt die betrekking hebben op de kunstenaar zelf, zoals bij Carel Willink.⁴

Tekstuele middelen

Naast bemoeienis met de teksten van anderen, hebben kunstenaars in toenemende mate zelf over hun werk of zichzelf geschreven. Kunstenaarsteksten die alleen op het werk ingaan zullen in dit proefschrift alleen worden behandeld als ze ook zijn bedoeld om de biografische beeldvorming te sturen. De nadruk ligt op teksten zoals brieven, dagboeken of memoires die vaak een aanzienlijke invloed op de biografische beeldvorming hebben. Egodocumenten van kunstenaars komen al voor sinds de Renaissance, maar nemen exponentieel toe in de

¹ Codell 2003, p. 9.

² Burns 1996, p. 15.

³ Idem, p. 16.

⁴ Zie de publicatie van Sylvia Willink en Vincent Vlasblom (red.), *Een eeuw Willink (1900-1983)*, Benningbroek 1999, waarin veel van dit soort documentatiemateriaal uit het archief van Carel Willink is opgenomen.

negentiende eeuw. Bättschmann wijst op de alsmear groeiende stroom van autobiografische teksten en dagboeken vanaf met name de tweede helft van de negentiende eeuw; een tendens die doorzet tot in de twintigste eeuw.⁵ Zo publiceerde Lovis Corinth in 1926 een autobiografie vergezeld van dertig zelfportretten uit iedere periode van zijn leven en beschreven ook later in de twintigste eeuw veel kunstenaars de eigen levensgeschiedenis. Binnen de teksten die kunstenaars over zichzelf en hun werk schreven kunnen diverse categorieën worden onderscheiden. Deze worden hieronder besproken, waarbij een indeling gehanteerd wordt op basis van egodocumenten die al dan niet voor de openbaarheid waren bedoeld en die een beeldvormende functie hebben tijdens of na het leven van de kunstenaar.

Dagboek

Het bijhouden van een dagboek is voor veel mensen een zeer besloten aangelegenheid. Een dagboek is, net als een brief, meestal niet geschreven met het oog op een algemeen lezerspubliek.⁶ Het bestuderen ervan kan licht werpen op de privépersoon van de kunstenaar. Toch beseffen sommige auteurs dat het dagboek later gelezen zou kunnen worden, met name kunstenaars die tijdens hun leven beroemd worden. Om hieraan te ontsnappen kunnen ze ervoor zorgen dat de dagboeken vernietigd worden na hun dood of ze vernietigen ze zelf. Desondanks volgt niet iedere erfgenaam dergelijke instructies op; de vriend en executeur-testamentair van de Tsjechische schrijver Franz Kafka, Max Brod, kreeg de opdracht al zijn ongepubliceerde manuscripten te vernietigen, waaronder zijn dagboeken, maar negeerde dit verzoek.⁷ Andere kunstenaars willen misschien juist dat het dagboek beschikbaar komt voor onderzoek of zelfs wordt uitgegeven. Niet altijd heeft de kunstenaar er echter over nagedacht wat er met het dagboek moet gebeuren.

Het kunstenaarsdagboek kan een nauwkeurig journaal zijn van gebeurtenissen, belangrijke ontmoetingen, vorderingen in of ideeën over het werk en het kan zelfs verkoopgegevens of materiaallijsten bevatten. Maar het dagboek kan ook, zoals in het geval van Frida Kahlo, de neerslag zijn van zeer persoonlijke emoties en gedachten. Het dagboek dat zij de laatste tien jaar van haar leven bijhield (1944-1954) werd postuum gepubliceerd onder de titel *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait* (1995). Het was echter nooit bedoeld om te worden uitgegeven en kan derhalve als een *journal intime* worden getypeerd.⁸ Het is geen dagboek in strikte zin, met een heldere chronologie en regelmatige, gedateerde entrees over dagelijkse beslommingen. Kahlo's dagboek lijkt op een *stream of consciousness*, een ongestructureerde neerslag van emoties, associaties, opvattingen of flarden van gedachten die aan deze modernistische verteltrant doet denken. Ze schreef er gedichten in, decoreerde en beschilderde bijna alle pagina's en uitte haar pijn en frustratie over tragische gebeurtenissen zoals de amputatie van haar rechteronderbeen [afb. 54].⁹

Dagboeken kunnen een bron van onschatbare waarde zijn voor de onderzoeker. Zo krijgt men wellicht inzicht in de motivatie van de kunstenaar om bepaalde werken te maken of in de visie van de kunstenaar op veelzeggende gebeurtenissen uit zijn leven. Het dagboek kan eveneens belangrijke informatie bevatten over bijvoorbeeld verloren gegane werken of het ontstaan van kunstwerken. Wie dagboeken bestudeert, moet zich afvragen wat de achterliggende reden was dat iemand een dagboek bijhield en of deze wel of niet van een mogelijk lezerspubliek uitging. Sommige auteurs redigeren hun dagboeken eindeloos totdat

⁵ Bättschmann 1997, p. 117.

⁶ Naar het dagboek is weinig wetenschappelijk onderzoek verricht. Een van de theoretici die zich er mee bezighoudt is de Franse literatuurwetenschapper Philippe Lejeune; zie Philippe Lejeune, in Jeremy D. Popkin en Julie Rak (red.), *On Diary*, Honolulu 2009.

⁷ Zie Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 1962.

⁸ Sarah M. Lowe, 'Essay', in Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, New York 1995, pp. 25-29, p. 25.

⁹ Kahlo 1995, pp. 134 en 274.

de tekst naar hun tevredenheid is, zoals de misschien wel beroemdste dagboekschrijfster Anne Frank aller tijden deed.¹⁰ De laatste drie maanden dat zij in Amsterdam zat ondergedoken met haar familie herschreef ze haar dagboek met als doel het later te publiceren. Van belang is dus of het om een gepubliceerd of een ongepubliceerde dagboek gaat. In andere gevallen is een dagboek postuum door een ander onder handen genomen en streng geredigeerd of zelfs gecensureerd; het in het vorige hoofdstuk besproken dagboek van Max Beckmann is daar een voorbeeld van. Het besef dat het dagboek niet zonder meer een betrouwbare bron is om inzicht te krijgen in de gemoedstoestand van de schrijver is tegenwoordig meer algemeen aanwezig dan in de negentiende eeuw. Desalniettemin wordt er nog steeds uit dagboeken geciteerd om de kijk van de kunstenaar op een bepaalde kwestie te verduidelijken.

Brieven

Een zelfde moeilijkheid betreft de correspondentie van een kunstenaar. Voor onderzoekers zijn ook brieven een zeer belangrijke bron van informatie, zeker wanneer het brieven zijn die werden gewisseld tussen de kunstenaar en critici, verzamelaars, kunsthistorici en andere figuren die belangrijk zijn geweest voor zijn artistieke loopbaan. Wat niet wegneemt dat correspondentie met familieleden (zoals van Vincent van Gogh en zijn broer Theo) bijzonder waardevol kan zijn. Net als dagboeken speelt bij brieven het probleem van intentionaliteit. Meestal zijn ze niet geschreven met het oog op een groter leespubliek dan de ontvanger, al zijn er gevallen waarin men wist dat brieven (zij het binnen een afgebakende groep) van hand tot hand gingen. Toch zijn kunstenaars zich er vaak wel van bewust dat brieven een blijvende, historische waarde hebben. Zo was Van Gogh, om hem opnieuw als voorbeeld te gebruiken, trots op de kleine collectie brieven van Émile Bernard die hij had ‘verzameld’: ‘Je garde tous les lettres de Bernard, ils sont quelquefois vraiment intéressants, tu les liras un jour ou un autre, cela fait déjà tout un paquet’, schreef hij aan Theo.¹¹ Over het bewaren van brieven schreef hij in maart 1888 aan Theo: ‘il sera peut-être intéressant de garder la correspondance des artistes.’

Brieven mogen dan persoonlijke documenten zijn en daardoor authentiek lijken; de schrijver ervan zal niet altijd het achterste van zijn tong laten zien. De toon van de brief wordt mede ingegeven door degene aan wie de brief is gericht: een geliefde, familie, een vage kennis of een relatie uit de kunstwereld. Zakelijke correspondentie lijkt het meest betrouwbaar, al kan de kunstenaar de zaken ook dan anders voorspiegelen dan ze zijn. De onderzoeker moet daarom altijd zorgvuldig met brieven omgaan. Een veelvoorkomende fout is het selecteren van slechts een fragment uit een brief om een bepaalde interpretatie mee te onderbouwen, terwijl het citeren van de gehele brief deze in een heel ander licht zou stellen. Het is zinvol om het antwoord van de geadresseerde mee te nemen in het betoog. Eveneens is relevant of een brief verzonden is of dat het slechts een kladversie is. Een kleine selectie uit een briefwisseling kan een heel ander beeld schetsen van bijvoorbeeld een juridisch geschil, dan wanneer de gehele correspondentie tussen de betrokken partijen over de gehele periode dat het conflict speelde wordt behandeld. Brieven geven zelden een compleet beeld; dikwijls ontbreken er brieven die verloren zijn gegaan bij verhuizingen, een brand, uit nalatigheid of die doelbewust werden vernietigd. Mensen spreken elkaar behalve per brief meestal ook nog persoonlijk, zeker sinds de telefoon gemeengoed is geworden. Van dergelijke gesprekken zijn meestal geen documenten overgeleverd en het bewaren van een vluchtig nieuw medium als e-mail is al helemaal niet gangbaar. Voor toekomstige onderzoekers van hedendaagse kunst gaat dit wellicht een concreet probleem vormen.

¹⁰ Zie Lejeune, ‘How Anne Frank Rewrote the Diary of Anne Frank’, in Lejeune 2009, pp. 237-266.

¹¹ Leo Jansen, Hans Luijten en Nienke Bakker, *Vincent van Gogh: Painted with Words. The Letters to Émile Bernard*, New York en Amsterdam 2008, pp. 11 noot 20. De verwijzingen naar de brieven zijn CL 538 en CL 471.

Veel mensen bewaren brieven daarentegen wèl, soms zelfs kopieën van de exemplaren die ze zelf hebben verstuurd. Voor dit onderzoek is het interessant om na te gaan of kunstenaars inderdaad hun correspondentie bewaarden, wanneer ze daarmee begonnen (waren ze al beroemd of nog onbekend) en of ze afspraken maakten met archieven over mogelijke schenkingen ervan. Spoorden ze zakenrelaties, vrienden en familie aan de brieven die zij van hen hadden ontvangen ook aan het archief in kwestie te doneren en werd alle correspondentie postuum openbaargemaakt of juist onderworpen aan vele jaren van restrictie of partiële censuur?

Brieven vormen niet alleen interessant materiaal voor de kunsthistoricus of biograaf; brievenedities zijn evenals biografieën van bekende kunstenaars populair bij het algemene publiek, al zijn de vele verschillende publicaties die aan de brieven van Van Gogh zijn gewijd een unicum.¹² Bij brievenedities is het opnieuw van belang om te kijken wie de uitgave heeft bezorgd. Wie selecteerde de te publiceren brieven, wie redigeerde ze? Begeleidende tekeningen in brieven worden bijvoorbeeld niet altijd opgenomen, maar verduidelijken soms veel. Zorgvuldige brievenedities kunnen belangrijke bronnen voor onderzoekers zijn, onvolledige of onnauwkeurige brievenedities daarentegen, kunnen bijdragen aan een onjuiste biografische beeldvorming.

Autobiografie

De meest directe manier waarop de kunstenaar de biografische beeldvorming met een tekstueel middel kan beïnvloeden is het schrijven van een autobiografie. Op deze manier kan een kunstenaar immers zijn versie van zijn leven geven en misvattingen proberen te corrigeren. Net als bij de biografie kunnen er binnen het genre van de autobiografie enkele subgenres worden gedefinieerd zoals de res gestae (een opsomming van daden) en memoires of herinneringen, maar over de precieze afbakening van de subgenres onderling bestaat geen consensus. Over de autobiografie zijn onnoemelijk veel theoretische studies verschenen; een van de bekendste is van de hand van Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique* uit 1975.

De term *autobiography* werd omstreeks 1800 in het Engels geïntroduceerd en ongeveer vijftig jaar later in het Nederlands. Het genre bestaat al sinds de Oudheid, maar volgens theoretici komt de moderne autobiografie pas tegen het einde van de achttiende eeuw op.¹³ Van oudsher werden autobiografieën als een waarheidsgetrouw verslag van iemands leven beschouwd, pas in de negentiende eeuw ging men beseffen dat deze levensverhalen een vertekend beeld geven.¹⁴ De auteur vertrouwt immers op zijn eigen feilbare geheugen of doet zelfs bewust de waarheid geweld aan.¹⁵ Daarnaast hebben veel autobiografieën een apologetisch of verdedigend karakter, zoals historicus Rudolf Dekker opmerkte.¹⁶ Vanwege de onbetrouwbaarheid werd het genre door historici minder hoog gewaardeerd, maar binnen de ideeëngeschiedenis en de mentaliteitsgeschiedenis is het nog steeds een veel geraadpleegde

¹² In 2009 verscheen na jaren van noeste arbeid een nieuwe zesdelige boekuitgave, alsmede een wetenschappelijke website met alle onderzoeksresultaten, van de brieven van Van Gogh, onder redactie van Leo Jansen, Hans Luijten en Nienke Bakker. De tekst in de editie werd zo min mogelijk bewerkt, omdat men streefde naar een 'oertekst' voor verder onderzoek, maar werd wel voorzien van uitgebreide annotaties die 'betrekking hebben op alles wat voor de hedendaagse lezer verheldering behoeft'. Zie <http://www.vangoghmuseum.nl>, Het Brievenproject.

¹³ Studies waarin de opkomst van het genre wordt besproken zijn onder meer: Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, dat vanaf 1907 over een periode van veertig jaar in acht delen verscheen, Piet Spigt, *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland*, Amsterdam 1985, Karl Joachim Weintraub, *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*, Chicago 1978, Els Jongeneel (red.), *Over de autobiografie*, Utrecht 1989 en Olav Severijnen, *Individuum Est Ineffabile: De Modernistische Autobiografie tussen Goethe en Leiris*, Amsterdam 1989.

¹⁴ Zie Dekker 1993, pp. 102-112.

¹⁵ Psycholoog Douwe Draaisma is gespecialiseerd in de problematiek van het autobiografische geheugen en schreef onder meer *De Metaforenmachine: een geschiedenis van het geheugen*, Groningen 1995 en *Waarom de tijd sneller gaat als je ouder wordt: over het autobiografische geheugen*, Groningen 2001.

¹⁶ Dekker 1993, p. 104.

bron. Er is naast het gebruik van egodocumenten als bronnenmateriaal voor biografische studies tevens meer aandacht gekomen voor het bestuderen van de literaire elementen ervan. Men is zich onder meer gaan richten op de relatie tussen de auteur en de lezer, hetgeen door Lejeune het *pacte autobiographique* werd genoemd.¹⁷

Hoewel Lejeune het pact later nuanceerde in onder meer *Je est un autre* (1980) en *Moi Aussi* (1986), zijn een aantal elementen van zijn oorspronkelijke theorie interessant voor dit onderzoek. Het belangrijkste uitgangspunt is de naam van de auteur die overeenkomt met de protagonist en de verteller van het verhaal. De lezer die bekend is met de naam (of het pseudoniem) van de auteur zal hierdoor een groter gevoel van authenticiteit ervaren. Lejeune definieert verder een zogenaamd *pacte référentiel*.¹⁸ De lezer weet dat de auteur over zijn eigen leven schrijft en dat de feiten naar de buitentekstuele werkelijkheid verwijzen en ten dele ook kunnen worden geverifieerd. Het lezen van een autobiografie van een schrijver of kunstenaar heeft grote invloed op hoe de lezer tegen de rest van het oeuvre van de auteur/kunstenaar aankijkt. De lezer/toeschouwer die kennis heeft van het leven van de auteur/kunstenaar kan bepaalde werken autobiografisch interpreteren die niet autobiografisch zijn bedoeld.¹⁹ Deze autobiografische ruimte, die in hoofdstuk vier werd toegelicht, speelt een aanzienlijke rol in het leggen van verbanden tussen leven en werk die niet expliciet in het werk aanwezig zijn.

Oorspronkelijk beperkten de meeste theoretische studies over de autobiografie zich tot westerse, blanke mannen die een voorbeeldfunctie vervulden. De afgelopen decennia zijn veel studies verschenen die de autobiografie vanuit feministisch en postkolonialistisch perspectief benaderen. Er is bijvoorbeeld kritiek geuit op het individualiteitsconcept dat door de conventionele theoretici wordt gehanteerd. Feministische studies richten zich vooral op de meerdere identiteiten van een vrouw, het principe van de verschillende *selves* of verschillende rollen (van moeder, minnares, kunstenaar, et cetera) die een vrouw moet vervullen in haar leven. Vrouwen en minderheden, zoals mensen die afkomstig zijn uit niet-westerse culturen, hebben naast hun persoonlijke identiteit ook een collectieve identiteit die in de traditionele benaderingen over het hoofd wordt gezien.²⁰ Literatuurwetenschapper Susan Stanford Friedman pleit voor een bestudering van autobiografieën en andere autobiografische genres geschreven door vrouwen en minderheden als een vorm van *zelf-creatie*. Het idee van het scheppen van de eigen identiteit in een autobiografie lijkt heel aannemelijk. In zekere zin schept iedere autobiograaf zijn persoonlijke werkelijkheid en kent hij betekenis toe aan het eigen leven.²¹

Kunstenaars hebben veelvuldig autobiografieën geschreven, de vroegste dateren uit de Renaissance. Ghiberti nam een korte autobiografie op in zijn *Commentarii* en ook Vasari beschreef zijn eigen leven in de *Vite*. Een van de bekendste Renaissanceautobiografieën is van beeldhouwer en architect Benvenuto Cellini. Deze werd in de negentiende eeuw niet alleen veel gelezen, en bewerkt tot diverse opera's, maar was bovendien een model voor veel negentiende-eeuwse kunstenaarsautobiografieën.²² Sommige kunstenaars schrijven in de loop van hun leven verschillende delen van hun autobiografie, zoals Judy Chicago met onder meer *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (1975) en *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist* (1996). Anderen schrijven pas aan het eind van hun leven

¹⁷ Lejeune 1996, p. 8. Lejeune noemt dit ook wel het 'contrat de lecture'. Zie voor een uitgebreidere bespreking van Lejeunes autobiografietheorie Sandra Kisters, *Het scheppen van de mythe*, ongepubliceerde doctoraalscriptie Vrije Universiteit Amsterdam 2000, pp. 11-34.

¹⁸ Idem, p. 36.

¹⁹ Idem, p. 22.

²⁰ Susan Stanford Friedman, 'Women's Autobiographical Selves', in Shari Benstock (red.), *The Private Self: Theory and Practise of Women's Autobiographical Writings*, London 1988, pp. 34-62, p. 35.

²¹ Kisters 2000, p. 33.

²² Codell 2003, p. 121.

een terugblik op hun leven en loopbaan. Veel kunstenaars leggen de nadruk op hun artistieke ontwikkeling en kunstopvattingen, waarvan David Hockney's *That's the Way I see it* (1993), het vervolg op *David Hockney: My Early Years* (1976) een goed voorbeeld is. Soms wordt de autobiografie meer een monografisch werk vanwege de vele reproducties die erin zijn opgenomen dan dat een geheel levensverhaal wordt verteld. Een opmerkelijke kunstenaarsautobiografie is *Leben? Oder Theater: Ein Autobiographisches Singspiel in 769 Bildern* (1981) van Charlotte Salomon. Zij werd pas lang na haar dood in 1943 in Auschwitz bekend bij het publiek. Haar unieke autobiografie in gouaches en liederen, slechts spaarzaam voorzien van tekst, werd postuum gepubliceerd.²³

Ondanks de grote hoeveelheid literatuur over de autobiografie is de kunstenaarsautobiografie als afzonderlijk genre weinig onderzocht.²⁴ De motivatie voor een kunstenaar om een autobiografie te schrijven kan verschillen. In de negentiende eeuw werden de eigen levensverhalen veelal opgeschreven op het moment dat de carrière van de kunstenaar op zijn retour was, volgens Codell met het doel om zichzelf opnieuw in de belangstelling te plaatsen. Kunstenaarsautobiografieën zijn in de negentiende eeuw vaak reisverslagen, met als uitgangspunt een grand tour door Italië die de kunstenaar heeft gevormd. De focus lag op de carrière en minder op het persoonlijke en huiselijke. Vandaar dat Codell spreekt over het schrijven in de *res gesta* stijl, waarbij de opsomming van sociale prestaties relevanter is dan de reflectie op de eigen persoon.

In negentiende-eeuwse autobiografieën van mannelijke kunstenaars werden voornamelijk de maatschappelijke positie en sociale relaties benadrukt. De meesten verwezen naar artistieke invloeden en mentoren, beschreven soms werk van collegae of ontmoetingen met vakgenoten en benadrukten het harde werken. De narratieve strategieën konden verschillen van confessioneel (een van de oudste vormen van het genre), historiserend, dramatiserend, bescheiden of juist didactisch.²⁵ William Holman Hunt schreef zijn autobiografie *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1905) toen hij oud en bijna blind was en niet langer actief als schilder, maar maakte van zichzelf een revolutionaire leider in de schilderkunst. Kenmerkend aan de negentiende-eeuwse (Engelse) kunstenaarsautobiografie is de afwezigheid van echtgenote en kinderen in het verhaal. Het doel lijkt economisch en symbolisch te zijn; het vergroten van de waarde van het oeuvre en een poging een plaats voor zichzelf in de kunstgeschiedenis te verwerven. De autobiografieën van mannelijke kunstenaars verschilden sterk van hun tegenhangers in de letteren. John Ruskin, Thomas Carlyle en Edmund Gosse schreven juist levensverhalen die rijkelijk gevuld waren met introspectie en spiritualiteit.²⁶ Natuurlijk bestaan er onderling verschillen. *The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Hayden* (1845) schetst het beeld van een lijdende romantische kunstenaar, terwijl *The Reminiscences of Frederick Goodall* (1902) de inmiddels in het slop geraakte, maar voorheen succesvolle carrière van Goodall beschreef. Sommige kunstenaars werden door een uitgever benaderd om een autobiografie te schrijven, zoals Walter Crane (*An Artist's Reminiscences* 1907), anderen namen zelf het initiatief.

Een opmerkelijk aspect van negentiende-eeuwse autobiografieën dat Codell noemt, is de rol van de kindertijd.²⁷ Zoals in het derde hoofdstuk werd opgemerkt, is het opvallend hoeveel kunstenaars in interviews of autobiografieën gebeurtenissen uit hun jeugd beschrijven die een voorteken lijken te zijn geweest van hun talent. Maar ook andere aan Kris en Kurz

²³ Het Joods Historisch Museum in Amsterdam besteedde in 2004 een tentoonstelling aan het geschilderde levensverhaal van Salomon. Deze reisde tot 2007 de wereld rond en zal waarschijnlijk vanaf 2010 opnieuw een tournee maken. Zie <http://www.jhm.nl/collectie.aspx?ID=20&thema=7>, geraadpleegd, d.d. 1 augustus 2009.

²⁴ Codell 2003, wijst hier ook op in het hoofdstuk 'Autobiographies: Cellini, *Res Gestae*, *Jouissance* and the Collective Life', pp. 117-171, p. 117.

²⁵ Idem, pp. 220-221.

²⁶ Idem, p. 118.

²⁷ Idem, p. 163.

verwante kunstenaarstopoi zijn duidelijk aanwezig in negentiende-eeuwse autobiografieën. Hunt vertelde in zijn autobiografie bijvoorbeeld dat hij als kind altijd al tekende en Goodall werd door een toevallige voorbijganger ontdekt terwijl hij aan het tekenen was in de National Gallery.

Autobiografieën van vrouwelijke kunstenaars verschenen pas in grote getale vanaf 1910.²⁸ In tegenstelling tot hun mannelijke collegae die variabele sociale achtergronden hadden, kwamen vrouwen in de vroege twintigste eeuw meestal uit gegoede families met brede culturele netwerken. Zij benadrukten eveneens hun maatschappelijke positie en sociale relaties, hun professionaliteit en de educatieve reizen die ze maakten en gaven weinig huiselijke informatie; hun artistieke ontwikkeling en professionaliteit stonden voorop.²⁹ Elizabeth Butler was een succesvolle kunstenaars en schreef in *An Autobiography* (1922) als een van de weinige kunstenaars meer over haar eigen beweegredenen dan over haar status en haar contacten met collegae, al noemde ze wel prijzen die ze voor haar werk vroeg en beschreef ze net als de anderen haar reizen.³⁰ Ze citeerde in haar autobiografie uit haar eigen dagboek. Echt intieme details gaf ze daarentegen niet; de dood van een van haar kinderen beschreef ze bijvoorbeeld slechts summier.

Twintigste-eeuwse kunstenaarautobiografieën zijn nog niet in samenhang met elkaar bestudeerd, terwijl toch voldoende voorbeelden voor handen zijn: Ansel Adams, Judy Chicago, Lovis Corinth, Barbara Hepworth, David Hockney, Emil Nolde, Georgia O’Keeffe, Diego Rivera en uiteraard Andy Warhol schreven een autobiografie, om er een paar te noemen. In de uitwerking verschillen deze boeken echter sterk van elkaar. In sommige gevallen zijn ze, net als bij andere beroemdheden, geschreven met behulp van een zogenaamde *ghostwriter*. Rivera schreef zijn autobiografie bijvoorbeeld samen met Gladys March. Een onderzoek naar de autobiografie van moderne kunstenaars zal waarschijnlijk boeiend materiaal opleveren over de manier waarop kunstenaars de eigen levensbeschrijving hebben ingezet voor de biografische beeldvorming. De enige autobiografie die in dit onderzoek uitgebreider wordt besproken is die van O’Keeffe in hoofdstuk negen.

Bij de analyse van kunstenaarsautobiografieën moet worden bekeken of de kunstenaar zijn levensverhaal op verzoek schreef of uit zichzelf. Hoe was de receptie van het boek: werd het veel besproken en werd het een bestseller of keek niemand ernaar om? Welke topoi verwerkt de kunstenaar al dan niet bewust in de tekst? De manier waarop in de autobiografie het werk en het privéleven wordt besproken is eveneens boeiend. Wat verder kan worden bestudeerd zijn de reproducties die de kunstenaar opneemt van zijn eigen werk in de autobiografie, de aandacht die hij besteedt aan artistieke invloeden, leermeesters en de ontwikkeling van zijn carrière, de particuliere of meer formele foto’s van de kunstenaar en de mate waarin relaties met familie, geliefden en vrienden worden besproken of juist verzwegen. Uit deze elementen en andere bronnen, zoals correspondentie met uitgevers, valt mogelijk de motivatie van de kunstenaar om zijn levensgeschiedenis te schrijven te achterhalen. Probeerde deze een definitieve versie van zijn leven te geven na biografische interpretaties waarin hij zich niet kon vinden, bewust een bepaald imago te creëren met de hoop op een gunstige marktwerking of streefde hij naar een blijvende plaats in de kunstgeschiedenis? Tenslotte speelt ook in de autobiografie het aspect van de *enacted biography*. In hoeverre heeft de kunstenaar zich in zijn eigen levensverhaal gespiegeld aan het leven van een andere kunstenaar of aan stereotiepe opvattingen over de (miskende, vernieuwende, onconventionele, succesvolle) kunstenaar?

²⁸ Idem, p. 158.

²⁹ Idem, p. 120.

³⁰ Idem, pp. 155-159.

Kunstenaarstekst

In essays die kunstenaars al dan niet op verzoek voor tentoonstellingscatalogi, kranten of tijdschriften over hun werk schrijven wordt het biografische verband minder snel gelegd, behalve als de kunstenaar ook ingaat op persoonlijke zaken. Door zelf teksten te schrijven en eventueel lezingen en interviews te geven kan een kunstenaar directer zijn stem laten gelden dan wanneer hij de mensen die over zijn werk schrijven probeert te beïnvloeden.

Het idee dat een kunstenaar zelf de beste bron is om zijn werk uit te leggen, kwam pas in de negentiende eeuw op, mede onder invloed van de geruchtmakende rechtszaak die Whistler aanspande tegen Ruskin. Deze had in 1877 een negatief stuk geschreven over Whistler en diens schilderij *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (circa 1874). Het proces leidde tot hevige discussies over de positie van de kunstenaar en die van de kunstcriticus. Geen van twee kwam als absolute overwinnaar uit de strijd, al benadrukte Whistler later in zijn autobiografie *The Gentle Art of Making Enemies* (1892) dat naar zijn mening alleen een kunstenaar over kunst kan oordelen.³¹

In het geval van een tentoonstellingcatalogus spelen, naast tekst, visuele middelen een rol. Heeft de kunstenaar bijvoorbeeld geholpen met de selectie van de kunstwerken en de inrichting van de tentoonstelling en bijbehorende catalogus? Bij hun leven worden kunstenaars nauw betrokken bij solotentoonstellingen van hun werk. Zo kreeg de Belgische kunstenaar Luc Tuymans veel zeggenschap over de inrichting van zijn retrospectieven in respectievelijk Tate Modern te Londen en K21 in Düsseldorf (2004-05). Hij koos voor de twee locaties twee heel verschillende presentaties. Bij een tentoonstelling postuum, hebben vanzelfsprekend conservatoren de meeste invloed, al kunnen ook dan nabestaanden of belangenbehartigers van de nalatenschap zich duchtig laten gelden bij de samenstelling van een tentoonstelling en catalogus.

Testament / archiefvorming

Een testament is een tekstueel middel dat niet voor de openbaarheid is bedoeld maar daar wel in terecht kan komen. Zeker in het geval van succesvolle kunstenaars is een testament zelden oncontroversieel. De nalatenschap bestaat dan vaak uit tal van onverkochte kunstwerken en voorstudies, reproductierechten, onroerende goederen, enzovoorts, die tezamen een aanzienlijke geldwaarde vertegenwoordigen. Met regelmaat breken dan ook ruzies uit over de verdeling van de nalatenschap en wordt er tot in de rechtszaal doorgevochten. Een succesvolle kunstenaar kan, net als ieder ander, kort voor zijn dood besluiten zijn testament te wijzigen en bijvoorbeeld al zijn bezittingen aan één persoon na te laten. Familie en andere begunstigden (bijvoorbeeld musea die hoopten op een schenking) kunnen zich daar zwaar gedupeerd door voelen. In sommige gevallen breekt de strijd pas los na het overlijden van de erfgenamen, zoals de rechtszaak over de nalatenschap van Mathilde Q. Beckmann in 1986 die een paar jaar voor ze stierf haar testament drastisch had veranderd.³²

Voor dit onderzoek is niet zozeer van belang wat de omvang van de erfenis en de oprechtheid van de erfgenamen en andere betrokkenen is. De aandacht gaat veeleer uit naar de aanwijzingen die de kunstenaar geeft met betrekking tot zijn nalatenschap en daarmee ook tot zijn nagedachtenis. De kunstenaar wil bijvoorbeeld dat zijn huis een museum wordt en dat hij daar zelfs wordt begraven; misschien heeft hij specifieke ideeën over de toekomstige functie van het atelier. Hij kan in het testament aangeven wat er met de onverkochte werken moet gebeuren, of deze zijn bedoeld voor een museum gewijd aan het eigen werk of dat ze aan familie, bekenden of diverse collecties moeten worden geschonken. Soms stelt de kunstenaar

³¹ Idem, p. 104, noot 172.

³² Zie Grace Glueck, 'Estate of Artist's Widow Brings a Court Dispute', *The New York Times*, 29 juli 1986, pag. nr. ontbreekt. De AAA in Washington D.C. heeft kopieën van het testament uit 1975 en het codicil uit 1979.

specifieke eisen aan een donatie en moet een museum speciale ruimtes aan het werk wijden of een vleugel naar hem vernoemen, zoals de aan Turner gewijde ruimte in de Tate Gallery, tegenwoordig Tate Britain.³³ Het komt ook voor dat de kunstenaar in zijn testament aangeeft dat bepaalde werken vernietigd moeten worden, een verzoek dat overigens niet altijd wordt ingewilligd. Er zijn tal van vragen te stellen over de opvattingen van de kunstenaar over zijn nalatenschap. Het testament is een krachtig invloedsmiddel op de beeldvorming, het laatste middel dat de kunstenaar postuum heeft. Of het wordt gehonoreerd blijft echter de vraag.

In zijn testament kan de kunstenaar desgewenst laten vastleggen wat er met persoonlijke documenten moet gebeuren. Vaak zijn al tijdens het leven van een succesvolle kunstenaar afspraken gemaakt met een archief omtrent de schenking van correspondentie, archivalia met gegevens over kunstwerken en ander relevant materiaal. De schenking wordt in de regel pas definitief door het testament. De bereidwilligheid van een kunstenaar om papieren te doneren aan onderzoeksinstituten kan sterk variëren. Wie niet wil dat onderzoekers in zijn leven gaan rondsnuffelen kan natuurlijk besluiten om zoveel mogelijk materiaal te vernietigen of gewoonweg geen correspondentie te bewaren en weinig te noteren, zoals Mondriaan deed.³⁴ De mate waarin de kunstenaar zijn wensen al dan niet heeft vastgelegd, is hierbij van belang. Zelfs al heeft een kunstenaar mondeling schenkingen toegezegd, als er geen testament is en de familie geen toestemming geeft, gaat de donatie niet door. Anderzijds kan de kunstenaar weliswaar schenkingen toezeggen en waarmaken, maar deze voorzien van zware restricties. Het komt regelmatig voor dat bepaalde (delen van) correspondenties tot vijftig jaar na het overlijden van de kunstenaar worden verzegeld. De invloed van de kunstenaar op de beeldvorming met inzet van tekstuele middelen kan dus verder reiken dan het graf.

Visuele middelen

Naast tekstuele middelen heeft de kunstenaar veel visuele middelen tot zijn beschikking, te beginnen met zijn eigen beeldende werk. Wanneer de interpretatie van zijn werk door critici of kunsthistorici hem niet aanstaat kan hij ertoe besluiten om bijvoorbeeld de stijl of de onderwerpskeuze te veranderen. Andere visuele middelen die hij kan inzetten zijn het zelfportret, zijn kleding en zijn omgeving. Hij kan meewerken aan de selectie van werken voor een tentoonstelling of catalogus ten einde de manier waarop hij aan het publiek gepresenteerd wordt in eigen hand te houden. Daarnaast kan hij zijn kunstcollectie gebruiken om zijn inspiratiebronnen te verduidelijken en daardoor weer de interpretatie van zijn werk te sturen. Ten slotte kan hij ook zijn eigen woning of atelier gebruiken.

Het museale kunstenaarshuis / atelier

In zijn testament kan een kunstenaar aangeven wat er na zijn dood moet gebeuren met zijn woonhuis of atelier.³⁵ Het is een sterk visueel middel; bezoekers kunnen letterlijk de leef- of

³³ Turner liet bij zijn dood veel werken na aan de National Gallery in Londen onder voorwaarde dat deze in een naar hem vernoemde ruimte zouden worden tentoongesteld. Aan dit verzoek kon pas worden voldaan na de realisatie van de National Gallery, British Art, die al snel de Tate Gallery werd genoemd. Verder wilde hij in St. Paul's Cathedral worden begraven en liet hij een fonds genaamd *Turner's Gift* oprichten voor kunstenaars op leeftijd. Zie voor meer informatie: <http://www.nationalgallery.org.uk/collection/history>, The Turner Bequest.

³⁴ Carel Blotkamp, *Mondriaan: Destructie als kunst*, Zwolle 1994, p. 9. Wat Mondriaan niet kon voorkomen was het feit dat er wel veel brieven bewaard zijn gebleven die hij aan anderen heeft geschreven.

³⁵ Tot voor kort waren weinig wetenschappelijke studies over het kunstenaarshuis voorhanden. De belangrijkste zijn Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies* (diss. Philipps-Universität 1982), Braunschweig 1990, Eduard Hüttinger, *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985 en Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985. Er zijn veel rijk geïllustreerde boeken over kunstenaarswoningen, maar dit zijn meestal zogenaamde *coffee-table* boeken. Een erg mooi geïllustreerd (met foto's van Hans van den Bogaard), maar tevens kritisch samengesteld boek is Ella Reitsma, *Het huis van de kunstenaar*, Amsterdam 2001. De geschiedenis van sommige huizen en ateliers, zoals het Witsenhuis, is beschreven in zelfstandige publicaties. Verder zijn

werkomgeving van een kunstenaar binnentreden.³⁶ Het kunstenaarshuis en –atelier kan veel invloed hebben op de beeldvorming; onder andere door foto's die tijdens of na het leven van de kunstenaar worden gemaakt. Tegenwoordig zijn redelijk veel kunstenaarshuizen toegankelijk voor publiek, zij het in Europa meer dan in Amerika.³⁷ Het varieert van huizen van kunstenaars die nog steeds bekend zijn, zoals het geboortehuis van Picasso in Malaga, tot atelierwoningen van kunstenaars met lang vervlogen reputaties, zoals het Parijse atelier van Henri Bouchard.

De belangstelling voor voormalige woonhuizen, ateliers, geboortehuizen en sterfkamers van beeldende kunstenaars, maar evenzeer die van componisten of schrijvers, hangt samen met de uit de negentiende eeuw stammende genieverheerlijking. De gedachte dat er wellicht nog iets van de geest van de kunstenaar in het huis rondwaart is voor velen een reden om een dergelijk museum te bezoeken. Het museum wordt een gedenkplaats voor een beroemde kunstenaar. Het is dan niet perse relevant om een atelier of woonhuis te kunnen bezoeken, soms is een sterfkamer al voldoende, zoals bij de curieuze reconstructie van de sterfkamer van Van Gogh in Auvers-sur-Oise [afb. 55].³⁸ Hij woonde slechts enkele maanden op deze kamer in l'Auberge Ravoux. Na zijn dood werd de kamer door tal van andere mensen bewoond, totdat de Belgische zakenman Dominique Janssens l'Auberge Ravoux in 1987 kocht en liet restaureren. De kamer en de trap die er naartoe leidt, werden niet gereconstrueerd, maar geconserveerd in de verwaarloosde staat zoals Janssens die aantrof. De scheuren in de muur werden met siliconenproducten vastgelegd voor de eeuwigheid. De sterfkamer is geheel leeg. In de aangrenzende ruimte, waar in de tijd van Van Gogh kunstenaar Anton Hirschig verbleef, staat een gietijzeren bed waarop Van Gogh zou zijn gestorven.³⁹ Net als de begraafplaats in Auvers-sur-Oise waar zowel Vincent als Theo begraven ligt, is de sterfkamer een pelgrimsoord geworden.

De fascinatie bij het publiek voor de woonhuizen, ateliers en graven van kunstenaars was in de negentiende eeuw dermate sterk dat er hele periodieken aan werden gewijd, zoals 'The Tombs of English Artists'. Deze fungeerden als tegenhanger voor de gelijktijdige serie 'Living Artists' in *The Art Journal* (1858-60).⁴⁰ De artikelen van de hand van F.W. Fairholt zijn in feite een serie necrologieën: na een introductie waarbij het belang van de kunstenaar voor de Britse kunst (Turner, Gainsborough, Hogarth, Blake, et cetera) wordt geschetst, volgt een beschrijving van de carrière, de laatste woning en het graf [afb. 56]. Over de crypte in St. Paul's Cathedral waar Sir Joshua Reynolds ligt begraven schrijft Fairholt: 'It is sacred ground,

publicaties gewijd aan kunstenaarswoningen in relatie tot bepaalde steden, zoals Giles Walkley, *Artists' Houses in London 1764-1914*, London 1994 en Caroline Dakers, *The Holland Park Circle: Artists and Victorian Society*, New Haven en London 2000. Het onderwerp staat momenteel prominent op de wetenschappelijke agenda: de universiteit van Poitiers organiseerde in 2005 het symposium *La Maison de l'Artiste*, in 2006 wijdde het Henry Moore Institute en de Akademie der Künste in Berlijn een studiedag aan *The Studio in the Gallery*, in 2009 organiseerde de Zwitserse Vereniging van Kunsthistorici een internationaal symposium over museale kunstenaarshuizen en in 2010 organiseert de kunstacademie van Düsseldorf een symposium over het atelier na 1945. Verder staan een aantal publicaties op stapel, zoals *The Studio in the Gallery*. In deze studie onder redactie van Wouter Davidts en Jon Wood zal worden ingegaan op ateliermuseums, atelierreconstructies en tentoonstellingen die specifiek het atelier als onderwerp hadden, zoals *Mapping the Studio*, Stedelijk Museum in Amsterdam (2006), *The Studio*, Dublin City Gallery The Hugh Lane (2006) en *Raum. Orte der Kunst*, Akademie der Künste Berlin (2007).

³⁶ Een deel van de paragraaf over kunstenaarshuizen is verwerkt in Sandra Kisters, 'Kunstenaarshuizen: Een blik in het privéleven van de kunstenaar?', *Simulacrum* 17 (2009) 4, pp. 45-49.

³⁷ Wanda M. Corn pleit in het artikel 'Artists' Homes and Studios: A Special Kind of Archive', *American Art* 19 (2005) 1, pp. 2-11 voor het behouden en openbaar maken van huizen van Amerikaanse kunstenaars. Zij argumenteert dat het openbaar maken van kunstenaarshuizen vaak een ad hoc aangelegenheid is, waarbij familie of bekenden zich inzetten voor het behoud ervan en de organisatie voornamelijk op vrijwilligers is aangewezen. Zij pleit voor meer inzet van de Amerikaanse overheid bij het behoud van kunstenaarshuizen: 'Europeans are better at this.' Toch geldt in Europa een soortgelijke problematiek van te weinig financiële middelen, een overheid die een donatie liever niet accepteert vanwege langdurige kosten, weinig personeel dat voornamelijk bestaat uit vrijwilligers en dergelijke.

³⁸ Reitsma 2001, 'Sterven doet eten. Het laatste huis van Vincent van Gogh', pp. 48-55.

³⁹ Idem, p. 50.

⁴⁰ Codell 2003, p. 240.

and no spot of “mother earth” can show an equal number of names, all noted in a great and ennobling profession, “at rest from their labours”.⁴¹ Het palet van William Hogarth werd volgens Fairholt ‘religiously preserved by the Royal Academicians of London. It is peculiar in form, and we engrave it as a curious relic of the artist.’⁴² Nietzsche wees overigens al op het religieuze aspect van de geniecultus.⁴³

Niet alleen de kunstenaar werd vereerd middels musea, herdenkingen van zijn sterf- of geboortjaar en het oprichten van standbeelden, maar ook zijn kleding, zijn handtekening en brieven werden bewaard. In sommige gevallen, zoals bij de beeldhouwer Antonio Canova die in 1822 overleed, werden zelfs lichaamsdelen in relieken bewaard. Zijn hart werd in 1827 in zijn mausoleum in de kerk Santa Maria Gloriosa dei Frari te Venetië geïnstalleerd, de academie kreeg zijn rechterhand en de rest van zijn stoffelijk overschot werd pas in 1830 begraven in zijn geboorteplaats Possagno.⁴⁴ De verering van Canova kan worden verbonden met de Rafaëlverering in de eerste decennia van de negentiende eeuw welke resulteerde in de opening van diens graf in het Pantheon in Rome op 15 september 1833 [afb. 57].⁴⁵ Er was een schedel in omloop waarvan werd beweerd dat deze van Rafaël was. Nadat hierover twijfel was gerezen ging men op zoek naar het graf in het Parthenon, met als uitgangspunt de beschrijving die Vasari ervan gaf in zijn ‘Leven van Rafaël’. Al gauw stootte men op een kist, en ‘it was opened in all solemnity, before the chief magistrates and personages of Rome’. Onder de prominente aanwezigen was Bertel Thorvaldsen. Nadat de inhoud van de kist was bestudeerd en vastgelegd in tekeningen, werden de overblijfselen van Rafaël op 18 oktober 1833 onder grote belangstelling herbegraven op dezelfde plaats. Een dergelijke verering van beroemdheden uit zich tegenwoordig in hoge opbrengsten op veilingen voor curieuze zaken als een haarlok van Maria Callas of een jasje van Jacqueline Kennedy Onassis.⁴⁶

Een bezoek aan een kunstenaarshuis is een substituut voor het verlangen om even te vertoeven in de nabijheid van een genie. In de praktijk herinnert een bezoek aan een museaal kunstenaarshuis de bezoeker er echter voornamelijk aan dat de kunstenaar er niet meer is. De reden voor een bezoek aan een kunstenaarshuis kan ook meer ‘down to earth’ zijn dan genieverheerlijking; namelijk de hoop om meer inzicht te verkrijgen in iemands werkwijze en leefomgeving. De tuinen van Monet zijn niet alleen een voorbeeld van aangelegd natuurschoon, maar waren voor hem een onuitputtelijke inspiratiebron voor zijn schilderijen, een gegeven dat menig bezoeker zal aanspreken. Dat tevens Monets woonhuis kan worden bezocht geeft de bezoeker het gevoel een blik te kunnen werpen in de privésfeer van een beroemde kunstenaar en zich af te vragen wat voor een man hij is geweest.

De geloofwaardigheid is een cruciaal probleem bij het instandhouden of reconstrueren van kunstenaarshuizen. In veel gevallen refereert bij geboortehuizen weinig meer aan het leven van een beroemde kunstenaar. In Malaga vermeldt een plaquette op de gevel van het huis dat Picasso er geboren werd, de bezoeker kan binnen kleine tentoonstellingen bekijken en dat is het. Geboortehuizen zullen zelden erg authentiek overkomen, omdat het bij de geboorte van de kunstenaar immers niet bekend is dat deze persoon een beroemdheid gaat worden en de panden meestal nog door veel verschillende mensen zijn bewoond voordat ze een museum werden. Woonhuizen van volwassen kunstenaars worden eveneens meestal niet direct

⁴¹ F.W. Fairholt, ‘The Tombs of English Artists, No. 6 Sir Joshua Reynolds, P.R.A.’, *The Art-Journal*, vol. IV (1858), p. 204.

⁴² Idem, ‘The Tombs of English Artists, No. 4. William Hogarth’, in *The Art-Journal*, vol. IV (1858), p. 104.

⁴³ Neumann 1986, pp. 92-93. Nietzsche schreef dit in ‘Aus de Seele der Künstler und Schriftsteller’, het vierde hoofdstuk van *Menschliches, Allzumenschliches I*, Leipzig 1878.

⁴⁴ Idem, p. 84. Zie ook de website van het Museo Canova <http://www.museocanova.it/>

⁴⁵ Zie Samuel Carter Hall, ‘Foreign Varieties, Raphael’s Tomb’, *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, ‘part the first’, London 1834, pp. 120-121.

⁴⁶ ‘Archief Maria Calles nog één keer te zien’, *De Volkskrant*, 31 juli 2000, pag. nr. ontbreekt. Bert van Panhuis, ‘De laatste kans om een ‘Kennedy’ te bemachtigen’, *Trouw*, 22 april 1996, pag. nr. ontbreekt.

openbaar gemaakt na de dood van de kunstenaar, er gaan vaak vele jaren overheen en de oorspronkelijke inrichting is dan allang verdwenen. Het behoud van het pand staat of valt met een persoon die zich ervoor inzet. Zelfs als het de wens was van de kunstenaar het huis te bewaren, is dit soms moeilijk te realiseren; bijvoorbeeld omdat er gebrek aan privémiddelen is om het gebouw te onderhouden en personeel aan te stellen om het pand te beheren of omdat de staat de gift weigert uit angst voor langdurige vaste lasten. In sommige gevallen blijft de familie nog in het huis wonen en kan het pas een museum worden na het overlijden van de erfgenaam, zoals in het geval van het Willem Witsenhuis in Amsterdam.⁴⁷ De weduwe van Witsen, Marie Witsen-Schor, woonde er tot twintig jaar na zijn dood en liet testamentair vastleggen dat de derde etage na haar dood kosteloos mag worden bewoond door armlastige schrijvers. De woonkamer op de eerste etage, waar vroeger Witsens schilderatelier was, kan op afspraak worden bezichtigd. Het grafisch atelier op de begane grond is helaas verdwenen. Soms worden het huis en de inboedel verkocht en pas later door een stichting of de staat teruggekocht. Museale kunstenaarshuizen zijn vrijwel altijd reconstructies, waardoor het lastig is te bepalen of het gereconstrueerde interieur de werkelijkheid echt benadert.

Voor de reconstructie kan gewerkt worden met diverse middelen; de herinrichting van het Rembrandthuis in Amsterdam aan het einde van de twintigste eeuw werd gerealiseerd aan de hand van de boedelinventaris ten tijde van Rembrandts faillissement in 1656 en enkele tekeningen die hij maakte waarop delen van het interieur te zien zijn.⁴⁸ Voor een groot deel is het echter een vrije invulling, met decoraties in zeventiende-eeuwse stijl [afb. 58]. De nieuwe reconstructie verving overigens een eerdere reconstructie die aan het begin van de twintigste eeuw door de architect K.P.C. de Bazel was gerealiseerd, wat tot heftige discussies leidde over de authenticiteit van het historische gebouw. Bij meer moderne huizen vormen foto's van het interieur vaak een belangrijke leidraad, al zijn ook deze weer momentopnames en in bepaalde gevallen zijn ze pas postuum (soms zelfs pas een paar jaar na het overlijden van de kunstenaar) van de ruimte gemaakt. Op foto's ontbreekt daarnaast altijd een flink deel van een kamer. Het komt zelden voor dat kamers tijdens het leven van de kunstenaar vanuit alle hoeken zijn gefotografeerd. De ontbrekende delen kunnen dus alleen naar eigen inzicht van de conservatoren worden ingericht, behalve als er nog bronnen zijn waarin de kamer wordt omschreven.

Meestal zal bij de reconstructie voor een bepaalde periode moeten worden gekozen, bijvoorbeeld wanneer er foto's uit verschillende decennia van de woning bestaan. Het huis van Duncan Grant en Vanessa Bell in Charleston was tijdens en na het leven van de beide kunstenaars voortdurend aan verandering onderhevig; het werd door veel verschillende kunstenaars van de Bloomsbury Group gedecoreerd. Het is dan lastig te bepalen welk stadium gereconstrueerd moet worden.⁴⁹ Een ander opmerkelijk voorbeeld vormt het atelier van Jackson Pollock bij zijn woning in East Hampton dat tegenwoordig toegankelijk is voor publiek. Bezoekers krijgen pantoffeltjes aan om de vloer van de schuur te beschermen waarop Pollock de doeken neerlegde om ze in de dripping-techniek te kunnen beschilderen. Het lijkt een heel authentieke ervaring, de verfspatten zitten nog op de vloer en de ruimte oogt vertrouwd voor wie foto's uit de jaren vijftig kent van de schilder in zijn atelier. Kunsthistorica Caroline Jones vergelijkt in *The Machine in the Studio* (1996) twee foto's die Namuth in dit atelier heeft genomen: de ene dateert uit 1950 en toont Pollock in zijn werkplaats, maar op een foto uit 1962 poseert Lee Krasner in dezelfde ruimte die zij na de dood van haar echtgenoot had omgebouwd tot háár atelier [afb. 59]. De toestand waarin de

⁴⁷ Zie voor meer informatie Jessica Voeten, *Het Witsenhuis*, Amsterdam 2003.

⁴⁸ Fieke Tissink, *Museum Het Rembrandthuis Amsterdam*, Gent 2003, p. 24.

⁴⁹ Zie voor meer informatie over de conservering en restauratieproblematiek van Charleston de website:

<http://www.charleston.org.uk/> of de publicatie van Quentin Bell en Virginia Nicholson, *Charleston: A Bloomsbury House and Garden*, New York en London 1997.

hedendaagse bezoeker het atelier bezoekt is zodoende een reconstructie waarbij bewust de wijzigingen die Krasner heeft aangebracht zijn verwijderd.⁵⁰

Bij veel publieke kunstenaarshuizen is het atelier toegankelijk, in bepaalde gevallen met een laatste onvoltooid werk op de ezel, zoals het portret van Stalin in het atelier van Kahlo in het Casa Azul in Coyacán, Mexico [afb. 60]. Er is zelden sprake van een werkelijk onaangetast atelier dat precies zo bewaard is als men het na het overlijden van de kunstenaar aantroft. Het zijn vrijwel altijd reconstructies aan de hand van foto's of tekeningen. Ateliers vormen een probleem op zich, zeker waar het laat negentiende- en twintigste-eeuwse kunstenaars betreft. Deze hadden namelijk vaak hun atelier(s) op andere locaties dan waar zij woonden. Als het atelier zich wel in het woonhuis bevond, wordt in sommige gevallen alleen het atelier bewaard dan wel gereconstrueerd en de rest van de woning niet. De overige ruimtes vervullen dan een museale functie of worden administratieve en depotruimtes. Het atelier van Cézanne in Aix-en-Provence is daar een voorbeeld van. Een van de problematische aspecten van deze reconstructie is het uitzicht uit het grote atelierraam; waar eens de Monte St. Victoire in de verte te zien was die Cézanne tot onderwerp diende kijkt men nu uit op een dicht bladerdak.

In enkele gevallen wordt het atelier los van zijn context bewaard, zoals het speciaal voor het atelier van Constantin Brancusi door Renzo Piano gecreëerde museum paviljoen op het plein voor het Parijse Centre Pompidou [afb. 61 en 62]. Dit unieke museale atelier is niet één, maar drie keer gereconstrueerd.⁵¹ Brancusi was zijn atelier in de loop van zijn leven als een Gesamtkunstwerk gaan beschouwen. Toen hij vernam dat de gebouwen in de straat waaraan het atelier zich bevond (de Impasse Ronsin in Montparnasse) zouden worden gesloopt, bood hij zijn atelier eerst aan het New Yorkse Museum of Modern Art en later aan het Parijse museum voor moderne kunst op voorwaarde dat het exact zou worden gereconstrueerd.⁵² De eerste nogal onzorgvuldige reconstructie werd in 1962 in het Palais de Tokyo gerealiseerd. In 1977 werd het atelier naar een klein gebouwtje op het plein voor het nieuwe Centre Pompidou verplaatst. Hier was geen klimaatbeheersing en bezoekers konden vrij door het atelier heen lopen (soms met natte paraplu in de hand), waardoor diverse kunstwerken werden beschadigd en zelfs objecten werden gestolen. Na de zware overstromingen van 1990 werd het atelier opnieuw verhuisd, ditmaal naar de nieuwe architecturale omgeving van Piano (1997). Tegenwoordig wordt het interieur afgeschermd van de bezoeker door middel van grote glaswanden.⁵³ Door de vele reconstructies is er geen sprake meer van een authentieke sfeer. Architectuurhistoricus Wouter Davidts beschrijft het als volgt: 'The studio has been pared down to merely an interior, observable all round through glass walls. The everyday environment of the studio, represented by the workbench, the chisels and hammers and the record player, has congealed into anecdotal scenery, a pleasant reminder of a work process long past.'⁵⁴

De mythische status van het kunstenaarsatelier werd vanaf het eind van de jaren zestig ter discussie gesteld door onder andere de Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson en de Franse kunstenaar Daniel Buren. Volgens Davidts is het atelier voor Smithson een gedateerd

⁵⁰ Jones 1996, p. 32.

⁵¹ Marielle Tabart hield een interessante lezing over de reconstructies van het atelier tijdens een symposium in Berlijn getiteld: *The Studio in the Gallery?*, 24 maart 2006, georganiseerd door de Akademie der Künste en het Henry Moore Institute. Hierbij liet ze onder meer fotomateriaal zien dat bij de verschillende reconstructies werd gebruikt als uitgangspunt, zoals foto's die Brancusi in 1929 en 1934 van zijn atelier nam, foto's die na zijn overlijden in 1957 werden gemaakt en foto's van de verschillende reconstructies.

⁵² Zie A.C. Tacha, 'Brancusi, Legend, Reality and Impact', *Art Journal* 22 (1962) 4, pp. 240-241.

⁵³ Voor meer informatie over de voorgeschiedenis van de verhuizing zie Marielle Tabart (red.), *L'Atelier Brancusi*, Paris 1997.

⁵⁴ Wouter Davidts, 'In the peripheries of the studio. The early works and practice of Bik van der Pol', in Liesbeth Bik en Jos Van der Pol (red.), *Bik Van der Pol: with love from the kitchen*, Rotterdam 2005, pp. 61-64, p. 61.

keurslijf van vakmanschap en creativiteit.⁵⁵ Smithson en Buren zien het atelier niet langer als een vaste werkplaats, maar als een mobiele werksituatie. Burens stelling: ‘Mon atelier, en fait, est le lieu ou je me trouve’, wordt tegenwoordig nog veel aangehaald. Het is een aantrekkelijk standpunt, aangezien veel hedendaagse kunstenaars op veel verschillende internationale locaties werken en in de jaren zestig was het relevant omdat veel kunst, waaronder *landart*, niet in een atelier werd gemaakt. Davidts argumenteert echter dat de stelling niet alleen met de werkelijkheid botst omdat veel hedendaagse kunstenaars nog steeds in een atelier werken, maar dat ook sprake is van een terminologisch misverstand.⁵⁶ Historisch gezien vertegenwoordigt het atelier of de *studio* meer dan alleen de werkplaats van een kunstenaar, zoals eerder door kunsthistorici Michael Cole en Mary Pardo werd betoogd.⁵⁷ Sinds de vijftiende eeuw hadden kunstenaars naast een werkplaats vaak ook een studeerkamer, in het Italiaans een *studio* of *studiolo* genoemd. Voor de manuele werkplaats waren de termen *bottega* of *stanza* (kamer) gebruikelijk. Wanneer het atelier als een plaats wordt gezien waar artistieke reflectie plaatsvindt, is het begrip nog springlevend.

Het kunstenaarshuis tijdens het leven van de kunstenaar

Lang voordat kunstenaarshuizen postuum een publieke functie gingen vervullen, hadden zij tijdens het leven van de kunstenaar naast de functie van woon- en werkplek een belangrijke representatieve functie. Schwarz onderscheidt twee grondtypen: het kunstenaarshuis als gedenkteken en het kunstenaarshuis met een representatieve functie.⁵⁸ Het eerste type werd hierboven besproken. Het representatieve kunstenaarshuis heeft zijn oorsprong in de vroeg-Renaissancistische vorstendommen. De meeste kunstenaars die een huis lieten bouwen waren hofkunstenaars. Hun aanzien steeg sneller dan dat van andere kunstenaars, mede omdat ze dikwijls op vertrouwelijke voet stonden met de vorsten. Een beroemde hofkunstenaar had ook een zekere diplomatieke functie; hij werd bijvoorbeeld uitgewisseld met kunstenaars aan andere hoven. Sommigen werden verheven in de adelstand of kregen privileges die hun collega's niet hadden, zoals een vrijstelling van de gildenbelasting. De vorsten hebben volgens Schwarz een belangrijke invloed gehad op de stijging van de maatschappelijke status van de kunstenaar en het vak van *ars mechanica* naar *ars liberalis*.⁵⁹ Kunstenaars waren zelf vaak niet rijk of afkomstig uit belangrijke families. De vorst bood hen status in ruil voor hun vaardigheden. In vroege biografische literatuur wordt de relatie met de vorst dan ook altijd geschetst.

Het huis van Andrea Mantegna in Mantua geldt als een van de vroegste representatieve kunstenaarshuizen (1473-1502).⁶⁰ Mantegna was een zeer geziene schilder aan het hof van de Gonzaga familie en hij durfde dan ook te vragen om een eigen woning buiten het paleis. Zowel de architectuur, een vierkant *palazzetto* met vijftien kamers en een ronde binnenplaats, als de decoraties van de woning hadden als doel de status van de kunstenaar te bevestigen en vergroten.⁶¹ Er waren geen vaste voorschriften voor de decoraties

⁵⁵ Wouter Davidts, ‘Mapping the Studio. De mythe van het post-studio tijdperk’, *Stedelijk Museum Bulletin* (2006) 2, pp. 27-29, p. 27. De teksten waarnaar Davidts verwijst in noot 2 en 3 zijn: Daniel Buren, ‘Fonction de l’Atelier’ (1971), in Daniel Buren en Jean-Marie Poinot (red.), *Daniel Buren: Les Écrits (1965-1990)*, Bordeaux 1991 en Robert Smithson, ‘A Sedimentation of the Mind: Earth Projects’ (1968), in Jack. D. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley 1996, p. 107.

⁵⁶ Davidts 2006, p. 28.

⁵⁷ Zie Cole en Pardo (red.) 2005, hoofdstuk 1, ‘Origins of the Studio’, pp. 1-35.

⁵⁸ Schwarz 1990, p. 15.

⁵⁹ Idem, p. 23. Hij noemt op p. 212 de Duitse vorsten Rudolf II en Paulus III. Schwarz verwijst hiervoor naar Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940, pp. 35-36.

⁶⁰ Idem, pp. 152-154. Schwarz noemt ook nog de huizen van Biagio Rossetti (1490-1550) in Ferrara en het paleis van Giuliano en Antonio da Sangallo (1490- circa 1498) in Florence

⁶¹ Marie Kraitová, ‘Das Haus von Andrea Mantegna in Mantua und von Piero della Francesca in Sansepolcro’, in Hüttinger (red.) 1985, pp. 51-54.

van kunstenaarshuizen. Na het sobere gebouw van Mantegna kwam steeds meer iconografische decoratie in kunstenaarshuizen. De façades van huizen kregen bijvoorbeeld afbeeldingen van Mercurius en Jupiter die de verhouding tussen de hofkunstenaar en de vorst moesten verbeelden. Deze nadruk op de hoofse relaties werd niet alleen in Italië gelegd. Schwarz noemt onder meer het huis van Lucas Cranach in Wittenberg (1513-17) als voorbeeld.⁶²

Uit het decoratieprogramma voor het niet gerealiseerde tweede paleis van Rafaël in Rome blijkt dat hierin veel meer nadruk zou komen te liggen op zijn kwaliteiten als kunstenaar, zoals de verbeelding van de *inventio*, en minder op zijn relatie met het hof. In de decoraties van de huizen van Vasari in Arezzo (1542-48) en Federigo Zuccari in Florence (1577-79) neemt kunst een nog veel belangrijkere plaats in.⁶³ De schone kunsten worden gekoppeld aan faam, het disegno verheerlijkt als een goddelijke kwaliteit.⁶⁴ In het Noorden was het Rubens die een dergelijk rijk gedecoreerde nieuwbouw aan een bestaand huis in Antwerpen toevoegde (1611-20). Toch lokaliseert Hüttinger het merendeel van de gerealiseerde representatieve kunstenaarshuizen van de zestiende tot achttiende eeuw in Italië. In die eeuwen zijn slechts spaarzaam kunstenaarshuizen gerealiseerd in Duitsland, Oostenrijk, Nederland, Spanje en Scandinavië.⁶⁵

Met het bereiken van een meer stabiele maatschappelijke positie in de late achttiende eeuw, verdween volgens Schwarz de behoefte van kunstenaars om huizen te voorzien van uitgebreide decoratieschema's. Volgens Christine Hoh-Slodczyk is er een andere verklaring. Zij denkt dat de functie van representatieve kunstenaarshuizen veranderde in die van een verzamelplaats van een persoonlijke kunstcollectie. Dit zogenaamde *Sammlerhaus* of *Bildungsmuseum* stond in de regel open voor andere kunstenaars en een geïnteresseerd publiek.⁶⁶ De ontwikkeling van het *huismuseum* startte in Engeland en is gerelateerd aan de opkomst van het kennerschap en rariteitenkabinetten in de zeventiende en achttiende eeuw. Het achttiende-eeuwse huis van Horace Walpole in Twickenham is een goed voorbeeld, maar het Rubenshuis in Antwerpen vervulde een soortgelijke functie.⁶⁷ Het huis is een ontmoetingsplek voor kunstenaars en liefhebbers om over de kunsten te praten en kunstwerken (originelen en reproductiegrafiek) te bekijken en bespreken. In de negentiende eeuw nemen diverse kunstenaars in hun testament op dat het huis en de eigen kunstcollectie aan de staat worden nagelaten op voorwaarde het een museum wordt, zoals het zelfontworpen huis van de architect John Soane in Londen (1837). In Nederland is Hendrik Willem Mesdag een bekend voorbeeld van een kunstenaar en verzamelaar die al tijdens zijn leven het naast zijn woonhuis gelegen museum op zondagen openstelde om zijn collectie aan een in kunst geïnteresseerd publiek te tonen.⁶⁸ Mesdag schonk het museum ruim voor zijn dood aan de Nederlandse staat: na zijn dood kreeg de staat de mogelijkheid zijn huis met inventaris erbij te kopen, wat werd geweigerd. Later werd het alsnog teruggekocht van de erven en gereconstrueerd.

Een andere ontwikkeling is het ontstaan van typische kunstenaarswijken in steden. Volgens Schwarz bewoonden kunstenaars al vanaf de veertiende eeuw huizen in de buurt van de vergaderruimtes van de gilden. In Florence verzamelden kunstenaars zich in de wijken

⁶² Schwarz 1990, p. 159.

⁶³ Het Kunsthistorisch Instituut in Florence wijdde in 2007 een online tentoonstelling aan het Casa Zuccari op de site <http://www.khi.fi.it/it/institut/casazuccari/index.html>. Zie in Schwarz 1990, nr. 18 'Giorgio Vasari', pp. 177-181 en nr. 26 'Federigo Zuccari', pp. 201-202.

⁶⁴ Hoh-Slodczyk 1985, p. 11.

⁶⁵ Hüttinger (red) 1985, p. 17.

⁶⁶ Hoh-Slodczyk 1985, p. 16.

⁶⁷ Idem, pp. 16-17 en 20.

⁶⁸ Reitsma, 'Ik ben een vent, daarom is mijn zaakje iets, museum-huis van Hendrik Willem Mesdag', in Reitsma 2001, pp. 96-101, p. 100.

rond de basilica de Santa Maria Novella en de piazza Santissima Annunziata. Daar bevonden zich vergaderruimtes van de Compagnia di San Luca, later de locatie van de Academie del Disegno. Verder had een stad als Rome een deel waar voornamelijk Florentijnse kunstenaars woonden. Midden in kunstenaarswijken in Rome lieten zeer succesvolle (hof)kunstenaars als Zuccari en Rafaël *palazzi* optrekken of decoreren.⁶⁹ Het principe van kunstenaarswijken heeft zich tot op heden voortgezet. De reden voor samenscholing kan variëren van commerciële contacten met de kunsthandel en bourgeois clientèle, zoals de Holland Park Circle in Londen rondom Lord Frederic Leighton, sociale contacten met collegae of de nabijheid van de kunstacademie, tot de economische noodzaak van kunstenaars die zich aan het einde van de twintigste eeuw vanwege nijpend atelier- en geldgebrek in leegstaande fabriekshallen vestigden. In *Artists' London* wordt de interessante observatie gedaan dat het eerst de tendens was dat kunstenaars de handel volgden, maar dat de rollen in de twintigste eeuw geleidelijk aan werden omgedraaid. Galeriers gaan juist de kunstenaars achterna en vestigen zich in kunstenaarswijken zoals Soho of East End.⁷⁰

Een typologie van kunstenaarshuizen is niet eenvoudig op te stellen, aangezien altijd een overlap tussen verschillende typen zal bestaan. Een huis dat in de eerste plaats een educatieve functie heeft, kan later een gedenkfunctie krijgen. Daarnaast kan de locatie van een kunstenaarswoning in een bepaalde wijk aantrekkelijk zijn vanwege de nabijheid van de kunstacademie en collegae, maar ook, zoals in het geval van Lord Leighton, vanwege de nabijheid van potentiële klanten en de status van het wonen temidden van andere gegoede burgers [afb. 63]. Leighton House moest geschikt zijn om gasten te kunnen ontvangen en bezoekers te imponeren, het atelier diende een afspiegeling te zijn van het succes van de kunstenaar. Het Leighton House was voor een groot deel geïnspireerd door de kunstenaarspaleizen uit de Renaissance.⁷¹ Het type van het representatieve kunstenaarshuis verdwijnt dus in het geheel niet in de negentiende eeuw, maar blijft in iets gewijzigde vorm voortbestaan, voornamelijk bij succesvolle academische kunstenaars. Leighton was een van de eerste Engelse schilders die een woonhuis met atelier voor zichzelf liet bouwen. De meeste Engelse negentiende-eeuwse schilders huurden een atelier in de stad en ontvingen daar hun klanten, het woonhuis was privé. De imposante entreehal is gedecoreerd met tal van blauwe oosterse tegeltableaus, deels uit Leightons collectie, deels ontworpen door keramist William de Morgan. Leighton vroeg Walter Crane om een fries te schilderen en Midden-Oostenexpert Caspar Purdon Clarke om architectuurfragmenten en tegels voor hem te zoeken.⁷² Het huis werd verder grotendeels gevuld met de collectie exotische objecten, stoffen, kostuums, tapijten, vazen, houtsnijwerk en tegels die de Lord zelf had verzameld. Leighton House werd ternauwernood gered voor het nageslacht, een lot dat veel negentiende-eeuwse Londense kunstenaarshuizen niet is gegund.⁷³ Om het huis museum rendabel te houden zijn de inkomsten die privé-ontvangstopleveren echter noodzakelijk.

Negentiende-eeuwse academische kunstenaars hadden de gewoonte om hun atelier rijkelijk te decoreren met objecten die ter inspiratie dienden voor het eigen werk. Dergelijke ateliers kunnen *show studios* of *etalageateliers* worden genoemd. De manier waarop de objecten in de ruimte staan opgesteld, niet in de laatste plaats de kunstwerken, doet sterk denken aan etalages, bedoeld om indruk te maken op de bezoeker en de hoge prijzen van de

⁶⁹ Idem, pp. 40-41.

⁷⁰ Kit Wedd en Lucy Peltz, *Artists' London: Holbein to Hirst*, London 2001, p. 9. Deze publicatie werd uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling *Creative Quarters: the art world in London 1700-2000*, in The Museum of London, 30 maart tot 15 juli 2001.

⁷¹ Reitsma, 'Leven in schoonheid. Duizend-en-één-nacht in het huis van Lord Frederic Leighton', in Reitsma 2001, pp. 166-171, p. 168.

⁷² Idem, p. 170.

⁷³ Volgens Reitsma 2001 werd het huis in 1900 toegankelijk voor het publiek, Hoh-Slodczyck 1985, p. 191, noemt 1896, het jaar dat Leighton overleed.

kunstwerken te rechtvaardigen.⁷⁴ Op de foto's van Joseph Parkin Mayall uit de serie *Artists at Home* van Engelse academische kunstenaars als Lord Leighton of de beeldhouwer George A. Lawson is duidelijk te zien wat daaronder moet worden verstaan [afb. 44]. Burns vergelijkt deze ruimtes met de etalages van de kunsthandel en verwijst naar schrijfster Lizzie W. Champney die dergelijke ateliers anno 1885 al *show studios* noemde.⁷⁵ Champney maakt een onderscheid tussen het stadsatelier en een werkplaats 'in the country'. Op het platteland waren en zijn schuren geliefde ateliers, waar de kunstenaar zich vooral met noodzakelijke gebruiksvoorwerpen omringt. In de stad daarentegen 'he often yields to the temptation of a *show studio*, a museum of rare bric-à-brac and artful effects of interior decoration.'⁷⁶ Een bekend Amerikaans voorbeeld hiervan is het exotische en rijkelijk gedecoreerde stadsatelier van kunstenaar William Merritt Chase [afb. 64]. In sommige gevallen diende het etalage- of salonatelier enkel als tentoonstellingruimte en was er een ander atelier waar echt gewerkt werd en dat gasten niet te zien kregen. Architectuurhistorica Linda van Santvoort noemt in dit verband de negentiende-eeuwse Brusselse kunstenaarsateliers van Fernand Knopff en van beeldhouwer Guillaume de Groot.⁷⁷ De Groot had in zijn huis een salonatelier op de beletage met precies daaronder een zogenaamd *atelier des praticiens*, dat voor bezoekers niet toegankelijk was.

Naast een representatieve, kunstpedagogische en sociaal-maatschappelijk functie kan het kunstenaarshuis ook tot doel hebben de artistieke opvattingen van de kunstenaar te verbeelden. In feite zou het Leighton House al als zodanig kunnen worden bestempeld, maar er zijn andere voorbeelden waarbij de status van de kunstenaar minder speelde, zoals het *Red House* van William Morris in Bexley Heath (1859-60), het Peter Behrens Haus (1901) in de kunstenaarskolonie Mathildenhöhe te Darmstadt of de Bauhauswoningen (1925-26) van Walter Gropius in Dessau.

Hoewel kunstenaars al vanaf de Renaissance zelf huizen of decoratieschema's ontwierpen, ontstond volgens Hoh-Slodczyck pas in de negentiende eeuw een hang naar een eenheid van leven en kunst die in zelfontworpen kunstenaarshuizen tot uitdrukking kwam.

'Kunst sollte nunmehr alle Bereiche des Lebens durchdringen und formen, [...]. Die im Rahmen der Arbeit behandelten Beispiele – Morris, van de Velde, Behrens, Hildebrand, Stuck – untersuchen exemplarisch Selbstdarstellung oder Selbstverwirklichung des Künstlers im Wohnhaus, damit die Realisierung künstlerischer, sozial- oder lebensreformerischer Ziele.'⁷⁸

De architectuur van het Red House, dat in samenspraak met Morris werd ontworpen door Philip Webb, en de decoraties zijn volgens de idealen van de Arts & Crafts Movement vormgegeven en gemaakt: met nadruk op handwerk, Middeleeuwse invloeden, eenvoudige materialen en het streven om kunst onderdeel te maken van het dagelijkse leven.⁷⁹ Morris werd hierin overigens sterk beïnvloed door *The Seven Lamps of Architecture* (1849) en *The Stones of Venice* (1851) van John Ruskin.

De atelierwoonhuizen die door Walter Gropius en Le Corbusier speciaal voor kunstenaars werden ontworpen, ziet kunsthistoricus Matthias Noell eveneens als uitingen van

⁷⁴ Idem, p. 53.

⁷⁵ Burns 1996, p. 337.

⁷⁶ Lizzie W. Champney [Elizabeth Williams Champney], 'The Summer Haunts of American Artists', *Century Illustrated Magazine* 30 (oktober 1885) 6, pp. 845-860, p. 846. Deze tekst is online full text beschikbaar via Smithsonian Institution Libraries: <http://digital.library.cornell.edu>.

⁷⁷ Linda van Santvoort, 'De mis-en-scène van het 19^{de}-eeuwse kunstenaarsatelier', *Genese Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis* 32 (2003), pp. 113-130, pp. 123-125.

⁷⁸ Hoh-Slodczyck 1985, 'Der Künstler als Architekt', pp. 99-139, p. 99.

⁷⁹ Idem, pp. 99, 101, 105.

de kunstopvattingen van de makers. Ze werden het voorbeeld van nieuwe, massaal reproduceerbare architectuur voor de moderne mens.⁸⁰ De meesterwoningen in Dessau [afb. 65] zijn volgens Noell, net als de kunstenaarshuizen in Darmstadt of de kunstenaarskolonie te Hagen, manifest en visitekaart tegelijk.⁸¹ De kunstenaar wordt er gepresenteerd als een ‘normaal’ en modern mens. De huizen zijn functioneel, de ateliers lijken eerder op laboratoria dan op geheimzinnige plaatsen van unieke creatie en de kunstenaars zelf presenteerden zich eerder als ingenieur of laborant in witte jas dan als bohémien. Kandinsky had zo zijn eigen idee over hoe zijn leefomgeving eruit moest zien en schilderde de kamers van zijn door Gropius ontworpen meesterwoning in Dessau in zelfbedachte kleurenschema's en richtte de woonkamer in met meubels die niet uit het Bauhaus afkomstig waren.⁸²

Een volgende en ingrijpende stap is het weloverwogen tentoonstellen van het eigen woonhuis, zoals de Britse installatiekunstenaar Michael Landy deed in het Londense Tate Britain.⁸³ Speciaal voor het project, getiteld *semi-detached* (twee onder een kap) (2004) werd het ouderlijk huis van Landy exact nagebouwd en in twee helften in het museum geëxposeerd [afb. 66]. Dit project, waarbij het Landy erom ging de gezamenlijke ervaring van het leven in een grote ruimte uit te drukken, is redelijk uniek in zijn soort al zijn er een paar vroegere voorbeelden. Zo maakte de Roemeense kunstenaar Daniel Spoerri een kunstwerk van de hotelkamer waarin hij tussen 1959 en 1964 had gewoond, *La Chambre no. 13, Hotel Carcassonne, Paris* (1962), en maakte de Zwitserse kunstenaar Heidi Bucher een zogenaamde *Hautung* – een procédé waarbij Bucher met latex een afdruk maakte van het interieur van haar ouderlijk huis – getiteld *Herrenzimmer* (1977-78). Verwant hieraan is een werk als *My Bed* (1998) van Tracey Emin, hoewel dit laatste misschien beter onder de categorie van het zelfportret zou kunnen vallen. Bovenstaande kunstwerken symboliseren op treffende wijze de vervreemdende werking die van een gereconstrueerde woning kan uitgaan. In hoeverre kan de bezoeker door het huis van de kunstenaar bezoeken werkelijk inzicht krijgen in de leefwereld en het werkproces van een kunstenaar?

Concluderend kan, zij het generaliserend, worden opgemerkt dat een woning of atelier wel degelijk iets zegt over de eigenaar. Uit de architectuur, plattegrond en inrichting van het woonhuis of atelier kan in bepaalde gevallen veel worden afgeleid over de kunstenaar en zijn werk. Atelier en woonhuis dragen ook bij aan de beeldvorming. Van groot belang hierbij is de vraag of de kunstenaar zich in zijn atelier of woning heeft laten fotograferen of filmen. Ontving hij bezoekers in zijn atelier en zagen mensen hem wel of niet aan het werk? En tenslotte kan het een langdurig invloedsmiddel vormen wanneer de kunstenaar de wens uitspreekt dat zijn huis of atelier postuum openbaar moet worden gemaakt.

Het persoonlijk museum / mausoleum

Eerder in dit hoofdstuk werd ingegaan op het zogenaamde huismuseum of Bildungsmuseum. De ruimtes waarin de privéverzamelingen van kunstenaars konden worden bestudeerd waren vaak gesitueerd in een aparte vleugel van hun woonhuis of in het geval van Mesdag zelfs in een apart gebouw. In het verlengde hiervan ligt het persoonlijke of monografische museum, dat geen of weinig verband meer heeft met een woonhuis van de kunstenaar, maar waarin wel een groot deel van diens oeuvre en in veel gevallen zijn kunstcollectie te bezichtigen is.

⁸⁰ Matthias Noell, 'Choisir entre l'individu et le standard, Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill', in Isabelle Ewig, Thomas W. Gaechtgen en Matthias Noell, *Das Bauhaus und Frankreich 1919-1940*, Berlin 2002, pp. 83-115, p. 94.

⁸¹ Idem, p. 98.

⁸² Zie de site van de *Meisterhäuser in Dessau*, UNESCO World Cultural Heritage; http://www.meisterhaeuser.de/en/haus_6_kandinsky.html

⁸³ Anoniem, 'Tate Britain exposeert ouderlijk huis kunstenaar', *De Volkskrant* 26 mei 2004, pag. nr. onbekend.

De plannen voor een persoonlijk museum ontstaan meestal een paar jaar voor de dood van een beroemd kunstenaar en in overleg, al zijn er ook monografische musea gewijd aan kunstenaars die er part nog deel aan hadden. Het initiatief voor een persoonlijk museum ligt doorgaans bij de kunstenaar zelf of bij mensen in zijn directe omgeving die het oeuvre zoveel mogelijk bij elkaar willen houden. Pas sinds de negentiende eeuw is het gangbaar om een museum te wijden aan eigentijdse kunstenaars. De twee opmerkelijkste vroege voorbeelden die herhaaldelijk in de literatuur worden aangehaald zijn de musea van de beeldhouwers Antonio Canova in Possagno en Bertel Thorvaldsen in Kopenhagen.⁸⁴ Deze neoclassicistische rivalen werkten beiden het grootste deel van hun artistieke carrière in Rome. Bij het realiseren van de aan hen gewijde kunstenaarsmusea speelden echter respectievelijk nationale en regionale belangen; Denemarken (Kopenhagen) en Possagno claimden hun grootste kunstenaars als cultureel erfgoed.⁸⁵

Beide kunstenaars waren tijdens hun leven al bezig om het eigen genie te cultiveren. Canova maakte bijvoorbeeld een kolossaal zelfportret (1812) dat erg op de buste van Napoleon lijkt die hij in 1803 maakte en hij streefde naar postume glorie door in zijn geboorteplaats Possagno een op het Griekse Parthenon en het Romeinse Pantheon gebaseerde kerk te ontwerpen. Deze kerk, de *Tempio*, werd postuum voltooid. In het testament dat hij kort voor zijn dood in 1822 opstelde, liet Canova optekenen dat zijn halfbroer Giambattista Sartori zijn gehele erfenis aan de realisatie ervan mocht besteden.⁸⁶ Sartori deed meer: hij opende ook het geboortehuis voor publiek en liet er een Gipsoteca tegenaan bouwen waarheen alle gipsmodellen die nog in Canovas Roomse atelier stonden werden overgebracht. De bouw van de Gipsoteca (1834-36) was noodzakelijk omdat het geboortehuis te klein was voor de behuizing van alle, soms kolossale, modellen [afb. 67].⁸⁷ In plaats van een tentoonstellingsruimte werd het geboortehuis omgevormd tot een monument ter nagedachtenis aan de kunstenaar. Het werd ingericht met zijn gereedschap, een portret van de beeldhouwer door Thomas Lawrence, gravures naar zijn werk en zijn doodsmasker.⁸⁸ Onduidelijk is of Canova had ingestemd met een persoonlijk museum in zijn geboorteplaats in plaats van Rome en de openbaarmaking van zijn geboortehuis.

De Deen Bertel Thorvaldsen was de eerste kunstenaar die in zijn testament (anno 1830) verklaarde dat hij zijn kunstcollectie aan de stad Kopenhagen wilde nalaten, mits deze in een museum zou worden ondergebracht dat zijn naam droeg.⁸⁹ Thorvaldsen, een gelauwerd en succesvol kunstenaar, steunde veel eigentijdse kunstenaars door werken van hen aan te kopen. Toen de locatie voor het museum, het ontwerp en de financiering in 1837 rond waren stelde hij een tweede testament op waarin hij ook zijn eigen werk, voornamelijk gipsmodellen, aan de stad schonk, mits het onveranderd zou worden tentoongesteld in een museum dat speciaal voor hem zou worden gebouwd.⁹⁰ Thorvaldsen verscheepte vervolgens zijn beelden naar Kopenhagen waar hij op 17 september 1838 glorieus werd onthaald. Toen

⁸⁴ Zie Bättschmann 1997, Hoofdstuk 3, 'The Cult of the Artist', met name pp. 82-92. Het Museo Canoviano (onder andere La Gipsoteca en La Casa Canova) in Possagno en het Thorvaldsen Museum in Kopenhagen zijn vandaag de dag nog steeds te bezoeken. Beiden beschikken ook over een eigen website: www.museocanova.it en www.thorvaldsensmuseum.dk.

⁸⁵ Stig Miss, 'Das Thorvaldsen Museum', in Wolfgang Pülhorn (red.), *Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen und seine deutschen Freunde*, Nürnberg 1991, tent. cat. Germanisches Nationalmuseum, pp. 341-354, pp. 352-353. Zie ook Sandra Kisters, 'Musée Rodin. Thorvaldsen as a role model', in *Van Gogh Studies III*, Van Gogh Museum Amsterdam 2010, pp. 112-133.

⁸⁶ Giandomenico Romanelli, 'The Tempio', in Giuseppe Pavanello en Giandomenico Romanelli (red.), *Antonio Canova*, Venetië 1992, tent. cat. Museo Correr, Venetië en Gipsoteca, Possagno, pp. 347-353, p. 349.

⁸⁷ Giuseppe Pavanello, 'The Gipsoteca', in Pavanello en Romanelli (red.), 1992, pp. 361-367, p. 361.

⁸⁸ Bättschmann 1997, p. 82.

⁸⁹ Siegfried Gohr, 'Thorvaldsens Museum', in Siegfried Gohr and Gerhard Bott, *Bertel Thorvaldsen: Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen*, Köln 1977, tent. cat. Wallraf-Richartz-Museum pp. 89-92, p. 90.

⁹⁰ Bättschmann 1997, p. 90, noten 34, 36. De testamenten van Thorvaldsen worden in detail besproken door zijn biograaf Just Mathias Thiele, *Thorvaldsen's Leben nach der eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers*, Leipzig 1852-56, vol. II.

hij in 1844 overleed was het museum nog niet voltooid. Hij werd wel temidden van zijn werken opgebaard, zoals gebruikelijk was in de negentiende eeuw. In 1848 werd zijn lichaam een week voor de opening van het inmiddels voltooide museum in een verzonken grafkamer op de binnenplaats bijgezet, waardoor het museum tevens een mausoleum werd [afb. 68]. Waarschijnlijk was het zijn biograaf Just Mathias Thiele die, toen de werkzaamheden reeds begonnen waren, opperde dat Thorvaldsen in zijn museum zou worden begraven.⁹¹ De beeldhouwer stemde erin toe en werd zelfs geraadpleegd over de decoratie van de verzonken grafkamer; witte lelies tegen een blauwe ondergrond.⁹²

Het begraven van een kunstenaar temidden van zijn werk kwam voort uit de romantische opvatting dat kunstenaar en werk niet konden worden gescheiden. Deze eenheid van kunstenaar en werk komt overigens niet veel voor. In veel landen werd in de negentiende eeuw verboden om lichamen buiten de officiële begraafplaatsen te begraven, waardoor de combinatie van woonhuis, atelier of museum en graf redelijk uniek is gebleven.⁹³ Toch zijn hiervan nog enkele andere beroemde voorbeelden, zoals Auguste Rodin die bij zijn museum in Meudon werd begraven, Salvadore Dalí die zich in het centrum van zijn theatermuseum in Figueres liet bijzetten in een crypte, het graf van de componist Richard Wagner in de tuin bij zijn huis *Wahnfried* in Bayreuth en Picasso, die samen met zijn tweede vrouw Jacqueline Roque ligt begraven voor de façade van het Château de Vauvenargues, zijn favoriete woning in Zuid Frankrijk.

Kleding / omgeving

De rol die kleding of het uiterlijk speelt in de heersende beeldvorming van kunstenaars kwam zojuist aan bod met betrekking tot de witte laboratoriumjassen van enkele avant-garde kunstenaars. Het lijkt wellicht een triviale zaak in te gaan op de kleding die kunstenaars privé of in de openbaarheid dragen, maar in het geval van fotografie en films, waaraan de kunstenaar zijn medewerking verleent, kan de kunstenaar bewust kiezen in welke kleding en met welke haardracht hij door de fotograaf of filmer wil worden vastgelegd. Hiermee kan hij de beeldvorming van zijn persoon rechtstreeks beïnvloeden. Daarnaast speelt de omgeving waarin een kunstenaar wordt gefotografeerd en gefilmd een minstens zo grote rol. Codell gaat hierop in wanneer zij een Victoriaanse typologie van kunstenaars probeert op te stellen en spreekt van de *dress and setting* van kunstenaars.⁹⁴

Voor de tegenstelling tussen de academische of edelman-kunstenaar en de bohémien komt dikwijls tot uiting in kleding. Zoals in het vorige hoofdstuk werd opgemerkt lieten negentiende-eeuwse academische kunstenaars zich veelvuldig in hun ateliers fotograferen, meestal gekleed in een keurig kostuum. Op foto's die genomen zijn in de huiselijke omgeving zien ze er uit als een heer of dame die uitstekend past binnen de kringen van de gegoede burgerij. De negentiende-eeuwse bohémien wordt daarentegen gekarakteriseerd door lang haar, wilde baard, fluwelen jasje en baret.⁹⁵ In de verfilming van het leven van *Modigliani* (2004) van Mick Davis draagt hoofdrolspeler Andy Garcia bijvoorbeeld voortdurend een armoedig uitziend fluwelen pak. Een ironisch commentaar op het gentleman- versus bohémien-type van de kunstenaar gaf de van oorsprong graffitikunstenaar Jean-Michel Baquiat door zich te laten fotograferen in een keurig net, maar met verfspatten besmeurd kostuum dat hij duidelijk tijdens het werken had gedragen [afb. 69].

⁹¹ Bättschmann 1997, pp. 90-91.

⁹² Bjarne Jørnoes, Torben Melander en Anne Sophie Urne (red.), *The Thorvaldsen Museum*, Kopenhagen 1995, p. 9 en Pülhorn (red.) 1991, cat. nr. 9.13, pp. 708-709. Zie tevens <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/history>

⁹³ Hoh-Slodczyk 1985, p. 31.

⁹⁴ Codell 2003, p. 73.

⁹⁵ Zie Seigel 1986, Levitine 1978 en Sturgis, Christiansen, Oliver et al. 2006.

In het afzetten tegen stereotiepe of verstarde beeldvorming kan de kunstenaar ervoor kiezen om juist zo ‘normaal’ of zakelijk mogelijk gekleed te gaan. Hij kan zich ook juist in schilderstenue laten portretteren om zijn professionaliteit te onderstrepen. Zo vormen de abstract expressionistische schilders Barnett Newman en Jackson Pollock, wat hun uiterlijk betreft, twee interessante tegenpolen [afb. 70]. Uiterlijk, zo weet de commerciële wereld maar al te goed, heeft een grote invloed op de biografische beeldvorming. De beschrijving van het uiterlijk wordt veelvuldig gebruikt om het karakter van de kunstenaar te illustreren. Een van de vroegste voorbeelden hiervan is de arrogantie van de klassieke schilder Zeuxis die blijkt uit de excentriciteit van zijn kleding; hij zou een luxe mantel hebben gedragen waarop zijn naam in gouden letters geborduurd was. Opvallend vaak wordt het uiterlijk (en dan niet alleen de kleding, maar bijvoorbeeld ook de woeste baard van Rodin, de strakke haardracht van O’Keeffe, of het jeugdige uiterlijk van Bacon), in teksten ingezet ter ondersteuning van de biografische beeldvorming. In deze gevallen gaat het om verbanden die anderen leggen.

Zelfportret

Kleding, omgeving en het uiterlijk van de kunstenaar spelen ook een belangrijke rol in het genre van het zelfportret. In de vele zelfportretten die Max Beckmann maakte, gebruikte hij kleding om uiting te geven aan zijn opvatting dat het leven een carnaval is waarin iedereen een rol speelt.⁹⁶ Kleding functioneert dan als een maskerade. Kunsthistoricus Joseph Leo Koerner merkt op dat de zwarte smoking die hij op een zelfportret uit 1927 aanheeft niet alleen een symbool is van status en aanzien, maar dat het zwart tevens lijkt te refereren aan het vele zwart dat de schilder in zijn werk gebruikt.⁹⁷ Behalve naar het eigen werk kan een kunstenaar in een zelfportret ook refereren aan zijn meesters of andere voorgangers in de kunst. In het *Zelfportret met Bernardino Campi* heeft Sofonisba Anguissola (1550) haar zelfportret geschilderd op een doek waaraan haar leermeester werkt [afb. 71].⁹⁸ Haar portret is net even iets groter en sprankelender geschilderd dan dat van Campi en ze torent een halve kop boven hem uit. Door zichzelf door hem te laten ‘schilderen’ laat ze zien dat hij haar leermeester was, maar ook dat ze hem heeft overtroffen.

Hoewel er veel overzichtswerken bestaan waarin het zelfportret vanaf de Renaissance tot heden wordt besproken, zijn er maar weinig theoretische verhandelingen.⁹⁹ De ontwikkeling van het genre hangt samen met die van het gewone portret, zoals de autobiografie zich in relatie tot de biografie ontwikkelt. Het genre wordt doorgaans verbonden aan de opkomst van het besef van individualiteit in de vijftiende eeuw, al is dit niet onproblematisch, temeer omdat er al vroegere zelfportretten bestaan. Volgens sommige bronnen gaat de (zelf)portretkunst terug tot in de vierde eeuw voor Christus. Zo zou Apelles een zelfportret hebben geschilderd en beschreef Duris een zelfportret dat de beeldhouwer Phidias zou hebben verwerkt op het schild van een standbeeld van Athena.¹⁰⁰ Deze werken zijn echter verloren gegaan. De vroegste bewaard gebleven zelfportretten worden gesignaleerd in de marges van verluchte manuscripten uit de Middeleeuwen, waar de non of monnik die het werk had gemaakt, zichzelf uitbeeldt, of in de portalen van kathedralen waar

⁹⁶ Zie voor een uitvoerige analyse van de zelfportretten van Beckmann, Sister Wendy Beckett, *Max Beckmann and The Self*, München 1997.

⁹⁷ Joseph Leo Koerner, ‘Self-portraiture. Direct and Oblique’, in Anthony Bond en Joanna Woodall (red.), *Self-Portrait: Renaissance to Contemporary*, London 2005, tent. cat. National Portrait Gallery, pp. 67-81, p. 68.

⁹⁸ Anthony Bond, ‘Performing the Self?’, in Bond en Woodall 2005, pp. 31-39, p. 36.

⁹⁹ Een aantal oudere, maar veel gebruikte overzichtswerken zijn: Fritz Ried, *Das Selbstbildnis*, Berlin 1931, Manuel Gasser, *Das Selbstbildnis*, Zürich 1961, Siegmund Holsten, *Das Bild des Künstlers: Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978, tent. cat. Kunsthalle, Joan Kinnear (red.), *The Artist by Himself: self-portraits from youth to old age*, London 1980 en Pascal Bonafoux, *The Self-Portrait in Painting (Les Peintres et l’Autportrait)*, New York 1985. Zie verder Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artist’s Self-portraits in the Twentieth Century*, London 1996.

¹⁰⁰ Omar Calabrese, *Artists’ Self-portraits*, New York en London 2006, gaat in op het probleem van individualiteit in het eerste hoofdstuk, ‘The Artist’s Signature. The problem of identity from antiquity to the Middle Ages’, pp. 29-46, p. 35.

de architect een beeltenis van zichzelf opnam.¹⁰¹ Deze afbeeldingen zijn echter niet realistisch of individualistisch, maar net als andere Middeleeuwse portretten eerder schematisch van karakter. De unieke gelaatstreken zijn immers minder belangrijk dan het werk dat in naam van de Heer wordt verricht.

In de vijftiende eeuw, wanneer de schilderijstijl realistischer wordt en er meer aandacht komt voor de maker, verschijnen er zelfportretten van kunstenaars *in assistenza*; de kunstenaar temidden van een groep mensen aan de zijkant van een fresco of altaarstuk.¹⁰² Fra Filippo Lippi schilderde zichzelf in 1441-47 bijvoorbeeld naast de Heilige Familie in *De Kroning van de Maagd*. De kunstenaar is te herkennen omdat door overlevering bekend is dat het een zelfportret is, maar ook omdat hij de toeschouwer direct aankijkt, dit in tegenstelling tot de meeste andere figuren die hun ogen gericht houden op de heilige Maagd. Een ander voorbeeld vormt het zelfportret van Lorenzo Ghiberti dat is verwerkt in het portaal van de bronzen deuren van het Baptisterium in Florence [afb. 72]. Volgens kunsthistoricus en semioticus Omar Calabrese, in een recente studie naar het zelfportret, zijn dergelijke verborgen zelfportretten, evenals de voorgangers uit de Middeleeuwen een vorm van ‘image signature’.¹⁰³ Ze representeren volgens Calabrese een soort handelsmerk en zijn nog niet echt een uiting van zelfbewustzijn.

Dürer wordt doorgaans aangeduid als de eerste kunstenaar die zichzelf aan het einde van de vijftiende eeuw tot het geïsoleerde middelpunt van een schilderij maakte en daarmee het genre een zelfstandige status gaf.¹⁰⁴ De grote toename van zelfportretten vanaf de Renaissance hangt volgens kunsthistorica Joanna Woodal niet alleen samen met een mogelijk groter besef van de eigen individualiteit, maar ook met technologische ontwikkelingen, zoals de ontwikkeling van de olieverfschildertechniek en de platte glasspiegel.¹⁰⁵ Het nieuwe medium van de olieverf maakte het bijvoorbeeld mogelijk om langer door te werken en daardoor de fysieke gelijkenis van een portret te vergroten, de platte glasspiegel gaf een realistischer beeld dan voorgangers van metaal.

In deze periode nam ook de belangstelling bij het publiek voor zelfportretten toe, samenhangend met de groeiende interesse voor portretten van belangrijke mannen. In de zestiende eeuw verzamelde de humanist Paolo Giovio bijvoorbeeld een collectie van circa 400 portretten van dichters, filosofen én kunstenaars voor zijn ‘museum’, een villa aan het Comomeer.¹⁰⁶ Een andere in de zestiende eeuw door Cosimo I de’ Medici gestarte collectie *uomini illustri* zou resulteren in de belangrijkste collectie zelfportretten ter wereld; de Vasari corridor in het Uffizi in Florence.¹⁰⁷ Zelfportretten werden aantrekkelijk voor mecenasen en later kunsthandelaren en werden regelmatig in opdracht van hen gemaakt. Ze vormden een proeve van bekwaamheid en een afbeelding van een beroemdheid.¹⁰⁸ Wanneer de kunstenaar

¹⁰¹ Bonafoux 1985, p. 8. Calabrese 2006, p. 35, noemt onder meer het portret van Meester Matteo in de kathedraal in Santiago de Compostela.

¹⁰² Ried 1931, p. 17. Dit werk is weliswaar gedateerd, maar het wordt nog steeds aangehaald in de vakliteratuur.

¹⁰³ Calabrese 2006, p. 33. Op pp. 51-54, bespreekt hij drie redenen waarom een kunstenaar zich verbergt in dit soort zelfportretten, waaronder de reden dat een kunstenaar zich bescheiden moet opstellen, wat voortkomt uit de Middeleeuwse status van de kunstenaar. Calabrese onderscheidt binnen het type van de kunstenaar *in assistenza* nog enkele subtypen, namelijk die van de kunstenaar als onderdeel van een religieuze scène of als commentator.

¹⁰⁴ Bond en Woodall (red.) 2005 cat. nr. 1, p. 84, er bestaat twijfel of mogelijk een werk van Jan van Eyck uit 1433 al als een zelfportret kan worden gezien. Dürer schilderde een groot aantal zelfportretten en onderzocht diverse typen, waaronder die van het zelfportret als verteller van een scène uit een verhaal.

¹⁰⁵ Woodall, ‘“Every Painter Paints Himself”: Self-Portraiture and Creativity’, in Bond en Woodall (red.) 2005, pp. 17-29, p. 18. Calabrese 2006, p. 161 bespreekt eveneens de invloed van de ontwikkeling van de glasspiegel.

¹⁰⁶ Bond en Woodall (red.) 2005, p. 11.

¹⁰⁷ Idem, pp. 11-13. De eerste die nadrukkelijk zelfportretten ging verzamelen was Leopoldo de’ Medici. Zijn neef Cosimo III legde uiteindelijk de basis voor realisatie van een speciale galerij in het Uffizi.

¹⁰⁸ Ernst van de Wetering, ‘De meervoudige functie van Rembrandts zelfportretten’, in Christopher White en Quentin Buvelot (red.), *Rembrandt, zelf*, Den Haag en Washington DC 1999, ten. cat. Mauritshuis en The National Gallery. Van de Wetering probeert in dit essay de opvatting dat Rembrandts zelfportretten een vorm van zelfreflectie zijn te ontcrachten.

zijn zelfportret toonde kon de vergelijking tussen model en schilderij direct worden gemaakt en derhalve getuigde het van zijn bekwaamheid.

In overzichtswerken worden de werken meestal in thema's of per type zelfportret onderverdeeld, soms is alleen een tijdsperiode de verbindende factor. Een aantal is al aan bod gekomen, maar er zijn nog veel meer typen te onderscheiden, zoals het *vanitas* zelfportret (Ars Longa, Vita Brevis), zelfportretten van de kunstenaar met zijn vrouw, kinderen of andere familieleden of vrienden en de kunstenaar die experimenteert met spiegels en reflecties. Een bijzonder type is het zelfportret in vermomming. Dit kan een mythologisch of bijbels figuur zijn, zoals Narcissus, Bacchus, Sint Lucas, of het afgehakte hoofd van Johannes de Doper en Holofernes. Vrouwen prijzen in vroege zelfportretten meestal hun muzikale talenten en schoonheid aan of beelden zich af als de schilderkunst, die in het Latijn immers de vrouwelijke naamval heeft.¹⁰⁹ Moderne varianten op het thema zijn de kunstenaar als Christus, als clown of als soldaat [afb. 73]. Soms speelt de kunstenaar opzettelijk met het genre en verbeeldt hij zowel zichzelf, de spiegel waarin hij kijkt, als het geschilderde zelfportret, zoals Norman Rockwell in het *Triple Self-portrait* (1960) [afb. 74].

Veel kunstenaars beelden in het zelfportret hun maatschappelijk status uit, zonder perse te verwijzen naar hun vak. Zo zijn er zelfportretten van Titiaan, Ingres en Vasari waarop zij als edelman zijn uitgebeeld, behangen met eerbetoon in de vorm van medailles of gouden kettingen. Op een zelfportret uit 1567 (aan de vooravond van het verschijnen van de tweede editie van de *Vite*) portretteerde Vasari zichzelf met een ketting met het wapen van paus Pius V en legde hij veel nadruk op zijn handen die pen en papier vasthouden als teken van zijn geleerde schrijverschap [afb. 11]. Overigens accentueren kunstenaars wanneer ze wel naar hun vak verwijzen eveneens de handen en de ogen, zoals Joshua Reynolds in zijn zelfportret uit 1747-49 [afb. 75]. In dit soort schilderijen is het palet vrijwel altijd duidelijk in beeld, waardoor de kijker soms zelfs kan zien hoe de verf is gearrangeerd. Toch komt een schilderij in wording maar zelden in beeld. In Rembrandts *De kunstenaar in zijn atelier* (circa 1629) zien we zelfs alleen de achterkant van het doek [afb. 7].

Zelfportretten kunnen, net als het gewone portret, worden uitgevoerd in profiel, frontaal en, zoals het overgrote deel, in driekwart. Deze meerderheid kan deels worden verklaard door het opzij kijken in de spiegel die meestal naast het doek staat opgesteld.¹¹⁰ De positie van het hoofd heeft invloed op de blik en hoe de kijker deze ervaart, zoals Bryson opmerkte. Verder bestaan er natuurlijk ook variaties in de kadrering. Zelfportretten lopen uiteen van portretten van alleen het gezicht, van de kop en de schouders (buste), een halve figuur met de handen zichtbaar in beeld, een driekwart figuur en een figuur ten voeten uit. Calabrese oppert dat naarmate een groter deel van het lichaam en de omringende omgeving in beeld komt er meer ruimte is voor een narratief; een interessant punt met betrekking tot de vraag wanneer een werk biografisch wordt uitgelegd.¹¹¹

Dat brengt mij tot de problematische typen van het expressieve of psychologische zelfportret en het zelfportret als autobiografie, die in ieder overzichtswerk op de een of andere manier aan bod komen. De zelfportretten van Van Gogh met verband om zijn oor uit 1889 worden zoals te verwachten valt, onder deze categorieën ingedeeld, evenals Courbets *L'Homme Désespéré* (1841), al is de indeling in veel gevallen discutabel. De vraag is namelijk in hoeverre we werkelijk inzicht kunnen krijgen in de ziel van de kunstenaar door middel van het zelfportret. De kunstenaar kan immers bewust proberen een bepaalde sfeer of

¹⁰⁹ Woodall in Bond en Woodall (red.) 2005, p. 26.

¹¹⁰ De Duitse kunsthistoricus Max Friedländer maakte in *Landscape, Portrait, Still-Life*, Oxford 1949, een onderverdeling in soorten portretten die Calabrese 2006, hoofdstuk 4 'Created by Myself', pp. 125-159, gebruikt als handleiding voor een onderverdeling van zelfportretten.

¹¹¹ Calabrese 2006, p. 156.

gevoel over te brengen zonder dat hij zich ook echt zo voelt als hij het werk schildert. Zelfportretten zijn altijd in meerdere of mindere mate geënceneerd.

Nog lastiger wordt het wanneer gesproken wordt over het zelfportret als een geschilderde autobiografie. Dit gebeurt herhaaldelijk bij kunstenaars die veel zelfportretten hebben gemaakt; door de eeuwen heen zijn daarvan nogal wat voorbeelden: Albrecht Dürer, Sofonisba Anguissola, Rembrandt, Elisabeth Vigée Lebrun, Vincent van Gogh, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Frida Kahlo, Dick Ket, Charley Toorop, Philip Akkerman, enzovoorts. In de interpretatie van deze werken wordt het toneelmatige, of het stilistisch vertoon zoals bij de zelfportretten van Akkerman, nogal eens genegeerd. Wanneer men het zelfportret als een autobiografie wil zien, moet er sprake zijn van een verhaal, van een verloop in de tijd. Nu zou dit in theorie kunnen door het achter elkaar plaatsen van verschillende zelfportretten, maar ook dan verwijst een zelfportret zelden direct naar verifieerbare gebeurtenissen uit het leven van de kunstenaar, zeker wanneer weinig meer te zien is dan een buste. In de meeste gevallen moet de interpretator kennis hebben van het leven om verbanden te kunnen leggen tussen leven en werk, zoals in hoofdstuk vier is aangetoond.

Slechts heel af en toe kan vanuit het zelfportret een directe link worden gelegd met het leven, bijvoorbeeld bij een portret dat ter gelegenheid van een huwelijk is gemaakt [afb. 53] of bij werken waarin de kunstenaar een duidelijke verwijzing naar een gebeurtenis heeft opgenomen. In mijn onderzoek naar het autobiografische en de autobiografie in het oeuvre van Kahlo meen ik te hebben aangetoond dat er twintig zelfportretten zijn, op een totaal van meer dan tachtig, waarop zij rechtstreeks verwijst naar een verifieerbare gebeurtenis uit haar leven.¹¹² Om een voorbeeld te noemen; op het schilderij *Mijn grootouders, mijn ouders en ik* uit 1936 toont Kahlo een stamboom met portretten van haar afkomst die samenvloeit in de twee linten die zij, uitgebeeld als peuter, in haar handen houdt. Het huis waarin ze opgroeide is eveneens afgebeeld en er is sprake van een narratief omdat de verschillende fasen van haar leven, van embryo (dat wil zeggen, de verwekking), tot foetus en peuter op het schilderij zijn afgebeeld. In het werkje *Henry Ford Hospital* (1932) verwijst ze naar een miskraam waarvan ze herstelde in dit ziekenhuis in Detroit [afb. 76]. Op de achtergrond is de skyline van de auto-industriestad zichtbaar. Naast de realistische uitbeelding van de scènes, geven de titels en de tekst op het bed ‘Juli 10 1932 Henry Ford Hospital’, controleerbare informatie. De kijker hoeft geen biografie te lezen om uit deze zelfportretten meer te leren over de kunstenaar.

Het zelfportret is het genre bij uitstek waarin verbanden gelegd worden tussen het leven en het werk van een kunstenaar. De afgebeelde persoon bestaat immers echt en de titel *zelfportret* suggereert dat het werk inzicht kan geven in de persoonlijkheid van de maker. In dit verband vormen abstracte zelfportretten een categorie op zich; in hoeverre zeggen deze iets over de kunstenaar? Het oeuvre van Kahlo wordt vaak bestempeld als een geschilderde autobiografie, waardoor het lijkt alsof zij machteloos stond ten opzichte van de interpretaties van anderen. Toch kunnen zelfportretten bewust worden ingezet om de beeldvorming te sturen. Zoals kunsthistoricus Anthony Bond opmerkt in een recente tentoonstellingscatalogus van de National Portrait Gallery: ‘they do not simply communicate an experience of the artist; their true purpose may be the projection of the idea of selfhood from the artist to the viewer.’¹¹³ De kunstenaar kan met het zelfportret een duidelijk doel hebben, zoals het streven naar maatschappelijke status, maar het geprojecteerde imago kan ook subtieler zijn. Bezien vanuit de optiek van de sturing van de beeldvorming, is het zelfportret een boeiend onderzoeksobject.

¹¹² Hoofdstuk 4, ‘Frida Kahlo’, in ongepubliceerde doctoraalscriptie Kisters 2000, zie in het bijzonder pp. 102-116.

¹¹³ Bond en Woodall (red.) 2005, p. 33.

Zoals in dit hoofdstuk blijkt, heeft de kunstenaar veel invloed op de biografische beeldvorming. In eerste instantie beperkt die invloed zich tot zijn leven. De tekstuele middelen die hij dan kan inzetten zijn het dagboek en brieven – al zijn deze meestal niet met het oog op een lezerspubliek geschreven – een autobiografie of een essay over het eigen werk. Daarnaast kan de kunstenaar medewerking verlenen aan een biografie of tentoonstellingscatalogus of deze juist tegenwerken. Wanneer hij testamentair het een en ander goed laat vastleggen, zoals een bestemming voor zijn archief, woning, atelier of kunstcollectie, kan de invloed zelfs verder reiken dan het graf.

Wat visuele middelen betreft kan de kunstenaar een imago uitdragen door de manier waarop hij zich kleedt, met name op officiële gelegenheden of tijdens poseersessies voor fotografen of kunstenaars die hem portretteren, maar ook door middel van zelfportretten. Bovendien kan een imago worden uitgedragen door de wijze waarop een kunstenaar zijn leef- en werkomgeving inricht en deze al dan niet toont aan het publiek. Dit kan postuum worden voortgezet wanneer de kunstenaar of anderen zich inzetten voor de openbaarmaking van de woning of het atelier. Sommige kunstenaars zijn tijdens hun leven actief betrokken bij de mogelijke realisatie van een monografisch museum en kunnen de invulling ervan mede bepalen. Een persoonlijke kunstcollectie, die tijdens het leven veelal de functie van persoonlijke inspiratiebron heeft gehad, kan postuum juist worden gebruikt om inzicht te bieden in het werkproces van de kunstenaar en krijgt derhalve een educatieve en beeldvormende functie.

De kunstenaar heeft niet alleen veel visuele en tekstuele middelen tot zijn beschikking, maar kan de beeldvorming ook sterk sturen door wel of geen medewerking te verlenen aan projecten van anderen. In deel drie van dit proefschrift zal in de casussen van Auguste Rodin, Georgia O’Keeffe en Francis Bacon worden onderzocht hoeveel invloed de kunstenaars daadwerkelijk hebben. Kunnen zij een heersende beeldvorming corrigeren die hen niet bevalt en zijn zij in staat om biografische interpretaties van hun oeuvre te omzeilen als zij daar niet van gediend zijn?

In de volgende drie hoofdstukken wordt op deze en andere vragen ingegaan. Opnieuw zal een groot aantal van de in hoofdstuk zes en zeven besproken visuele en tekstuele middelen de revue passeren, maar om te voorkomen dat de teksten te opsommend worden zijn deze zoveel mogelijk in het narratief verweven. De casussen zijn overwegend chronologisch van opzet, waarbij enkele momenten zijn uitgelicht: zoals de publieke doorbraak van zowel Rodin, O’Keeffe als Bacon, belangrijke tentoonstellingen, documentaires en films, momenten waarop een nieuw imago werd gelanceerd, problemen rondom nalatenschappen, de openbaarmaking van hun woningen of ateliers voor het publiek en de verschijning van invloedrijke publicaties. Tot slot is er aandacht voor de kunstenaarstopoi die in alle drie de casussen aanwezig zijn.

